

Collage als Queerage

Der von Miriam Schapiro und Melissa Meyer 1977/78 eingeführte Begriff *«Femmage»* beschreibt Kunst *«practiced by women using traditional women's techniques to achieve their art-sewing, piecing, hooking, cutting, appliquéing, cooking and the like – activities also engaged in by men but assigned in history to women»*.¹ Dabei binden Schapiro und Meyer die Produktion und Rezeption dieser Kunst stark an die lebensweltlichen Erfahrungen von Frauen, welche sie als *«women's culture»* bezeichnen. Auch wenn diese Essentialisierung und Homogenisierung weiblicher Geschlechtsidentitäten problematisch ist, traf und trifft der Begriff und die durch ihn beschriebene künstlerische Praxis des Zusammensammelns, Kombinierens und Recyclings einen Nerv: In der von den Autorinnen vorgenommenen expliziten Rückbindung an die Erfahrungshorizonte von Frauen und ihren (nicht nur historischen) Ausschlüssen von den Produktionsbedingungen *«hoher Kunst»* kann sich nämlich das Potenzial dieses Begriffs entfalten, der eine künstlerische Praxis beschreibt, die im und mit dem Ephemeren, Aussortierten, Minderwertigen arbeitet. Schapiro und Meyer stellen einige Bedingungen auf, um dem Begriff eine klarere Konturierung zu geben:

1. It is a work by a woman.
2. The activities of saving and collecting are important ingredients.
3. Scraps are essential to the process and are recycled in the work.
4. The theme has a woman-life context.
5. The work has elements of covert imagery.
6. The theme of the work addresses itself to an audience of intimates.
7. It celebrates a private or public event.
8. A diarist's point of view is reflected in the work.
9. There is drawing and/or handwriting sewn in the work.
10. It contains silhouetted images which are fixed on other material.
11. Recognizable images appear in narrative sequence.
12. Abstract forms create a pattern.
13. The work contains photographs or other printed matter.
14. The work has a functional as well as an aesthetic life.²

Es bietet sich an, die *«Femmage»* um eine queerfeministische Perspektive zu erweitern: Die Methoden des Dekonstruierens, des Zerstörens und Neu-Zusammensetzens, das Verwenden nicht-traditioneller, *«armer»* Materialien sowie Aspekte des Surrealen, des Popkulturellen und des DADA/Gaga sind Elemente, die in bestimmten Zu- und Beschreibungen von Queerness in der Kunst wiederzufinden sind.³ In Verbindung mit Sujets lebensweltlicher Erfahrungen queerer Menschen und der Darstellung von queerem Begehren ließe sich so eine um weitere Aspekte zu ergänzende, handhabbare Definition von queerer Kunst geben.⁴ In Anlehnung an Schapiro und Meyer kann dann von *«Queerage»* gesprochen werden, wenn mehr als die Hälfte folgender Punkte auf ein Werk zutrifft: 1. Es wurde von einer von der Norm



1 Alberta Whittle, *Dreaming Other-ways*, 2021, digitale Collage, 118,9 × 84,1 cm

des *weißen*, heterosexuellen Cis-Mannes bewusst abweichenden Person geschaffen. 2. Das Sammeln, Aufbewahren und Wiederverwerten von ephemeren und/oder als nicht-künstlerisch angesehenem Material ist grundlegende Praxis (wie Fotografien aus Zeitungen und Magazinen, Glitzer und Strasssteinchen, Verpackungsmaterial, Muscheln, Steine). 3. Es wird inhaltlich ein Bezug zu queeren lebensweltlichen Erfahrungen hergestellt. 4. Das Werk vereint mehrere Bedeutungsebenen und -elemente, von denen einige Referenzen nur «Eingeweihten» und engen Vertrauten verständlich sind. 5. Das Werk zelebriert queeres Begehren und Darstellungen sexueller Lust, Sexualität und Körperlichkeit ohne dabei den *male gaze* zu bedienen. 6. Das Werk kombiniert Figuratives, Abstraktes, Surreales und Dokumentarisches in einer Weise, dass es sich erfolgreich einer auf Repräsentation und linearer Narration konzentrierten Interpretation verweigert. 7. Durch die Wahl des Materials, der Farben und das ins Absurde gehende Zusammenfügen der einzelnen Elemente zu einer figürlichen Repräsentation zeigt sich ein Hang zur exzentrischen Verkleidung (*drag*), zum Spaß an der lustvollen, kreativen Überzeichnung eines normierten Ausdrucks von Geschlechtsidentität (*gender expression*).

