

---

## **JOSCH HOENES / BARBARA PAUL (HG.) (2014): UN/VERBLÜMT. QUEERE POLITIKEN IN ÄSTHETIK UND THEORIE. BERLIN, REVOLVER PUBLISHING.**

---

In Zeiten, in denen sich unter dem Motto ‚nochmal sagen zu dürfen‘ so manches unverblümt artikuliert, ist es eine Freude, ein Buch in der Hand zu halten, das sich den verblühten Ausdruckweisen, der Camouflage, der Ironie und Parodie widmet. Diese innerhalb von Kunst oft eingesetzten Strategien bergen schließlich ein Potential, sich mit den Konzepten der Sichtbarkeit, Transparenz und Eindeutigkeit an den Rändern zu Unsichtbarkeit, Opazität und Uneindeutigkeit zu beschäftigen. Vor allem innerhalb queerer, also herrschaftskritischer Politiken der Produktion von Wissen, Alltag und Kultur, verdienen entsprechende Strategien Aufmerksamkeit. Sie ermöglichen zu verstehen, wie „geschlechtliche und sexuelle Identitäten konstituiert sowie heteronormative Ordnungsmuster affirmiert“ (21) bzw. irritiert und verunsichert werden.

— Der Band *un/verblümt. Queere Politiken in Ästhetik und Theorie* wurde anlässlich eines vom Bundesministerium für Bildung und Forschung (BMBF) geförderten Programms zur Stärkung geschlechterpolitischer Strukturen an der Hochschule und in Folge einer Ringvorlesung und Workshop-Reihe an der Carl von Ossietzky Universität Oldenburg und der Hochschule für Künste Bremen von Josch Hoenes und Barbara Paul herausgegeben. Selbst Hybrid zwischen wissenschaftlicher Publikation und Kunst-Katalog maskiert der Band – der Zielformulierung entsprechend – vorschnell angenommene Wahrheiten und ist dennoch in seiner Größe und Aufmachung stolze und unverblühte Deklaration: Der Band will im Bücherregal zu den Großen und ist trotzdem kein handelsüblicher Kunstcatalog. Vielmehr bespielt er das Spektrum der stolzen Sichtbarmachung einerseits und verklausulierten Aussprache andererseits. Für die „Geschichte und Gegenwart queeren, schwulen und lesbischen Lebens“ (13) spielt ebenjenes Spektrum eine zentrale Rolle und ist für eine theoretische Reflexion von „Vorstellungen, Normen und Wissen von Geschlecht und Sexualität“ (14) entscheidend.

— Mit den Aspekten des verborgenen Ausdrucks, der camouflierten Erscheinung oder der verblühten Inszenierung gehen ästhetische Fragen einher. Deswegen sei die Verhandlung des Grenzbereichs eine der Auseinandersetzung mit überlappenden disziplinären Techniken. Der Band versucht dem gerecht zu werden,

indem er theoretische mit künstlerischen Beiträgen kombiniert und mit seinem Design aus der Reihe wissenschaftlicher Bleiwüsten ausbricht.

—— So zeichnet allein schon das von Tomka Weiß gestaltete Cover die sich permanent ereignende Verzahnung direkter und indirekter – un/verblümter – Darstellungsweisen nach. Mittels ornamental gestalteter Details (Haare, Felle, Knochen, Werkzeuge), die sich wiederum in Schraffuren und blumige Muster auflösen, ergeben sich groteske Körper und mäandernde Formen. Es entstehen kippbildähnliche Momente der Wahrnehmung, sodass sich nichts eindeutig lesen lässt.

—— Ein Blick ins Inhaltsverzeichnis zeigt, dass die Umsetzung von Verflechtungstechniken im Rahmen des auf Sequenzialität und Linearität des Lesens beruhenden Buchformats eher eine Herausforderung darstellt. Der sich in einer statischen Regelmäßigkeit vollziehende Wechsel von Text- und Bildbeitrag erscheint dabei als ein etwas hilfloser Kompromiss, der zudem vorhersehbar ist. Was Text- und was Bildbeitrag ist, lässt sich aufgrund der verschiedenen Formatierungen der Überschriften unverblümt erkennen. Zudem – so ließe sich anmerken – werden anhand von Schriftgröße und Einzug Text und Bild hierarchisiert, was aber insofern wieder aufgefangen wird, als den Abbildungen in den Texten sowie den Kunstwerken der Abschlussausstellung viel Raum gegeben wird.

