

»Es ist Zeit für diese Nische«

Die Ausstellung *Homosexualität_en* und die Ambivalenz von LSBTIQ-Geschichtsausstellungen

Hannes Hacke

Im Sommer 2016 kam es zu einem Eklat kurz vor der Eröffnung der Ausstellung *Homosexualität_en* im LWL-Museum für Kunst und Kultur in Münster. Die Ausstellung war im Jahr zuvor erfolgreich im Deutschen Historischen Museum (DHM) und Schwulen Museum in Berlin gezeigt worden.¹ Kurz vor der Eröffnung in Münster weigerte sich jedoch die Deutsche Bahn, die Plakate für die Sonderausstellung an ihren Bahnhöfen aufzuhängen, da das Motiv sexuelle Werbung und sexualisierend und sexistisch sei, was den Werberichtlinien der Deutschen Bahn widerspreche.² Das Motiv des Plakates zeigt ein Foto des:der nicht-binären trans Künstler:in Cassils mit nacktem, muskulösem Oberkörper, rot geschminkten Lippen und einer weißen Unterhose bekleidet (Abb. 1).³ Sowohl das Schwule Museum als auch Cassils veröffentlichten daraufhin ein Statement, in dem sie die Entscheidung als transfeindlich kritisierten. Viele Zeitungen berichteten und die Deutsche Bahn zog nach kurzer Zeit ihr Verbot zurück. Die Plakatwände waren nun jedoch schon anderweitig vermietet.⁴

1 Vgl. Birgit Bosold/Dorothee Brill/Detlef Weitz (Hg.): *Homosexualität_en*, Dresden: Sandstein Verlag 2015.

2 O. Verf.: *Deutsche Bahn zensiert »Homosexualität_en«-Poster*, in: queer.de (2016), https://www.queer.de/detail.php?article_id=26067 [Zugriff am 26.10.2023].

3 Der Titel des Kunstwerks lautet *Advertisement: Hommage an Benglis* und ist Teil des größeren Werkes *CUTS: A Traditional Sculpture*, einer sechs Monate dauernden Performance, vgl. Cassils: *Cuts: A Traditional Sculpture*, in: cassils.net (2019), <https://www.cassils.net/cassils-artwork-cuts> [Zugriff am 02.10.2023].

4 Für eine detaillierte Zusammenfassung der Ereignisse und Analyse der Berichterstattung vgl. Nina Reedy: »Poster Trouble. Das Plakat zur *Homosexualität_en*-Ausstellung in Müns-



Abb. 1: Plakat der Ausstellung *Homosexualität_en*, 2015
(©Schwules Museum/Deutsches Historisches Museum,
Foto: Cassils und Robin Black 2011, Gestaltung: chezweitz).

Die Begebenheit ist nur eine von mehreren Ausstellungen über LSBTIQ-Themen (lesbisch, schwul, bisexuell, trans*, inter*, queer) in Deutschland, bei denen es Kontroversen um das Ausstellungsplakat gab. So musste im Jahr 1997 kurz vor der Eröffnung der Ausstellung *Goodbye to Berlin? 100 Jahre Schwulenbewegung*⁵ in der Akademie der Künste in Berlin das Ausstellungsplakat geändert werden, da sich die Plakatierungsfirma weigerte, es aufzuhängen. Auf dem Poster war neben anderen Abbildungen eine Comicfigur von Keith Haring zu sehen, die ihren überdimensionierten Penis mit der Zunge berührt. Die Akademie der Künste ließ ein neues Plakat drucken, in

ter. Eine Diskursanalyse«, in: *Journal Netzwerk Frauen- und Geschlechterforschung NRW* 46 (2020), S. 33-43.

5 Vgl. Andreas Sternweiler/Manfred Baumgardt/Hans G. Hannesen (Hg.): *Goodbye to Berlin? 100 Jahre Schwulenbewegung*, Berlin: Verlag Rosa Winkel 1997.

dem die Zeichnung durch ein Gemälde von David Hockney ersetzt wurde.⁶ Elf Jahre später, bei der Ausstellung *Das achte Feld* im *Museum Ludwig* in Köln im Jahr 2008, war es wieder eine Firma, die sich weigerte, das Ausstellungsposter zu plakatieren. Diesmal war es eine Fotografie des nackten Unterleibes eines rocktragenden Mannes von Wolfgang Tillmans, die Anstoß erregte. Die Entscheidung wurde dann auch vom Kulturdezernent der Stadt Köln untermauert, der das Ausstellungsplakat als »pornografisch« einstufte und das öffentliche Aufhängen verbot.⁷

