

Ambige Fotokunst & queer(end)-politisches Engagement

Ein provisorischer Werkzeugkasten für suchBEWEGENDE Bildzugänge

Oliver Klaassen



Abbildung 1: Wolfgang Tillmans' Fotografie von einer plakatierten Wand im Öffentlichen Raum Santiagos anlässlich seiner* Ausstellung »Wolfgang Tillmans« (18.07.-20.10.2013) im Museo de Artes Visuales (MAVI)

In meinem Essay begegne ich dem Zusammenhang von ästhetischer Ambiguität in Wolfgang Tillmans' gegenwärtiger Fotokunst und queer(end)-politischem Engagement mit einem such-BEWEGENDEN Zugang. Mit dieser responsiven Forschungspraxis markiere ich zweierlei: erstens, im phänomenologischen Sinne, mein ästhetisches Erfahren als ein Prozess sowohl einer passiven als auch aktiven Bewegung mithilfe medialer Aufzeichnungen darzustellen und einen reflektierten Umgang mit diesem empirischen Material zu pflegen; zweitens, im

poststrukturalistischen Sinne der Queer Theory, mich auf normativitätskritische und binäre Oppositionen unterlaufende Bewegungen des Queerings, die sich ausgehend von Tillmans' Fotokunst entfalten, zu fokussieren.

Zu Beginn Halt und Orientierung geben

In meinem Beitrag¹ möchte ich die Frage beantworten, inwiefern ästhetische Ambiguität², verstanden als Oberbegriff für »Mehrdeutigkeit, Vagheit und alle Formen von Uneindeutigkeit in der Kunst«³, in gegenwärtiger Fotokunst wie der von Wolfgang Tillmans konkret in Erscheinung tritt und für queer(end)⁴-politisches, das

-
- 1 Überlegungen, die diesem Essay zugrunde liegen, gehen zurück auf einen Vortrag zu »ENTSCHIEDEN UNENTSCHEIDBAR. Über das Zusammenspiel von Ambiguität & queer(end)-politischem Engagement in gegenwärtiger Fotokunst«, den ich am 19.01.2022 im Rahmen der vom Zentrum für interdisziplinäre Frauen- und Geschlechterforschung (ZFG) organisierten Ringvorlesung »Übergänge. Inter- und transdisziplinäre Perspektiven der Geschlechterforschung« an der Carl von Ossietzky Universität gehalten habe. Darüber hinaus beinhaltet dieser Beitrag Kapitelauszüge aus meinen laufenden Promotionsvorhaben zu »VON GEGENWÄRTIGER GETROFFEN IN SUCHBEWEGUNG BLEIBEN: Ästhetische Ambiguität, Ambivalenzerfahrungen & Möglichkeiten queer(end)-politischen Engagements« (Arbeitstitel). Ein besonderer Dank gilt sowohl den Mitgliedern von zwei Doktorand_Innenkolloquien (Institut für Kunst und visuelle Kultur an der Carl von Ossietzky Universität Oldenburg und Institut für Kunstpädagogik an der Justus-Liebig-Universität Gießen) als auch den Herausgeberinnen* Melanie M. Dietz und Nicole Kreckel dieses Sammelbandes für ihr wertvolles Feedback, das in das vorliegende Essay Eingang gefunden hat.
 - 2 Mit dem Begriff der ästhetischen Ambiguität rekurriere ich auf Verena Krieger, die in Abgrenzung zur bildlichen Ambiguität festhält: »Künstlerische Ambiguität hat über das rein Visuelle hinaus auch eine konzeptuelle Dimension – sie ist eine ästhetisch gestaltete, gesteigerte, komplexierte, kultivierte Ambiguität.« Verena Krieger, »Modi ästhetischer Ambiguität in der zeitgenössischen Kunst: Zur Konzeptualisierung des Ambiguitätsbegriffs für die Kunstwissenschaft«, In *Ambige Verhältnisse: Uneindeutigkeit in Kunst, Politik und Alltag*, hg. von Bernhard Groß et al. (Bielefeld: transcript, 2021), S. 30.
 - 3 Verena Krieger, »Steigert Kunst die Ambiguitätskompetenz? Potenziale ästhetischer Ambiguität von Picasso bis zum Zentrum für Politische Schönheit«, In *Mehrdeutigkeit gestalten: Ambiguität und die Bildung demokratischer Haltungen in Kunst und Pädagogik*, hg. von Ansgar Schnurr et al. (Bielefeld: transcript, 2021), S. 103.
 - 4 Entgegen der Verwendung als Adjektiv oder Substantiv und der damit verbundenen Gefahr der Fixierung markiere ich mit dieser Schreibweise im Partizip Präsens queeren(d) als Doing, als Normativität verunsichernde Praxis, der es darum geht, »etwas oder jemanden aus dem Gleichgewicht, aus einer selbstverständlichen Ordnung zu bringen«. Nina Degele, »Heteronormativität entselbstverständlichen – Zum verunsichernden Potenzial von Queer Studies«, In *Freiburger FrauenStudien – Zeitschrift für Interdisziplinäre Frauenforschung* 11, Nr. 17 (2005): S. 16.

heißt normativitätskritisches und binäre Oppositionen unterlaufendes Engagement, produktiv gemacht wird. Hierbei führen mich meine SuchBEWEGUNGEN zu Versatzstücken eines komplexen relationalen Gefüges, die keinen Anspruch auf Vollständigkeit besitzen und ohne Probleme um weitere ergänzt und verkompliziert werden könnten. Meine partiale Perspektive auf die künstlerischen Fotografien von Tillmans ergibt sich nicht nur aus meiner disziplinären Situiertheit, also meiner Verortung innerhalb der kunstwissenschaftlichen Queer Studies⁵, sondern auch aus meiner Situiertheit als *weiße_r*⁶ und nicht-binäre Person mit Diskriminierungserfahrungen, die aus einer bildungsbürgertumsfernen Arbeiter_Innenfamilie und Mittelschicht kommt.⁷ Dies bedingt den von meinen Forschungsinteressen geleiteten Zuschnitt des Essays auf das mögliche Zusammenspiel von ästhetischer Ambiguität und queer(end)-politischem Engagement.

Ausgehend von der semiotischen Annahme, dass ein Zeichen keine absolute und stabile Bedeutung beinhaltet, sondern seine Bedeutung immer nur in Differenz zu anderen Zeichen in je spezifischen symbolischen und materiellen Kontexten erhält, gehe ich in Anlehnung an poststrukturalistisch informierte Hegemoniekritik von einem Verständnis des Politischen »als Feld permanenter Auseinan-

5 Zur Einführung in das Forschungsfeld der kunstwissenschaftlichen Queer Studies vgl. *un/verbäumt: Queere Politiken in Ästhetik und Theorie*, hg. von Josch Hoenes und Barbara Paul (Berlin: Revolver Publishing, 2014); *Queer (Documents of Contemporary Art)*, hg. von David Getsy (London: Whitechapel Gallery, 2016); *Otherwise: Imagining Queer Feminist Art Histories*, hg. von Amelia Jones und Erin Silver (Manchester: Manchester University Press, 2015); *Art & Queer Culture*, hg. von Catherine Lord und Richard Meyer (London: Phaidon, 2013); Renate Lorenz, *Queer Art: A Freak Theory* (Bielefeld: transcript, 2012); *Mehr(wert) queer – Queer Added (Value): Visuelle Kultur, Kunst und Gender-Politiken – Visual Culture, Art, and Gender Politics*, hg. von Barbara Paul und Johanna Schaffer (Bielefeld: transcript, 2009).

6 Im Sinne einer queer-feministisch motivierten (Schrift-)Sprache benutze ich erstens den Asterisk (*), um Denaturalisierung und kulturelle Konstruiertheit von Kategorien wie zum Beispiel Mann* oder Frau* zu signalisieren. Es soll außerdem verdeutlichen, dass sich zum Beispiel der Begriff Mann* oder Frau* und die dazugehörigen Personal-, Possessiv- und Relativpronomen hier auf alle Personen beziehen, die sich unter diesen Bezeichnungen definieren, definiert werden und/oder sich sichtbar gemacht sehen. Zweitens verwende ich neben dem Gender-Gap (), eine queer(end)e Widerstandsstrategie, die darauf hinweist, dass es mehr als zwei (soziale) Geschlechter und Geschlechtsidentitäten gibt und jene Menschen anzusprechen sucht, die sich zum Beispiel nicht einem binären Zweigeschlechtersystem zugehörig fühlen. Drittens möchte ich mit der Verwendung des großen Binnen-I etwas in Erinnerung rufen, was häufig in Vergessenheit gerät: nämlich, dass wir die ursprüngliche Forderung nach einer geschlechtssensiblen Sprache vor allem dem Feminismus zu verdanken haben.

7 Statt Erstakademiker_In favorisiere ich den Begriff bildungsbürgertumsfern. Vgl. hierzu Jayrôme C. Robinet, »Legitim«, Blogeintrag vom 03.12.2013, <https://jayromeaufdeutsch.wordpress.com/2013/12/08/legitim/> [zuletzt aufgerufen: 14.03.22].

dersetzung«⁸ und damit als »Potentialität«⁹ aus, das durch Unabschließbarkeit, durch prinzipielle Unentscheidbarkeit¹⁰, gekennzeichnet ist.¹¹ Das Politische bestimmt sich demnach über die Unmöglichkeit von Schließung, weshalb ich bewusst von queer(end)-politischem Engagement und nicht von queer(end)er Politik schreibe.¹² Da die Relationalität und der performative Effekt von ästhetischer Ambiguität zur Produktion von Ambivalenz im Rezeptionsprozess führt,¹³ unterscheide ich in meinem Essay zwischen zwei Ebenen, die häufig ineinandergreifen: erstens ambige Werkstrukturen (objektive Ambiguität), die sogenannte Ausdrucksebene beziehungsweise künstlerische Ebene der Ambiguität; zweitens ambivalente Rezeptionsweisen bzw. Ambivalenz erfahren (subjektive Ambivalenz), die sogenannte Wertebene beziehungsweise rezeptive Ebene der Ambiguität.¹⁴ Unter Am-

-
- 8 Antke Engel, »Entschiedene Intervention in der Unentscheidbarkeit: Von queerer Identitätskritik zur VerUneindeutigung als Methode«, In *Forschungsfeld Politik: Geschlechtskategoriale Einführung in die Sozialwissenschaften*, hg. von Cilja Harders, Heike Kahlert und Delia Schindler (Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, 2005), S. 277.
 - 9 Antke Engel, »Desiring Tension: Towards a Queer Politics of Paradox«, In *Tension/Spannung*, hg. von Christoph F. E. Holzhey (Wien: Turia + Kant, 2010), S. 227.
 - 10 Vgl. Urs Stäheli, »Politik der Entparadoxierung«, In *Das Undarstellbare der Politik: Zur Hegemonietheorie Ernesto Laclaus*, hg. von Oliver Marchart (Wien: Turia + Kant, 1998), S. 295–311.
 - 11 Ähnlich wie Jacques Derrida lehne ich eine fixe Definition des Politischen deswegen ab, weil jede Definition in der Praxis unscharf und nicht eindeutig abgrenzbar vom Nichtpolitischen ist. Vgl. Jacques Derrida, *Politik der Freundschaft* (Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2002), S. 161f.; Ders., *Politik und Freundschaft: Gespräch über Marx und Althusser* (Wien: Passagen, 2014), S. 70.
 - 12 Der grundlegend politische und emanzipatorische Anspruch der Queer Theory lässt sich damit begründen, dass sie einen dekonstruktiven Impuls aufgreift: nämlich die Destabilisierung und Verschiebung des traditionellen Systems binärer Gegensätze, auf dem das Denken der abendländischen Philosophie basiert. Da die Queer Theory ein heterogenes, transdisziplinäres und aktivistisch geprägtes Feld darstellt, das eine Vielzahl unterschiedlicher Perspektiven unter einem Dach vereint, liegt meinem Essay ein von grundsätzlicher Offenheit geprägtes Verständnis des Politischen zugrunde. Für Antke Engel liegt gerade in der definitorischen Offenheit und Heterogenität der Queer Theory ihre politische Stärke (vgl. Engel, »Entschiedene Intervention in der Unentscheidbarkeit«, S. 265). Zur Einführung in die Queer Theory und das Forschungsfeld der Queer Studies vgl. Nina Degele, *Gender/Queer Studies: Eine Einführung* (Paderborn: UTB, 2008); *The Routledge Queer Studies Reader*, hg. von Donald E. Hall und Annamarie Jagose (London/New York: Routledge, 2012).
 - 13 Vgl. Miriam Haller, »Dekonstruktion der ›Ambivalenz‹: Poststrukturalistische Neueinschreibungen des Konzepts der Ambivalenz aus bildungstheoretischer Perspektive«, In *Forum der Psychoanalyse: Zeitschrift für psychodynamische Theorie und Praxis* 27, Nr. 4 (2011): S. 363f.
 - 14 Vgl. Sabine Dengel et al., »Einleitung: Zur Ambiguität in Kunst, Gesellschaft und Pädagogik sowie die Suche nach dem Transfer«, In Schnurr, *Mehrdeutigkeit gestalten*, S. 15; Bernhard Groß et. al., »Für eine Pragmatik der Ambiguität – Zur Einleitung«, In *Ambige Verhältnisse: Uneindeutigkeit in Kunst, Politik und Alltag*, hg. von Bernhard Groß et al. (Bielefeld: transcript, 2021), S. 11; 84; vgl. Haller, »Dekonstruktion der ›Ambivalenz‹«, S. 363f.; vgl. Krieger, »Modi ästhetischer Ambiguität in der zeitgenössischen Kunst«, S. 41; vgl. Verena Krieger, »Modes of

bivalenz erfahren verstehe ich nicht nur eine durch eine statische, zweiwertige, am dualistischen Denken orientierte Entweder-Oder-Logik (statische Ambivalenz),¹⁵ sondern auch – mit Rückgriff auf Jacques Derridas poststrukturalistische Resignifikation des Ambivalenzbegriffes – eine konsequente Unentscheidbarkeit im Sinne einer dynamischen Doppelwertigkeitslogik (dynamische Ambivalenz).¹⁶ Die Notwendigkeit zur Darstellung meines eigenen ästhetischen Erfahrens¹⁷ mithilfe von schriftlichen und visuellen Aufzeichnungen¹⁸ und zum reflektierten Umgang

Aesthetic Ambiguity in Contemporary Art: Conceptualizing Ambiguity in Art History«, In *Ambiguity in Contemporary Art and Theory: Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft* Sonderheft 16 (2018), hg. von Frauke Berndt und Lutz Koepnick (Hamburg: Felix Meiner Verlag), S. 68f.

