

Im ersten Debattenbeitrag stellen Susanne Huber und Daniel Berndt heraus, dass eine queere Kunstgeschichte das Queering als Methode «gezielt in Relation weiterer gesellschaftlicher Determinanten» verwenden sollte und formulieren das Ziel, «alternative Praktiken des Denkens und Argumentierens» zu erproben.<sup>1</sup> Im Folgenden wollen wir kaleidoskopartig Anknüpfungspunkte finden und so die Vielstimmigkeit innerhalb unserer AG Feministisch-Queere Kunstwissenschaften hörbar machen. Unterstützt vom Ulmer Verein besteht die Arbeitsgruppe seit 2022. Sie bietet Studierenden, Promovierenden und forschenden Praktiker:innen Raum, um sich über eigene Forschungsprojekte aus feministisch-queeren Perspektiven auszutauschen.

Unserem Debattenbeitrag liegen drei Prämissen zugrunde:

Erstens: Queerness ermöglicht es, diskursive Ordnungen der Kunstwissenschaften kritisch zu überdenken und dehierarchisierende Momente zu entfalten, um vermeintliche Normalitäten und Autoritäten infrage zu stellen und zu unterwandern. Im Zuge dessen erkennen wir vielfältige Wissenspraktiken wie verkörpertes, implizites oder Alltagswissen in ihrer Wertigkeit an und beziehen sie in unsere wissenschaftlichen Untersuchungen mit ein.<sup>2</sup> Zweitens: Über das Queeren des eigenen Blicks im Sinne von *queer readings* hinaus können die (eigenen) methodischen Ansätze, Zugriffe und Formen wissenschaftlichen Arbeitens queerend in Bewegung gehalten werden. Im Bewusstsein der eigenen Situiertheit hinterfragen wir deshalb, inwieweit wir selbst mit unseren Forschungsthemen verwoben sind.<sup>3</sup> Drittens: Wir gehen davon aus, dass alternative Wissenspraktiken Ausschlussprozesse und archivalische Leerstellen aufzeigen können und sich mithilfe queeren Storytellings produktiv nutzbar machen lassen, etwa wenn Erinnern als politische Praxis gestaltet wird, um Erfahrungsweisen und Geschichte vielstimmig-solidarisch und entgegen hegemonialer Narrative zu entwerfen.<sup>4</sup>

### **Queering als Methode, oder: Die Herausforderung ambiger Lesarten (Annika Lisa Richter)**

Bei der Beschäftigung mit Queerness in der Kunstwissenschaft mag der Eindruck entstehen, das Thema sei ausschließlich im Hinblick auf Kunst der Moderne und Gegenwart relevant. In der Tat beschäftigen sich auffallend viele Fragestellungen der Queerness-Forschung mit «neuerer» Kunst und der Begriff *queer* kann nicht ohne Weiteres auf vormoderne Zusammenhänge angewendet werden, da er in die Diskurse seines Entstehungskontextes eingebettet ist.<sup>5</sup> Gleichzeitig existiert queeres Leben schon immer: Es sind vielmehr die Begriffe und Konzepte, die sich verändern,

nicht aber eine grundsätzliche Diversität von Lebens-, Identitäts-, Begehrens- und Wahrnehmungsformen, für die queer in historisch reflektierter Weise als Platzhalter agieren kann. Darüber hinaus lässt sich queer bewusst weiter fassen: Als «Bezeichnung von Praxen sowie verändernden Eingriffen in Normalitätsregime» kann queer als Forschungsperspektive, prozessbetonende Herangehensweise und «theoretisches Werkzeug» verstanden werden, um «Verfahren widerständiger Wissensproduktion [zu] entwickeln». <sup>6</sup> In diesem Sinne ist ein Queering der Kunstgeschichte – unabhängig von der zeitlichen Verortung des Untersuchungsmaterials – ausdrücklich nicht nur relevant für Arbeiten von queeren Künstler\*innen oder Arbeiten, die Queerness explizit thematisieren.

