

Jo Bucher

Visuelle Arbeit an Zukünftigem – ausgehend von Bildern der Vergangenheit

NORMAL LOVE. precarious sex, precarious work
Künstlerhaus Bethanien Berlin, 19.01.–04.03.
2007

Katalog zur Ausstellung, Renate Lorenz (Hg.),
b_books, 2007

„I am a real happy maid of all work then, without restraint, working as hard as I like“ schreibt Hannah Cullwick (1833–1909) am 13. Juni 1864 in ihr Tagebuch. Um jener *maid of all work* ein Gesicht zu verleihen, bedient sie sich der Fotografie, etwa im Porträt „as maid“ (1867): In der einen Hand den Besenstiel festhaltend schiebt sie mit der anderen demonstrativ den Ärmel ihrer Dienstkleidung etwas hoch und präsentiert einen ‚männlich‘ muskulösen Arm. Nicht gerade das erwartete Bild einer Hausangestellten im viktorianischen London. Fotografische Inszenierungen von Hannah Cullwick bildeten den Ausgangspunkt der Ausstellung „NORMAL LOVE. precarious sex, precarious work“. Wie sind die prekären Arbeitsbedingungen einer Hausangestellten der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts mit den Kategorien Geschlecht, Sexualität und Liebe verstrickt? Eine Antwort gibt das Lederband am Handgelenk Cullwicks, Spur einer keineswegs *normalen* Liebe: Als *slave-band* verweist es auf ein nicht standesgemäßes und darüber hinaus sadomasochistisches Verhältnis zwischen der Arbeiterin Hannah Cullwick und dem bürgerlichen Juristen Arthur M. Munby. Das Wissen um diesen Kontext verändert

die Betrachtung der fotografischen Posen von Cullwick. Das wiederkehrende *slave-band* verrät, dass die auf den ersten Blick als sozialhistorische Zeugnisse daherkommenden Fotografien nicht der Dokumentation der Arbeitsbedingungen einer Hausangestellten dienten, sondern, dem Lederband gleich, als Fetisch zwischen Hausarbeit und sexuellem Verhältnis zirkulierten. Mit ihrer nicht heteronormativen Heterosexualität durchkreuzten Cullwick und Munby Geschlechter- und Klassennormen.

Das vielversprechende Anliegen der Kuratorin Renate Lorenz, die „überlieferten Fotografien und Zitate mit queertheoretischen Überlegungen zu konfrontieren“ (Kat. z. Ausst., S. 13), löste die Ausstellung variationsreich ein. Renate Lorenz stellte die Posen von Cullwick in einen mehrstimmigen Dialog mit neueren und neuesten künstlerischen Positionen. Nicht nur um zu zeigen, wie sich die historisch vorwiegend getrennt gedachten Bereiche von Sexualität und Arbeit mittels verschiedenster Strategien durchqueeren lassen, sondern um darüber hinaus einen kritischen Bezug zu aktuellen neoliberalen Arbeitsverhältnissen zu schaffen: „Die Durchquerungen, die Hannah Cullwick und Arthur Munby begehrten, sind heute zu einer Fähigkeit geworden, die den Individuen im Feld der Arbeit abverlangt wird.“ (ebd., S. 9) So die in den (Ausstellungs-)Raum gestellte These. Jene Fähigkeit umschreibt Lorenz in ihrem Katalogbeitrag „lange arbeitstage an der normalen liebe“ mit dem Begriff der *sexuellen Arbeit*.

Der Ausstellungskatalog zu NORMAL LOVE kann – in Analogie zum Medium Fotografie – als

eine Art Filter betrachtet werden, durch den eine Ausstellung im Nachhinein reflektiert wird. Wie bei der Fotografie wird keineswegs ein direktes Abbild geboten. Obwohl dies auch für den vorliegenden Katalog gilt, scheint mir allerdings, dass dessen Gestaltung die vergangene Ausstellung nicht völlig *neu hängt*. Anders als in *normalen* Katalogen zeigen viele der Abbildungen die Werke in Bezug zur Ausstellungssituation. So werden Beziehungen zwischen Raum und Kunstwerken bzw. zwischen den Werken untereinander durchaus vorstellbar. Die Beeinflussung des Bildlesens durch den räumlichen Kontext ermöglicht im Blättern durch den Katalog eine Art virtuellen Gang durch die Ausstellung.