In diesem Kontext ist neben der Performance Art die Collage die offensichtlichste künstlerische Strategie des Zerschneidens, Kombinierens und «Vergleichzeitigen».⁵ Die meist kleinformatischen Collagen nutzen vorgefundenes (Bild-)Material und sind häufig mit einer humorvollen, spielerischen Ebene ausgestattet, die es den Kunstschaffenden erlaubt, Absurdes sichtbar zu machen. Dies kann zudem auch Ausdruck einer Verteidigungs- und Trotzdem-Haltung sein, die versucht, den feindseligen Blick

von außen, der das Queere als das Andere auffasst, zu beschwichtigen. Denn diese auf Vielschichtigkeit ausgelegte Repräsentation von Queerness als reichem Möglichkeitsraum ist von besonderer Relevanz für Personen, die offen queer leben, als queer gelesen werden und/oder als queer lesbar sind. Ihre Sichtbarkeit im öffentlichen Raum kann für das Individuum mit hohen Kosten verbunden sein, sind sie doch ständiger Mikro- und Makroaggressionen ausgesetzt oder müssen diese antizipieren. Das Individuum selbst lässt sich jedoch meist nur schwer in einer abbildhaften Repräsentation (wie in den Medien der Populärkultur) gerecht abbilden, weil Repräsentation zu Kommunikationszwecken zum Stereotypen, Überzeichneten, Wiedererkennbaren neigt. Eine der Vielschichtigkeit, Multiperspektivität und Komplexität (nicht nur) queerer Identitäten gerecht werdende Repräsentation bildet diese auch formal ab. Die Technik der Collage kann dabei eine visuell gerechte Darstellung ermöglichen, da sie Bildräume schafft, die Multiperspektive und -dimensionalität beinhalten und inszenieren. Diese reichen Möglichkeitsräume der Collage, die durch das Aufeinandertreffen, das In-Beziehung-Setzen und die An- und Umeignung verschiedener Ausgangsmaterialien entstehen, haben das Potenzial, einer queeren Erfahrungswelt visuell gerechter zu werden als Darstellungen in realistischen, naturalistischen, dokumentarischen und anderer dem Abbild verschriebenen künstlerischen Verfahren.

In ihrem Aufsatz *«A desire to create new contexts» – Queere Ansätze in der Kunstgeschichte* wollen Susanne Huber und Daniel Berndt queere Kunstgeschichte als «passioniertes ›political commitment‹, das sich einer beständigen Dekonstruktion hegemonialer Strukturen verschreibt»,⁶ verstanden wissen. Die kunstwissenschaftliche Auseinandersetzung mit der Collage kann dementsprechend als «Praxis des undisziplinierten Denkens und Lernens»⁷ inhaltlich und formal diesem Anspruch nachkommen – im Sinne des *political commitment* durchaus auch mit aktivistischen Zügen. Das aktivistische Moment in der Praxis der Collage lässt sich beispielsweise im Gestus des (Auf-)Zeigens und Verdeutlichens, aber auch des In-Frage-Stellens und Verunsicherns als ein fast schon pädagogischer Ansatz beschreiben, der durch die (queere) Form den (queeren) Inhalt nachvollziehbar macht.⁸