Ein durchque(e)render Blick kann etwa heteronormative Betrachtungsweisen und damit blinde Flecken aufzeigen. <sup>7</sup> Lassen sich die Frauen in inniger Umarmung und enger gegenseitiger Bezugnahme auf Gemälden von Tamara de Lempicka (*Perspective, Les deux amies*), André Lhote (*Les deux amies*) oder Karl Hofer (*Freundinnen*) gemäß ihres Bildtitels wirklich nur als Freundinnen oder nicht treffender als Geliebte oder romantische Partnerinnen lesen? <sup>8</sup> Ein *queer reading* kann hier dazu beitragen, heteronormativen Tradierungspraktiken der Unsichtbarmachung entgegenzuwirken, indem homoerotische Tendenzen im Bild klar als mögliche Lesart benannt werden. Eine «Ignoranz gegenüber weiblicher Homoerotik» seitens der kunsthistorischen Forschung diagnostizierend, fordert Doris Guth ein Queeren der Kunst, um «neue Perspektiven auf alle bisherigen entwickelten (Kunst-)Geschichten» zu eröffnen. <sup>9</sup> Dies gilt explizit auch für Bildthemen, denen allegorische, religiöse oder mythologische Narrative zugrunde liegen: <sup>10</sup> François Boucher etwa rekurriert ikonografisch auf die Erzählung der Nymphe Callisto, deren Vertrauen sich Zeus in Gestalt der Diana erschleicht, wodurch er seine gewaltvolle sexuelle Absicht verschleiert. Die weibliche Homoerotik, die Boucher auf visueller Ebene in Form zweier Frauen in erotischer Annäherung zu sehen gibt (Abb. 1), gilt es klar zu benennen und in der Analyse der künstlerischen Arbeit zu berücksichtigen. <sup>11</sup> Es ist Aufgabe kunsthistorischer Untersuchungen, die Eigengesetzlichkeit des Gemäldes anzuerkennen und diese nicht rhetorisch durch die Implikation zu relativieren, das Bild zeige «eigentlich» Zeus – als *das* Sinnbild männlicher (Götter-)Macht – und meine damit «ja gar keine Frau».

Queerness in den Kunstwissenschaften kann also heißen, heteronormative Deutungsmuster gegen den Strich zu lesen. Dabei agiert *queer reading* explizit nicht als vereindeutigende Lesart, sondern fächert vielmehr eine Vielschichtigkeit und deren scheinbare Widersprüchlichkeit auf: Die gegengeschlechtliche erotische Annäherung von Zeus und Callisto artikuliert sich im Bild gleichzeitig als gleichgeschlechtliches Begehren. Die mythologische Erzählung legt eine Vergewaltigung Callistos durch Zeus nahe, während die Figuren bei Boucher konsensual erscheinen. Ließe sich die dargestellte Szene auch als queere Utopie denken, in der das eigene Gender je nach Begehren gewechselt werden kann? Und lässt sich der von Boucher adressierte männlich voyeuristische Blick als queere Blickstruktur einer homoerotischen Szene aneignen?

Als «produktiver Störfaktor» kann mich Queerness in der Kunstgeschichte auf die Komplexität und Ungewohntheit dieser Denkpfade stoßen. <sup>12</sup> Ein *queer reading* bemüht sich darum, Ambivalenzen und Ambiguität zuzulassen, auszuhalten und nicht auflösen zu wollen. <sup>13</sup> Die Nicht-Fixierung und das In-Bewegung-Halten ermöglichen



1 François Boucher, *Jupiter und Callisto*, 1744, Öl auf Leinwand, 98 × 72 cm, Moskau, Pushkin Museum of Fine Arts

so mehrdeutige Lesarten von künstlerischen Arbeiten als ein bewusstes Queering der Kunstgeschichte.