—— Aber auch diese Rezension kann sich dem Korsett Sprache nicht entziehen und muss konsekutiv voranschreiten. Jedoch werde ich die ausgewählten Beiträge nicht der vorgeschlagenen Reihenfolge gemäß besprechen, sondern entlang auffälliger Gedanken und Widersprüche diskutieren. Bei diesem Vorhaben lohnt es sich mit der titelgebenden Klammerung des Buches zu beginnen und zu fragen, welche Beiträge sich den normativ gesetzten Techniken des unverblümt Zu-Sehen-Gebens kritisch widmen und wie sie die heteronormativen Ordnungsmuster mittels parodistischer, utopischer, übertriebener Strategien anzweifeln oder gar subvertieren (21f.).

—— Claudia Reiche arbeitet entlang der von Mediziner\_innen emanzipativ gemeinten computergenerierten 3-dimensionalen Darstellungen der Klitoris heraus, dass es sich bei diesen aktuellen wissenschaftlichen Bildgebungsverfahren um die medientechnische Adaption eines zutiefst phallogozentristisch verankerten ‚Schwanzvergleichs‘ handelt (42). Dabei werde nicht nur die Qualität der Klitoris auf die Frage der Größe und Messbarkeit reduziert, sondern der Kunstgriff angewandt, die Potenz des digitalen

Mediums hervorzuheben. Indem die wahrheitsbringende Dimension des digitalen Mediums erzeugt wird, wird Digitalität in der Mediengeschichte als phallogozentrische Geschlechtergeschichte aktualisiert. Dagegen setzt die Autorin die Klitoris als psychische Funktion des Phallus, d.h. die, die nicht mit dem männlichen Penis apostrophiert ist. Da in dieser Funktion nicht Größe und maximale Sichtbarkeit eine Rolle spielen, werde in den 3-dimensionalen Bildern die Variabilität und der imaginäre Überschuss sichtbar, der mehr expressive Abstraktion denn objektive Wahrheit sei. Die Klitoris, die aufgrund digitaler Bildinformationen vor meinen Augen als rot getränkte Schneeglöckchenblüte (53) oder Edward Munch's *Schrei* mit Papa-Schlumpf-Mütze (54) erscheint, erlaubt die „Positivität aller denkbaren sexuellen Identitäten“ (52). Hier, wie auch in der künstlerischen Arbeit *Die Schichten der geschlechtlichen Kleidung* von Josch Hoenes und Tomka Weiß, tritt dieser Imaginationseffekt durch ausdrucksvolle Abstraktion bzw. überschüssige Überlagerung gezeichneter Schichten zutage (98f.). Wie kaum wahrnehmbare Geister fügen sich verschmelzende Körper und metamorphosierende Geschlechter in die Schraffur der Zeichnung ein und erheben sich – teilweise als Schablonen, teilweise als Schatten – vom Hintergrund ihrer szientistischen Verzeichnung. Die Körper in ihrem queeren Begehren verstecken sich nicht, sind aber dennoch fragil, nahezu flüchtig. Somit wird die künstlerische Technik der Camouflage angewandt, die Jonathan D. Katz in seinem Beitrag *Nicht versteckt, aber auch nicht sichtbar* thematisiert. Am Beispiel der in den USA kontrovers diskutierten Ausstellung *Hide/Seek. Difference and Desire in American Portraiture* (Smithsonian Museum's National Portrait Gallery, Washington DC, 2010) verweist Katz auf die Bedeutung von Bilderrätseln für die Konstitution eines queeren und mithin nicht auf das im Bild Offensichtliche ausgerichtete Sehen. Es sei oft die Imagination, die ein Bild zu einem queeren vervollständige. Irritierend ist vor dem Hintergrund dieser Darlegung folgender Widerspruch: Katz empört sich am Ende seines Textes über „schwarze[...] Listen von Darstellungen gleichgeschlechtlichen Begehrens“ (74) in der aktuellen Kunstwelt, die er darauf zurückführt, dass mit Stonewall eine bis dato nicht existente Separierung von *straights* und *queers* stattgefunden habe. Erst der Sichtbarkeits- und Separierungsdrang schwul-lesbischer Communities habe bewirkt, dass queere Kunst heute kaum mehr Zugang zum *top-of-the-art-Sektor* habe. Dabei macht er vergessen, dass er wenige Seite zuvor selbst die Intention zur *Hide/Seek*-Ausstellung damit begründet, die Aufmerksamkeit auf das gerichtet zu haben,

