

BG



Nan Goldin, Sobhan in my mirror, Berlin, 1992. © Nan Goldin. Courtesy Marian Goodman Gallery

Out and About

**Queere Sichtbarkeiten in der
Sammlung der Berlinischen Galerie**

**BERLINISCHE
GALERIE
MUSEUM FÜR
MODERNE KUNST**

BG

Eine Vielzahl von Objekten in der Sammlung der Berlinischen Galerie weisen direkte oder indirekte Verbindungen zu queeren Themen auf: sei es, weil die Künstler*innen Teil der Szene sind/waren oder in ihrer Kunst Geschlechtsidentitäten und sexuelle Orientierung verhandelt werden. Werke, unter anderem von Nan Goldin (* 1953), Hannah Höch (1889–1978) oder Herbert Tobias (1924–1982), zeigen beispielhaft Perspektiven der LSBTIQ* (Lesben-, Schwulen-, Bisexuellen-, Trans-, Inter* und queeren) Communities, die oftmals unbeachtet bleiben.

In dem Onlineprojekt „Out and About“ der Volontär*innen der Berlinischen Galerie werden Fotografien, Gemälde, Arbeiten auf Papier und Filme auf ihre queeren Lesbarkeiten untersucht. Um diverse Stimmen zu Wort kommen zu lassen, wurden externe Autor*innen dazu eingeladen, sich mit ausgewählten Objekten auseinanderzusetzen. Ihre Beiträge bereichern und ergänzen die Texte des überwiegend weißen, heterosexuellen Volontär*innen-Teams. Dabei spielen die Künstler*innen im Verhältnis zu ihrem Kunstwerk genauso eine Rolle wie die gesellschaftlichen und historischen Verweise auf queere Lebensrealitäten. Der Titel „Out and About“ bezieht sich einerseits auf „being out and about“: aktiv draußen unterwegs zu sein – oft, nachdem dies länger nicht möglich war. Andererseits ist es eine Anspielung auf die Redewendung „coming out of the closet“, die den Moment im Leben von vielen LSBTIQ* Menschen beschreibt, sich vor sich selbst und anderen zur eigenen queeren Identität zu bekennen.

Neben der Präsentation der Werke auf der Weseite und in der digitalen „Sammlung Online“ gibt es ein vielseitiges Rahmenprogramm. Dazu gehört ein Video Screening, das in Zusammenarbeit mit dem „XPOSED Queer Film Festival Berlin“ kuratiert wurde.

Mit „Out and About“ möchten die Volontär*innen einen Beitrag dazu leisten, alternative Lebensweisen in heteronormativen Gesellschaftsstrukturen sichtbar zu machen: in den 1920er Jahren, während der NS-Zeit, im Nachkriegs-Deutschland und in unserer Gegenwart. Damit setzten sie sich für die Sensibilisierung für queere Sichtbarkeiten in der Sammlung der Berlinischen Galerie ein.



Rolf von Bergmann Selbstporträt mit Salomé, 1977

Autor*in
Hanna Vogel
Wissenschaftliche Volontär*in
Pronomen: keine, sie/ihr

Rolf von Bergmann (1953–1988) und Salomé (* 1954) setzen sich in lasziver Haltung in Szene: Salomé mit blonder Perücke und langen falschen Wimpern, von Bergmann mit expressivem Make-up und Federboa. In glitzernden High Heels stehen sie auf einem Berg aus Pelzmänteln wie Statuen, die auf ihren Marmorsockeln thronen. Der Fotograf Rolf von Bergmann stellt seine Kamera so auf, dass die Betrachter*innen zu den beiden aufschauen müssen. Selbstbewusst und kokett blickt dieses extravagante Künstler-Duo in die Linse. Was zunächst wie ein Schnappschuss wirkt, ist bewusst inszeniert.

Von Bergmann nutzt die Fotografie, um sich in seiner eigenen queeren Identität zu bestärken. Das Sich-Darstellen als Drag Queen zieht sich wie ein roter Faden durch sein frühes fotografisches Werk. Seine Selbstporträts zeugen von einem queeren Selbstverständnis, das zu dieser Zeit noch weniger selbstverständlich war als heute und hart erkämpft werden musste. Mit der Schwulen- und Lesbenbewegung, Vereinigungen wie der Homosexuellen Aktion West Berlin (HAW) und dem ersten Berliner Pride March 1979 zeigten sich auch in West-Berlin Impulse einer queeren Emanzipation, die sich in den 1970er Jahren durchzusetzen begannen.