### **Zur Intersektion von *queer* und *dis\_ability* (Dominik Eckel)**

Ich, Dominik Eckel, bin able bodied und kann bisher ›uneingeschränkt‹ Museumstufen überwinden, Texte lesen, Audioguides hören und Kunstwerke betrachten. Ich beschäftige mich aus einer queeren Perspektive mit der Intersektion von Queerness und *dis\_ability*. Wenn ich darüber in Verbindung mit Kunstgeschichte und Diskriminierungssensibilität schreibe, möchte ich das vorab kenntlich machen.<sup>14</sup> Die Reflexion von Queerness und *dis\_ability* für die Kunstwissenschaften schließt sich an das dehierarchisierende Leitmotiv, vorherrschende Normvorstellungen in Frage zu stellen, an. Vor allem Robert McRuers *Crip Theory. Cultural Signs of Queerness and Disability* (2006) thematisiert den kulturellen Mehrwert einer solchen Reflexion und ist Referenzpunkt einiger Kunstausstellungen geworden.<sup>15</sup> Während Künstler:innen, die an solchen Ausstellungen beteiligt werden, unter anderem Diskriminierungserfahrungen thematisieren, künstlerisch bearbeiten und dadurch sozial engagiert aufklären, findet ein Transfer einer solchen Sensibilisierung zum Umgang mit kunsthistorischen Korpora kaum statt. Behinderungen werden zumeist als Stigma oder Beschränkung, nicht aber als Reichtum an alternativen Wahrnehmungsformen erkannt. Auf diesen Umstand weist Amanda Cachia hin, wenn sie am Beispiel von Claude Monets Seerosengemälden von einem veränderten Sehvermögen Monets in seinen späten Lebensjahren spricht und nicht etwa von einer ›Sehstörung‹.<sup>16</sup> So sollte die kunsthistorische Forschung in der sprachlichen Auseinandersetzung reflektieren, dass Behinderungen mit erfahrenen Hindernissen im Alltag einhergehen, aber eben nicht zwangsläufig als Einschränkung zugeschrieben und wahrgenommen werden müssen. In einer solchen sprachlichen Sensibilisierung, die unter anderem an Schnittstellen von Queerness und *dis\_ability* entsteht, besteht die inklusive

Entwicklungsfähigkeit kunstwissenschaftlichen Arbeitens. Identitätsbeschreibende Begriffe wie cis-geschlechtlich, transmaskulin, genderqueer, dis\_abled, Verortungen im neurodiversen Spektrum und weitere soziale Identitäten sind deshalb so wichtig, weil sie einen diskursiven Anschluss ermöglichen: Ein Erfahrungs- und Sozialisierungshorizont kann in kunstwissenschaftlichen Diskursen eingebunden werden und damit Hierarchiebildungen beschreibbar machen. Denn solche Begriffe vermitteln, innerhalb und außerhalb der Kunst und Kunstgeschichte, eine gelebte Realität und können Bewusstsein für diese schaffen. Eine diskriminierungssensible Kunstgeschichte, die sich in einem demokratischen Bildungssystem behaupten will, muss also deviant wahrgenommenen Personen ihre Realität zuerkennen und diese in ihre Wissensproduktion einbeziehen. Andernfalls wird sie hierarchisch und elitär ausgeübt und der humanistischen Grundidee unseres Bildungssystems nicht gerecht.

### In Lücken spekulieren (Laura König)

Wie Stefan Gruhne im Debattenbeitrag der Ausgabe 2.2023 der *kritischen berichte* erläutert, sind queere Archive stets politisch – sie sind «Mittel zur Selbsthilfe», um queere Geschichte zu bewahren und sichtbar zu machen.<sup>17</sup> Chris E. Vargas geht im Ausstellungsprojekt *Trans Hirstory in 99 Objects* (2015–2016) der Frage nach der Konstruiertheit dieser «Geschichte» nach.<sup>18</sup> In der Ausstellungsreihe werden Dokumente und Artefakte neben Dingen präsentiert, die die Stonewall-Aufstände von 1969 ausgelöst haben sollen (Abb. 2). Da sich die Augenzeugenberichte zu den Aufständen widersprechen, werden in verschiedenen Erzählungen unterschiedliche Gegenstände und Personen mythologisiert. Die Darbietung der Objekte im selben Schaukasten stellt mehrere Perspektiven gleichwertig neben- anstatt in Konkurrenz zueinander und macht dadurch die parallele Existenz alternativer Erzählungen von Geschichte denkbar. Durch den Fokus auf Transgeschichte lädt Vargas zu einer «critical attention to the ways our history is continually being written and rewritten» ein.<sup>19</sup>