Die Lust der Leda – Frida Orupabo

Der griechische Mythos der Leda, verführt – oder treffender, da ohne Konsens: vergewaltigt – von Zeus in Schwanen-Gestalt, ist ein beliebtes erotisches Motiv in der Kunstgeschichte von der Antike bis in die Moderne. Dabei wurde stets die Verführung selbst dargestellt, mit dem Fokus auf einer dem Schwan und den Blicken der Betrachtenden gleichermaßen ausgelieferten nackten Leda.⁹ In der als Queerage zu bezeichnenden Papier-Collage *Leda with the Swan* (2021) (Abb. 2) der norwegisch-nigerianischen Künstlerin Frida Orupabo blickt uns Leda selbstbewusst, wenn auch nicht einladend, direkt an, den Arm um das menschliche Hinterteil des Schwanenkörpers gelegt, weder furchtlos noch erregt. Der Schwan hingegen wirkt agitiert. Er versteckt seine Chimären-Gestalt eher schlecht als recht. Neben dem menschlichen Po verraten ein kleiner menschlicher Kopf mit weit geöffnetem Mund sowie ein menschlicher Fuß seine hybride Form. Auch der aus einzelnen, stark vergrößerten Schwarz-Weiß-Fotografien zusammengesetzte Körper der Leda ist nicht monolithisch, sondern vereint antik anmutende Körperpartien mit Vintage-Fotografien und flächigen Nahaufnahmen der Haut *weißer* und *Schwarzer* Menschen. Die runden Köpfe der Spreizklammern, die die Papierelemente zusammenhalten, lassen zudem



2 Frida Orupabo, *Leda with the Swan*, 2021, Collage, Pigmentdruck auf säurefreiem Baumwollpapier, Montageband, Spreizklammern, 94 × 67 cm

an Spielzeugpapierfiguren denken, deren Körperteile sich mechanisch bewegen lassen. Die einzelnen Papierelemente mit Spreizklammern zu verbinden, ist eine für Orupabo typische Methode des Layerings. Auch die für Orupabo typische Wahl kolonialer Fotografien als Ausgangsmaterial setzt die mythische Gestalt Leda in den realen Kontext der rassifizierten kolonialen Gewalt an und Ausbeutung von Schwarzen Frauen. Orupabo verwendet nicht näher bestimmtes koloniales Archivmaterial, welches im Unrechtskontext des Kolonialismus entstand und dessen Gewalt dem Material eingeschrieben ist. Der Entstehungshintergrund dieser Fotografien ist geprägt von massiver Ungerechtigkeit. Diese muss jedoch nicht gleich sichtbar sein. Die Verwendung, Um- und Aneignung durch Collage, Montage und Assemblage hat das Potenzial, diese Ungerechtigkeit deutlich visuell und formal nachvollziehbar zu machen. Neben der kolonialen Geschichte der sexuellen Ausbeutung und der hypersexualisierten Darstellungsweise Schwarzer Frauen (nicht nur) in der Populärkultur kann in einer queerfeministischen Lesart Orupabos Leda auch als schöne, starke und selbstbewusste Frau interpretiert werden, die sich eher von einem Schwan verführen lässt als vom hypermaskulinen Göttervater Zeus.¹⁰ Dass sie von diesem getäuscht wird und sich dadurch der Sex erst im Nachhinein als Vergewaltigung einordnen lässt, kann man weder ihr noch dem weiblichen Begehren beziehungsweise der weiblichen Sexualität vorwerfen. Unabdingbar für diese Lesart ist auch die Materialität des Werkes: Das offen zur Schau gestellte Zusammenklammern, das Verknüpfen und das Hybridisieren vieler einzelner Teile, die allesamt aus vergrößerten Schwarz-Weiß-Fotografien herausgeschnitten wurden, können als Techniken des Queering beschrieben werden. Die Collage ist somit eine künstlerische *queering method*.¹¹