Diese Kontroversen über Plakate von LSBTIQ-Ausstellungen lassen sich als Beispiele für eine andauernde heteronormative Strukturierung des öffentlichen Raumes, die umkämpfte Position von LSBTIQ in deutschen Museen wie auch eines fragwürdigen heteronormativen *double standard* interpretieren. Darstellungen von queerer Sexualität und trans*-Körpern werden besonders dann zu einem Politikum, sobald sie den Ausstellungsraum verlassen und etwa in Form von Plakaten im öffentlichen Raum zirkulieren. Die Rezeption des Plakates und auch der Ausstellung *Homosexualität_en* lässt sich jedoch allein nicht auf politische und institutionelle Zensuren reduzieren. Vielmehr war die Berichterstattung von einer sehr großen Akzeptanz geprägt und auch das Plakat wurde wohlwollend kommentiert. Zugleich war bereits vor der Eröffnung der Ausstellung in Berlin aus der LSBTIQ-Community selbst Kritik am Plakat geübt worden. Diese unterschiedliche Rezeption verweist auf die »Ambivalenzen der Sichtbarkeit«⁸ von LSBTIQ. Auf den seltenen Sonderausstellungen zur LSBTIQ-Geschichte liegen große Erwartungen und sie haben die Bürde, repräsentativ für eine ganze Gruppe zu sein. LSBTIQ-Personen sind oft mit den Anforderungen konfrontiert, sich entweder zu assimilieren oder exotisierend dargestellt zu werden.⁹

6 Vgl. Axel Schock: »Homophile und nackte Hintern. Eklat bei Eröffnung der Ausstellung zu hundert Jahren Schwulenbewegung in Berlin«, in: *Rosa Zone* (Juni 1997), S. 4.

7 Vgl. Julia Friedrich: »The Eighth Square. In Memory of Frank Wagner«, in: *OnCurating* 37 (2018), S. 22-28, hier S. 27-28, <https://www.on-curating.org/issue-37-reader/the-eighth-square-in-memory-of-frank-wagner.html> [Zugriff am 26.10.2023].

8 Vgl. zur Begrifflichkeit Johanna Schaffer: *Ambivalenzen der Sichtbarkeit. Über die visuellen Strukturen der Anerkennung*, Bielfeld: transcript 2015.

9 Vgl. Ivan Karp: »Introduction«, in: Ivan Karp/Christine Mullen Kreamer/Steven Lavine (Hg.): *Museums and Communities: The Politics of Public Culture*, Washington, DC [u. a.]: Smithsonian Institution Press 1992, S. 1-17, hier S. 6.

Viele Museen sind nach wie vor von heteronormativen Strukturen in der Sammlung und Dauerausstellung geprägt. Sonderausstellungen zu LSBTIQ sind oft die ersten Anlässe, die diese Strukturen herausfordern. Ausstellungen über LSBTIQ sind komplexe Ereignisse der Verhandlung von Identität, Sichtbarkeit und Inklusion. Gegenwärtige Ansätze der *Queer Museology* betonen daher die Notwendigkeit, die Ausstellungsproduktion, die institutionellen Rahmungen und kuratorische Praxis zu analysieren, um die ambivalente An- und Abwesenheit von queeren Themen in Museen zu verstehen.¹⁰ Denn Friktionen finden nicht nur zwischen Plakatierungsfirmen und Museen, sondern auch zwischen und innerhalb von Communities und Museen und anderen Stakeholdern statt.

Ich schließe dabei an Corinne Kratz und Ivan Karp an, die betonen, dass durch einen Fokus auf Museums-Friktionen – also Diskussionen, Spannungen, Kollaborationen, Auseinandersetzungen und Konflikte verschiedenster Art und auf unterschiedlichen Ebenen – die sozialen Prozesse und Transformationen in den Blick geraten, die von und in Museen erzeugt werden und weit über diese hinausreichen können.¹¹ Basierend auf meiner Forschung zu LSBTIQ-Geschichtsausstellungen in Berlin untersuche ich daher Konflikte, Aushandlungsprozesse und Kompromisse rund um die Entstehung und Rezeption der Ausstellung *Homosexualität_en*. Ausstellungen werden nicht allein von den Wünschen und Entscheidungen der Kurator:innen geprägt, sondern – wie ich beispielhaft in diesem Aufsatz deutlich machen möchte – durch institutionelle Rahmenbedingungen, Geldgeber:innen, Kooperationspartner:innen, Community-Mitglieder, verfügbare Leihgaben sowie durch eine Ausstellungsgeschichte, auf die reagiert und Bezug genommen wird.

10 Vgl. Nikki Sullivan/Craig Middleton: *Queering the Museum*, Abingdon/Oxon/New York: Routledge 2020.

11 Vgl. Corinne Kratz/Ivan Karp: »Introduction«, in: Ivan Karp/Corinne Kratz/Lynn Szewajda/Tomás Ybarra-Frausto (Hg.): *Museum Frictions: Public Cultures/Global Transformations*, Durham: Duke University Press 2006, S. 1-31, hier S. 2.