was „beim ersten Hinschauen verborgen bleibt“ (72). Indem er als Kurator von *Hide/Seek* die queere „Art des Sehens in Erkennen“ (72) verkehren will, wird er zum Teil dessen, was er kritisiert – und zwar ohne seine eigene Position zu reflektieren.

— Den Befund der Separierung teilt jedoch auch Skadi Loist in ihrem Beitrag *Queer Fun in Boy\_Girl Shorts* über die Programmstrategien bei LGBT/Q-Filmfestivals. Allein aufgrund der sich ab den 1970ern zunehmend in sozialen Bewegungen verankernden Filmfestivals (137) ergab sich die Konsolidierung einer dem heteronormativen Mainstream abgewandten cineastischen Szene. Jedoch verdeutlicht Loist eine von Katz vernachlässigte Differenzierung: nämlich die zwischen LGBT und Q. Vom queeren Standpunkt aus löst die Tatsache fehlender LGBT-Repräsentationen in großen Museen oder auf großen Film-Festivals heute nur wenig politische Frustration aus. Wenn Kino nicht von einem eindimensional greifbaren Identifikationsmuster ausgedacht wird (149), kann die politische Forderung nach Inklusion nicht die logische Folge sein. Vielmehr wäre sie die Infragestellung der queer-kuratorischen Praxis, für die Loist mit Blick auf marktcompatible und homogenisierte Programme ein Plädoyer hält. Als Beispiele für dieses Plädoyer benennt sie Programme, deren Filme zentrale Aspekte der Queer Theorie aufgreifen, die sich wiederum an weitere Beiträge im Band anschließen lassen. Beispielsweise erwähnt sie das Programm *Girl's Room*, das beim *identities. Queer Film Festival* in Wien 2009 gezeigt wurde. Die Filme in diesem Programm verweigerten im *Coming-of-Age*-Genre Narrative des Coming-Outs wiederzukäuen. Stattdessen ermöglichten sie im Zeigen des hinausgezögerten Moments adoleszenter Identitätsfindung Öffnungen, was Geschlecht, Begehren, Identität sein könne. Der Moment des Zögerns oder Verzögerns als Attribut eines queeren und mithin nicht chronologischen, sondern verlangsamten bzw. zeitlich verschlauften Identitätsbegriffs ist auch zentral für den von Renate Lorenz in ihrem Beitrag *the drag of queer art* vorgeschlagenen Begriff *transtemporal drag*. Mit *transtemporal drag* beschreibt Lorenz am Beispiel von Performances von Jack Smith alternative Zeitlichkeiten, die innerhalb queerer Theoriebildung Interventionen in durch Zeit regulierte Sexualitäten und Verkörperungen erlauben (128). Die durch Zögern hergestellte zeitliche Lücke ermögliche dabei nicht nur, nach dem Unerwarteten in Geschlechteridentifikationen zu fragen, sondern auch nach Alternativen zu strengen Taktungen ökonomisch effektiver Rationalität (127). Diese Alternativen – wie auch Mathias Danbolt in *Gleichzeitig: Queere Politiken – Alles auf einmal* verdeutlicht – lassen sich