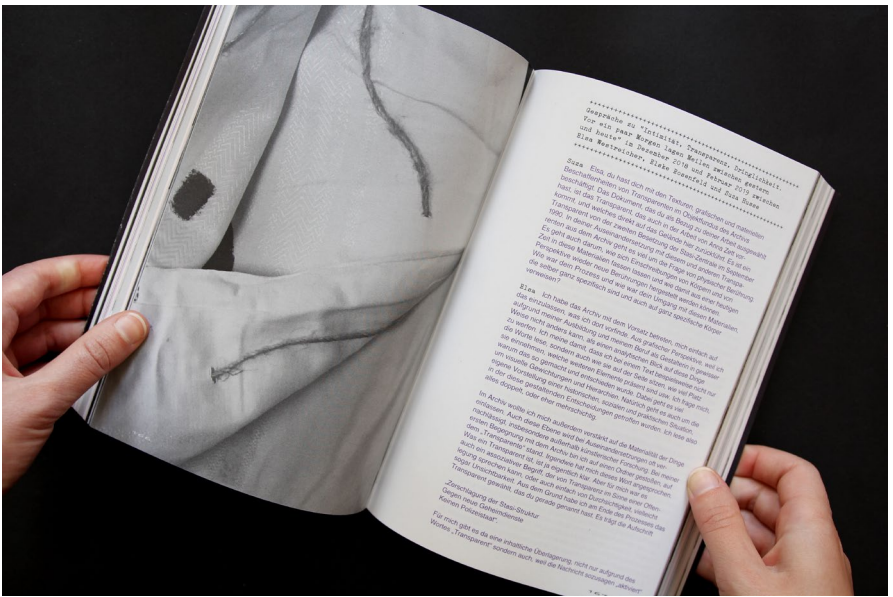
2 Maris Hutchinson/EPW Studio: MOTHA and Chris E. Vargas, *Consciousness Razing—The Stonewall Re-Memorialization Project*, 2018, Ausstellungsansicht, New York, New Museum

Die Ausstellung machte sich dabei die Fähigkeit des Storytellings, zwischen Fakt und Fiktion zu jonglieren, zu Eigen, um darauf hinzuweisen, dass queere und trans Identitäten in der Geschichtsschreibung oft ignoriert oder geleugnet werden. Vargas betont die Bedeutung der von trans Personen geschriebenen, alternativen Geschichten und kritisiert Institutionen wie Archiv und Museum, «um über Sichtbarkeit und die Grenzen von Sichtbarkeit wie von Inklusion nachzudenken – und über den Assimilationsprozess, den man durchlaufen muss, um eine komplexe Geschichte [...] für den Konsum durch eine «allgemeine» Öffentlichkeit aufzubereiten».<sup>20</sup>

Queere und trans Künstler\*innen wie Vargas spekulieren in den Zwischenräumen, die eine fragmentiert erzählte Geschichte anbietet.<sup>21</sup> Anstatt eine Version der «einzig wahren» Geschichtsschreibung durch eine andere zu ersetzen, legt *Trans Hirstory* ihre eigene Konstruiertheit offen, indem die Stonewall-«Artefakte» als fabriziert markiert und gleichwertig neben zeitgenössischen Kunstwerken und historischen Objekten ausgestellt werden. Damit konterkariert Vargas den institutionellen «Wahrheitsanspruch», dem der kunsthistorische Kanon unterliegt. Es geht mehr um eine Markierung der Leerstellen denn um ein zwanghaftes Füllen der Lücken mit scheinbaren Wahrheiten, die unter Umständen bereits neue Misstände beinhalten. Ein solcher «Mut zur Lücke» als Entgegnung auf fehlende Quellen und Anachronismen wirkt deregulierend und anti-disziplinär und ähnelt hierin dem Ansatz, welchen Jack Halberstam in seiner *Low Theory* in Bezug auf die Phänomene Dummheit, Versagen und Vergessen verfolgt.<sup>22</sup> Queeres Storytelling zum Vorbild nehmend, sollten wir den Mut aufbringen, die Kunstgeschichte zu durchqueeren, um institutionellen Normen entgegenzutreten.