Kooperation zwischen nationalem Geschichtsmuseum und Community Museum

Die Ausstellung *Homosexualität_en* war vom Schwulen Museum in Berlin initiiert worden und erste Planungen hatten bereits 2011 begonnen. Ursprünglich war jedoch vorgesehen, eine Ausstellung zur *Kunst- und Kulturgeschichte der weiblichen Homosexualität(en)* zu realisieren. Die Kulturstiftung des Bundes hatte hierfür eine vorläufige Studie finanziert.¹² Die Ausstellung war explizit mit Fokus auf lesbische Geschichte und Kultur geplant worden, da es bisher keine Sonderausstellungen in einem deutschen Geschichtsmuseum mit alleinigem Fokus auf dieses Thema gegeben hatte.¹³

Der Schwerpunkt auf lesbische Kulturgeschichte war Teil eines Veränderungsprozesses im Schwulen Museum, der den Fokus weg von ausschließlich männlicher homosexueller Geschichte und Kultur hin zur Abbildung der Vielfalt von LSBTIQ-Communities – insbesondere lesbischer Geschichte – verschieben sollte.¹⁴ Das Schwule Museum war 1984 im Nachgang der Ausstellung *Eldorado. Geschichte, Alltag und Kultur homosexueller Frauen und Männer 1850-1950* im Berlin Museum in West-Berlin gegründet worden.¹⁵ Während *Eldorado* noch gemeinsam von einer Gruppe von Lesben und Schwulen realisiert worden war, entwickelten sich die schwulen und lesbischen Gedächtnisinstitutionen in Berlin in der Folge getrennt. Während lesbische Geschichte im Spinnboden – Lesbenarchiv und dem feministischen

12 Vgl. Archiv Schwules Museum Berlin [ArchSMU], ohne Signatur, Ausstellung zur Kunst- und Kulturgeschichte weiblicher Homosexualität (2013).

13 Lesbische Kultur- und Bewegungsgeschichte war entweder als Teilaspekt von Ausstellungen über die Frauenbewegung oder in schwul-lesbischen Gemeinschaftsausstellungen thematisiert worden, vgl. z. B. Petra Zwaka (Hg.): *Ich bin meine eigene Frauenbewegung. Frauen-Ansichten aus der Geschichte einer Großstadt.*, Berlin: Hentrich 1991; Jens Dobler: *Von anderen Ufern. Geschichte der Berliner Lesben und Schwulen in Kreuzberg und Friedrichshain*, Berlin: Gmünder 2003.

14 Vgl. Birgit Bosold/Vera Hoffmann: »How Could This Have Happened? Reflexions on Current Programming Strategies of Schwules Museum Berlin«, in: *OnCurating* (2017) 37, S. 5-12, <https://www.on-curating.org/issue-37-reader/a-special-place-in-hell-reflections-on-current-programming-strategies-of-schwules-museum-berlin.html>. [Zugriff am 26.10.2023].

15 Vgl. zur Geschichte des Schwulen Museums Michael Fürst: »Zeigen – Sich-Zeigen. Zur doppelten Struktur der Repräsentation von Museen am Beispiel des Schwulen Museums«, in: *FKW//Zeitschrift für Geschlechterforschung und visuelle Kultur* 58 (2015), S. 51-62.

Archiv FFBIZ gesammelt wurde¹⁶, widmete sich das Schwule Museum über zwei Jahrzehnte fast ausschließlich der Erforschung und Bewahrung der Kunst, Kultur und Geschichte männlicher Homosexueller.

Die geplante Schau über lesbische Geschichte war auch eine Reaktion auf die schwule Dominanz in der Geschichte des Museums. Eine der Triebfedern war die Ausstellung *Goodbye to Berlin: 100 Jahre Schwulenbewegung*, die 1997 in der Akademie der Künste in Berlin gezeigt worden war. Denn diese hatte ausschließlich eine Geschichte der männlichen Homosexualität – eine Chronologie der Schwulenbewegung von 1897 bis 1997 – gezeigt und die Verwobenheit mit lesbischer Geschichte ausgeblendet. Die Beteiligungen, Allianzen und Kooperationen mit Lesben (sowie bisexuellen und trans* Personen) waren übergangen worden. Dieser Ausschluss von Lesben stieß damals auf starke Kritik und Verärgerung.¹⁷ Diese Kritik war fünfzehn Jahre später einer der Gründe für die Planung der Ausstellung zur Kulturgeschichte weiblicher Homosexualität.¹⁸

Über die Finanzierung der Ausstellung führten die Kurator:innen weitere Gespräche mit der Kulturstiftung des Bundes (KSB), die großes Interesse zeigte, die Ausstellung gemeinsam mit der Kulturstiftung der Länder (KSL) zu finanzieren. Die Direktorin der KSB, Hortensia Völckers, und die Generalsekretärin der KSL, Isabel Pfeiffer-Poensgen, setzten sich stark für das Projekt ein. Sie schlugen vor, eine:n Kooperationspartner:in für die Realisierung der Ausstellung zu finden, um diese in einem größeren Rahmen präsentieren zu können. Durch deren Vermittlung fiel die Wahl auf das Deutsche Historische Museum.

Auch das DHM befand sich 2013 in einem Veränderungsprozess. Der Präsident Alexander Koch war seit 2011 im Amt, hatte ein neues Leitbild ver-

16 Zur Geschichte der beiden Institutionen vgl. FFBIZ e. V./Roman Klarfeld/Dagmar Nöldge/Friederike Mehl (Hg.): *Spurensicherung. Feminismus in Aktion und Dokument*, Berlin: TEKTEK 2013; Spinnboden Lesbenarchiv & Bibliothek e. V. (Hg.): *40 Jahre Spinnboden. 40 Jahre von klugen Frauen lernen*, Berlin: Spinnboden Lesbenarchiv & Bibliothek 2013.