- 15 Der Begriff Ambivalenz, der 1910 vom Züricher Psychiater Eugen Bleuler (1857-1939) geprägt wurde, beschreibt ursprünglich »eine doppelte Wertung, die naturgemäß meist eine gegensätzliche ist. Die Wertung kann eine affektive oder eine intellektuelle sein, d.h. eine Idee kann mit positiven oder mit negativen Gefühlen betont, oder sie kann positiv oder negativ gedacht werden.« Eugen Bleuler, *Die Ambivalenz: Festgabe zur Einweihung der Neubauten der Universität Zürich* (Zürich: Schultess, 1914), S. 105. Vertiefend zum Konzept der Ambivalenz aus interdisziplinärer Perspektive vgl. »Über Ambivalenz«, In *Forum für Psychoanalyse: Zeitschrift für psychodynamische Theorie und Praxis*, hg. von Kurt Lüscher, 27, Nr. 4 (Dezember 2011).
- 16 In dieser meiner Ansicht nach fast schon queer(end)en, weil ein Denken in hierarchischen Binarismen unterlaufenden Begriffswendung, welche die Gegenüberstellung von Ambiguität und Ambivalenz durch eine performative Verwebung ersetzt, sieht Haller einen dekonstruktiven Akt, gerade auch in Abgrenzung zu »denjenigen Konzeptionen [von Ambivalenz; Anmerkung O. K.] [...], die Ambivalenz vorrangig als Belastung sehen und ihre Aufmerksamkeit auf Möglichkeiten der Auflösung von Ambivalenz lenken«. Haller, »Dekonstruktion der ›Ambivalenz‹«, S. 362.
- 17 In Anlehnung an phänomenologische Theorien von Bernhard Waldenfels versteht Andrea Sabisch ästhetisches Erfahren als ein durch einen Bruch (Diasiose) voneinander getrenntes und verschobenes Wechselverhältnis von Widerfahrnis (Pathos) und Antwort (Response), innerhalb dem es zu einer »Umwandlung von einem Patienten zum Respondenten« kommt. Andrea Sabisch, »Responsivität und Medialität in Bildungs- und Erfahrungsprozessen«, In *Irritation als Chance: Bildung fachdidaktisch denken*, hg. von Ingrid Bähr et al. (Wiesbaden: Springer VS, 2019), S. 110. Vgl. auch Andrea Sabisch, *Aufzeichnung und ästhetische Erfahrung* (Hamburg: Hamburg University Press, 2009), S. 7f. Ich verwende in meinem Beitrag größtenteils entweder den substantivierten Infinitiv (das Erfahren) oder das Verb (erfahren), um Erfahren als prozessuale Bewegung zu denken und zu beschreiben. Vgl. Bernhard Waldenfels und Dieter Mersch, »Erscheinung und Ereignis«, In *Sichtbarkeiten 1: Erscheinen. Zur Praxis des Präsentativen*, hg. von Mira Fliescher, Fabian Goppelsröder und Dieter Mersch (Zürich: Diaphanes, 2015). So konstatiert auch Sabisch: »[D]as Verb *erfahren* [deutet] darauf hin, dass jede Erfahrung mit vorgängigen Erfahrungen zu tun hat und ebenso mit zukünftigen. Sie kann Spuren der Wiederholung oder des Erinnerns aufweisen oder übergehen in ein Werden [Hervorhebung im Original]«. Sabisch, »Responsivität und Medialität in Bildungs- und Erfahrungsprozessen«, S. 107.
- 18 Zu Aufzeichnungen/Grafien als Methode bzw. als Praktiken des Antwortens in ästhetischen Erfahrungsprozessen vgl. insbesondere Andrea Sabisch, *Inszenierung der Suche: vom Sichtbar-*

mit diesem empirischen Material leite ich als logische Schlussfolgerung aus dem Umstand ab, dass »Ambiguität [...] nicht ohne jemanden [existiert], der sie wahrnimmt«.¹⁹ Die Explikation meines experimentellen, theoretisch-methodischen Bezugsrahmens für mein interdisziplinäres, an der Schnittstelle von kunstwissenschaftlichen Queer Studies und kunstwissenschaftlichen Ambiguity Studies²⁰ angesiedeltes (Forschungs-)Vorhaben hebe ich mir bewusst für den Schluss auf, um interessierten Lesenden am Ende ihrer Lektüre einen provisorischen Werkzeugkasten für das Erproben suchBEWEGENDER Bildzugänge²¹ mit an die Hand geben zu können.

Einladung zum vieldeutigen und irritierenden Erfahren

Eine Fotografie (Abbildung 1) von Wolfgang Tillmans zeigt die Fußgängerzone von Santiago, der Hauptstadt von Chile. Darauf erstreckt sich eine plakatierte Wand mit einer dahinterliegenden Hausfassade. Links und rechts verunmöglichen ein Straßenschild sowie fünf entweder vorbeilaufende oder stehen gebliebene Menschen meine uneingeschränkte Sicht auf die Plakatwand. Das Bild wird dominiert von einer Wand, die links angeschnitten ist, bestrichen mit insgesamt 27-mal den gleichen, sich teilweise überlappenden Plakaten. Es handelt sich hierbei

werden ästhetischer Erfahrung im Tagebuch. Entwurf einer wissenschaftskritischen Grafieforschung (Bielefeld: transcript, 2007).

- 19 Andrea Sabisch, »Vom Zeigen und Zähmen der Ambiguität zwischen Kunst und Pädagogik«, In *Ambige Verhältnisse*, S. 329. Ausgehend von dieser phänomenologischen Prämisse hält Sabisch fest: »Wenn wir die Ambiguität einseitig den Bildern und der Kunst zuschreiben und in den Bildgestalten Eigenschaften suchen, in der Annahme, sie seien mehr oder weniger mechanistisch in der Rezeption reproduzierbar, haben wir das Schwankende im Erfahren der Ambiguität schon verleugnet und übersprungen. Die Erfahrung von Ambiguität beruht vielmehr auf einem Wirkungsgeschehen im Zwischenbereich von künstlerischen Arbeiten und Betrachter_Innen. Das verschiebt die Fragen nach den Bildern zur Frage nach der Rezeption von Bildern.« (ebd.: S. 329). So konstatieren auch Dengel et al., dass »die Mehrdeutigkeit [...] nie im Objekt liegen kann, sondern sich erst im Erleben des Subjekts entfalten kann«. Sabine Dengel et al. »Einleitung«, S. 15.
- 20 Zur Einführung in das Forschungsfeld der kunstwissenschaftlichen Ambiguity Studies siehe insbesondere »Ambiguity in Contemporary Art and Theory«, *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, hg. von Frauke Berndt und Lutz Koepnick, Sonderheft 16 (2018), (Hamburg: Felix Meiner); vgl. Krieger, »Modi ästhetischer Ambiguität in der zeitgenössischen Kunst«; vgl. *Ambiguität in der Kunst: Typen und Funktionen eines ästhetischen Paradigmas*, hg. von Verena Krieger und Rachel Mader (Köln: Böhlau, 2010); vgl. *Radikal ambivalent: Engagement und Verantwortung in den Künsten heute*, hg. von Rachel Mader (Zürich: Diaphanes, 2014).
- 21 Ähnlich wie Andreas Schoppe favorisiere ich den Begriff Bildzugang gegenüber dem Begriff Bildanalyse. Vgl. Andreas Schoppe, *Bildzugänge: Methodische Impulse für den Unterricht in der Primar- und Sekundarstufe* (Hannover: Klett/Kallmeyer, 2011).

um Ausstellungsplakate, die Tillmans anlässlich seiner* Ausstellung *Wolfgang Tillmans* (18.07.–20.10.13) im Museo de Artes Visuales (MAVI) anfertigte und vor Ort im öffentlichen Stadtraum aufhängte. Bei genauer Betrachtung fällt die visuelle Gliederung der Plakate in zwei Teile auf (Abbildung 2): Oben befindet sich ein Ausschnitt der analogen Fotografie »The Cock (Kiss)« (2002) und unten ein Ausschnitt der kameralosen²² Fotografie »Ostgut Freischwimmer (right)« (2004).



Abbildung 2: Rekonstruiertes Plakat von Wolfgang Tillmans anlässlich seiner* Ausstellung »Wolfgang Tillmans« (18.07.-20.10.2013) im Museo de Artes Visuales (MAVI) in Santiago. Oben: Ausschnitt der kameralosen Fotografie »Ostgut Freischwimmer (right)« (2004); unten: Ausschnitt der Fotografie »The Cock (Kiss)« (2002)

Das Untereinander von zwei Fotografien lädt mich nicht nur zum vieldeutigen und irritierenden Erfahren ein, sondern es regt mich auch an zu Praktiken des Antwortens. Die Rede ist von dokumentierten Bildumgangsweisen in Form von schriftlichen Aufzeichnungen aus meinem Forschungstagebuch:

22 Es handelt sich um Resultate fotochemischer Verfahren ohne Fotoapparat und Negativ.

»Die filigranen, fadenstrukturähnlichen schwarzen Gebilde mit unterschiedlicher Dichte, die sich stromlinien- und wellenartig mit sowohl scharfen als auch verschwommenen Anteilen in einem blauen Raum bewegen, treffen mich, weshalb ich sofort am abstrakten Bild in der unteren Hälfte kleben bleibe: Fernab von einer möglichen mikroskopischen Aufnahme bringe ich das Abgebildete – bedingt durch die blaue Farbe – unweigerlich in Verbindung mit dem Element Wasser. Handelt es sich bei den dunklen Ansammlungen von filigranen Fadenstrukturen um Tentakeln von Quallen? Um sich unter Wasser bewegende (Menschen-)Haare? Um Flecken und Schlieren von sich im Wasser auflösender Tinte?... Die Begegnung mit der Uneindeutigkeit dessen, was zu sehen gegeben wird, reizt mich sehr. Ich bin konfrontiert mit dem Wegfall klarer Orientierung und eindeutiger Identifikation, weshalb ich außerhalb vertrauter Systeme navigieren muss. Das durch das Bild heraufbeschworene Gefühl von Freiheit von fixen Kategorien und identitären Zwängen begreife ich als Einladung, mich gemütlich in der Ambiguität einzurichten. Das fühlt sich vertraut an. Denn als Mensch, der nicht in eine von nur zwei möglichen engen Schubladen passen will, durchkreuze ich die Vorstellung, dass es nur zwei feste, gegensätzliche Geschlechter gibt. Nicht-binär zu sein, sich als »weder-noch« den sozialen Kategorien »männlich« oder »weiblich« zugehörig zu fühlen, bedeutet für mich, Uneindeutigkeit zu umarmen... Aber halt stopp: Oben darüber befindet sich noch ein anderes Bild von zwei sich küssenden Menschen in Porträtansicht. Zwei Bilder treffen aufeinander, die für mich zunächst einmal nicht zusammenpassen zu scheinen. Mein Blick wandert in oszillierender Bewegung vom oberen zum unteren Bild: Figuration und Abstraktion, Unverblümtheit und Verblümtheit, Stillstand und Bewegung... Ich verstehe den Zusammenhang, die Verbindung nicht. Mögliche Be-Deutungen des einen Bildes werden durch das andere Bild limitiert und zugleich geöffnet. Die Farbe Blau als einziger gemeinsamer Nenner? Ich mache mich auf die Suche nach weiteren Gemeinsamkeiten. Ich gebe schnell auf, bin frustriert. Denn die Unterschiede scheinen zu überwiegen. Die Assoziationsangebote, die das Aufeinandertreffen dieser zwei Bilder (an-)bietet, führen für mich zu keinem kohärenten Sinn-Ergebnis. Ich fühle mich durch die ungewöhnliche Bilder-Kombination zum wiederholten Mal dazu aufgefordert, eine Komfortzone mit stabilen und eindeutigen Sichtweisen zu verlassen. Was bleibt, ist eine unauflösbare Spannung, die mich zugleich fasziniert, irritiert und befremdet.«²³

Pendelnde Bewegung zwischen Identifikation und irritierender Fremderfahrung

Wie ich im Folgenden unter Berücksichtigung meiner oben angegebenen schriftlichen Aufzeichnungen darlegen werde, ist es im Falle des MAVI-Ausstellungsplakates von Tillmans nicht ein Detail, sondern die gesamte kameralose Fotografie »Ostgut Freischwimmer (right)« sowie das Untereinander der zwei Fotografien, die mich auf je unterschiedliche Weise *ge-/betroffen* haben. Mit *ge-/betroffen* meine ich leibgebundene, primär vorsprachlich strukturierte Momente der Affizierung im Rezeptionsraum, die konstituierend für einen phänomenologisch verstandenen ästhetischen Erfahrungsprozess sind.²⁴ Entscheidend ist, dass ästhetisches Erfahren mit einer Irritation²⁵ beginnt, von der das rezipierende Subjekt im Sinne einer Widerfahrnis *ge-/betroffen* wird.²⁶ Roland Barthes, der* ausgehend von seinem* ästhetischen Erfahren phänomenologisch die subjektive und affektive Lesart von Fotografien als wesentlich bestimmt, konzeptualisiert solcherlei affizierende Momente des *Ge-/Betroffen-Werdens* als Punctum. Barthes meint damit etwas, das ihn* »besticht ([...] aber auch verwundert, trifft)«²⁷, »kurz und aktiv zugleich, geduckt wie ein Raubtier vor dem Sprung«²⁸. Gemäß der Devise »Mir stößt etwas

24 Ansgar Schnurr definiert ästhetisches Erfahren deshalb auch als »[l]eibliches, wahrnehmungsbezogenes, assoziatives und implizites Empfinden«. Ansgar Schnurr, »Vom Bauchgefühl zur Sprache kommen: Qualitative Ansätze zur Darstellung ästhetischer Prozesse in Auseinandersetzung mit Offenheit und Mehrdeutigkeit«, In *Ist Kunst ein Sonderfall? Qualitative Forschungsansätze in den künstlerisch-pädagogischen Fächern*, hg. von Erik Esterbauer und Andreas Bernhofer (Münster: LIT, 2020), S. 64.