als eine Taktik des Verblühten im Sinne des Verstellens *straighter Uhren* und somit des Subvertierens der (hetero-) normativen Zeitrechnung verstehen. Anders jedoch als Lorenz, die im Zögern oder der zeitlichen Lücke – also im Abstand – das Potential queerer Zeiten erkennt, argumentiert Danbolt mit der Simultanität von Zeiten. In der Gegenwart befinden wir uns in Begleitung all jener, die der Vergangenheit angehören, was Identifikationen jenseits des ontologischen Risses zwischen Lebenden und Toten ermögliche (84) und das dominante Prinzip der zeitlichen Trennung von Hier/Jetzt und Dann/Dort unterminiere (90). Entscheidendes Medium dieses Kontakts sei der Körper. Hiermit ergibt sich eine argumentative Nähe zum Beitrag von Antke Engel. In ihrer Auseinandersetzung mit der kuratorischen Arbeit *Chewing the Scenery* (2011) von Andrea Thal und speziell dem Kauen geht es Engel in *postkolonial kauen und kannibalisch begehren* um viszerale Zeitpolitiken, die sich als verkörperte Rezeptionserfahrungen verstehen lassen. D.h., dass sich in Körperpraxen wie dem Kauen Zeitlichkeiten verdichten, die nicht nur in politischen Szenarien queere Wirkungen entfalten, sondern auch in ästhetischen Erfahrungen. Kauen als Körperpraxis, in der sich die ideologische Überlegenheitsfantasie gegenüber dem Kannibalismus abgesetzt habe (101), wird im Rahmen einer viszeralen Involvierung beim Betrachtungsprozess zu einer Praxis des Durchkauens und somit Dezentrierens von Machtverhältnissen.

— Mit dem Aspekt der viszeralen, körperlichen Einbindung verschiebt sich der Sinn des Sehens und mithin die Frage, wo sich das Sichtbare verorten lässt, wo Erkenntnis entsteht – auf der Leinwand oder der Haut, auf dem Screen oder *in my guts*? Was aber – und hier denke ich dank des Buches über das Buch hinaus – bedeutet eine solche queere Politik der Ästhetik? Wenn der Wahrnehmungssinn des Sehens die Sinnlichkeit des Fühlens ist, können wir Queerness nur dort erwarten, wo nicht die unverblühte Rhetorik vom Verblühten herrscht, also die unverstellte Rede verstellter, alternativer Fakten. Stattdessen sollten wir uns das Verblühte unverstellter Fakten, d.h. vom westlichen Logos befreiter Affekte wünschen, die – anders als wir es im gegenwärtigen Moment affektpolitischer Instrumentalisierungen erleben – nicht Angst produzieren, sondern überschüssiges, queeres Begehren. Hierfür ist ein Blick in den Band *un/verblümt* und insbesondere auch auf die künstlerischen Produktionen der Abschlussausstellung, die in viszeral anmutende Settings nachgeahmter Betonwandtexturen eingebunden sind, *a very good point of departure*.

// Angaben zur Autorin

Katrin Köppert ist Queer-Medien-Affekt-Theoretikerin. Sie lebt in Berlin und lehrt bei den Medientheorien an der Kunstuniversität Linz. Sie studierte Gender Studies und Neuere Deutsche Literatur an der Humboldt-Universität zu Berlin. Ihre Dissertation befasst sich mit dem Thema queer pain in (vernacular) photography post-war & pre-stonewall. Ihre Forschungsschwerpunkte sind Queer Theory, Affect Studies und politische Gefühle, Visual Culture, Populärkultur, Foto-, Film- und Mediengeschichte, Post- und Dekoloniale (Medien-) Theorie. Zuletzt in Co-Herausgeberinnenschaft: I is for Impasse. Affektive Querverbindungen in Theorie\_Aktivismus\_Kunst, Berlin 2015.

// FKW WIRD GEFÖRDERT DURCH DAS MARIANN STEEGMANN INSTITUT UND DAS INSTITUTE FOR CULTURAL STUDIES IN THE ARTS DER ZÜRCHER HOCHSCHULE DER KÜNSTE

Sigrid Adorf / Kerstin Brandes / Maike Christadler / Hildegard Fröbis / Edith Futscher / Kathrin Heinz / Anja Herrmann / Kristina Pia Hofer / Marietta Kesting / Marianne Koos / Kea Wienand / Anja Zimmermann / [www.fkw-journal.de](http://www.fkw-journal.de)

// License

This work is licensed under the Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International License. To view a copy of this license, visit <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/> or send a letter to Creative Commons, PO Box 1866, Mountain View, CA 94042, USA.