17 Vgl. Irene Beyer/Christiane Leidinger: »Goodbye to Berlin. 100 Jahre Schwulenbewegung« in der Berliner Akademie der Künste. Eine Ausstellungskritik«, in: *Mitteilungen der Magnus-Hirschfeld-Gesellschaft* 24/25 (1997), S. 139-143.

18 Vgl. Birgit Bosold/Maria Borowski/Jan Feddersen: »Eine Intervention in die Museums-welt«. Bilanz der Ausstellung *Homosexualität_en*«, in: Maria Borowski/Jan Feddersen/Benno Gammerl/Rainer Nicolaysen/Christian Schmelzer (Hg.): *Jahrbuch Sexualitäten*, Göttingen: Wallstein 2016, S. 141-156, hier S. 144.

abschiedet und setzte verstärkt auf Ausstellungsübernahmen und externe Kurator:innen. Die Erwartungen an den neuen Leiter, eine Erneuerung der großen Institution herbeizuführen, waren jedoch bisher nicht erfüllt worden. Vielmehr war das Ausstellungsprogramm als unoriginell und langweilig kritisiert worden.¹⁹ Die großzügige Förderung²⁰ einer großen Ausstellung zu einem aktuellen gesellschaftspolitischen Thema war somit auch ein Mittel der Geldgeber:innen, die Relevanz und Aktualität des nationalen Geschichtsmuseums zu stärken.

Homosexualität im Plural

Der Fokus auf ausschließlich weibliche Homosexualität wurde vom Präsidenten des DHM jedoch als »zu speziell« abgelehnt. Die erste Ausstellung, die sich im Deutschen Historischen Museum homosexueller Geschichte widmete, müsse – Koch zufolge – breiter angelegt sein. Dies war für die Kurator:innen zunächst ein großes Ärgernis, aber sie ließen sich auf den Kompromiss ein, den Fokus der Ausstellung auszuweiten. Denn die Kooperation mit dem DHM versprach eine große Öffentlichkeit und Sichtbarkeit, auch für das Schwule Museum.

Die Ausstellung wurde von einem Kurator:innenteam²¹ innerhalb nur eines Jahres realisiert und in zwei Teilen in beiden Institutionen gezeigt. Präsentiert wurde keine chronologische Geschichte der LSBTIQ-Bewegung in Deutschland, sondern in thematischen Abteilungen unterschiedliche Aspekte der Geschichte der Homosexualität adressiert. Während der Ausstellungsteil im DHM sich vor allem historischen Themen widmete, wurde im Schwulen Museum zeitgenössische queere Kunst und Interviews mit LSBTIQ-Personen präsentiert. Im DHM bedienten sich die Kurator:innen verschiedener Ausstellungsstrategien, die selbstreflexiv Fragen des Ausstel-

19 Vgl. Andreas Kilb: »Kein neuer Wind im DHM: Ein Fall von Geschichtsvergessenheit«, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 23.08.2013, <https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/kunst-und-architektur/kein-neuer-wind-im-dhm-ein-fall-von-geschichtsvergessenheit-12540045.html> [Zugriff am 26.10.2023].

20 Die KSB förderte die Ausstellung mit 850.000 € und die KSL mit 150.000 €.

21 Die Ausstellung wurde kuratiert von Birgit Bosold, Detlef Weitz und Dorothee Brill sowie von den wissenschaftlichen Mitarbeiter:innen Sarah Bornhorst und Noemi Molitor; unter Mitarbeit von Klaus Müller.

lens und Archivierens von queerer Geschichte thematisierten. So wurden Coming-out-Objekte und Lebensgeschichten vorgestellt, Kunstwerke aus der Sammlung des DHM auf ihren queeren Subtext hin befragt und in einem alphabetischen Bewegungsdepot unter dem Titel *Wildes Wissen* unterschiedlichste Objekte aus der Geschichte der LSBTIQ-Community in Deutschland gezeigt (Abb. 2).²²



Abb. 2: Ausstellungsansicht der Sektion *Wildes Wissen* in der Ausstellung *Homosexualität_en* im Deutschen Historischen Museum, 2015 (Foto: Christoph Musiol).