### Zur stofflichen Seite von Geschichte (Luise Thieme)

Für eine queere forschende Praxis hat Ann Cvetkovich in ihrem Buch *An Archive of Feelings* das titelgebende Archiv der Gefühle entwickelt, um sichtbar zu machen, warum es aufgrund der spezifischen Formen von Unterdrückung andere Dokumentationsweisen brauche: «The often ephemeral nature of queer life necessitates a creative approach to archiving, an openness to unusual objects and collections and acknowledgement to that which escapes the archive.»<sup>23</sup> Cvetkovich beschreibt, dass sie Archive nicht als Historikerin betreue, sondern vielmehr affektive Beziehungen zu den Dingen aufsuche, um diejenigen (Gegen-)Archive aufzuzeigen, die auch Gefühle, Erinnerungen sowie Praktiken aufgreifen und erzählen.<sup>24</sup> Das Forschungs- und Ausstellungsprojekt *wildes wiederholen. material von unten* von 2018 verdeutlichte diesen queeren Zugang zu Archiven mit Bezug zur DDR.<sup>25</sup> Ausgangspunkt für das Projekt war das Archiv der DDR-Opposition, das Zeugnisse der Frauen\*- und Lesben-, Umwelt-, Friedens- sowie der Bürger:innenbewegung ab 1989 unter dem Label der «Opposition» umfasst. Das Projekt bricht diese vereinheitlichende Vorstellung von Opposition auf, indem es Erfahrungen und dissidente Praktiken aufgreift, die in diesem Narrativ weniger oder nicht sichtbar sind.<sup>26</sup> Elsa Westreicher hat sich im Rahmen dieses Projekts mit der Sammlung von Transparenten beschäftigt, die unter anderem von der Kirche von Unten, Frauen für den Frieden und den Besetzungen der Stasi-Zentralen stammen. In ihrer Arbeit *Intimität, Transparenz, Dringlichkeit. Vor ein paar Morgen lagen Meilen zwischen gestern und heute* (2018) untersuchte sie die zeitlichen und körperlichen Spuren, die in diese Stoffe eingeschrieben sind. Westreicher stellte nicht die Banner als Objekte aus, sondern fertigte Fotografien an, die ihre Assoziationen zur Materialität der Stoffe vermitteln.



**3** Elsa Westreicher, *Intimität, Transparenz, Dringlichkeit. Vor ein paar Morgen lagen Meilen zwischen gestern und heute*, 2018, Fotografie, ohne weitere Angaben, Archiv der Künstlerin

In Nahaufnahmen fokussieren diese auf Textur, Webart sowie das Herstelleretikett und zeigen Schmutzflecken, Aufschriften und eingezogene Stricke (Abb. 3). Zu sehen sind außerdem Gesten, mit denen Hände nicht sichtbarer Personen die Stoffe berühren, anheben und in Bewegung versetzen. Die Fotografien thematisieren, wie sich Privates und Politisches auf vielfältige Weisen durchdringen: Bettlaken oder Bettbezüge, die mit Slogans beschriftet hinaus in den öffentlichen Raum getragen und auf Demonstrationen von mehreren Personen gemeinsam gehalten und gesehen wurden, berichten nunmehr vom Sich-Verbinden, von Bündnissen. Zugleich ergibt sich aus den Produktionskontexten dieser Stoffe eine Verkettung mit Westreichers familiärer Biografie: In der DDR wurden Textilien auch unter Zwangsarbeit im Frauengefängnis Hoheneck genäht, in dem ihre Mutter aufgrund eines Fluchtversuchs inhaftiert war.<sup>27</sup> Westreichers Beschäftigung mit der sinnlich-materiellen Ebene der Archivdinge vermittelt eine spezifische Erfahrung im Archiv, die in Form eines Übersetzungsprozesses mehrstimmige Geschichte «hörbar» werden lässt. Durch das Aufspüren dieser Assoziationen und Verbindungen lenkt die «stoffliche Seite der Geschichte» die «Aufmerksamkeit auf das Unbemerkte, Unscheinbare, Fragmentarische, Ungleichzeitige».<sup>28</sup> Die Erfahrung im Archiv wird so zu einer de-hierarchisierenden Praxis: «If the archive is a practice, not a thing, then it can be mobilized in multiple directions.»<sup>29</sup>

\*\*\*

Die Dehierarchisierung von Wissenspraktiken begreifen wir Autor\*innen dieses Beitrags als einen kontinuierlichen, solidarischen Prozess, den wir erlernen wollen und müssen. Für unsere eigene wissenschaftliche Praxis ist das Bewusstsein wichtig, anschließend an Susanne Huber und Daniel Berndt, ein undiszipliniertes und

weiterhin solidarisches Arbeiten anzustoßen, um Gegenerzählungen und Kunstgeschichten im Plural zu etablieren. Das fordert von Kunstwissenschaftler:innen eine vermehrte Selbstreflexion ihrer Methoden und Blickweisen in Forschung und Lehre, um Momente des Störens und der Unterbrechung nicht durch wissenschaftliche Üblichkeiten zu disziplinieren, sondern deren machtkritische sowie emanzipatorische Handlungsräume zu erkennen und zu erhalten. *Queer it up!*