Exkurs: (Fehlende) Geschichtsschreibung der queerfeministischen Collage

In der Kunstgeschichtsschreibung erfährt die Geschichte der Collage durch die Festschreibung ihrer vermeintlichen Geburt als kubistisches Projekt von Pablo Picasso und Georges Braque bereits einen genderspezifischen Ausschluss. Während adelige Frauen wie Lady Mary Georgiana Caroline Filmer im viktorianischen Großbritannien ganze Alben mit Fotocollagen füllten und durchaus als Vorreiterinnen eines absurden Surrealismus à la Max Ernst und seines Collageromans *Une semaine de bonté* (1934) gesetzt werden können,¹² lässt die klassische Kunstgeschichtsschreibung erst mit Picasso und Braque die Collage als hohe Kunst und damit untersuchungswürdigen Gegenstand zu.¹³ Hannah Höchs Dada-Collagen nehmen dabei eine Sonderstellung ein. Als ‚Ausnahmefrau‘¹⁴ hat sie es zwar als einzige Dadaistin in den Kanon der Kunstgeschichte geschafft. Doch obwohl der von Isabelle Graw beschriebene einsame Heldinnen-Status auf einem lebensgeschichtlichen Ansatz der Kunstgeschichtsschreibung beruht, wird Höchs Lebensrealität als bisexuelle Person ausgeblendet oder nur am Rand erwähnt. Anders als ihre Beziehung zu Raoul Haussmann, die als starker Einfluss auf ihre Arbeiten gilt, wird Höchs jahrelange Partnerschaft mit der niederländischen Schriftstellerin Til Brugman, mit der sie auch zusammenarbeitete, kaum thematisiert und deren Einfluss auf ihr Werk nicht herausgearbeitet.¹⁵ Dabei hat Lena Maria Staab in ihrem Buch *Differenzenerfahrungen und deren künstlerischer Ausdruck in Collagen. Am Beispiel Hannah Höchs* eindrücklich aufzeigen können, wie das künstlerische, methodische, epistemologische und biographische Prinzip Collage als Reflexionsraum von Differenzkategorien wie Geschlecht, sexuelle Orientierung und körperliche Behinderung genutzt werden kann.¹⁶

Eine Kunstgeschichtsschreibung zur Collage, die queere und/oder nicht-weiße Positionen berücksichtigt, hat bisher so gut wie nicht stattgefunden – was sicherlich auch der insgesamt überraschend dünnen Forschungslage zur Collage als künstlerischen Technik geschuldet ist. Trotzdem ist der Ausschluss queerer, nicht-europäischer, nicht-weißer und anderer von der Norm des weißen, europäischen Mannes abweichenden Positionen auffällig.

Seit den 1960er Jahren hatten die Collagen feministischer (weißer) Künstlerinnen wie Martha Rosler und Barbara Kruger einen explizit politischen Ansatz, wie es Gwen Raaberg in ihrem Text *Beyond Fragmentation: Collage as Feminist Strategy in the Arts* ausgehend von der Kunstgeschichtsschreibung Lucy Lippards und Miriam Schapiros nachzeichnet. So konstatiert Raaberg:

In seizing upon collage as a useful artistic and literary strategy, the impulse was not to represent the fragmentation and discontinuity of contemporary culture; rather, it was to recollect those art works and activities already fragmented and abandoned by the dominant culture and to construct a sense of continuity by relating them to contemporary artistic activities. Femmage and similar collage strategies in feminist and minority arts are recuperative, restorative, «a healing instinct», as Lippard suggests, a means of reconnecting fragmented, marginalized objects, activities, and perspectives and constructing a variety of women's traditions.¹⁷

Dieser verbindende, heilende Charakter mag auf einige der westlichen feministischen Kunstpraxen im späten 20. Jahrhundert zutreffen. Für die Gegenwartskunst scheint es, dass die Collage als Strategie der Vielschichtigkeit, des Fragmentierten und des Absurden nicht als Ausdruck einer versöhnlichen Wiedergutmachung (im Sinne einer *restorative justice*) der Ungerechtigkeiten der intersektionalen

Ausschlüsse eingesetzt wird, sondern vielmehr als Möglichkeitsraum, in dem *otherness* und Queerness undiszipliniert und kompromisslos (im Sinne von *unapologetic*) ausgelebt, spielerisch und lustvoll ausprobiert und als reiche Erfahrungswelt sichtbar gemacht werden kann. Gerade Mehrfachdiskriminierungen können auf diese Weise in der Collage gleichzeitig thematisiert und dargestellt werden. So finden im Sinne der *queer of color critique*¹⁸ Erfahrungen von *blackness* vielfältige Darstellungsformen in Collagen US-amerikanischer Schwarzer Künstler:innen, wie in den Arbeiten von Romare Bearden, Deborah Roberts oder Lorna Simpson.¹⁹ Dabei bietet sich die Collage als eine adäquate, da nicht-abbildhafte, multiperspektivische, relationale und damit visuell gerechte(re) Darstellungsmöglichkeit von Differenz-erfahrungen aufgrund von Differenzkategorien wie Klasse, *race* oder eben auch Queerness an.