Wenn wir den Präsentationsort von NORMAL LOVE im Blickfeld behalten, lassen sich zwischen der Ausstellungsthematik und der Geschichte des Ausstellungsraumes interessante Verbindungslinien ziehen. Bethanien, wo heute zeitgenössische Kunst gezeigt wird, wurde 1845–47 als Diakonissenanstalt und Krankenhaus errichtet. Nach der Stilllegung des Krankenhauses drohte zu Beginn der 1970er Jahre der Abriss, welcher durch Bürgerinitiativen bzw. eine Besetzungsaktion verhindert wurde. Seitdem beherbergt das denkmalgeschützte Gebäude neben sozialen Einrichtungen und selbstorganisierten Initiativen auch das Künstlerhaus. In der ehemaligen Kapelle befindet sich das Studio I, innerhalb dessen sich NORMAL LOVE im wörtlichen Sinne eingerichtet hatte: Die Sitzgelegenheiten, welche den Besucher_innen angeboten wurden, glichen in ihrer Anordnung Kirchenbänken. Aber lederbezogen und nietenbestückt wie sie waren, verwandelten sie die Kapelle in einen SM-Raum. Eine Referenz auf Cullwicks Armschmuck. Die kuratorische Nutzung der räumlichen Struktur eines Kircheninneren visualisierte das Konzept der Ausstellung in idealer Weise. Symbolisch vergrößert wurden die kleinformatigen Fotografien von Cullwick mittels des Ausstellens im Chorraum. Die Frage ist nur, ob die Bilder dadurch, gerahmt und akkurat gehängt, zu einer Kunst stilisiert wurden,

welche deren einstige Funktion zu wenig einbezieht. In der Beschriftung bestand zudem die Gefahr, dass Cullwick eine *Autorschaft* zugewiesen wird, die es bezüglich der Fotografie im Allgemeinen und der hier diskutierten Exemplare im Speziellen in Frage zu stellen gilt. Renate Lorenz selbst legt mit Verweis auf Teresa de Lauretis nahe, dass es sich bei den Fotografien um „geteilte Phantasien“ (ebd., S. 22) handelt. Die Begierde in Munbys Blick bestätigt Cullwicks eigene Leidenschaft für eine Art *female masculinity*. Dass die beiden auf ein professionelles Fotostudio angewiesen waren, d.h. jeweils eine dritte fotografierende Person als Komplizin involvieren mussten, stärkt in diesem Sinn das ‚Geteilte‘ und bestätigt noch einmal das Fetischistische/Inszenierte der Bilder.

Das vielleicht zu einheitliche Bild der Porträts von Cullwick, hervorgerufen durch die gesonderte (Kunst-)Betrachtung im Chorraum, beginnt sich bei der Hinwendung zu den verschiedenen Positionen zeitgenössischer Kunst vielgestaltig zu differenzieren. Am unmittelbarsten in den Dialog zum historischen Vorbild der Ausstellung traten Pauline Boudry und Renate Lorenz mit „normal work“ (2007). Die fotografisch still gestellten Posen der *maid of all work* werden filmisch in Bewegung gesetzt und in die Gegenwart geholt. Da tritt eine_r auf, um die Verkleidungen von Cullwick nachzuahmen. Verkleidungen, weil sich Cullwick nicht nur „as maid“ ablichten liess, sondern auch „as bourgeois man“, im Anzug ihres Liebhabers und späteren Ehemanns, oder umgekehrt, „as bourgeois lady“ in der Rolle der bürgerlichen Ehefrau, die sie zuweilen in der Öffentlichkeit zu spielen hatte. Und schließlich, auf Englands koloniale Vergangenheit sowie ihr sexuelles Verhältnis anspielend, „as ‚slave‘“, halbnackt und schwarz bemalt. Die Inszenierungen von Cullwick und Munby werden zum Modell gegenwärtiger Drag-Performance als einer Strategie, Stereotypen mittels Nachahmung zu entselebstverständlichem. Auch Deborah Kelly und Tina Fiveash machen mit ihrem ‚Werbeplakat‘ aus der Serie „Hey,

Hetero!“ (2001–05) die Norm sichtbar. „Membership“ im Club der heterosexuellen Kleinfamilie „has privileges“ und wird „Accepted Worldwide“. Wer aber nicht Mitglied ist bei den Heteros, wird von jenen Privilegien ausgeschlossen bzw. muss sie sich erkämpfen. Dieser Mehraufwand ist mittlerweile Teil der normalen Arbeit geworden. Wie die Ausstellung als Ganzes, weisen „normal work“ und „Hey, Hetero!“ darauf hin, dass die Arbeit an der (richtigen) Identität nicht nur selbstgewählt ist, sondern zunehmend von außen erzwungen wird. In diesem Sinn versichert sich der_die Darsteller_in im Film „normal work“ wiederholt, ob er_sie gut genug ist. Die Ambivalenz der sexuellen Arbeit zeigt sich hier in ihren sowohl ermächtigenden als auch diskriminierenden Momenten.