Trotz des Kompromisses, eine Ausstellung über weibliche *und* männliche Homosexualität zu kuratieren, war es weiterhin Ziel der Kurator:innen, lesbische Geschichte und die Bedeutung von Geschlecht für ein Verständnis von Homosexualität hervorzuheben. Dieser Fokus wurde u. a. im Ausstellungsteil mit dem Titel *Das zweite Geschlecht* unterstrichen. Die Sektion versammelte »Porträts und Selbstporträts von Frauen, die dem vorherrschen-

22 Für eine ausführliche Analyse vgl. Andrea Rottmann/Hannes Hacke: »Homosexualität_en: Exhibiting a Contested History in Germany in 2015«, in: *Social History in Museums* 41 (2017), S. 63-72, hier S. 72 sowie Beatrice Miersch: *Queer Curating. Zum Moment kuratorischer Störung*, Bielefeld: transcript 2022, hier S. 294ff.

den Frauenbild ihrer Zeit auf ganz unterschiedliche Weise nicht entsprachen«²³. Diese »Ahninnengalerie« mit hochkarätigen Gemälden und Fotografien sollte lesbischen Begehren in der Kunstgeschichte nachgehen und die Konstruktion von (weiblichen) Geschlechternormen befragen. Die Sektion war an prominenter Stelle nach dem Einführungsteil über Coming-out platziert und betonte so die Zentralität des Themas (Abb. 3). Zudem wurde auch in der Sektion *Wildes Wissen* auf eine ausgewogene Objektauswahl geachtet sowie zahlreiche weibliche Künstler:innen in der Ausstellung gezeigt. Und auch in dem Gedenkraum an die Verfolgung im Nationalsozialismus wurde Lesben und Schwulen gleichberechtigt gedacht.



Abb. 3: Ausstellungsansicht der Sektion *Das zweite Geschlecht* in der Ausstellung *Homosexualität_en* im Deutschen Historischen Museum, 2015 (Foto: Christoph Musiol).

23 Bosold/Brill/Weitz (Hg.): *Homosexualität_en* (Anm. 1), hier S. 197.

Umkämpfte Sichtbarkeit

Gleichzeitig war den Kurator:innen im kuratorischen Prozess klar geworden, dass queere Aspekte stärker in den Vordergrund gerückt werden sollten, jenseits einer gleichberechtigten Darstellung von Lesben und Schwulen. Dies sollte auch im Titel durch die Verwendung des Plurals von Homosexualität und des Unterstrichs in *Homosexualität_en* deutlich gemacht werden.²⁴ Die Arbeit von Cassils wurde von den Kurator:innen als ›produktive Provokation‹ ausgewählt, um Homosexualität »als den diskursiven, kulturellen und visuellen Ort, an dem unsere Gesellschaft [...] ihre Grundlagen verhandelt«²⁵, sichtbar zu machen. Die zentralen Fragen, die durch das Plakat angestoßen werden sollten, waren: »Was ist Geschlecht? Was ist Sexualität? Was ist Körper?«²⁶

Die Kurator:innen mussten sowohl bei der Leitungsebene des DHM als auch bei den Geldgeber:innen große Überzeugungsarbeit leisten, um das Plakat durchzusetzen. Auch die Mitarbeiter:innen des DHM waren nicht alle glücklich über die Wahl des Motives. So fand z. B. eine Mitarbeiterin aus der Sammlungsabteilung die gewollte Provokation überflüssig und aus der Zeit gefallen. Sie hatte die Kooperation und die Ausstellung ausdrücklich begrüßt, aber hätte ein Plakat besser gefunden, das »Homosexualität als selbstverständlich gelebtes Leben«²⁷ zeigt. Auch die Vermittlungsabteilung hatte zunächst Bedenken, das Motiv für das Bewerben der begleitenden Schulprogramme zu verwenden, da die Angst bestand, dass es Lehrer:innen von einem Besuch mit ihren Schulklassen abschrecken könne.²⁸

Kritik am Plakat kam aber auch aus der LSBTIQ-Community. Einer der Kritikpunkte war, dass das Bildmotiv Homosexualität auf den Aspekt Sexualität reduzieren würde. Von lesbischer Seite wurde zudem das Fehlen einer eindeutig lesbischen Repräsentation beklagt. Denn die auf den ersten Blick männlich gelesene Person und der Begriff *Homosexualität* – der meist als synonym für männliche Homosexualität verstanden wird – gekoppelt mit dem Namen der Institution Schwules Museum würde Lesben wiederum

24 Der Unterstrich im Titel verweist auf die sprachliche Praxis des *Gender Gap*, der trans*, inter* und nicht-binäre Personen in der deutschen Sprache sichtbar machen soll.

25 Bosold/Borowski/Feddersen: »Eine Intervention in die Museumswelt« (Anm. 18), S. 149.

26 Ebd.

27 Anonymisiertes Interview, geführt von Hannes Hacke am 12.10.2020, Berlin.

28 Vgl. anonymisiertes Interview, geführt von Hannes Hacke am 15.05.2021, Berlin.

unsichtbar machen.²⁹ An der Entscheidung, eine geschlechtsuneindeutige trans* Person auf dem Plakat zu zeigen, wurde außerdem problematisiert, dass dadurch Homosexualität und Transgeschlechtlichkeit in unangemessener Weise gleichgesetzt würden. So würden Klischees, dass Homosexuelle keine richtigen Männer und Frauen und trans* Personen eigentlich homosexuell seien, reproduziert.³⁰