25 Der Begriff »Irritation [bezieht sich] stärker auf die Wirkung der Fremderfahrung, d.h. in Bezug auf jemanden, der etwas erleidet, dem sich etwas entzieht und der genau dadurch getroffen wird [Hervorhebung im Original]«. Andrea Sabisch, »Antworten auf Bilder: Zu Irritationen im visuellen Bildungs- und Erfahrungsprozess«, In *Irritation als Chance: Bildung fachdidaktisch denken*, hg. von Ingrid Bähr et al. (Wiesbaden: Springer VS, 2019), S. 261. Da er keinen vorgängigen Subjektbegriff nahelegt und keine Entwicklungslogik unterstellt (vgl. ebd.), ist Irritation besser geeignet als der Begriff Krise zur Erfassung der Brüchigkeit einer responsiven Antwortlogik. Vgl. Bernhard Waldenfels, *Grenzen der Normalisierung: Studien zur Phänomenologie des Fremden* (Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2008), S. 67–81. Da sich beides, Fremderfahrung und Irritation, »zeigt [...], indem es sich uns entzieht« (Waldenfels, *Topographie des Fremden*, S. 42), sind sie nicht direkt beobachtbar, sondern lassen sich nur indirekt aus einer Teilnehmendenperspektive erschließen (vgl. Bernhard Waldenfels, *Sozialität und Alterität: Modi sozialer Erfahrung* (Frankfurt a. M.: Suhrkamp, S. 21).

26 Vgl. Bernhard Waldenfels, *Bruchlinien der Erfahrung: Phänomenologie – Psychoanalyse – Phänomenotechnik* (Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2002), S. 58f.

27 Roland Barthes, *Die helle Kammer: Bemerkungen zur Photographie* (Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2012 [1980]), S. 36.

28 Ebd., S. 49.

zu, »Mich hat etwas getroffen«²⁹ erfährt das Subjekt sich bei der Widerfahrnis beziehungsweise beim Punctum in der passiven Rolle eines_einer Patient_In zunächst als dezentriert. Erst im zweiten Schritt, im Antworten (Response) darauf, wovon es affiziert wird, nimmt das Subjekt im ästhetischen Erfahrungsprozess eine aktive Respondent_Innenrolle ein: »wir [wandeln] das, wovon wir getroffen sind, um[...] in das, worauf wir antworten.«³⁰ Mit der Erinnerung an das ambiguitätsumarmende Gefühl, das die »Freischwimmer«-Fotografie bei mir heraufbeschwört und das ich in Zusammenhang bringe mit meiner Zugehörigkeit (*belonging*) als nicht-binär, füge ich der Fotografie etwas hinzu, das in meiner Vergangenheit und Gegenwart lokalisiert ist. Das Punctum beziehungsweise die Widerfahrnis wird also von meinen eigenen Erfahrungen, Präferenzen und Wissensbeständen, die nicht im Bild beherbergt sind und damit nicht zwangsläufig von Tillmans intendiert worden sind, überformt. Da das relationale Verhältnis zwischen der kameralosen Fotografie und mir den Index, der mich als Punctum beziehungsweise Widerfahrnis trifft, bestimmt, kann mit Margaret Olin von einem performativen Index gesprochen werden.³¹ Je nachdem, was für mich aufgrund meiner affektiven Einmischung wahrnehmbar wird, beginnt sich das Bild zu kippen und zu verschieben, mit der Folge neuer Bedeutungen, die sich mit den Resultaten des Studiums³² vermischen.³³ Jene affektive Nähe kreiert nach Katrin Köppert »eine Bewegung, bei der alles auf der Kippe steht: die denotative und konnotative Bildbedeutung, der historisch neu einzuordnende Bildkontext sowie das Betrachtungsverhältnis.«³⁴

29 Waldenfels, *Sozialität und Alterität*, S. 21.

30 Sabisch, »Responsivität und Medialität in Bildungs- und Erfahrungsprozessen«, S. 110.

31 Vgl. Margaret Olin, *Touching Photographs* (Chicago/London: Chicago University Press, 2012), S. 69. Auch Shawn Michelle Smith kommt zu dem Schluss, dass die Macht des bestechenden Punctum im sich vom materiellen Referenten ablösenden Gefühl zu suchen sei und nicht primär – wie bei Barthes – in der Indexikalität. Vgl. Shawn Michelle Smith, »Photography Between Desire and Grief«, In *Feeling Photography*, hg. von Elspeth H. Brown und Thy Phu (Durham/London: Duke University Press, 2014), S. 29-46.

32 Barthes unterscheidet zwischen zwei Wirkungsweisen bzw. Rezeptionsformen der Fotografie: dem Punctum, also dem persönlichen Getroffensein, und dem Studium, also dem analytisch-distanzierten Blick. Vgl. Barthes, *Die helle Kammer*.

33 Auch wenn sich Amelia Jones nicht explizit auf das Konzept des performativen Index von Olin bezieht, setzt sie* mit ihrem* theoretischen Modell der »queer-feministischen Dauerhaftigkeit« (»queer-feminist durationality«) genau hier an, wenn sie* sagt, dass ein Bild aufgrund dieses relationalen Verhältnisses wieder prozessual werden kann und sich auf die Zukunft öffnen kann. Vgl. Amelia Jones, *Seeing Differently: A History and Theory of Identification and the Arts* (New York/London: Routledge, 2012).

34 Katrin Köppert, *Queer Pain. Schmerz als Solidarisierung, Fotografie als Affizierung: Zu den Fotografien von Albrecht Becker aus den 1920er bis 1990er Jahren* (Berlin: Neofelis Verlag, 2021), S. 184.

In dem Moment, in dem ich den Wegfall klarer Orientierung und eindeutiger Identifikation in »Ostgut Freischwimmer (right)« insbesondere deswegen als befreiend empfinde, weil ich als nicht-binäre Person selbst fixen Kategorien und identitären Zwängen eines binären Zweigeschlechtersystems zu entfliehen versuche, knüpfe ich vordergründig an das affektive Potenzial der kameralosen Fotografie an, um mich selbst ins Bild zu rücken. Mit dieser »Einen-Blick-durch-den-Spiegel-Vorgehensweise«, in der meine durch das Punctum beziehungsweise die Widerfahrnis beeinflussten Erkenntnisse einer identitären Selbstvergewisserung dienen, muss ich mich der Kritik aussetzen, ein »narzisstische[s] Sehen«³⁵ zu betreiben.³⁶ Jene narzisstische Herangehensweise, in der das Begehren des_der Interpret_In den Blick auf das Objekt so weit determiniere, dass dieses nur mehr sein_ihr Begehren zurückspiegeln, konstatiert Susanne von Falkenhausen für die politisch-engagierte Agenda der Visual Culture Studies.³⁷ Von Falkenhausen findet diese Deutungsbewegung deswegen problematisch, weil

»sie [...] keine Distanzierung [erlaubt], weder des interpretierenden Selbst, das sich nicht zu situieren weiß, der Welt gegenüber, noch dem Gegenstand, der nur insoweit gesehen wird, als er in das Selbstbild des Interpreten integriert werden kann, ohne dieses zu gefährden.«³⁸

Ich möchte diese Kritik mit zwei Argumenten ein Stück weit entkräften: Zum einen verstehe ich in Anlehnung an das theoretische Modell der »queer-feministischen Dauerhaftigkeit« (»queer-feminist durationality«) von Amelia Jones Identifikation als reziproken, dynamischen und andauernden Prozess.³⁹ Jones geht es dabei um die Dauer, welche die ins Bild gefühlte Vergangenheit mit einer Zukunft belegt, die Verfestigungen von Subjektivierungen gerade vermeidet.⁴⁰ Das heißt auch wenn meine Vergangenheit und Gegenwart in der Betrachtung der »Freischwimmer«-Fotografie aufleben, wird sie zugleich für eine Zukunft geöffnet, was auch die Gegenwart zu transformieren ermöglicht. Zum anderen beweist ein Blick in meine schriftlichen Aufzeichnungen, dass ich keineswegs bei der »Identifikation mit

35 Susanne von Falkenhausen, *Jenseits des Spiegels: Das Sehen in Kunstgeschichte und Visual Culture Studies* (Paderborn: Wilhelm Fink, 2015), S. 224.

36 Auch Barthes, der sein* Selbst in die von ihm* besprochenen Fotografien hineinmontiert, wurde für diese narzisstische Vorgehensweise kritisiert. Vgl. Fred Moten, »Black Monin«, In *Loss: The Politics of Mourning*, hg. von David L. Eng und David Kazanjian (Berkeley/Los Angeles/London: California University Press, 2003), S. 56-76; vgl. Shawn Michelle Smith, »Race and Reproduction in Camera Lucida«, In *Photography: Theoretical Snapshots*, hg. von Jonathan J. Long, Andre Noble und Edward Welch (London: Routledge, 2009), S. 98-111.

37 Vgl. von Falkenhausen, *Jenseits des Spiegels*, S. 236.

38 Ebd., S. 240.

39 Vgl. Jones, *Seeing Differently*, S. 2.

40 Vgl. ebd., S. 175.

dem Spiegelbild« stehenbleibe. Gemäß der Devise »Da trifft etwas aufeinander, was nicht zusammenpasst« verunmöglicht das Untereinander der zwei Fotografien auf dem Ausstellungsplakat nämlich für mich einen stabilen, abgesicherten Modus der Sehweise. Im Rahmen meiner von ästhetischer Ambiguität in Tillmans Fotokunst ausgehenden Ambivalenzerfahrung passiert hier etwas, das sich mit den Worten von Ansgar Schnurr beschreiben lässt als »krisenhaftes Hineinbrechen des Fremden in die bisherigen Ordnungsstrukturen [...], indem Sicherheit und Orientierung versprechende Identifikationen in Frage gestellt werden.«⁴¹ Ich werde also *ge-/betroffen* im Sinne einer irritierenden Fremderfahrung. Wenn Sabisch unter Fremderfahrung einen »relationale[n] [Begriff], der auf das Eigene und das Selbst bezogen ist«, ⁴² versteht, beginnt Fremdheit gemäß dem Lacan'schen Blickmodell⁴³ demnach für mich als Forschungssubjekt⁴⁴ damit, dass ich mir selbst fremd werde im Blick des ›Anderen‹ beziehungsweise des Plakates mit den zwei Fotografien. Waldenfels konstatiert für das Erfahren des Fremden etwas, das die Aussage »Was bleibt, ist unauflösbare Spannung, die mich zugleich fasziniert, irritiert und befremdet« in meinen schriftlichen Aufzeichnungen auf den Punkt bringt, nämlich eine »Ambivalenz, [die] als verlockend und bedrohlich zugleich«⁴⁵ erscheint. Mit Blick auf die zwischen Identifikation und irritierender Fremderfahrung pendelnde Bewegung, die sich in der fragmentierten Aufzeichnung meines ästhetischen Erfahrens manifestiert, kann festgehalten werden, dass meine relationale Perspektive im Sinne einer »Orientierung zu den Dingen«⁴⁶ sowohl zur Klärung als auch zur Verunklärung der eigenen Position geholfen hat.

Erst assoziativ, dann disjunktiv: Eingenommene Rezeptionsmodi

Im Folgenden möchte ich darüber reflektieren, inwiefern meine schriftlichen Aufzeichnungen Aufschluss geben über eingenommene Rezeptionsmodi in Ausein-

41 Schnurr, »Vom Bauchgefühl zur Sprache kommen«, S. 63.

42 Sabisch, »Antworten auf Bilder«, S. 261.

43 Vgl. Jacques Lacan, »Das Spiegelstadium als Bildner der Ichfunktion, wie sie uns in der psychoanalytischen Erfahrung erscheint«, In *Schriften 1*, hg. von ders.* (Weinheim/Berlin: Quadriga, 1986 [1949]) S. 61-70.

44 Wenn ich von mir als forschendem Subjekt spreche, gehe ich von einem poststrukturalistischen, dezentrierten Verständnis von Subjektivität aus, dem zufolge sie Teil einer Relation ist, was entscheidend für die Kunstbetrachtung ist. Es ist vor allem die Unabgeschlossenheit des Subjekts, die Verbindungen ermöglicht.

45 Bernhard Waldenfels, *Topographie des Fremden: Studien zur Phänomenologie des Fremden 1* (Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1997), S. 44.

46 Vgl. Sara Ahmed, *Queer Phenomenology: Orientation, Objects, Others* (Durham/London: Duke University Press, 2006).

andersetzung mit ästhetischer Ambiguität in Tillmans' MAVI-Ausstellungsplakat: Da die kameralose »Freischwimmer«-Fotografie für mich durch ihre abstrakte Formensprache eine Vielzahl an Assoziationsangeboten bereithält,⁴⁷ nehme ich zu Beginn meiner schriftlichen Aufzeichnungen einen assoziativen Rezeptionsmodus ein, den Verena Krieger ausweist als eine »fortwährende Kreisbewegung der Bedeutungssuche, der genügend Anhaltspunkte geboten werden, die aber letztlich »erfolglos« bleiben muss und daher unabschließbar ist«⁴⁸. In der Zusammenschau mit »The Cock (Kiss)« ändert sich mein Rezeptionsmodus, weil für mich die zwei Fotografien zunächst einmal im Sinne eines Widerspruchs in einem Verhältnis der Opposition zueinanderstehen. Krieger würde so einen durch »die simultane Präsenz gegensätzlicher, stark aufgeladener Positionen«⁴⁹ ausgelösten Rezeptionsmodus, der durch eine statische, zweiwertige, am dualistischen Denken orientierte Entweder-Oder-Logik geprägt ist, als disjunktiv bezeichnen.⁵⁰ Der disjunktive Rezeptionsmodus »lässt sich am besten als eine ambivalente Haltung charakterisieren, insofern er die emotionalen Spannungen empfindet und reflektiert, die durch die widersprüchlichen Informationen ausgelöst werden.«⁵¹ Wie ich im Folgenden herausarbeiten werde, gelingt es Tillmans, trotz des eher harten Übergangs zwischen den Fotografien auf dem Ausstellungsplakat, den scheinbaren Widerspruch, also den ersten Eindruck einer statischen Ambivalenz auf der Wertebene, zu dynamisieren – und zwar, indem neben Figuration versus Abstraktion auf formal-ästhetischer Ebene auch binäre Oppositionsbildungen wie identitär versus anti-identitär auf (politisch-)inhaltlicher Ebene unterlaufen werden.