Denn als *queering method* kann die Collage als eine künstlerische Vorgehensweise beschrieben werden, die ein heteronormatives, entlang von Dichotomien organisiertes Kunstverständnis durch das Aufbrechen ästhetischer und repräsentativer Normen verunsichert. So können mit eindeutigen Bedeutungen zugeschriebene Materialien, Produktionsprozesse und Sujets queerer gemacht werden, indem sie in ihrer normativen Eindeutigkeit und symbolischen Aufladung verunsichert werden. Dies kann geschehen durch die Paarung mit nicht-künstlerischem Material, der Verabschiedung von der großen, ehrwürdigen Form und der nicht auf Abbildhaftigkeit beruhenden Darstellung von (sexuellem) Begehren, welches so in spezifischer Weise überhaupt erst sichtbar gemacht wird. Diese Fähigkeit des Sichtbarmachens macht für Kangan und andere in deren Aufsatz *Smashing Containers, Queering the International through Collaging* die Collage als pädagogisches Mittel zu einem Gerechtigkeitswerkzeug nicht nur in ihrem Fachgebiet der Internationalen Beziehungen:

In queering – as well as in collaging – the stability of borders disappears, and some perpetually unsettled arrangements may appear. [...] Queering involves asking what is made visible and what remains invisible. This is why both queering and collaging can be thought of as attempts to foreground relationalities: seeing surprising connections between things and issues as well as dismantling and challenging the power relations that guide us to see things in specific ways.²⁰

Das Begehren der Medusa – Alberta Whittle

Die Collage als multiperspektivischer Bedeutungsraum zeigt sich zum Beispiel deutlich in den digitalen Collagen der barbadisch-schottischen Künstlerin Alberta Whittle. Die Collage *C.R.E.A.M.* (Abb. 3) weist eine Vielzahl von Konnotationen des Weiblichen als das Andere in Gegenwart und (mythischer) Vergangenheit, sexualisierten und rassistischen Zuschreibungen und Abwertungen Schwarzer Frauen sowie kapitalistischen Fetischen, Reichtums- und Luxusvorstellungen auf. Die Referenzen innerhalb der Collage, der einzelnen Elemente und ihrer Kontextualisierung sind so mannigfaltig, dass sich Interpretationsmöglichkeiten unweigerlich ergänzen, zusammenfügen, palimpsestartig übereinander schieben und auch widersprechen. Damit ist in der Collage ein Bedeutungsraum geschaffen, der die Multidimensionalität von Identität aufgreift, einer eindimensionalen Subjektivierung widersteht und einer unterkomplexen Festschreibung von Identitätsmarkern entgeht. Im Zentrum steht eine mit Bananenstauden geschmückte Medusa mit blauer Haut. Sie lenkt gestisch den Blick der Betrachtenden zu ihrem Geschlecht – ihr direkt in die Augen



3 Alberta Whittle, C.R.E.A.M., 2017, digitale Collage, 121,9 × 86,27 cm

zu schauen wäre allerdings auch tödlich. Dem ovidischen Mythos nach wurde Medusa nach ihrer Vergewaltigung durch Poseidon von Athene zusätzlich bestraft, indem sie sie in eine monströse Gestalt mit Schlangen auf dem Kopf verwandelte. Wer Medusa in die Augen schaut, versteinert. Der direkte (An-)Blick, dessen Erwidern heutzutage oft als Akt der Abwehr des *male gaze* beschrieben wird, ist hier gefährlich. Die selbstbewusste weibliche Attraktivität der Medusa wird im Mythos zu einer Bedrohung der Ordnung, die Athene als Göttin darstellt. Diese weiß nicht anders zu regieren, als die Attraktivität durch Schlangenhaare, Borsten, Stoßzähne und weiteren animalischen Attributen zu zerstören und den Anblick unmöglich zu machen. In den kunsthistorischen Werken setzt sich jedoch die Darstellung der Medusa als schöne Frau mit Schlangenhaaren durch, meist im brutalen Moment ihrer Enthauptung oder ihr abgeschlagener Kopf in Perseus' Händen.²¹ In der digitalen Collage Whittles wird das Gewaltvolle des Mythos vordergründig ausgeblendet. Medusa ist zwar bereits von Athene verwandelt, aber noch mächtig. Das Schlangennest auf ihrem Kopf lässt sich im Umfang als prachtvoller Afro lesen, dessen Kultur- und Sozialgeschichte ebenfalls geprägt ist von Ambivalenzen.²² Das Gewaltvolle versteckt sich im Symbolischen: Die vergrößerten, glitzernden Dollarscheine und Münzen, die wie Party-Dekoration herabhängenden Goldketten sowie die überdimensional großen, Kokoswasser verspritzenden Kokosnüsse sind allesamt symbolische Ausdrucksformen für die diskriminierenden, da abwertenden und objektivierenden Darstellungsweisen der sexualisierten, vorverurteilten