Neben diesen kritischen Stimmen gab es aber auch viele positive Rückmeldungen aus der LSBTIQ-Community, die das Plakat begrüßten. Im DHM und Schwulen Museum gingen jedoch so viele Beschwerden ein, dass die KuratorInnen und der Präsident des DHM sich veranlasst sahen, ein Statement zu veröffentlichen, in dem die Wahl des Plakates begründet wurde.³¹ Noch bei der Eröffnung verteilte ein schwuler Anwalt ein Flugblatt, in dem er das Plakat und dessen Begründung kritisierte, da es seiner Meinung nach heteronormative Strukturen verstärke.³²

Auch Cassils hatte eine ambivalente Haltung gegenüber der Verwendung des Kunstwerkes für das Plakat. Einerseits sei es positiv, dass das Werk in der Öffentlichkeit zirkuliere und diskutiert werde und es gäbe einen »Raum für Intersektionalität«³³. Andererseits kritisierte Cassils, dass das Bild aus dem Kontext der dazugehörigen Performance gerissen werde und Cassils sich nicht vollständig als homosexuell, sondern vielmehr als nicht-binär transmaskulin identifiziere. Der Forderung nach positiven Bildern einer stabilen eindeutigen homosexuellen Identität setzte Cassils die eigene Praxis einer

29 Vgl. Mitschnitt der Veranstaltung »Queeres Gedächtnis, queere Erbschaften. Warum Erinnern wichtig ist« mit Birgit Bosold und Manuel Schubert, Taz Lab am 25.04.2015 in Berlin; online abrufbar unter taz-Verlag, https://www.mixcloud.com/taz_die_tageszeitung/marktplatz-queeres-gedachtnis-queere-erbschaften/, hier 32:30-37:00 min [Zugriff am 10.01.2024].

30 Vgl. o. Verf.: *Auf wessen Rücken wird polarisiert?*, in: Männer Magazin (2015), <http://m-manner.de/2015/06/AUF-WESSEN-RÜCKEN-WIRD-POLARISIERT/> [Zugriff am 20.07.2020].

31 Vgl. Deutsches Historisches Museum/Schwules Museum (Hg.): Zur Kritik am Plakatmotiv der Ausstellung *Homosexualität_en* (2015), https://www.dhm.de/assets/DHM/Download/Ausstellungen/Archiv/2015/Homosexualit%C3%A4t_en/Plakatkritik_final.pdf [Zugriff am 27.10.2023].

32 ArchSMU, ohne Signatur, Flugblatt *Queer maskiert* (2015).

33 Malte Göbel: »Körper von Gewicht. Cassils kommt nach Berlin«, in: *Siegessäule* (Oktober 2015), S. 14.

»anti-repräsentativen künstlerischen Strategie«³⁴ entgegen.³⁵ Cassils kritisierte auch, dass die Geschichte von trans* Personen nicht von Anfang an in die Ausstellung inkludiert worden waren. Denn trotz des Unterstrichs im Titel lag der Hauptfokus der Ausstellung auf der Darstellung von lesbischer und schwuler Geschichte.³⁶

In der Mitte angekommen?

Trotz der Kritik wurden sowohl die Wahl des Plakates als auch die Erweiterung des Fokus von den Kurator:innen im Nachhinein als »Glücksfall« beschrieben. Denn durch das breitere Thema und die zahlreichen Diskussionen konnte eine viel größere Öffentlichkeit erreicht werden und lesbische Geschichte und Kultur bekamen trotzdem viel Platz in der Ausstellung.³⁷ Die Ausstellung hatte eine große mediale Resonanz und war außerdem ein Publikumserfolg mit mehr als 100.000 Besucher:innen.³⁸ Auch in der Berichterstattung wurden die Ausstellung und das Poster fast ausnahmslos positiv rezensiert. Der Grundtenor war einer der Akzeptanz. So schrieb die Süddeutsche Zeitung:

34 Vortrag von Cassils am 06.10.2015 im Schwulen Museum Berlin.

35 So z. B. in der Arbeit *Becoming an Image*, die auch in der Ausstellung *Homosexualität_en* ausgestellt wurde. Sie besteht aus einem schwarzen Betonabguss der Überreste eines 900 kg schweren Tonblocks, den Cassils in einer Live-Performance mit Tritten und Schlägen attackiert hatte. Die Reste dieser gewalttätigen Bildhauerei wurden zusammen mit Fotos der Performance und einer Vier-Kanal-Soundinstallation, die die Geräusche von Cassils' Grunzen, Atem und Bewegungen abspielte, gezeigt. Die Arbeit ist eine Art Denkmal für die Gewalttaten gegen trans* und queere Personen, die nicht statistisch erfasst werden und dem historischen Blick oft entgehen, vgl. Cassils: »Bashing Binaries. Along With 2,000 Pounds of Clay«, in: *The Huffington Post*, 07.11.2013, https://www.huffpost.com/entry/bashing-binaries-along-with-2000-pounds-of-clay_b_3861322 [Zugriff am 27.10.2023].

36 Bisexualität wurde in der Ausstellung komplett ausgeblendet, was u. a. auch von Besucher:innen kritisiert wurde, vgl. Anne-Christin Schondelmayer: *Homosexualität_en – Rückmeldungen zur Ausstellung*, Chemnitz: Technische Universität Chemnitz 2016, hier S. 8.