47 Zu Beginn meines Onlinevortrags zu »ENTSCHIEDEN UNENTSCHEIDBAR. Über das Zusammenspiel von Ambiguität & queer(end)-politischem Engagement in gegenwärtiger Fotokunst« am 19.01.2022 an der C. v. O. Universität Oldenburg bat ich das Publikum darum, zur kameralosen Fotografie »Ostgut Freischwimmer (right)« (2004) folgende drei Fragen in einem Padlet zu beantworten: Was siehst du? Womit assoziiert du das Zu-Sehen-Gegebene? Woran erinnert es dich? Die folgende Auswahl an Antworten beweist den assoziativen (Rezeptions- und Werk-)Modus ästhetischer Ambiguität von Tillmans' »Freischwimmer«-Fotografie: »ein Skelett«, »beunruhigende Verbindung«, »geben und nehmen«, »traumlose nacht«, »Kälte«, »tanzen«, »Nebel/Geister«, »Wimperf«, »Rauch/Windspiel«, »gedanken schweifen lassen«, »Schatten«, »Pustebumen«, »drückende Stille«, »Wolken«, »Aufruhr«, »Berührungen«, »Eissturm«, und »zugbahnen von vogelschwärmen« [orthografisch unbereinigt].

48 Krieger, »Modi ästhetischer Ambiguität in der zeitgenössischen Kunst«, S. 58. Weiter schreibt Krieger, dass sich der »assoziative Rezeptionsmodus [...] auf die unabgeschlossene Suche nach Sinn-Zusammenhängen macht, ohne darauf abzielen oder angewiesen zu sein, zu einem abschließenden Ergebnis zu gelangen« (ebd.: 61).

49 Ebd., S. 58.

50 Vgl. ebd., S. 61.

51 Ebd.

Wenn Abstraktion auf Figuration trifft und umgekehrt

Auf dem Plakat werden verschiedene Genres (konkrete/gegenständliche Fotografie und abstrakte Fotografie) und Techniken (analoge und kameralose Fotografie) so miteinander in Beziehung gesetzt, dass sie gerade nicht harmonisch ineinandergreifen, etwa durch einen fließenden Übergang, sondern sich aneinander brechen, was wiederum zur Folge hat, dass sie als selbstständige Elemente sichtbar werden. Der Bruch zwischen der formalen Ästhetik und den fotografischen Genres und Techniken, der als Grenze das Kippmoment zwischen konkurrierenden Bedeutungen markiert, bleibt als solcher stehen und wird – wie ich im weiteren Verlauf herausarbeiten werde – zum Inhalt des Ausstellungsplakates. Mit dem Untereinander von zwei Fotografien bedient sich Tillmans einer künstlerischen Strategie, die ich in Anlehnung an Susan Sontag als »radikales Nebeneinander« verstehen möchte,⁵² und damit als »the idea of destroying conventional meanings, and creating new meaning or counter-meanings through radical juxtaposition (the ›collage principle‹)«⁵³. Die Kuratorinnen* Stefanie Kleefeld und Valerie Knoll, die anlässlich der Ausstellung *Über das radikale Nebeneinander* (05.04.-11.05.2014) in der Halle für Kunst Lüneburg e.V. auf diesen Begriff von Sontag zurückgreifen, verstehen darunter ferner

»eine Vorgehensweise [...], die mit einer Überfülle und Unübersichtlichkeit an und dem Nebeneinandersetzen von disparaten Motiven, Themen und Materialien operiert, so dass die entsprechenden Werke einen assoziativen Überschuss an Bedeutung generieren.«⁵⁴

Mit Blick auf Tillmans' künstlerische Praxis fällt auf, dass das Aufeinandertreffen von Abstraktion und Figuration auf dem MAVI-Plakat keine Ausnahme darstellt – ganz im Gegenteil: Denn die kameralosen, abstrakt anmutenden »Freischwimmer«-Fotografien tauchen immer wieder neben anderen analogen und digitalen Fotografien auf, die beispielsweise den menschlichen Körper zu sehen geben. Zwei Beispiele sollen an dieser Stelle genügen: Als Bestandteil einer dreiteiligen Fotoinstallation (2004-2009) in der Panorama Bar im Berghain in Berlin hing »Ostgut Freischwimmer (right)« (2004) nicht nur neben der kameralosen Fotografie »Ostgut Freischwimmer (left)« (2004) mit einem ähnlich abstrakt anmu-

52 Mark Godfrey spricht in Bezug auf Tillmans' künstlerische Praxis auch von »jarring juxtapositions«. Mark Godfrey, »Worldview«, In *Wolfgang Tillmans*, hg. von Chris Dercon und Helen Sainsbury (London: Tate Publishing 2017), S. 30.

53 Susan Sontag, »Happening: an art of radical juxtaposition«, In *Against Interpretation and Other Essays* (London: Penguin Books, 2009 [1962]), https://www.robertspahr.com/teaching/hnm/susan_sontag_an_art_of_radical_juxtaposition.pdf [zuletzt aufgerufen: 29.03.22], o. S.

54 Stefanie Kleefeld und Valerie Knoll, *Über Das radikale Nebeneinander*, <https://www.halle-fuer-kunst.de/public/de/archiv/ueber-das-radikale-nebeneinander> [zuletzt aufgerufen: 28.03.22].

tenden Formenkanon in mehrheitlich blauer Farbe, sondern auch neben der analogen Fotografie »nackt« (2003), die einen als weiblich* lesbaren Genitalbereich abbildet.⁵⁵ The »Cock (Kiss)« (2002) hing anlässlich der dritten Moscow Biennale of Contemporary Art (24.09.-23.10.2009) neben der orangenen kameralosen Fotografie »Freischwimmer 144« (2009). Schnell entsteht deshalb der Eindruck, dass Tillmans immer wieder mit methodischer Strenge in verschiedenen Präsentationszusammenhängen auf formal-ästhetischer Ebene und/oder durch das systematische Durchspielen von Fotogenres und -techniken die Verweigerung entschlüsselbarer Sinnangebote betreibt. Wenn Tillmans' Fotografien immer wieder aufs Neue, in ständiger Wiederholung und rastloser Bewegung aufeinanderprallen, lassen sich durch diese Bewegungen neue Verknüpfungen und Kontakte zwischen den Fotografien herstellen, Korrespondenzen wie auch Unterschiede sichtbar machen. Weil sich das diskursiv-wiederholende In-Beziehung-Setzen von Fotografien jedoch niemals identisch wiederholt, verändern sich auch deren Be-Deutungen. Tillmans führt damit im dekonstruktiven Sinne die Doppel-, Mehr- und Uneindeutigkeit seiner* Fotografien immer wieder neu auf. Für Mark Godfrey manifestiert sich in der künstlerischen Herangehensweise von Tillmans ein »thinking in analogies – recognising that abstract photographs share something with the images of bodies«⁵⁶. Wie Bob Nickas formuliert, wird das Ziel des »borderless picture-making«⁵⁷, die Aufhebung starker Grenzen zwischen Abstraktion und Figuration,⁵⁸ mit einer bewusst dissonanten Komposition verfolgt.⁵⁹ Ich verstehe das wiederkehrende künstlerische Prinzip von Tillmans, Fotografien verschiedener

55 Zur queer(end)en Lektüre dieser dreiteiligen Fotoinstallation in der Panorama Bar im Berghain in Berlin vgl. Oliver Klaassen, »Swimming Against the Hetero- and Homonormative Tide: A Queer Reading of Wolfgang Tillmans' Photo Installation (2004-2009) in the Panorama Bar at Berlin's Berghain«, In *Context in Literary and Cultural Studies*, hg. von Jakob Ladegaard und Jakob Gaardbo Nielsen (London: UCL Press), S. 135-155.

56 Godfrey, »Worldview«, S. 54.

57 Bob Nickas, »Pictures to Perceive the World«, In *Wolfgang Tillmans: Freedom from the Known*, hg. von ders* (Göttingen: Steidl, 2009), S. 1.

58 Zum widersprüchlich konstruierten Gegensatz »abstrakt versus figurativ« vgl. Conny Becker, »abstrakt vs. figurativ: Die konstruierte »neue Realismusdebatte« und ihre Widersprüche«, In *artmap*, Nr. 1 (2009), 11.02.2009, <https://artmap.com/connybecker/text/abstrakt-vs-figurativ-die-konstruierte-neue-realismusdebatte-und-ihre-widersprueche-> [zuletzt aufgerufen: 30.5.22]. Zur Frage der Abstraktion in Tillmans' Fotokunst vgl. Kapitel »11. Tillmans Neuerfindung der »abstrakten Fotografie« im Kleid der Malerei«, In Kathrin Schöneegg, *Fotografiegeschichte der Abstraktion* (Köln: Walther König, 2019).

59 Vgl. Nickas, »Pictures to Perceive the World«, S. 5. In Bezug auf Tillmans' Fotokunst hält auch Lane Relyea das folgende Leitmotiv fest: »[T]o treat pictures, including abstract ones, not as isolated phenomena but as always interrelated.« Lane Relyea, »Photography's Everyday Life and the Ends of Abstraction«, In *Wolfgang Tillmans*, hg. von Hammer Museum of Los Angeles und Museum of Contemporary Art Chicago (Los Angeles: Yale University Press, 2006), S. 90. Mark Wigley kommt zu einem ähnlichen Schluss: »There is no clear line between these seem-

Genres und Techniken zu kombinieren und arrangieren, als visuelle Assoziationen, die zugleich etwas verbinden und etwas trennen.⁶⁰ »[I]n the sense of already done and [...] in the sense of done over, done again, done anew«⁶¹ tritt seine* von Re-Iteration, Re-Artikulation und Re-Signifikation geprägte künstlerische Praxis demnach mit einer queer(end)en Argumentation auf, der es gerade nicht darum zu gehen scheint, Bedeutungsproduktion in geordnete Bahnen zu lenken.⁶² Mit einer auf hermeneutische Ermittlung von Bedeutung abzielenden Rezeptionshaltung scheine ich als Betrachter_In bei Tillmans' visuell-assoziativen, auf das *radikale Nebeneinander* abzielenden künstlerischen Praxis deshalb nicht besonders weit zu kommen.

Wenn identitär auf anti-identitär trifft und umgekehrt

Die Fotografie »The Cock (Kiss)« repräsentiert ein Moment der Anerkennung im Sinne einer Integrationspolitik, die sich an Toleranz und spezifischen Rechten für Minderheiten orientiert und auf einer gemeinsamen Identität basiert (wie zum Beispiel schwul oder homosexuell). Tillmans fing den intimen Augenblick während einer regelmäßig stattfindenden Partyreihe mit dem Titel *The Cock* im ehemaligen Londoner Underground-Club *Ghetto* ein, das sich vordergründig an ein schwul-gemischtes Publikum richtete. Der Umstand, dass ich als Betrachter_In nicht das klassische Heteropaar, sondern zwei als männlich* lesbare Personen beim Küssen zu sehen bekomme, lässt mich an die Protestform von *Kiss-Ins* denken, die im AIDS-Aktivismus sehr wichtig waren⁶³ und immer noch eine von vielen möglichen Aktionen im Rahmen des seit 2005 jährlich am 17. Mai stattfindenden Internationalen Tages gegen Homo-, Bi-, Inter- und Transphobie (IDAHOBIT) dar-

ingly abstract images and seemingly realistic ones.« Mark Wigley, »The Space of Exposure«, In *Wolfgang Tillmans*, S. 154.

60 Vgl. Andrea Sabisch, »Vom Unverfügbaren in der Erfahrung sequentieller Zeichnungen«, In *Das Unverfügbare: Wunder, Wissen, Bildung*, hg. von Karl-Josef Pazzini, Andrea Sabisch und Daniel Tyradellis (Zürich: Diaphanes, 2013), S. 181; vgl. Andrea Sabisch, *Bildwerdung: Reflexionen zur pathischen und performativen Dimension der Bilderfahrung* (München: kopaed, 2018), S. 139; vgl. *Visuelle Assoziation*, hg. von Andrea Sabisch und Manuel Zahn (Hamburg: Textem, 2018).

61 Judith Butler, *The Psychic Life of Power: Theories in Subjection* (Stanford: Stanford University Press, 1997), S. 18.

62 So versteht Tom Holert Tillmans Ausstellungen als »complex arguments in which particular pictures can gain notoriety among his followers by being presented in varying setting across different shows«. Tom Holert, »Sensate Life in the Public Sphere: The Polypolitical World of Wolfgang Tillmans«, In *Wolfgang Tillmans*, S. 112.

63 Vgl. Lauren Berlant und Michael Warner, »Sex in der Öffentlichkeit«, In *Outside: Die Politik queerer Räume*, hg. von Matthias Haase, Marc Siegel und Michaela Wünsch (Berlin: b-books, 2005 [1998]), S. 77-104.

stellen. Bei diesem »kollektive[n] Erscheinen in, [sic!] als besonders heteronormativ verfassten Räumen, wie einer Kneipe, einer Kirche oder einem Schulgebäude, bei dem nicht-heterosexuelle Personen einander küssen«⁶⁴ handelt es sich gemäß den durch Queer Nation populär gemachten Slogan »We're here. We're queer. Get used to it.« um ein Mittel radikaler Öffentlichkeit. Denn das Besetzen von öffentlich definiertem Raum mit nicht-heterosexueller Intimität in Form von Protestknutschen hat zur Folge, dass jene Räume psychologisch unsicher gemacht und Normierungen aufgebrochen werden.⁶⁵ Die Ausgangsfotografie von Tillmans plakatierter Wand auf offener Straße in Santiago demonstriert dabei eindrücklich, dass ein öffentlich definierter Raum auch immer wieder Heteronormativität hervorbringt. So fotografierte der* Künstler* die Plakatwand genau in dem Moment, als mit den Rücken zu den Betrachtenden ein Händchen haltendes, als heterosexuell lesbares Pärchen davor stehenbleibt und im seitlichen Profil ein ebenfalls Händchen haltendes, als heterosexuell lesbares Pärchen daran vorbeiläuft. Tillmans' Plakatwand im Stadtraum Santiagos lässt sich damit als ein Queering von einem als heteronormativ besetzten öffentlichen Raum verstehen. Wenngleich keine Informationen dazu vorliegen, ob die Plakatwand die Menschen in Santiago herausgefordert hat, führt die Fotografie von Tillmans vor Augen, dass sie die Aufmerksamkeit von Passant_Innen auf sich zog. So haften von den insgesamt fünf in der Fotografie sichtbaren Personen die Blicke vierer von ihnen an den Plakaten.