Schwarzen Frau.²³ Gleichzeitig lässt sich durch den mehrdeutigen Titel²⁴ und das Innere der Kokosnüsse sowie durch die blaue Hautfarbe der zentralen Figur ein (je nach Betrachter:innen-Position mehr oder weniger) subtiler Kommentar zum *Weißsein* (*whiteness*) herausarbeiten.²⁵ Auch das hier thematisierte Begehren ist vielschichtig, spielt es doch mit dem sexuellen als auch dem warenfetischisierten Begehren²⁶ und dessen Überschneidungen, die allzu oft in der Objektifizierung des Weiblichen gipfeln. Es stellt sich die Frage, ob und wie der *male gaze* hier genutzt, abgewehrt und/oder umgangen wird. Der komplexe Mythos der Medusa kann auch als ernüchternde Geschichte über die Macht, die Gefahr und schlussendlich den Sieg des *male gaze* über das Weibliche erzählt werden: Perseus schafft es den gefährlichen Blick der Medusa durch einen Trick abzuwenden und gegen diese zu richten, um dann den enthaupteten Kopf und den noch immer funktionierenden versteinernenden Blick gegen seine Feinde einzusetzen und dadurch Medusa selbst im Tod noch zu missbrauchen.²⁷

Visuell gerechte Repräsentation?

Die Frage nach der (Un-)Möglichkeit der Selbstbehauptung gegenüber diesem Blickregime kann auch bei einigen der Collagen von Wangechi Mutu und Mickalene Thomas gestellt werden. Bei einzelnen Arbeiten beider Künstlerinnen – wie zum Beispiel *Eve* (2006) und *The Ark Collection* (2006) von Mutu sowie *Marie with four legs* (2014), *April 1977* (2017) und *Jet Blue #35* (2021) von Thomas – haben wir es mit heterosexuell geprägten erotischen Vintage-Fotografien als Ausgangsmaterial zu tun sowie mit dem durchaus als gewaltvoll lesbaren Akt der Zerstückelung und dem Zerschneiden dieser sexualisierten weiblichen Körper, die durch das surreale und absurde Wieder-Zusammenfügen ins Monströse gewandelt werden. Dies lässt sich zwar konzeptuell anknüpfen an den Begriff des Perversen, welcher ebenfalls ein Zuhause in der Queer Theory hat und immer dann dem Begriff des Queeren vorzuziehen ist, wenn es um gewaltvoll verdeutlichte Differenzerfahrungen beziehungsweise deren Verschleierung durch Normalisierung geht.²⁸

Doch reicht hier die Positionierung der Künstlerin und das Wissen um deren queeres Begehren aus, um in Fragen visueller Gerechtigkeit einen (moralischen) Unterschied zu machen? Kann die künstlerische Ausdrucksform der Queerage für eine visuell gerechtere Repräsentation queerer Lebenswelten sorgen, wenn sie auf Bildmaterial zurückgreift, welches in und durch gewaltvolle Verhältnisse geschaffen wurde? Die in diesem Kontext zu stellende Frage lautet: Visuell gerechte Repräsentation für wen? Für die, die zu sehen gibt? Sicher. Für die, die zu sehen gegeben wird? Sicherlich nicht. Für die, die zu sehen bekommt? Kommt ganz darauf an, von wo aus sie (zu)sieht.

Anmerkungen

1 Miriam Schapiro/Melissa Meyer: Waste Not Want Not: An Inquiry into what Women Saved and Assembled–FEMMAGE, in: *Heresies* 1, 1977–78, Nr. 4, S. 66–69, hier: S. 67.