Rolf von Bergmanns „Selbstporträt mit Salomé“ entstand 1977 in der Galerie am Moritzplatz. In dieser „Selbsthilfegalerie“, die von Salomé, Rainer Fetting (* 1949), Rolf von Bergmann, Helmut Middendorf (* 1953) und Bernd Zimmer (* 1948) gegründet worden war, fand nicht nur die sogenannte „heftige Malerei“ ihre Anfänge. Die Ateliers des alten Fabrikgebäudes waren auch ein Ort, an dem Künstler*innen sich in ihren Werken explizit mit homosexuellen Themen beschäftigten. Vor allem Rolf von Bergmann und Salomé brechen sowohl mit ihrer Kunst als auch mit ihren Auftritten als Drag-Performance Duo „Transformer Company“ festgeschriebene Geschlechterkonstruktionen auf.

BG

Tabea Blumenschein, Dixie Marine, 1995, © Townes / Shoko Kawaida / Harald Blumenschein



Tabea Blumenschein Dixie Marine, 1995

Gastautor*in:
Max Weiland
Gründer*in der LSBTIQ* Talentagentur
uns* und freie*r Kurator*in
Pronomen: keine

Tabea,

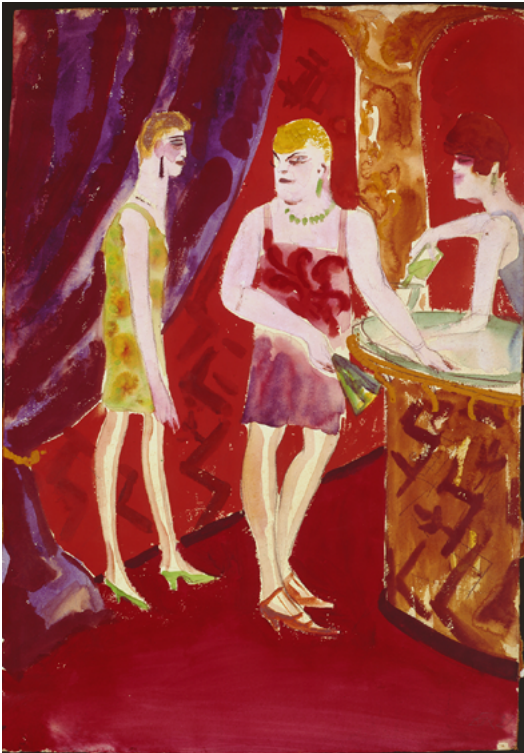
als ich Dein Werk „Dixie Marine“ gesehen habe, musste ich viel über die Repräsentation von LSBTIQ* Personen nachdenken.

Die Zeichnung zeigt eine männlich gelesene Person, die nicht der klassischen Männlichkeitsvorstellung entspricht. Du zeigst uns ein Marinemitglied, bedeckt von Tattoos. Schau ich genauer hin, sehe ich, dass die Tattoomotive sehr verspielt sind und teilweise homoerotisch anmuten. Sein Gesicht wirkt durch die weichen Gesichtszüge feminin. Ich sehe, dass Du in Deiner Darstellung aus der Ästhetik der queeren Szene schöpfst.

Mein Blick wandert weiter und ich bemerke den braunen Dildo in seiner Hand. Die Hose ist geöffnet, aber der Schritt ist durch einen Hai verdeckt, der einen Fisch von einer Angel reißt. Ich denke kurz an die „Beefcake Kunst“ der 1950er Jahre, in der durchtrainierte Männerkörper für den schwulen Betrachter abgebildet werden und in der der Matrose eine besondere stereotype Figur darstellt. Ich habe den Eindruck, dass es Dir nicht darum geht, die Betrachtenden zu erregen, sondern sie mit der Bildsymbolik auf die Sexualisierung des schwulen Körpers durch die eigene Community hinweisen möchtest.

Du bist dafür bekannt, in Deiner Kunst marginalisierten Figuren, die nicht der Norm entsprechen, einen Raum zu geben. Für mich ist es eine Freude, die Darstellung eines queeren Körpers zu sehen. Ich hadere jedoch mit mir, da ich mich mit einem Blick auf Dein Gesamtwerk frage, wieso hier nicht mehr Schwarze Personen, Indigene Personen und Personen „of Colour“ (BIPoC) Platz haben. Das Bild, das wir von unseren Communities geschaffen haben, ist vom Weißsein und dem weißen Blick geprägt. Ich bin der Meinung, dass wenn wir BIPoC verstärkt in unsere Darstellungen mit einbeziehen beziehungsweise ihnen Raum lassen, sich selbst zu repräsentieren, wir ein neues „wir“ schaffen können und somit BIPoC sichtbar machen, die schon immer einen wichtigen Beitrag im Kampf für die LSBTIQ*-Rechte geleistet haben.