Dass die mit einem Kuss zum Beispiel zwischen zwei Männern* einhergehende strategische Indienstnahme von Identität in einem bestimmten geopolitischen Kontext durchaus notwendig sein kann, beweisen – wie ich im Folgenden herausarbeiten werde – homophobe Akte und die prekäre rechtliche Anerkennung von lesbischen, schwulen, bisexuellen, trans*, inter*, queeren (LSBT*I*Q+) Personen kurz vor und nach der Ausstellung von Tillmans in Santiago. Die Fundación Iguales, eine Organisation, die sich für Gleichberechtigung und gegen Diskriminierung von sexueller Vielfalt in Chile einsetzt, bediente sich zwei Jahre zuvor, im Jahr 2011, mit einer Plakatkampagne anlässlich der rechtlichen Anerkennung gleichgeschlechtlicher Ehe einer ähnlichen Bildsprache wie »The Cock (Kiss)«, in der auf einem der Plakate zwei als weiblich* lesbare Personen zu sehen sind, die im Begriff sind, sich zu küssen.⁶⁶ Außerdem kam es erst am 12. Juli 2012, und damit circa ein Jahr vor Tillmans' Ausstellung, nach landesweit großer medialer Anteilnahme am durch homophobe körperliche Gewalt bedingten Tod von Daniel Zamudio im Zentrum der Hauptstadt Santiago, zur Verabschiedung des Antidiskriminierungsgesetzes, auch

64 Antke Engel, Nina Schulz und Juliette Weidl, »Kreuzweise queer: Eine Einleitung«, In *Femina politica: Zeitschrift für feministische Politikwissenschaft*, 14, Nr. 1 (2005), S. 21.

65 Vgl. ebd.: S. 16.

66 Das Plakat ist online frei verfügbar unter <https://www.iguales.cl/campanas/campana-2011/> [zuletzt aufgerufen: 17.03.22].

als Zamudio-Gesetz bekannt, obwohl das Gesetz bereits 2005 unter dem Mandat von Ricardo Lagos mit seiner Bearbeitung begann.⁶⁷ Das Verbot eines Werbespots vom Unternehmen LA POLAR mit zwei sich küssenden Männern* ein paar Tage nach seiner Veröffentlichung, ein Jahr nach der Ausstellung von Tillmans 2014, legt nicht zuletzt Zeugnis ab über fehlende Toleranz gegenüber und Akzeptanz von sich küssenden Mitgliedern der LSBT*I*Q+-Community.⁶⁸

»The Cock (Kiss)«, die zu Tillmans meistgeteilten Fotografien gehört und dadurch mittlerweile eine Art Ikonenstatus erlangt hat, ist über die Jahre zu einem wichtigen Symbolbild im Kampf gegen HOBIT geworden. Anlässlich seiner* Ausstellung (10.05.-12.08.2007) im Hirshhorn Museum and Sculpture Garden in Washington, D. C. fiel die besagte Fotografie einem mutmaßlich HOBIT-motivierten Vandalismus-Vorfall zum Opfer.⁶⁹ Knapp drei Jahre nach der Ausstellung in Santiago verwendete Tillmans »The Cock (Kiss)« für eine Instagram-Fotocollage, um als Reaktion auf das Attentat auf den Nachtclub *Pulse* in Miami vom 12.06.2016 ein Zeichen der Solidarität und gegen HOBIT zu setzen. Der die Collage begleitende Text zu seinem* Instagram-Post (»his son had recently been angered by seeing two men kissing«) nimmt dabei explizit Bezug auf die NBC-Berichterstattung, der zufolge der* Attentäter* eine Woche vorher beim Anblick zwei sich küssender Männer* in einer Bar in Miami in Rage geraten war.

Wie ich dargelegt habe, kann die sich in der Fotografie »The Cock (Kiss)« manifestierende Identitätspolitik mit ihren normalisierenden Tendenzen demnach unter bestimmten Voraussetzungen eine Option von LSBT*I*Q+-Politik darstellen. Gaby Dietze bringt den Vorteil dieses strategischen Essentialismus wie folgt auf den Punkt: Er »[teilt] zwar dekonstruktive Skepsis gegenüber Subjekten und Gründungsnarrationen/großen Erzählungen als Gefahr von Essentialismen und Universalien [...], [rekurriert] aber ›von Zeit zu Zeit‹ zugunsten politischer Bündnisse strategisch auf unterdrückte ›Identitäten‹.«⁷⁰

Die Lesart des Plakates von oben nach unten scheint einen Prozess der Verflüssigung starrer Identitätskategorien nahezulegen. »Ostgut Freischwimmer (right)« auf dem Plakat repräsentiert deshalb im Vergleich zu »The Cock (Kiss)« mitunter

67 Vgl. o. A., »Ley Antidiscriminación«, In *Iguales* (2018), <https://www.iguales.cl/incidencia-politica/ley-antidiscriminacion/> [zuletzt aufgerufen: 17.10.21].

68 Die chilenische LSBT*I*Q+-Community reagierte hierauf mit einem Parodie-Clip unter der Regie von Francesc Morales, der online frei verfügbar ist unter <https://www.youtube.com/watch?v=p4y1Yact0E> [zuletzt aufgerufen: 17.03.22].

69 Vgl. Wolfgang Tillmans, »Wolfgang Tillmans and His (Almost) All Consuming Eye«, In *AMERICAN SUBURBX*, 24.07.2015 [2011], <https://americansuburbx.com/2015/07/wolfgang-tillmans-lecture-2011.html> [zuletzt aufgerufen: 29.03.22].

70 Gaby Dietze, »Postcolonial Theory«, In *Gender@Wissen: Ein Handbuch der Gender-Theorien*, hg. von Christina Braun und Inge Stephan (Köln: UTB, 2005), S. 312.

durch den Verzicht auf das Zu-Sehen-Geben menschlicher Körper eher das Moment einer queer(end)en Dekonstruktion, die auf Solidarität ohne Identität fußt und wohl einer an auf Grundlage gemeinsamer Interessen gegründeten Bündnissen ausgerichteten Koalitionspolitik am nächsten kommt. Im Gegensatz zu einem fixierten und essentialistischen Verständnis von Identität lässt die fließende Bewegung bei mir eine Vorstellung von Identität im Fluss aufkommen, gemäß einem poststrukturalistischen, anti-essentialistischen Verständnis von Identität als fragmentarisch, pluralistisch und im Wandel.

Als Zwischenresümee möchte ich festhalten, dass sich im Plakat von Tillmans eine spannungsgeladene Simultanität von Optionen politischen Engagements (identitär und anti-identitär) manifestiert, die sich mit den Worten von Dorothea Dornhof beschreiben lässt, als »Spannungsfeld von Inanspruchnahme eines prozessierenden Subjektes – eines strategischen Essentialismus – und seiner gleichzeitigen Infragestellung«⁷¹. Die auf dem Plakat zum Ausdruck kommende Anerkennung bei gleichzeitiger Dekonstruktion einer an Toleranz und Minderheitenrechten orientierten Integrationspolitik markiert eine zentrale Herausforderung und einen Anspruch queer(end)-politischen Engagements, nämlich »Gleichzeitigkeiten und Paradoxien zu denken und zu praktizieren«.⁷² Nach Antke Engel lässt sich die Figur der Paradoxie charakterisieren durch eine »tension of ›reconciled irreconcilability«⁷³, also eine »Unvereinbarkeit zwischen Elementen, die sich gegenseitig anfechten, aber in dieser Spannung dennoch unhintergebar miteinander verbunden bleiben«⁷⁴. Und gerade weil sich zwischen den komplexen Gleichzeitigkeiten und Paradoxien schwul-lesbischer Politiken und ihren Verstrickungen mit anderen macht- und gewaltvollen Verhältnissen keine eindeutige Trennlinie ziehen lässt,⁷⁵ setzt das queer(end)-politische Engagement des Plakates

71 Dorothea Dornhof, »Postmoderne,« in ebd., S. 271.

72 Engel, Schulz und Weidl, »Kreuzweise queer«, S. 18; Vgl. Brigitte Bargetz und Gundula Ludwig, »Perspektiven queerfeministischer politischer Theorie: Bausteine einer queerfeministischen politischen Theorie. Eine Einleitung«, In *Femina Politica – Zeitschrift für feministische Politikwissenschaft* 24, Nr. 1 (2015), S. 9; vgl. Antke Engel, *Bilder von Sexualität und Ökonomie: Queere kulturelle Politiken im Neoliberalismus* (Bielefeld: transcript, 2009); vgl. Mike Laufenberg, »Queer Theory: identitäts- und machtkritische Perspektiven auf Sexualität und Geschlecht«, In *Handbuch Interdisziplinäre Geschlechterforschung*, hg. von Beate Kortendiek, Birgit Riegraf und Katja Sabisch (Wiesbaden: Springer VS, 2019), S. 338. Für jenes paradoxe Projekt sprechen sich auch Barbara Paul und Johanna Schaffer aus, wenn es um das »kritische und ermöglichende Potenzial queerer und queer-feministischer Bilder- und Kunstpolitiken« geht. Paul und Schaffer, *Mehr(wert) queer*, S. 7.

73 Engel, »Desiring Tension«, S. 43.

74 Engel, *Bilder von Sexualität und Ökonomie*, S. 188.

75 Vgl. Lisa Duggan, *The Twilight of Equality: Neoliberalism, Cultural Politics, and the Attack on Democracy* (Boston: Beacon Press, 2004); vgl. Jasbir K. Puar, *Terrorist Assemblages: Homonationalism in Queer Times* (Durham/London: Duke University Press, 2007).

dann ein, wenn es die »normalisierende[n] und entnormalisierende[n] Implikationen von LGBT*-Politiken nicht dichotom, sondern in ihrer Verquickung [...] fass[t]«⁷⁶.

Entschieden unentschieden



Abbildung 3: »Entschieden Unentscheidbar (Dynamische Ambivalenz)« (Oliver Klaassen)

Tillmans' visuell-assoziative, auf das *radikale Nebeneinander* abzielende künstlerische Praxis bringt im MAVI-Ausstellungsplakat insgesamt ein Spannungsgefüge aus abstrakt und figurativ auf formalästhetischer Ebene sowie identitär und anti-identitär auf (politisch-)inhaltlicher Ebene hervor. In meiner visuellen Aufzeichnung (Abbildung 3), die ich am Ende meines Forschungsprozesses angefertigt habe, dominiert statt der geschlechtlich-kodierten Farbe Blau die geschlechtsneutrale Farbe Gelb. Ich habe die zwei Fotoausschnitte vom MAVI-Plakat nicht nur digital (nach-)bearbeitet, sondern sie auch aus ihrer Untereinander-Anordnung gelöst, indem ich beide Ausschnitte zu einem Bild miteinander habe verschmelzen lassen. Dadurch verleihe ich nicht nur meiner zuvor beschriebenen Pendelbewegung zwischen Identifikation und irritierender Fremderfahrung, sondern auch einem *entschieden unentscheidbaren* Rezeptionsmodus Ausdruck: So legt für mich das Untereinander der zwei Fotoausschnitte auf dem Plakat am vorläufigen

76 Yv E. Nay, »Queerfeministische Politiken affektiv strukturierter Paradoxien«, In *Femina politica: Zeitschrift für feministische Politikwissenschaft* 24, Nr. 1 (2015), S. 61.

Ende meiner suchBEWEGENDEN Entdeckungstour nahe, keine binäre Entscheidung mehr treffen zu müssen, sondern mich im Sinne einer konsequenten Unentscheidbarkeit in ständiger De-Identifikation und beweglicher Ambivalenz zwischen den Fotografien zu halten. Diese dynamische Ambivalenzerfahrung ist geprägt durch eine »Spannungen begehrende Haltung«⁷⁷, die nicht in eine sich auflösende, sondern in eine in der Schwebelage gehaltene, sprich ambiguierte Form der Paradoxie mündet. Der *entschieden unentscheidbare* (Werk- und Rezeptions-)Modus ästhetischer Ambiguität in Tillmans' MAVI-Ausstellungsplakat, der für ein offenes, nicht-binäres Verständnis von Differenz einsteht, zeichnet sich insofern durch queer(end)-politisches Engagement aus, als er eine Erfahrung des Politischen vermittelt, die im dekonstruktiven Sinne⁷⁸ nicht nur für das Kunstfeld ordnungsbildende ästhetische Leitunterschiede (wie abstrakt und figürlich), sondern auch politische Fragen in Bezug auf Sexualität, Geschlecht und Begehren für Aushandlungsprozesse öffnet.

Ein provisorischer Werkzeugkasten für suchBEWEGENDE Bildzugänge

Meinen Essay möchte ich mit dem Beginn eines provisorischen Werkzeugkastens für suchBEWEGENDE Bildzugänge beschließen und mich damit in die Tradition feministischer Toolboxes stellen.⁷⁹ Vor dem Hintergrund poststrukturalistischer Skepsis gegenüber Verallgemeinerungen und Wahrheitsbehauptungen verfolge ich hiermit nicht das Ziel, einen direkt umsetzbaren Leitfaden zur Erforschung des Zusammenhangs von ästhetischer Ambiguität und queer(end)-politischem Engagement an die Hand zu geben. Vielmehr möchte ich im methodologischen Sinne darüber reflektieren, wie ich zuvor in der Fallbeispielsanalyse vorgegangen bin, um Halt und Orientierung für weitere interdisziplinäre Forschungen in den kunstwissenschaftlichen Queer und Ambiguity Studies zu geben. Als unvollständige Liste soll die Toolbox Lesende dazu einladen, sie zu ergänzen, um- oder auszuformulieren und/oder mit mir in Kontakt zu treten. Sollten sich Lesende ermutigt fühlen, mit dem provisorischen Werkzeugkasten selbst ambige Phänomene in Kunst

77 Vgl. Engel, »Desiring Tension«.

78 Derrida sieht in der Unentscheidbarkeit zwischen zwei Polen einer Opposition die »Bedingung der Möglichkeit und sogar der Wirksamkeit« der Dekonstruktion hierarchischer Binarismen. Vgl. Jacques Derrida, *Mémoires: Für Paul de Man* (Wien: Passagen, 1988), S. 182.