2 Ebd., S. 69.

3 Vgl. David J. Getsy (Hg.): *Queer. Documents of Contemporary Art*, London/Cambridge 2016.

4 Vgl. Christiane Erharter u. a. (Hg.): *Pink Labor on Golden Streets. Queer Art Practices*, London/Cambridge 2016.

5 Vgl. José Esteban Muñoz: *Ephemera as Evidence: Introductory Notes to Queer Acts*, in: *Women & Performance* 8, 1996, Nr. 2, S. 5–16, <https://doi.org/10.1080/07407709608571228>.

- 6 Susanne Huber/Daniel Berndt: «A desire to create new contexts» – Queere Ansätze in der Kunstgeschichte, in: *kritische berichte* 51, 2023, Nr. 1, S. 66–78, hier: S. 76, <https://doi.org/10.11588/kb.2023.1.92831>.
- 7 Ebd., S. 76.
- 8 Zum Verhältnis von Pädagogik, Queering und Collage vgl. Anni Kangas u. a.: *Smashing Containers, Queering the International Through Collaging*, in: *International Feminist Journal of Politics* 21, 2019, Nr. 3, S. 355–382, hier: S. 361–363.
- 9 Zur Darstellung des Mythos vgl. Sabine Poeschel: *Handbuch der Ikonographie. Sakrale und profane Themen in der bildenden Kunst*, 2., überarb. Aufl., Darmstadt 2007, S. 304–305.
- 10 Für eine queere, auf den Körper der Leda bezogene Lesart des verschollenen Leda-Werkes von Michelangelo vgl. Maurice Saß: *Jenseits prävalenter Körperbilder – Michelangelos Leda und der Schwan. Oder: Grenzen und Perspektiven beim Queer Looking frühneuzeitlicher Kunst*, in: Lisa Hecht/Hendrik Ziegler (Hg.): *Queerness in der Kunst der Frühen Neuzeit? Wien/Köln 2023 (Studien zur Kunst, Bd. 50)*, S. 147–151.
- 11 Vgl. dazu auch Jack Halberstams Konzept «queer abstraction» in Judith Halberstam: *In a Queer Time and Place. Transgender Bodies, Subcultural Lives*, New York 2005.
- 12 Vgl. dazu die 2010 im Metropolitan Museum of Arts stattgefundene Ausstellung *Playing with Pictures. The Art of Victorian Photocollage*, <https://www.metmuseum.org/exhibitions/listings/2010/victorian-photocollage>, Zugriff am 29.01.2024.
- 13 Vgl. Gwen Raaberg: *Beyond Fragmentation. Collage as Feminist Strategy in the Arts*, in: *Mosaic* 31, 1998, Nr. 3, S. 153–171, hier: S. 154.
- 14 Für den Begriff der Ausnahmefrau vgl. Isabelle Graw: *Die bessere Hälfte. Künstlerinnen des 20. und 21. Jahrhunderts*, Köln 2003.
- 15 So geschehen bei der Ausstellung *Abermillionen Möglichkeiten* im Bröhan Museum 2022, wo Höchs Beziehung zu Brugman nur in einer Randnotiz in einem biografischen Wandtext Erwähnung fand.
- 16 Vgl. Lena Marie Staab: *Differenzerfahrungen und deren künstlerischer Ausdruck in Collagen*. Am Beispiel Hannah Höchs, Dissertation, Pädagogische Hochschule Heidelberg, Heidelberg 2020, Bad Heilbrunn 2021.
- 17 Raaberg 1998 (wie Anm. 13), S. 168–169.
- 18 Vgl. Roderick A. Ferguson: *Abberations in Black. Toward a Queer of Color Critique*, Minneapolis 2004 und Rena Onat: *Queere Künstler_innen of Color. Verhandlungen von Disidentifikation, Überleben und Un-Archiving im deutschen Kontext*, Dissertation, Carl von Ossietzky Universität Oldenburg, Oldenburg 2021, Bielefeld 2023.
- 19 Von Februar bis Mai 2024 zeigte das Museum of Fine Arts Houston, Texas, USA, die Ausstellung *Multiplicity. Blackness in Contemporary American Collage* mit dem Anspruch, die Bandbreite und Komplexität Schwarzer Identitäten und Erfahrungen in den Vereinigten Staaten aufzuzeigen. Vgl. <https://www.mfah.org/exhibitions/multiplicity-blackness-in-contemporary-american-collage>, Zugriff am 29.01.2024.