37 Bosold/Borowski/Feddersen: »Eine Intervention in die Museumswelt« (Anm. 18), S. 148.

38 Finanziell war es jedoch für das Schwule Museum nicht erfolgreich, da es kein Kombi-Ticket gab und mehr als drei Viertel der Besucher:innen nur den Ausstellungsteil im DHM besuchten, vgl. Stiftung Deutsches Historisches Museum (Hg.): *Tätigkeitsbericht 2015/2016*, Berlin: o. Verl. 2016, hier S. 11.

Es verwirren sich Perfektion und Verletzung, Männliches und Weibliches, es bleibt ein nicht recht einzuordnendes Ich mit kirschrot leuchtenden Lippen. Verwirrung mag auch die Schreibweise des Ausstellungstitels, der immer wieder anzutreffende Unterstrich (»gender gap«) hervorrufen. Es gibt mehr, als in der Fixierung auf zwei Geschlechter erkennbar wird. »Gender Wahn« werden da viele rufen, denen tradierte Rollenbilder am Herzen liegen [...] Sollen sie rufen, die Ausstellung will nicht belehren oder überreden. Sie zeigt, was man so noch nicht gesehen hat.³⁹

Die Zielstellung der Kurator:innen, das Thema »in die Mitte der Gesellschaft zu tragen«⁴⁰, war aus ihrer Sicht geglückt.

Trotz des großen Zuspruchs entfaltete die Ausstellung jedoch keine längerfristige Wirkung auf das DHM. Es gab kaum eine weitere Beschäftigung mit queeren Themen und keine weitere Zusammenarbeit mit dem Schwulen Museum oder LSBTIQ-Communities. Die konkreten Anregungen aus der Ausstellung, die queere Bedeutungszusammenhänge und Biografien in der Sammlung und Dauerausstellung sichtbar gemacht hatten, wurden nicht aufgegriffen.⁴¹ Der queere Kontext von Gemälden aus der Dauerausstellung des Deutschen Historischen Museums, der im Rahmen von *Homosexualität_en* erarbeitet und gezeigt wurde, fand keinen Eingang in die Dauerausstellung. Ob in der gegenwärtig laufenden Erneuerung der Dauerausstellung LSBTIQ-Geschichte als Querschnittsthema explizit erwähnt werden wird, bleibt abzuwarten.⁴²

39 Jens Bisky: »Nach der Befreiung«, in: *Süddeutsche Zeitung*, 27.06.2015, S. 16.

40 Schwules Museum/Deutsches Historisches Museum: *Pressemappe Homosexualität_en* (2015), S. 1-21, hier S. 4, https://www.dhm.de/assets/DHM/Download/Ausstellungen/Archiv/2015/Homosexualität_%C3_%A4t_en/DHM-SM_Homosexualität_en_Pressemappe_deutsch.pdf [Zugriff am 06.11.2023].

41 Eine Ausnahme ist die Vermittlungsabteilung des DHM, die museumspädagogisches Begleitmaterial zur Dauerausstellung entwickelt hat, in dem z. T. auch queere Geschichte thematisiert wird, vgl. Stefan Bresky/Gesa A. Trojan/Brigitte Vogel-Janotta (Hg.): *Herstory. Frauen- und Geschlechtergeschichte*, Berlin: Stiftung Deutsches Historisches Museum 2020.

42 Die Dauerausstellung des DHM ist seit 2021 geschlossen und wird bis voraussichtlich 2025 erneuert, vgl. Deutsches Historisches Museum: *Presseinformation: Das Zeughaus macht Pause*, in: [dhm.de](https://www.dhm.de/pressemitteilung/das-zeughaus-macht-pause-dauerausstellung-noch-bis-zum-27-juni-2021-bei-freiem-eintritt-geoeffnet/) (2021), S. 1-2, <https://www.dhm.de/pressemitteilung/das-zeughaus-macht-pause-dauerausstellung-noch-bis-zum-27-juni-2021-bei-freiem-eintritt-geoeffnet/> [Zugriff am 16.10.2023].

Die ausbleibende Verankerung im DHM bestätigt die Analyse von Richard Sandell, dass LSBTIQ-Themen in Museen meist nur temporär und räumlich segregiert gezeigt werden, ohne einen Einfluss auf die Institution als Ganzes zu nehmen.⁴³ Die Kooperation mit dem Schwulen Museum war nicht Teil eines breiter angelegten Diversifizierungs- oder Partizipationsprozesses, der LSBTIQ-Geschichte im DHM verankern wollte, sondern eine von vielen Sonderausstellungen, die am Haus gleichzeitig stattfanden. Die Idee war von außen an das DHM herangetragen worden und das Museum fungierte nur als *hostende*⁴⁴ Institution. Es gab keine Absicht, sich längerfristig mit LSBTIQ-Geschichte zu befassen⁴⁵, denn diese wurde als ein randständiges Spezialthema wahrgenommen. So fasste der Präsident während der Pressekonferenz den Stellenwert der Ausstellung mit den Worten zusammen, dass im DHM die Zeit für diese »Nische«⁴⁶ gekommen sei. Darüber hinaus gab es im Zeitraum der Ausstellung im DHM große Konflikte zwischen den Sammlungsleiter:innen und dem Präsidenten über die Bedeutung der Sammlung bei der Gestaltung des Ausstellungsprogramms, die Anzahl von externen Ausstellungsübernahmen und den Führungsstil des Präsidenten. Diese Konflikte verhinderten zusätzlich die Fortführung der Kooperation oder einer Verankerung von LSBTIQ-Themen im DHM.⁴⁷