79 Vgl. zum Beispiel zur Idee der »Survival Box« Sara Ahmed, *Feministisch leben! Manifest für Spaß-verderberinnen* (Münster: Unrast, 2018); oder zur Verunsicherung hegemonialer Denkgebäude und routinierter Methoden vgl. Audre Lorde, »The Master's Tools will never dismantle the Master's House«, In *Sister Outsider: Essays and Speeches*, hg. von dies.* (Berkeley: Crossing Press, 2007), S. 110-114.

und/oder (audio-)visueller Kultur zu bearbeiten, hat mein Essay seinen Zweck erfüllt.

In vollem Bewusstsein nicht nur über die Normativität von Ambiguität in der Kunst,⁸⁰ sondern auch über die Widersprüche, von denen das Zusammendenken von ästhetischer Ambiguität und gesellschaftspolischem Engagement durchzogen ist,⁸¹ bin ich in meiner Beschäftigung mit Tillmans MAVI-Ausstellungsplakat Kriegers Plädoyer für eine differenziertere Erforschung von ambigen Phänomenen in Kunst und visueller Kultur gefolgt.⁸² In meinem Essay bin ich dem Zusammenhang von ästhetischer Ambiguität in gegenwärtiger Fotokunst von Tillmans und queer(end)-politischem Engagement mit einem suchBEWEGENDEN Zugang begegnet, der es erlaubt, Bewegungen zu initiieren, Denkweisen zu hinterfragen und Gewohnheiten zu irritieren. Wie ich herausgearbeitet habe, markiere ich mit dieser responsiven Forschungspraxis zweierlei: erstens im phänomenologischen Sinne mein ästhetisches Erfahren von Tillmans' MAVI-Plakat als ein Prozess sowohl einer passiven als auch einer aktiven Bewegung;⁸³ zweitens im poststrukturalis-

80 Wie Krieger herausarbeitet, etablierte sich die Ambiguität bereits um 1800 im Kunstdiskurs als ästhetisches Paradigma und damit als Norm, vgl. Verena Krieger, »at war with the obvious« Kulturen der Ambiguität: Historische, psychologische und ästhetische Dimensionen des Mehrdeutigen«, In *Ambiguität in der Kunst*, S. 27f. Zu den Potentialen und Grenzen von Ambiguität als Analyseinstrument aus interdisziplinärer Perspektive, vgl. Oliver Klaassen et al., »(Re-)Negotiating Ambiguity's (Added) Value(lessness)«, In *On_Culture: The Open Journal for the Study of Culture* 12 (2021).

81 Über das Zusammenspiel von ästhetischer Ambiguität und gesellschaftspolischem Engagement siehe insbesondere Nina Bandi, »Zur Un/Eindeutigkeit politisch engagierter Kunst«, In *What can art do—?*, 2020, https://www.what-can-art-do.ch/user_assets/artikel/WhatCanArtDo_Bandi_Zur-UnEindeutigkeit-politisch-engagierter-Kunst.pdf [zuletzt aufgerufen: 28.03.22]; Vgl. Verena Krieger, »Strategische Uneindeutigkeit: Ambiguisierungstendenzen ›engagierter‹ Kunst im 20. und 21. Jahrhundert«, In *Radikal ambivalent*, S. 29–56; vgl. Verena Krieger, »Ambiguität und Engagement: Zum Problem politischer Kunst in der Moderne«, In *Blindheit und Hellsichtigkeit: Künstlerkritik an Politik und Gesellschaft der Gegenwart*, hg. von Cornelia Klinger (Berlin: De Gruyter, 2014), S. 159–188.

82 Vgl. ebd.; vgl. dies.*, »Ambiguitätskompetenz«; vgl. dies.*, »Modi ästhetischer Ambiguität«; vgl. dies.*, »Modes of Aesthetic Ambiguity«; vgl. dies.*, »Strategische Uneindeutigkeit«; vgl. dies.*, »Kulturen der Ambiguität«. Es geht darum, fallbeispielbezogen zu untersuchen, mit welchen Mitteln ästhetische Ambiguität produziert wird, welche Funktionen (z.B. in gesellschaftspolitischen Kontexten) sie erfüllt und welche unterschiedlichen Ebenen und Formen in ihrer Produktion und Rezeption existieren. So hält auch Michael Lüthy fest: »[D]as Bemerkenswerte der Ambiguität des Kunstwerks [stellt] nicht das Ende, sondern lediglich den Anfangspunkt der deutenden Auseinandersetzung mit dem Kunstwerk dar.« Michael Lüthy, »Ambiguität in der bildenden Kunst. Eine differenzierende Bestimmung«, In *Ambige Verhältnisse*, S. 86.

83 Vgl. Sabisch, »Antworten auf Bilder«, S. 260; vgl. Schnurr, »Vom Bauchgefühl zur Sprache kommen«, S. 54.

tischen Sinne meinen Analysefokus auf normativitätskritische und binäre Oppositionen unterlaufende Bewegungen des Queerings, die sich ausgehend vom Ausstellungsplakat entfalten. Statt an der innerhalb der Kunstwissenschaften vorherrschenden, an der Aufrechterhaltung einer binären Reziprozität zwischen entkörperlichten, distanzierten und zentrischen (Forschungs-)Subjekten und verkörperten (Wissens-)Objekten interessierten Praxis festzuhalten,⁸⁴ habe ich meine Position als eine verkörperte, durch Sensationen affizierte und damit als direkt ins Bildgeschehen involvierte*r Betrachter_In markiert. Ich begreife meinen kunstwissenschaftlichen Forschungsprozess demnach als Antwortgeschehen, in dem ich mich als Forschungssubjekt zu künstlerischen Arbeiten in Bezug setze. Sich als Kunstwissenschaftler_In nicht nur einzugestehen, dass die zu erforschenden künstlerischen Arbeiten einen *be-/treffen*, sondern auch das eigene ästhetische Erfahren fragmentarisch darzustellen und zu reflektieren, aktiviert die Handlungsmacht (*agency*) von Wissensobjekten,⁸⁵ wodurch sie, einen passiven Objektstatus hinter sich lassend, Akteur_Innenstatus erlangen.⁸⁶ Nur so kann überhaupt erst im Rahmen kunstwissenschaftlicher Forschungen ein Dialog zustande kommen. Demnach sollte im Kontext der Erforschung ästhetischer Ambiguität das, was zwischen dem Wissensobjekt und dem Forschungssubjekt passiert, nicht geprägt sein durch ein hierarchisches und dualistisches Subjekt-Objekt-Verhältnis, sondern vielmehr durch ein dialogisches, resonantes oder besser gesagt: responsives Verhältnis.⁸⁷ Es

-
- 84 Nach von Falkenhausen bedient sich Kunstgeschichte eher einem »objektivistischen Sehen«, das sich in einem »Zwiespalt zwischen einer zweifelhaften Objektivität und der verdeckten Subjektivität der kunsthistorischen Betrachterposition« bewegt. Von Falkenhausen, *Jenseits des Spiegels*, S. 224.
- 85 Zur *agency*-Funktion von Bildern vgl. Renate Brosch, »Die ›gute‹ Ekphrasis: Grenzgänge der Repräsentation«, In *Ikono/Philo/Logie: Wechselspiele von Texten und Bildern*, hg. von Renate Brosch (Berlin: trafo, 2004), S. 61-78; Vgl. Antke Engel, »Das Bild als Akteur – das Bild als Queereur: Methodologische Überlegungen zur sozialen Produktivität der Bilder«, In *FKW// Zeitschrift für Geschlechterforschung und visuelle Kultur* 45 (2008), S. 12-25.
- 86 In ihrem* Plädoyer für affektive Modelle des Sehens in den Kunst- und Medienwissenschaften hält auch Katrin Köppert fest: »die Affizierung des Subjekts durch das Objekt [ermöglicht] dem Objekt [...], sich vom machtvollen Zugriff des Subjekts im Herstellungs- und auch Betrachtungsverhältnis zu lösen.« Köppert, *Queer Pain*, S. 102.
- 87 Zu dieser Erkenntnis gelangt auch Sabisch aufgrund der komplexen Relationen und Interaktionen, die zwischen künstlerischen Arbeiten und Betrachtenden geschehen: »Diese Verhältnisse und Bewegungen lassen sich nicht im Sinne von Subjekt-Objektgegenüberstellungen denken, sondern als wechselseitiges raum-zeitliches Bedingungsgefüge von Bildwerdung und Subjektbildung.« Andrea Sabisch, »Zwischen Bildern und Betrachter*innen. Wie Bilder uns ausrichten«, *Übertrag: Kunst und Pädagogik im Anschluss an Karl-Josef Pazzini. Zeitschrift Kunst Medien Bildung | zkmb*, hg. von Torsten Meyer et al., 2020, <http://zkmb.de/zwischen-bildern-und-betrachterinnen-wie-bilder-uns-ausrichten/> [zuletzt aufgerufen: 29.03.22].

geht hierbei weniger um ein SCHREIBEN ÜBER als vielmehr um ein SITUiertes SCHREIBEN ALS und SCHREIBEN MIT.

Der Dreh- und Angelpunkt meines Plädoyers für eine responsive Forschungspraxis ist die bereits zu Beginn meines Essays herausgestellte Einigkeit in den kunstwissenschaftlichen Ambiguity Studies über den hohen Stellenwert der rezeptiven Ebene der Ambiguität von (oder in) Kunst. Deshalb erachte ich es im Kontext der Erforschung ästhetischer Ambiguität als notwendig, nicht nur die rezeptive Ebene, also das relationale subjektive Wirkungsgeschehen, mithilfe kreativer und experimenteller Ansätze in Spuren einzufangen, sondern auch einen reflektierten Umgang mit diesem empirischen Material zu pflegen. Mit diesem experimentellen Vorgehen orientiere ich mich vor allem an innovativen und kreativen qualitativen Ansätzen zur Darstellung ästhetischer Erfahrungsprozesse aus den Bereichen der responsiven Kunstpädagogik⁸⁸, der kritischen, dekonstruktiven, künstlerischen Kunstvermittlung⁸⁹ sowie den kunst- und medienwissenschaftlichen Gender und Queer Studies mit dem Fokus auf affektive Modelle des Sehens.⁹⁰

Sich auf eine responsive Forschungspraxis einzulassen, ermöglicht Forschungssubjekten, ihr ästhetisches Erfahren im phänomenologischen Sinne als einen Prozess sowohl einer passiven Bewegung (Widerfahrnis und Punctum) als auch aktiven Bewegung (Response) zu inszenieren. Metaphorisch gesprochen, schießt im ersten Schritt etwas (zum Beispiel ein Detail) aus einem Bild heraus auf das Forschungssubjekt zu,⁹¹ bevor jenes im zweiten Schritt zurückschießt (Response). Hierbei nimmt das Forschungssubjekt aus einer Teilnehmendenperspektive verschiedene Rollen (Patient_In und Respondent_In) ein. Ich empfehle, prozessbegleitend ein Forschungstagebuch zu führen, in dem das eigene ästhetische Erfahren mithilfe von Aufzeichnungen (Video, Audio, Fotografie, Texte,

88 Vgl. Maria Peters, *Blick, Wort, Berührung: Differenzen als ästhetisches Potential in der Rezeption plastischer Werke von Arp, Maillol und F. E. Walther* (München: Wilhelm Fink, 1996); vgl. Sabisch, *Bildwerdung*; vgl. dies.*, »Vom Unverfügbaren«; vgl. dies.*, *Inszenierung der Suche*; vgl. Schnurr, »Vom Bauchgefühl zur Sprache kommen«.

89 Vgl. Eva Sturm, *Von Kunst aus: Kunstvermittlung mit Gilles Deleuze* (Wien/Berlin: Turia + Kant, 2011); vgl. dies.*, *Vom Schießen und vom Getroffen-Werden: Kunstpädagogik und Kunstvermittlung »Von Kunst aus«* (Hamburg: Hamburg University Press, 2005); vgl. dies.*, *Wo kommen wir dahin? Künstlerische Experimente zur Kunstvermittlung* (Berlin: Mensch & Buch, 2004).

90 Vgl. Köppert, *Queer Pain*; vgl. Amelia Jones, *In Between Subjects: A Critical Genealogy of Queer Performance* (London/New York: Routledge, 2020); vgl. dies.*, *Seeing Differently*; Brown und Phu, *Feeling Photography*.

91 So hält Barthes in Bezug auf das Punctum die bildliche Aussage fest: »[D]as Element selbst schießt wie ein Pfeil aus seinem Zusammenhang hervor, um mich zu durchbohren.« Roland Barthes, *Die helle Kammer: Bemerkungen zur Photographie* (Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1989 [1980]), S. 35f. Gilles Deleuze und Félix Guattari treffen eine ähnliche metaphorische Aussage: »Affekte durchbohren den Körper wie Pfeile.« Gilles Deleuze und Félix Guattari, *Tausend Plateaus: Kapitalismus und Schizophrenie* (Berlin: Merve, 1997 [1980]), S. 488.

Zeichnung/Malerei, oder Ähnliches) bruchstückhaft dokumentiert wird. Im Vordergrund sollte die Beantwortung unter anderem folgender Fragen stehen: Wie erfahre ich die Gegenstände aus Kunst und/oder (audio-)visueller Kultur, die ich im Hinblick auf das Zusammenspiel von ästhetischer Ambiguität und queer(end)-politischem Engagement erforsche? Was be-/trifft, irritiert, fasziniert, befremdet mich? Womit assoziiere ich das Zu-Sehen-Gegebene? Woran erinnert es mich? Welche Rezeptionsmodi nehme ich ein?