## Anmerkungen

- 1 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. 66.
- 2 Barbara Paul und Lüder Tietz plädieren für eine Verzahnung von queerem Alltagswissen und queerem akademischem Wissen, vgl. Barbara Paul / Lüder Tietz: Queer as ...: Verhandlungen von Praxen, Wissen und Politiken, in: dies. (Hg.): Queer as ... Kritische Heteronormativitätsforschung aus interdisziplinärer Perspektive, Bielefeld 2016, S. 7–24, hier S. 14–16. Matthias Rebstock macht sich für das Verständnis von ästhetischer Praxis als Methode und mögliches Instrumentarium innerhalb der (kultur-)wissenschaftlichen Forschung stark, vgl. Matthias Rebstock: Zum Verhältnis von Kulturwissenschaften und ästhetischer Praxis. Eine Standortbestimmung aus Sicht der Hildesheimer Kulturwissenschaften, in: Rolf Elberfeld / Stefan Krankenhagen (Hg.): Ästhetische Praxis als Gegenstand und Methode kulturwissenschaftlicher Forschung, Paderborn 2017, S. 27–42.
- 3 Donna Haraway: Situated Knowledges. The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective, in: Feminist Studies 14, 1988, Nr. 3, S. 575–599. Sara Ahmed: Queer phenomenology. Orientations, objects, others, Durham 2006 formuliert die Orientierung von Körpern als Einnahme von Raum und Zeit, die wesentlich bedinge, was erkenntnistheoretisch «within reach» sei.
- 4 Ähnlich geht Jack Halberstam: A Queer Art of Failure, Durham / London 2011, in Bezug auf queerer Storytelling vor. Seine Low Theory nimmt alle Genres gleich ernst. Durch diese anti-disziplinäre Arbeitsweise entdeckt er Möglichkeiten in Fehlern. Auch Julia Bryan-Wilson: Impermanent Collections. Julia Bryan-Wilson on Queer and Trans Artists' Museums, in: Artforum 60:1 (2021), <https://www.artforum.com/print/202107/julia-bryan-wilson-on-queer-and-trans-artists-museums-86325>, Zugriff am 04.05.2023, beschreibt das destabilisierende Potential von queerem Erzählen in den Zwischenräumen der Geschichte.
- 5 Für einen kurzen Überblick zur Begriffsgeschichte von «queer» siehe u. a. Barbara Paul / Johanna Schaffer (Hg.): Mehr(wert) queer. Visuelle Kultur, Kunst und Gender-Politiken, Bielefeld 2009, S. 16, Anm. 1.
- 6 Antke Engel: Bilder von Sexualität und Ökonomie. Queere kulturelle Politiken im Neoliberalismus, Bielefeld 2009, S. 20; Beatrice Michaelis / Gabriele Dietze / Elahe Haschemi Yekani: Einleitung. The Queerness of Things not Queer. Entgrenzungen – Affekte und Materialitäten – Interventionen, in: Feministische Studien. Zeitschrift für interdisziplinäre Frauen- und Geschlechterforschung, 30, 2012, Nr. 2, S. 184–197, hier S. 185; Barbara Paul: What is queer today is not queer tomorrow. Die Installation Ahnen (2014) von Ins A Kromminga und queering Kunstwissenschaft, in: Lisa Hecht / Hendrik Ziegler (Hg.): Queerness in der Kunst der Frühen Neuzeit?, Köln 2023, S. 37–58, hier S. 38. Zu Queering als kunstwissenschaftlicher Methode vgl. weiter u. a. Kerstin Brandes / Sigrid Adorf: Einleitung: «Indem es sich weigert, eine feste Form anzunehmen.» Kunst, Sichtbarkeit, Queer Theory, in: PKW – Zeitschrift für Geschlechterforschung und visuelle Kultur, 2008, Nr. 45, S. 5–11; und aktuell: Kerstin Brandes: Queering Kunst / Geschichte?, in: Hecht / Ziegler 2023, S. 59–63.
- 7 Der Begriff des Durchqueerens wird von der Kunstwissenschaftlerin und Queernessforscherin Barbara Paul geprägt: Barbara Paul: XXY oder: Die Kunst, Theorien zu durchque(e)ren, in: Angelika Bartl / Josch Hoenes / Patricia Mühr / Kea Wienand (Hg.): Sehen – Macht – Wissen. ReSaVoir. Bilder im Spannungsfeld von Kultur, Politik und Erinnerung. Bielefeld 2011, S. 187–204. Ich verwende den Begriff in Pauls Sinne als Möglichkeit, «Diskurse und deren Normalitäts- und Normativitätsregime kritisieren, verschieben, umarbeiten und in Bewegung halten» zu können (Paul 2011, S. 204).
- 8 Zu Frauenpaaren als Bildthema in der Kunstgeschichte siehe den umfangreich bebilderten Essay: Marie-Jo Bonnet: Essai sur le couple de femmes dans l'art, Paris 2000.
- 9 Doris Guth: Das Bildnis «Gabrielle d'Estrées und ihre Schwester». Kunsthistorische Forschung zur Homoerotik zwischen Frauen, in: Doris Guth / Elisabeth Priedl (Hg.): Bilder der Liebe. Liebe, Begehren und Geschlechterverhältnisse in der Kunst der Frühen Neuzeit, Bielefeld / Berlin 2012, S. 301–332, hier S. 323–324.
- 10 Vgl. Guth 2012 (wie Anm. 9). Zur Repräsentation von Sexualität in der Kunst und dem Auszug des männlichen Protagonisten aus dem erotischen