Welche Konsequenzen es nach sich zieht, wenn eine_ diese Arbeit nicht leisten kann oder will, thematisierten einige in NORMAL LOVE versammelte Werke. Ins Kromminga erzählt zeichnerisch von „Abject Careers“ (2007) und kombiniert diese mit Statements wie: „Dies ist sicherlich ein Ausschlusskriterium“, etwa wenn eine Intersexperson mit der Zweigeschlechtlichkeit auch die geschlechtsspezifische Arbeitsteilung in Frage stellt. Durchkreuzt von weiteren sozialen Kategorien erweist sich der Begriff der *sexuellen Arbeit* in anderen Situationen als zu eng gefasst. Wie *ethnisierte Arbeit* die sexuelle überlagert, beschreibt eine Interviewte im Film „queering work“ (2007) von Karin Michalski und Sabina Baumann. Sich als Nicht-Weiße im universitären Kontext zu bewegen, verlangt einen erheblichen Aufwand, um als Wissenschaftler_in wahrgenommen und nicht dem Putzpersonal zugewiesen zu werden. Weil Alter als ebenso zentraler Aspekt der Arbeitswelt viel zu oft vernachlässigt wird, ist die Art und Weise, wie Ines Doujak die „Dirty Old Women“ (2001) zur Schau stellt, umso anregender. In Form eines Guckkastens, der neugierigen Blicken präparierte Insekten vorführt, präsentiert Doujak ihre Fotografien von *schmutzigen alten Frauen*. Diese haben ihre Schürzen zwar teilwei-

se an den Nagel gehängt, verharren aber keineswegs unbeweglich und still gestellt im Altersheim. Stattdessen interagieren sie mit ihren vermeintlich unnütz gewordenen nackten Körpern. Das Bedürfnis der Betrachter_innen, diese Körperarbeit (sexuell) einzuordnen, wird aber mitnichten befriedigt. Andere tragen ihre Schürzen noch, sind jung, wirken jedoch in der mit einem weißen Häubchen bekrönten Arbeitskleidung etwas verstaubt, besonders, weil sie ihrer Arbeit innerhalb einer postmodern anmutenden Hotelarchitektur nachgehen. Sind solche Widersprüche gerade Merkmale des Vereinnahmungsvermögens neoliberaler Ökonomie? Der „Room Service“ (2001) in Runa Islams Videoinstallation wird von nach wie vor als *Zimmermädchen* Angerufenen erledigt. Doch die beiden Protagonist_innen scheinen sich mit ihrer Profession nicht ganz zu identifizieren, vielmehr zu *disidentifizieren*. Im Verlaufe des Videos wechseln sie die Seite, spielen unerlaubterweise und genüsslich die Rolle der Gäste. Und mit welcher Position identifiziere ich mich als Betrachter_in, die ich von der in den Ausstellungsraum greifenden Installation ein Hotelbett angeboten bekomme? Mache ich es mir darauf als Zuschauer_in, als Zimmermädchen oder als Hotelbesucher_in bequem? Warum wird mir ein Doppel- und nicht ein Einzel- oder Dreierbett zur Verfügung gestellt. Die heteronormative Logik hat sich fest im modernen Hotelgemach eingenistet. Die Zimmermädchen, die gar keine sind, fordern eine_n dazu auf, die Plätze anders zu besetzen.

Wie bereits angedeutet, lässt sich Runa Islams Installation sehr schön mit der *Disidentifikation* verbinden, welche José Esteban Muñoz in seinem Katalogbeitrag „queerness labor oder die arbeit der disidentifikation“ vorstellt. Muñoz' queere Arbeit spiegelt den Ansatz von NORMAL LOVE wider, denn: „Disidentifikation ist das utopische Unternehmen, die Vergangenheit umzuschichten, um die Gegenwart zu kritisieren und eine queere Zukünftigkeit denkbar werden zu lassen.“ (Kat. z. Ausst., S. 35) NORMAL LOVE veran-

schaulichte, wie vielfältig das visuelle Arbeiten der Kunst an jenem „utopischen Unternehmen“ teilhaben kann. In einer Fotografie von Ines Doujak und Marth (o.T. 2000) entdecken wir eine der zahlreichen Referenzen auf Hannah Cullwicks Posen: ähnlich, wie die *maid of all work* den Besenstiel umfasst, hält eine_r einen Holzlöffel, um auf nicht heteronormative Art im Suppentopf zu rühren. Als männlich geltende Muskeln hervorzuheben oder mit Schnauzbart und nacktem Busen vor dem Kochherd zu stehen, gelingt fotografisch vielleicht leichter als im Alltag. Dennoch können sich solche Bilder in „geteilte Phantasien“ verwandeln und die alltägliche Arbeitswelt durchqueeren.