Da uneindeutig und affektiv erlebte Widerfahrnisse beziehungsweise Puncta immer erst als nachgängige Prozesse des Antwortens eingeordnet und zur Darstellung gebracht werden können,⁹² stellen meine dokumentierten Bildumgangsweisen zu Tillmans' MAVI-Plakat, bei denen es sich auch immer um mediale Umwandlung des Erfahrenen handelt, den Versuch qualitativer Übersetzungen an der Schnittstelle zwischen Leib und Sprache dar.⁹³ Bedingt durch den primär vor-sprachlichen Charakter ästhetischen Erfahrens sind bei einem Zur-Darstellung-Bringen nachträgliche Glättungen und Verzerrungen unausweichlich.⁹⁴ Trotz dieser forschungsmethodischen Herausforderungen lässt sich festhalten: Momente der Identifikation und der irritierenden Fremderfahrungen, die im Prozess des Erfahrens ästhetischer Ambiguität oftmals unsichtbar, unbemerkt und implizit bleiben, mithilfe dokumentierter Bildumgangsweisen zur Darstellung zu bringen, macht sie überhaupt erst für Reflexionen zugänglich und ermöglicht zum Beispiel ein Nachdenken über und ein Befragen der eigenen normativen Setzungen. Mein am Beispiel von Tillmans' MAVI-Ausstellungsplakat durchgespielter suchBEWEGENDER Zugang entspricht nicht zuletzt einer dekonstruktiven Geste, die Jacques Derrida als eine »sich ganz in der Struktur der Ambiguität [...] produzierende Bewegung«⁹⁵ beschreibt. Mein Fokus liegt vordergründig darauf, Momenten queer(end)-politischen Engagements nachzuspüren. Das Verfahren der dekonstruktiven Lektüre, das – wenngleich nicht abschließend bestimmbar oder methodisch festschreibbar –⁹⁶ »auf Sinn-Komplexierung und Bedeutungs Offenheit in-

92 So konstatiert Waldenfels »Erst im Antworten auf das, wovon wir getroffen sind, tritt das, was uns trifft, als solches zutage.« Waldenfels, *Bruchlinien der Erfahrung*, S. 59.

93 Schnurr, »Vom Bauchgefühl zur Sprache kommen«, S. 61; 57. Schnurr spricht deshalb auch von »Umformungsprozesse[n] vom leiblichen Erleben in die sprachliche Mitteilung« ebd., S. 64.

94 Vgl. ebd., 55.

95 Jacques Derrida, »Platons Pharmazie«, In *Dissemination* (Wien: Passagen, 1995), S. 125. Jonathan Culler bringt die Bewegung der Dekonstruktion wie folgt auf den Punkt: »Ein Gegensatz, der dekonstruiert wird, wird nicht zerstört oder aufgegeben, sondern neu eingeschrieben.« Jonathan Culler, *Dekonstruktion: Derrida und die poststrukturalistische Literaturtheorie* (Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1988), S. 148.

96 Vgl. Peter Engelmann, *Dekonstruktion: Jacques Derridas semiotische Wende der Philosophie* (Wien: Passagen, 2013), S. 26.

sistiert«⁹⁷, ermöglicht es mir, in dem MAVI-Ausstellungsplakat von Tillmans gezielt nach Oppositionspaaren (wie figürlich und abstrakt auf formal-ästhetischer Ebene sowie identitär und anti-identitär auf (politisch-)inhaltlicher Ebene) Ausschau zu halten und diese in Bewegung zu setzen, sodass sich im Verlauf meiner SuchBEWEGUNGEN ihre binäre Gegensätzlichkeit im Sinne einer ambiguierten Paradoxie in eine dynamische Heterogenität von Differenzen übersetzt.

Literatur

- Ahmed, Sara. *Feministisch leben! Manifest für Spaßverderberinnen*. Münster: Unrast, 2018.
- Ahmed, Sara. *Queer Phenomenology: Orientation, Objects, Others*. Durham: Duke University Press, 2006.
- Bandi, Nina. »Zur Un/Eindeutigkeit politisch engagierter Kunst.« *What can art do* — ?, 2020. https://www.what-can-art-do.ch/user_assets/artikel/WhatCanArtDo_Bandi_Zur-UnEindeutigkeit-politisch-engagierter-Kunst.pdf [zuletzt aufgerufen: 19.03.2022].
- Bargetz, Brigitte und Gundula Ludwig. »Perspektiven queerfeministischer politischer Theorie: Bausteine einer queerfeministischen politischen Theorie. Eine Einleitung.« *Femina Politica – Zeitschrift für feministische Politikwissenschaft* 24, Nr. 1 (2015): S. 9–24.
- Barthes, Roland. *Die helle Kammer: Bemerkungen zur Photographie*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1989 [1980].
- Barthes, Roland. *Die helle Kammer: Bemerkungen zur Photographie*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2012 [1980].
- Becker, Conny. »Abstrakt vs. figurativ: Die konstruierte »neue Realismusdebatte« und ihre Widersprüche.« *artmap* 01/09, 11.02.2009. <https://artmap.com/connybecker/text/abstrakt-vs-figurativ-die-konstruierte-neue-realismusdebatte-und-ihre-widerspruche-> [zuletzt aufgerufen: 19.03.2022].
- Berlant, Lauren und Michael Warner. »Sex in der Öffentlichkeit.« In *Outside: Die Politik queerer Räume*, herausgegeben von Matthias Haase, Marc Siegel und Michaela Wunsch, S. 77–104. Berlin: b-books, 2005 [1998].
- Berndt, Frauke und Lutz Koepnick (Hg. v.). *Ambiguity in Contemporary Art and Theory. Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft, Sonderheft 16* (2018).
- Bleuler, Eugen. *Die Ambivalenz: Festgabe zur Einweihung der Neubauten der Universität Zürich*. Zürich: Schulthess, 1914.

97 Roger Lüdeke, »Methode der Dekonstruktion«, In *Methoden der literatur- und kulturwissenschaftlichen Textanalyse: Ansätze – Grundlagen – Modellanalysen*, hg. von Vera Nünning und Ansgar Nünning (Stuttgart/Weimar: J.B. Metzler, 2010), S. 156.

- Brosch, Renate. »Die ›gute‹ Ekphrasis: Grenzgänge der Repräsentation.« In *Ikon/Philo/Logie: Wechselspiele von Texten und Bildern*, herausgegeben von Renate Brosch, S. 61-78. Berlin: trafo, 2004.
- Brown, Elspeth H. und Thy Phu (Hg. v.). *Feeling Photography*. Durham/London: Duke University Press, 2014.
- Butler, Judith. *The Psychic Life of Power: Theories in Subjection*. Stanford: Stanford University Press, 1997.
- Culler, Jonathan. *Dekonstruktion: Derrida und die poststrukturalistische Literaturtheorie*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1988.
- Degele, Nina. *Gender/Queer Studies: Eine Einführung*. Paderborn: UTB, 2008.
- Degele, Nina. »Heteronormativität entsebstverständlichen: Zum verunsichernden Potenzial von Queer Studies.« *Freiburger FrauenStudien – Zeitschrift für Interdisziplinäre Frauenforschung* 11, Nr. 17 (2005): S. 15-39.
- Deleuze, Gilles und Felix Guattari. *Tausend Plateaus: Kapitalismus und Schizophrenie*, Berlin: Merve, 1997 [1980].
- Dengel, Sabine, Julia Hagenberg, Linda Kelch und Ansgar Schnurr. »Einleitung: Zur Ambiguität in Kunst, Gesellschaft und Pädagogik sowie die Suche nach dem Transfer.« In *Mehrdeutigkeit gestalten: Ambiguität und die Bildung demokratischer Haltungen in Kunst und Pädagogik*, herausgegeben von Sabine Dengel, Julia Hagenberg, Linda Kelch und Ansgar Schnurr, S. 9-22. Bielefeld: transcript, 2021.
- Derrida, Jacques. *Politik und Freundschaft: Gespräch über Marx und Althusser*. Wien: Passagen, 2014.
- Derrida, Jacques. *Politik der Freundschaft*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2002.
- Derrida, Jacques. »Platons Pharmazie.« In *Dissemination*, herausgegeben von Jacques Derrida, S. 69-190. Wien: Passagen, 1995.
- Derrida, Jacques. *Mémoires: Für Paul de Man*. Wien: Passagen, 1988.
- Dietze, Gaby. »Postcolonial Theory.« In *Gender@Wissen: Ein Handbuch der Gender-Theorien*, herausgegeben von Christina von Braun und Inge Stephan, S. 304-325. Köln: UTB, 2005.
- Dornhof, Dorothea. »Postmoderne« In *Gender@Wissen: Ein Handbuch der Gender-Theorien*, herausgegeben von Christina von Braun und Inge Stephan, S. 261-284. Köln: UTB, 2005.
- Duggan, Lisa. *The Twilight of Equality: Neoliberalism, Cultural Politics, and the Attack on Democracy*. Boston: Beacon Press, 2004.
- Engel, Antke. »Desiring Tension: Towards a Queer Politics of Paradox.« In *Tension/Spannung*, herausgegeben von Christoph F. E. Holzhey, S. 227-250. Wien: Turia + Kant, 2010.
- Engel, Antke. *Bilder von Sexualität und Ökonomie: Queere kulturelle Politiken im Neoliberalismus*. Bielefeld: transcript, 2009.

- Engel, Antke. »Das Bild als Akteur – das Bild als Queereur: Methodologische Überlegungen zur sozialen Produktivität der Bilder« *FKW//Zeitschrift für Geschlechterforschung und visuelle Kultur* 45 (2008): S. 12-25.
- Engel, Antke. »Entschiedene Intervention in der Unentscheidbarkeit: Von queerer Identitätskritik zur VerUneindeutigung als Methode.« In *Forschungsfeld Politik: Geschlechtskategoriale Einführung in die Sozialwissenschaften*, herausgegeben von Cilja Harders, Heike Kahlert und Delia Schindler, S. 259-282. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, 2005.
- Engel, Antke, Nina Schulz und Juliette Weidl. »Kreuzweise queer: Eine Einleitung« *Femina politica: Zeitschrift für feministische Politikwissenschaft* 14, Nr. 1 (2005): S. 9-22.
- Engelmann, Peter. *Dekonstruktion: Jacques Derridas semiotische Wende der Philosophie*. Wien: Passagen, 2013.
- Getsy, David (hg. v.). *Queer (Documents of Contemporary Art)*. London: Whitechapel Gallery, 2016.
- Godfrey, Mark. »Worldview.« In *Wolfgang Tillmans 2017*, herausgegeben von Chris Dercon und Helen Sainsbury, S. 14-76. London: Tate Publishing, 2017.
- Groß, Bernhard, Verena Krieger, Michael Lüthy und Andrea Mey-Fraatz. »Für eine Pragmatik der Ambiguität – Zur Einleitung.« In *Ambige Verhältnisse: Uneindeutigkeit in Kunst, Politik und Alltag*, herausgegeben von Bernhard Groß, Verena Krieger, Michael Lüthy und Andrea Meyer-Fraatz, S. 9-12. Bielefeld: transcript, 2021.
- Hall, Donald E. und Annamarie Jagose (hg. v.). *The Routledge Queer Studies Reader*. London/New York: Routledge, 2012.
- Haller, Miriam. »Dekonstruktion der ›Ambivalenz‹: Poststrukturalistische Neueinschreibungen des Konzepts der Ambivalenz aus bildungstheoretischer Perspektive.« *Forum der Psychoanalyse: Zeitschrift für psychodynamische Theorie und Praxis* 27, Nr. 4 (2011): S. 359-371.
- Haraway, Donna. »Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective.« In *Simians, Cyborgs, and Women: The Reinvention of Nature*, herausgegeben von Donna Haraway, S. 183-201. New York: Routledge, 1991.
- Hoenes, Josch und Barbara Paul (hg. v.). *Un/verblümt. Queere Politiken in Ästhetik und Theorie*. Berlin: Revolver Publishing, 2014.
- Holert, Tom. »Sensate Life in the Public Sphere: The Polypolitical World of Wolfgang Tillmans« In *Wolfgang Tillmans 2017*, herausgegeben von Chris Dercon und Helen Sainsbury, S. 92-118. London: Tate Publishing, 2017.
- Jones, Amelia. *In Between Subjects: A Critical Genealogy of Queer Performance*. London/New York: Routledge, 2020.
- Jones, Amelia. *Seeing Differently: A History and Theory of Identification and the Arts*. London/New York: Routledge, 2012.

- Jones, Amelia und Erin Silver (hg. v.). *Otherwise: Imagining Queer Feminist Art Histories*. Manchester, UK: Manchester University Press, 2015.
- Klaassen, Oliver. »Swimming Against the Hetero- and Homonormative Tide: A Queer Reading of Wolfgang Tillmans' Photo Installation (2004-2009) in the Panorama Bar at Berlin's Berghain.« In *Context in Literary and Cultural Studies*, herausgegeben von Jakob Ladegaard und Jakob Gaardbo Nielsen, S. 135-155. London: UCL Press, 2019.
- Klaassen, Oliver und Aranke Sampada et al. »(Re-)Negotiating Ambiguity's (Added) Value(lessness).« *On_Culture: The Open Journal for the Study of Culture* 12 (2021).
- Kleefeld, Stefanie und Valerie Knoll. »Über das radikale Nebeneinander.« *Halle für Kunst Lüneburg*. 2014, <https://www.halle-fuer-kunst.de/public/de/archiv/ueber-das-radikale-nebeneinander> [zuletzt aufgerufen: 28.03.2022].
- Köppert, Katrin. *Queer Pain. Schmerz als Solidarisierung, Fotografie als Affizierung: Zu den Fotografien von Albrecht Becker aus den 1920er bis 1990er Jahren*. Berlin: Neofelis, 2021.
- Krieger, Verena. »Steigert Kunst die Ambiguitätskompetenz? Potenziale ästhetischer Ambiguität von Picasso bis zum Zentrum für Politische Schönheit.« In *Mehrdeutigkeit gestalten: Ambiguität und die Bildung demokratischer Haltungen in Kunst und Pädagogik*, herausgegeben von Sabine Dengel, Julia Hagenberg, Linda Kelch und Ansgar Schnurr, S. 103-127. Bielefeld: transcript, 2021.
- Krieger, Verena. »Modi ästhetischer Ambiguität in der zeitgenössischen Kunst: Zur Konzeptualisierung des Ambiguitätsbegriffs für die Kunstwissenschaft.« In *Ambige Verhältnisse: Uneindeutigkeit in Kunst, Politik und Alltag*, herausgegeben von Bernhard Groß, Verena Krieger, Michael Lüthy und Andrea Meyer-Fraatz, S. 15-71. Bielefeld: transcript, 2021.
- Krieger, Verena. »Modes of Aesthetic Ambiguity in Contemporary Art: Conceptualizing Ambiguity in Art History.« In *Ambiguity in Contemporary Art and Theory*, herausgegeben von Frauke Berndt und Lutz Koepnick, S. 59-103. Hamburg: Felix Meiner, 2018.
- Krieger, Verena. »Strategische Uneindeutigkeit: Ambiguisierungstendenzen »engagierter« Kunst im 20. und 21. Jahrhundert.« In *Radikal ambivalent: Engagement und Verantwortung in den Künsten heute*, herausgegeben von Rachel Mader, S. 29-56. Zürich: Diaphanes, 2014.
- Krieger, Verena. »Ambiguität und Engagement: Zum Problem politischer Kunst in der Moderne.« In *Blindheit und Hellsichtigkeit: Künstlerkritik an Politik und Gesellschaft der Gegenwart*, herausgegeben von Cornelia Klinger, S. 159-188. Berlin: De Gruyter, 2014.
- Krieger, Verena. »»At war with the obvious« Kulturen der Ambiguität: Historische, psychologische und ästhetische Dimensionen des Mehrdeutigen.« In *Ambiguität in der Kunst: Typen und Funktionen eines ästhetischen Paradigmas*, herausgegeben von Verena Krieger und Rachel Mader, S. 13-49. Köln: Böhlau, 2010.