Bild siehe u. a. Daniela Hammer-Tugendhat: Das Sichtbare und das Unsichtbare. Zur holländischen Malerei des 17. Jahrhunderts, Köln 2009; Dies.: Kunst, Sexualität und Geschlechterkonstruktionen in der abendländischen Kultur, in: Franz X. Eder/Sabine Frühstück (Hg.): Neue Geschichten der Sexualität. Beispiele aus Ostasien und Zentraleuropa 1700–2000, Wien 2000, S. 69–92.

**11** Den Begriff der «Homoerotik» verwende ich in Anlehnung an Doris Guth in bewusster Abgrenzung zum Begriff der «Homosexualität» als modernem Sexualitäts- und Identitätskonzept, um auch eine historisch gedachte gleichgeschlechtliche erotische Intimität formulieren zu können, vgl. Guth 2012 (wie Anm. 9).

**12** Daniel Berndt/Susanne Huber: Dissonanzen/Resonanzen. Queerness in der Kunstgeschichte als produktiver Störfaktor, in: Brand-New-Life. Magazin für Kunstkritik, 20.06.2021, <https://brand-new-life.org/b-n-l-de/dissonanzen-resonanzen/>, Zugriff am 07.05.2023.

**13** Zu Ambiguität im visuellen Feld siehe u. a. Jacob Claus/Annika Lisa Richter: Queerulierendes Duett zu einem Werk aus der Serie *Aus einem ethnographischen Museum* (1929) von Hannah Höch, in: Oliver Klaassen/Andrea Seier (Hg.): QUE(E)RULIEREN! Praktiken des Störens in Kunst/Medien/Wissenschaft, Berlin 2023 (im Erscheinen); Verena Krieger: Modi ästhetischer Ambiguität in der zeitgenössischen Kunst, in: Dies./Bernhard Groß/Michael Lüthy/Andrea Meyer-Fraatz (Hg.): Ambige Verhältnisse. Uneindeutigkeit in Kunst, Politik und Alltag, Bielefeld 2021, S. 15–71.

**14** Heft 4.2020 der *kritischen berichte* widmete sich bereits ausführlich den Zusammenhängen von dis\_ability und Kunstgeschichte. Auch Huber/Berndt verweisen in ihrem Debattenbeitrag auf eine Verbindung von queerness und dis\_ability, vgl. Huber/Berndt 2023 (wie Anm. 1), S. 76.

**15** Robert McRuer: Crip Theory. Cultural Signs of Queerness and Disability, New York 2006, bes. S. 1–32. Vgl. beispielhaft auch die Ausstellungen Lorenza Böttner: *Requiem für die Norm*, Barcelona/Stuttgart/New York 2018/19; *Crip Time*, Museum für Moderne Kunst Frankfurt am Main 2021/22; *Health*, Whitechapel Gallery London 2020 oder *Queering the Crip, Crippling the Queer*, Schwules Museum Berlin 2022/23. Zum Thema Kunst und Behinderung hat Tobin Siebers *disability aesthetics* ähnliche Aufmerksamkeit erfahren; im Deutschen erschienen als Tobin Siebers: *Zerbrochene Schönheit*. Essays über Kunst, Ästhetik und Behinderung, Bielefeld 2015.