- 20 Kangas u. a. 2019 (wie Anm. 8), S. 360.
- 21 Zur Geschichte der repräsentativen Wandlung von der Darstellung Medusas als Monster hin zur Darstellung als schöne, feminine Frau mit Schlangenhaaren vgl. Kiki Karoglou: *Dangerous Beauty. Medusa in Classical Art*, in: *The Metropolitan Museum of Art Bulletin* 75, 2018, Nr. 3, S. 4–47.
- 22 Vgl. Angela Y. Davis: *Afro Images. Politics, Fashion, and Nostalgia*. In: *Critical Inquiry* 21, 1994, Nr. 1, S. 37–45; Ayana D. Byrd/Lori L. Tharps: *Hair Story. Untangling the Roots of Black Hair in America*, New York 2001; Cheryl Thompson: *New Afro in a Postfeminist Media Culture*. Rachel Dolezal, Beyoncé's «Formation», and the Politics of Choice, in: Jessalynn Keller/Maureen E. Ryan (Hg.): *Emergent Feminisms. Complicating a Postfeminist Media Culture*, New York/London 2018, S. 161–175.
- 23 Hier sei beispielsweise auf das sexistische Motiv des *Gold-Digger* verwiesen oder die Slang-Bedeutung von *coconut* und *candy*. Auch die modischen Accessoires rufen Assoziationen hervor, z. B. die Bananenstauden als popkulturell überhöhte Referenz des Bananen-Rocks von Josephine Baker.
- 24 Der Titel *C.R.E.A.M.* referiert auf das durch den gleichnamigen Hip-Hop-Song des Wu Tang Clans bekannte Backronym *Cash Rules Everything Around Me. Cream* kann als «Sahne», «Creme» und «Cremeweiß» übersetzt werden. In seiner «Slang»-Bedeutung kann es auch «Geld», «weibliche sexuelle Erregung» oder «männliche Ejakulation» bedeuten.
- 25 2013 war die ebenfalls aus Barbados stammende Sängerin Rihanna auf dem Cover der britischen Ausgabe des Männermagazins *GQ* als Medusa abgebildet. Das Foto, welches von dem Künstler Damian Hirst gemacht wurde, zeigt Rihanna mit einem Schlangenknauel auf dem Kopf, einer großen Schlange um den Hals, mit an Schlangenaugen erinnernden Kontaktlinsen und obenrum unbekleidet, die nackten Brüste nur mit ihren Armen verdeckend. Medusa wird historisch als *weiße* Frau dargestellt. Diese Inszenierung Rihannas könnte als Erweiterung der Ikonographie der Medusa verstanden werden.
- 26 Im Kontext des Warenfetisch ist hier sicherlich auch die Medusa als Firmenlogo von Versace zu nennen.
- 27 Zu feministischen Lesarten der Medusa und ihrer kunsthistorischen Darstellungen vgl. Susan R. Bowers: *Medusa and the Female Gaze*, in: *NWSA Journal* 2, 1990, Nr. 2, S. 217–235.
- 28 Zum queeren Potenzial des Monsters vgl. Anthony Wagner: *Reappropriating the Monster*.

Potential for Perverted Assemblages, in: Barbara Paul u. a. (Hg.): Perverse Assemblages. Queering Heteronormativity Inter/Medially, Berlin 2017, S. 45–58. Und zu den Wandlungen des Begriffs <queer> und <pervers> vgl. Barbara Paul: What

Is Queer Today Is Not Queer Tomorrow, in: Lisa Hecht/Hendrik Ziegler (Hg.): Queerness in der Kunst der Frühen Neuzeit?, Wien/Köln 2023, S. 37–58.

Bildnachweise

1 © Alberta Whittle. All rights reserved, DACS/ Artimage 2024. Courtesy of the Artist and The Modern Institute/Toby Webster Ltd., Glasgow

2 Photo: Matthias Lindner. Acquired by the Christen Sveaas Art Collection. Copyright: the Artist.

Courtesy of the Artist and Galerie Nordenhake, Berlin, Stockholm, Mexico City

3 © Alberta Whittle. All rights reserved, DACS/ Artimage 2024. Courtesy of the Artist and Copperfield, London