Die Ohnmacht der Ausstellung, Veränderungen in der heteronormativ dominierten Geschichtsdarstellung im DHM zu bewirken, ist Ausdruck einer institutionellen Haltung, die sich mit Antke Antkek Engel als »aktive

43 Vgl. Richard Sandell: *Museums, Moralities and Human Rights*, London/New York: Routledge Taylor & Francis Group 2017, S. 8.

44 Vgl. Nina Simon: *The Participatory Museum*, Santa Cruz: Museum 2.0 2010, S. 281.

45 Die fehlende Verankerung ist auch der Logik der Projektförderung geschuldet. So lief der Vertrag für die Mitarbeiterin im DHM bereits vor Ende der Ausstellung aus und es blieb keine Zeit, das durch die Ausstellung erarbeitete Wissen in die Sammlungsdatenbank des DHM zu übertragen.

46 Paul Zinken: »Ausstellung über Homosexualität in Berlin«, in: FOCUS online, 24.06.2015, https://www.focus.de/kultur/diverses/gesellschaft-ausstellung-ueber-homosexualitaet-in-berlin_id_4773035.html [Zugriff am 27.10.2023].

47 Die Konflikte endeten damit, dass der Präsident Alexander Koch Anfang 2016 sein Amt niederlegte, vgl. Leinemann Walde: »Die Krise am Deutschen Historischen Museum verfestigt sich«, in: Berliner Morgenpost, 21.05.2016, <https://www.morgenpost.de/kultur/berlin-kultur/article207586477/Die-Krise-am-Deutschen-Historischen-Museum-verfestigt-sich.html> [Zugriff am 27.10.2023].

Indifferenz«⁴⁸ charakterisieren lässt. Engel analysiert, wie sich im Neoliberalismus neue Formen der Herrschaft etablieren, die nicht mehr nur durch Unterdrückung und Diskriminierung, sondern auch durch differenzierte Einschlüsse funktionieren. Dies verweist auf die widersprüchliche Gleichzeitigkeit von liberaler Pluralisierung einerseits und dem Andauern von homo- und transfeindlicher Diskriminierung andererseits. Die temporäre Inklusion von LSBTIQ in das DHM durch die Ausstellung *Homosexualität_en* lässt sich so als Ausdruck eines »toleranzpluralistischen Nischenmodells«⁴⁹ analysieren, in dem soziale Differenzen einen partiellen Raum bekommen, diesen jedoch nicht überschreiten (dürfen).

Der Ansatz, marginalisierte Themen und Gruppen in Sonderausstellungen zu präsentieren, zeigt sich somit als höchst ambivalent. Zwar schaffen Sonderausstellungen mediale Aufmerksamkeit für queere Geschichte und politische Anliegen, versammeln LSBTIQ-Communities und können eine empowernde Wirkung auf Beteiligte wie auch Besucher:innen entwickeln. Die unterschiedlichen Reaktionen auf das Plakat und die fehlende Auswirkung auf das DHM machen aber die Problematik eines Vorhabens deutlich, das ausschließlich auf Sichtbarkeit und Inklusion setzt. Denn dieses produziert immer wieder neue Ausschlüsse und hat meist wenig Einfluss auf heteronormative Museumsstrukturen. Die heterosexuell und cis-geschlechtlich dominierte Museumsinstitution fungierte somit als Bühne für Auseinandersetzungen innerhalb von LSBTIQ-Communities, blieb aber relativ unberührt davon. Für eine politische Wissensgeschichte von LSBTIQ-Geschichtsausstellungen ist es daher notwendig, die Friktionen zwischen und innerhalb von Museen, Communities, Kurator:innen und Geldgeber:innen zu analysieren. Denn diese Friktionen machen deutlich, dass die Inklusion und Repräsentation von LSBTIQ im Museum nicht nur entlang der Linien innen und außen, Zensur und Befreiung oder Museum und Community verlaufen, sondern von einer Vielzahl von Beteiligten und Akteur:innen bestimmt ist. Zudem wird durch eine Analyse des historischen Zusammenhangs Ausstellungsgeschichte selbst als ein eigenständiger Akteur im kuratorischen Prozess sichtbar.

48 Antke Antkek Engel: »Gefeierte Vielfalt. Umstrittene Heterogenität. Befriedete Provokation. Sexuelle Lebensformen in spätmodernen Gesellschaften«, in: Rainer Bartel (Hg.): *Heteronormativität und Homosexualitäten*, Innsbruck: Studien-Verlag 2008, S. 43–64, hier S. 48.

49 Ebd., S. 50.