- Verena Krieger und Rachel Mader (hg. v.). *Ambiguität in der Kunst: Typen und Funktionen eines ästhetischen Paradigmas*. Köln: Böhlau, 2010.
- Lacan, Jacques. »Das Spiegelstadium als Bildner der Ichfunktion, wie sie uns in der psychoanalytischen Erfahrung erscheint.« In *Schriften 1*, herausgegeben von Jacques Lacan, S. 61-70. Weinheim/Berlin: Quadriga, 1986 [1949].
- Laufenberg, Mike. »Queer Theory: identitäts- und machtkritische Perspektiven auf Sexualität und Geschlecht.« In *Handbuch Interdisziplinäre Geschlechterforschung*, herausgegeben von Beate Kortendiek, Birgit Riegraf und Katja Sabisch, S. 331-340. Wiesbaden: Springer VS, 2019.
- Lord, Catherine und Richard Meyer (hg. v.). *Art & Queer Culture*. London: Phaidon, 2013.
- Lorde, Audre. »The Master's Tools will never dismantle the Master's House.« In *Sister Outsider: Essays and Speeches*, herausgegeben von Audre Lorde, S. 110-114. Berkeley: Crossing Press, 2007.
- Lorenz, Renate. *Queer Art: A Freak Theory*, Bielefeld: transcript, 2012.
- Lüdeke, Roger. »Methode der Dekonstruktion.« In *Methoden der literatur- und kulturwissenschaftlichen Textanalyse: Ansätze – Grundlagen – Modellanalysen*, herausgegeben von Vera Nünning und Ansgar Nünning, S. 155-175. Stuttgart/Weimar: J.B. Metzler, 2010.
- Lüscher, Kurt (hg. v.). »Über Ambivalenz.« *Forum für Psychoanalyse: Zeitschrift für psychodynamische Theorie und Praxis* 27, Nr. 4 (Dezember 2011): S. 323-327.
- Lüthy, Michael. »Ambiguität in der bildenden Kunst: Eine differenzierende Bestimmung.« In *Ambige Verhältnisse: Uneindeutigkeit in Kunst, Politik und Alltag*, herausgegeben von Bernhard Groß, Verena Krieger, Michael Lüthy und Andrea Meyer-Fraatz, S. 73-109. Bielefeld: transcript, 2021.
- Mader, Rachel (hg. v.). *Radikal ambivalent: Engagement und Verantwortung in den Künsten heute*. Zürich: Diaphanes, 2014.
- Moten, Fred. »Black Mo>nin.« In *Loss: The Politics of Mourning*, herausgegeben von David L. Eng und David Kazanjian, S. 56-76. Berkeley/Los Angeles/London: California University Press, 2003.
- Nay, Yv E. »Queerfeministische Politiken affektiv strukturierter Paradoxien.« *Femina politica: Zeitschrift für feministische Politikwissenschaft* 24, Nr. 1 (2015): S. 52-64.
- Nickas, Bob. »Pictures to Perceive the World.« In *Wolfgang Tillmans: Freedom from the Known*, herausgegeben von Bob Nickas, S. 1-15. Göttingen: Steidl, 2006.
- o. A. »Ley Antidiscriminación.« *Iguales*, 2018 <https://www.iguales.cl/incidencia-politica/ley-antidiscriminacion/> [zuletzt aufgerufen: 19.03.2022].
- Olin, Margaret. *Touching Photographs*. Chicago/London: Chicago University Press, 2012.
- Paul, Barbara und Johanna Schaffer (hg. v.). *Mehr(wert) queer – Queer Added (Value): Visuelle Kultur, Kunst und Gender-Politiken – Visual Culture, Art, and Gender Politics*. Bielefeld: transcript, 2009.

- Peters, Maria. *Blick, Wort, Berührung: Differenzen als ästhetisches Potential in der Rezeption plastischer Werke von Arp, Maillol und F. E. Walther*. München: Wilhelm Fink, 1996.
- Puar, Jasbir K. *Terrorist Assemblages: Homonationalism in Queer Times*. Durham: Duke University Press, 2007.
- Relyea, Lane. »Photography's Everyday Life and the Ends of Abstraction.« In *Wolfgang Tillmans*, herausgegeben von Hammer Museum of Los Angeles und Museum of Contemporary Art Chicago, S. 88-117. Los Angeles: Yale University Press, 2006.
- Robinet, Jayrôme C. »Legitim.« Blogeintrag vom 03.12.2013. <https://jayromeaufdeutsch.wordpress.com/2013/12/08/legitim/> [zuletzt aufgerufen: 14.03.2022].
- Sabisch, Andrea. »Vom Zeigen und Zähmen der Ambiguität zwischen Kunst und Pädagogik.« In *Ambige Verhältnisse: Uneindeutigkeit in Kunst, Politik und Alltag*, herausgegeben von Bernhard Groß, Verena Krieger, Michael Lüthy und Andrea Meyer-Fraatz, S. 329-348. Bielefeld: transcript, 2021.
- Sabisch, Andrea. »Zwischen Bildern und Betrachter*innen: Wie Bilder uns ausrichten.« *Übertrag: Kunst und Pädagogik im Anschluss an Karl-Josef Pazzini. Zeitschrift Kunst Medien Bildung | zkmb*, 04.08.2020. <http://zkmb.de/zwischen-bildern-und-betrachterinnen-wie-bilder-uns-ausrichten/> [zuletzt aufgerufen: 01.03.2022].
- Sabisch, Andrea. »Responsivität und Medialität in Bildungs- und Erfahrungsprozessen.« In *Irritation als Chance: Bildungsfachdidaktisch denken*, herausgegeben von Ingrid Bähr, Ulrich Gebhard, Claus Krieger, Britta Lübke, Malte Pfeiffer, Tobias Regenbrecht, Andrea Sabisch und Wolfgang Sting, S. 105-132. Wiesbaden: Springer VS, 2019.
- Sabisch, Andrea. »Antworten auf Bilder: Zu Irritationen im visuellen Bildungs- und Erfahrungsprozess« In *Irritation als Chance: Bildungsfachdidaktisch denken*, herausgegeben von Ingrid Bähr, Ulrich Gebhard, Claus Krieger, Britta Lübke, Malte Pfeiffer, Tobias Regenbrecht, Andrea Sabisch und Wolfgang Sting, S. 259-290. Wiesbaden: Springer VS, 2019.
- Sabisch, Andrea. *Bildwerdung: Reflexionen zur pathischen und performativen Dimension der Bilderfahrung*. München: kopaed, 2018.
- Sabisch, Andrea. »Vom Unverfügbaren in der Erfahrung sequentieller Zeichnungen.« In *Das Unverfügbare: Wunder, Wissen, Bildung*, herausgegeben von Karl-Josef Pazzini, Andrea Sabisch, Daniel Tyradellis, S. 173-188. Zürich: Diaphanes, 2013.
- Sabisch, Andrea. *Aufzeichnung und ästhetische Erfahrung*. Hamburg: University Press, 2009.
- Sabisch, Andrea. *Inszenierung der Suche: vom Sichtbarwerden ästhetischer Erfahrung im Tagebuch. Entwurf einer wissenschaftskritischen Grafieforschung*. Bielefeld: transcript, 2007.

- Sabisch, Andrea und Manuel Zahn (Hg. v.). *Visuelle Assoziation*. Hamburg: Textem, 2018.
- Schnurr, Ansgar. »Vom Bauchgefühl zur Sprache kommen: Qualitative Ansätze zur Darstellung ästhetischer Prozesse in Auseinandersetzung mit Offenheit und Mehrdeutigkeit.« In *Ist Kunst ein Sonderfall? Qualitative Forschungsansätze in den künstlerisch-pädagogischen Fächern*, herausgegeben von Erik Esterbauer und Andreas Bernhofer, S. 50-66. Münster: LIT, 2020.
- Schöneegg, Kathrin. *Fotografiegeschichte der Abstraktion*. Köln: Walther König, 2019.
- Schoppe, Andreas. *Bildzugänge: Methodische Impulse für den Unterricht in der Primar- und Sekundarstufe*. Hannover: Klett/Kallmeyer, 2011.
- Smith, Shawn Michelle. »Photography Between Desire and Grief.« In *Feeling Photography*, herausgegeben von Elspeth H. Brown und Thy Phu, S. 29-46. Durham/London: Duke University Press, 2014.
- Smith, Shawn Michelle. »Race and Reproduction in Camera Lucida.« In *Photography: Theoretical Snapshots*, herausgegeben von J. J. Long, Andre Noble und Edward Welch, S. 98-111. London: Routledge, 2009.
- Sontag, Susan. »Happening: An Art of Radical Juxtaposition.« In *Against Interpretation and Other Essays*. London: Penguin Books, 2009 [1962]. https://www.robertspahr.com/teaching/hnm/susan_sontag_an_art_of_radical_juxtaposition.pdf [zuletzt aufgerufen: 17.03.2022].
- Stäheli, Urs. »Politik der Entparadoxierung.« In *Das Undarstellbare der Politik: Zur Hegemonietheorie Ernesto Laclaus*, herausgegeben von Oliver Marchart, S. 295-311. Wien: Turia + Kant, 1998.
- Sturm, Eva. *Von Kunst aus: Kunstvermittlung mit Gilles Deleuze*. Wien: Turia + Kant, 2011.
- Sturm, Eva. *Vom Schießen und vom Getroffen-Werden: Kunstpädagogik und Kunstvermittlung »Von Kunst aus«*. Hamburg: Hamburg University Press, 2005.
- Sturm, Eva (Hg. v.). *Wo kommen wir dahin? Künstlerische Experimente zur Kunstvermittlung*. Berlin: Mensch & Buch, 2004.
- Tillmans, Wolfgang. »Wolfgang Tillmans and His (Almost) All Consuming Eye.« *AMERICAN SUBURB X*, 24.07.2015 [2011]. <https://americansuburbx.com/2015/07/wolfgang-tillmans-lecture-2011.html> [zuletzt aufgerufen: 15.03.2022].
- Von Falkenhausen, Susanne. *Jenseits des Spiegels: Das Sehen in Kunstgeschichte und Visual Culture Studies*. Paderborn: Wilhelm Fink, 2015.
- Waldenfels, Bernhard. *Sozialität und Alterität: Modi sozialer Erfahrung*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2015.
- Waldenfels, Bernhard. *Grenzen der Normalisierung: Studien zur Phänomenologie des Fremden*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2008, 2. erweiterte Ausgabe.
- Waldenfels, Bernhard. *Bruchlinien der Erfahrung: Phänomenologie – Psychoanalyse – Phänomentechnik*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2002.

- Waldenfels, Bernhard. *Topographie des Fremden: Studien zur Phänomenologie des Fremden 1*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1997.
- Waldenfels, Bernhard und Dieter Mersch. »Erscheinung und Ereignis« In *Sichtbarkeiten 1. Erscheinen: Zur Praxis des Präsentativen*, herausgegeben von Mira Fliescher, Fabian Goppelsröder und Dieter Mersch, S. 173-183. Zürich: Diaphanes, 2015.
- Wigley, Mark. »The Space of Exposure.« In *Wolfgang Tillmans*, herausgegeben von Hammer Museum of Los Angeles und Museum of Contemporary Art Chicago, S. 145-156. Los Angeles: Yale University Press, 2006.

Abbildungsverzeichnis

- Abbildung 1: »Wolfgang Tillmans' Fotografie von einer plakatierten Wand im öffentlichen Raum Santiagos anlässlich seiner* Ausstellung *Wolfgang Tillmans* (18.07.-20.10.2013) im Museo de Artes Visuales (MAVI).« Wolfgang Tillmans, <https://www.tillmans.co.uk/> [zuletzt aufgerufen: 24.05.2022].
- Abbildung 2: »Rekonstruiertes Plakat von Wolfgang Tillmans anlässlich seiner* Ausstellung *Wolfgang Tillmans* (18.07.-20.10.2013) im Museo de Artes Visuales (MAVI) in Santiago. Oben: Ausschnitt der kameralosen Fotografie ›*Ostgut Freischwimmer (right)*‹ (2004); unten: Ausschnitt der Fotografie ›*The Cock (Kiss)*‹ (2002). Wolfgang Tillmans, *Kunstmuseum Basel*, <https://fadmagazine.com/2010/06/24/wolfgang-tillmans-at-the-serpentine-gallery-from-saturday-26th-june-2010/> [zuletzt aufgerufen: 24.05.2022]; Wolfgang Tillmans, *Tate London*, <https://www.tate.org.uk/art/artworks/tillmans-the-cock-kiss-p79302> [zuletzt aufgerufen: 24.05.2022].
- Abbildung 3: »Entschieden Unentscheidbar (Dynamische Ambivalenz).« Oliver Klaassen, 2022.