**16** Amanda Cachia: Disability Aesthetics: A Pedagogy for Teaching a Revisionist Art History, in:

Jina B. Kim u. a. (Hg.): *Sex, Identity, Aesthetics. The Work of Tobin Siebers and Disability Studies*, Ann Arbor (Michigan) 2021, S. 161–171, hier S. 165.

**17** Stefan Gruhne: Queere Raumpraxis: Das Forum Queeres Archiv München als Gedächtnis- und Gefühlsspeicher, in: *kritische berichte* 51, 2023, Nr. 2, S. 108–114, hier S. 109.

**18** Bei *hir* handelt es sich um ein Neopronomen, das *his* und *her* vermischt und zum Beispiel von nichtbinären Personen verwendet wird. *Hir* bezieht sich damit als Wortspiel und Hommage auf *Her*, einer Geschichte aus feministischen Blickwinkeln, und erweitert dieses Konzept auf eine Geschichte aus trans Perspektiven.

**19** Chris E. Vargas: Introducing the Museum of Transgender Hirstory and Art, in: Tourmaline/Eric A. Stanley/Johanna Burton (Hg.): *Trap Door. Trans Cultural Production and the Politics of Visibility*, Cambridge 2017, S. 121–134, S. 132. Bei dem Projekt handelt es sich um eine Reihe von Ausstellungen, die zwischen 2015 und 2019 an mehreren Orten in den USA und Kanada kuratiert und jeweils auf die lokalen Geschichten und Gegebenheiten angepasst wurden.

**20** Entlohnt wirst du mit Sichtbarkeit und sonst nichts. Ein Round-Table-Gespräch mit Kübra Uzun, Chris E. Vargas und Vidisha-Fadescha, moderiert von Luce deLire, in: *Texte zur Kunst* 33, 2023, Nr. 129, S. 99–122, S. 107.

**21** Bryan-Wilson 2021 (wie Anm. 4).

**22** Halberstam 2011 (wie Anm. 4), S. 147–148.

**23** Ann Cvetkovich: Artist Curation As Queer Archival Practice, Vortrag vom 21.11.2019, <https://empac.rpi.edu/events/2019/artist-curation-queer-archival-practice>, Zugriff am 13.02.2023 und dies.: *An Archive of Feelings. Trauma, Sexuality, and Lesbian Public Cultures*, Durham u. a. 2003.

**24** Cvetkovich 2019 (wie Anm. 23).

**25** Elske Rosenfeld/Suza Husse (Hg.): *wildes wiederholen. material von unten – Dissidente Geschichten zwischen DDR und pOstdeutschland #1*, Berlin 2019.

**26** Rosenfeld/Husse 2019 (wie Anm. 25), S. 216–217. und Peggy Piesche: Leerstelle (im) Archiv, in: Rosenfeld/Husse 2019, S. 138–151. Piesche thematisiert aus intersektionaler Perspektive, was es bedeutet, wenn bestimmte Erinnerungen im Archiv nicht dokumentiert sind und somit nicht für eine kollektive Erzählung erinnert werden.

**27** Rosenfeld/Husse 2019 (wie Anm. 25), S. 169.

**28** Sarah Freng: Auf den Spuren von Erfahrung – Gegen schlecht allgemeine Geschichtsdeutungen, in: Lotta e.V. (Hg.): *outside the box – Zeitschrift für feministische Gesellschaftskritik*, 2019, #7, S. 158–165, hier S. 163..

**29** Cvetkovich 2019 (wie Anm. 23).



## Bildnachweise

- 1** Timo Trümper (Hg.): Das Puschkin-Museum Moskau zu Gast. Meisterwerke der französischen Kunst. Ausst.-Kat., Gotha, Stiftung Schloss Friedenstein Gotha, Herzogliches Museum, Petersberg 2017, S. 59, Kat. Nr. 9
- 2** <https://www.motha.net/99newmu/5g86dht9fd6q2giupyg28cbdv09qqy>, Zugriff am 05.05.2023. Mit freundlicher Genehmigung des Künstlers
- 3** © Elsa Westreicher. Mit freundlicher Genehmigung der Künstlerin