Danke.
Max



Otto Dix

Eldorado, 1927

Gastautor*in:
 Mark Kuhrke
 Kunsthistoriker und studentischer Mitarbeiter am Institut für Kunst- und Bildgeschichte der Humboldt-Universität zu Berlin. Nebenberuflich tätig als Drag-Queen-Performance-Künstler*in mit eigener Band
 Pronomen: er/ihm (Mark), sie/ihr (in Drag)

Wenn sich der Vorhang zur Seite schiebt, treten Damen in buntgemusterten Kleidern, mit Fächer und Schmuck ausgestattet, herein ins tiefe Rot des Barsalons. Dank Absatzschuhen und falschen Wimpern werden Adamsapfel und breites Kreuz, jene stereotypisch-männlichen Körpermerkmale, erst auf den zweiten Blick erkennbar. Im Berliner Nachtlokal Eldorado erschienen Männer gern geschminkt und mit auffrisiertem Herrnschnitt.

Die drei Figuren im Aquarell „Eldorado“ begegnen sich in einem reizvollen Spiel von Fetischisierung des Tragens von Damenkleidung und der professionellen Kunst der Damenimitation (auch Travestie, zeitgenössisch Drag genannt). Die Wechselwirkung von Travestie und Transvestismus, d. h. von Verwandlung und Fetisch, bildet bis heute einen entscheidenden Aspekt der schwulen Unterhaltungskultur. Während der historische Begriff ‚Transvestit‘ noch Transgeschlechtlichkeit mitbezeichnete, impliziert er heute einen Lustgewinn am Tragen gegengeschlechtlicher Kleidung. ‚Drag-Queens‘ verstehen ihr Auftreten zumeist als performative und provokante Kunstpraxis. Beide Aspekte vereinen sich im Cross-dressing der 1920er und frühen 1930er Jahre.

Als Berlin zur Metropole avancierte, wurde die Stadt zwischen Exzess und Exitus zum Fluchtpunkt all jener, die den sozialen Zwängen der Provinz entkommen wollten: Trotz Kriminalisierung von männlicher Homosexualität formten jene schwulen, lesbischen und transgeschlechtlichen Menschen eine facettenreiche Subkultur mit einem unverkennbaren Einfluss auf das öffentliche Leben der Stadt. Wer ein Doppelleben führen musste, fand im Nachtleben die gesuchten Freiräume zur ‚sexuellen Entfaltung‘. Die zwei als ‚Transvestitenbars‘ deklarierten Tanzlokale Eldorado waren seit ihrer Eröffnung höchst erfolgreich: Schnell wurde es Mode, mal einen Bummel durch vermeintlich ‚schwule Lokale‘ zu machen. Die Kunst queerer Performer*innen wurde zunehmend Abendunterhaltung eines heterosexuellen Publikums. Curt Moreck lobte das Lokal in seinem 1930 erschienenen „Führer durch das ‚lasterhafte‘ Berlin“ und hebt hervor: „Die Kulisse [...] läßt noch Zweifel: ob Mann, ob Frau?“. Die queere Kultur Berlins wurde als etwas Anrühiges, aber durchaus Interessantes inszeniert und so nunmehr zu einem faszinierenden Thema auch für heterosexuelle Künstler*innen.

Otto Dix‘ (1891–1969) Interesse, den animalischen Charakter des Großstadtdschungels abzubilden, fand im Voyeurismus des heterosexuellen Publikums im Eldorado eine ergiebige Quelle. Dabei eignete sich die verwendete Aquarelltechnik ideal für das rasche Festhalten der bunten Bar-Eindrücke.



Rainer Fetting

Selbst als Gustaf Gründgens, 1974

Autor*in:
 Rebecca Kruppert
 Wissenschaftliche Volontärin
 Pronomen: sie/ihr

Mit groben, expressiven Pinselstrichen porträtiert sich Rainer Fetting (* 1949) in einem nahezu lebensgroßen Hüftbild. Der Titel verrät: der Künstler inszeniert sich in souveräner Pose als Gustaf Gründgens (1899–1963). Dieser umstrittene Schauspieler, Regisseur und Intendant wurde in der Zeit des Nationalsozialismus trotz seiner öffentlich bekannten Homosexualität auf deutschen Bühnen gefeiert. Im Bild selbst verweist allein das Monokel auf die historische Person – Frisur und Kleidung entsprechen ganz den 1970er Jahren. Für den theater- und filminteressierten Fetting ging eine große Faszination von dieser schillernden Figur aus, mit der er sich auch aufgrund seiner eigenen Homosexualität auseinandersetzte. In „Selbst als Gustaf Gründgens“ offenbart sich der freie Umgang mit inhaltlichen und ästhetischen Verweisen, der auch Fettings spätere Werke prägt. Selbstbildnisse, in denen der Künstler in andere Rollen schlüpft, bleiben dabei ein wiederkehrendes Thema.

Das Gemälde entstand im selben Jahr, in dem Fetting den Künstler Salomé (* 1954) kennenlernte, mit dem er 1975 zusammenzog. Beide engagierten sich neben ihrem Studium an der Hochschule der Künste in der Schwulen- und Lesbenbewegung, die sich in Berlin seit Anfang der 1970er Jahre Freiräume erkämpfte. Die Sehnsucht nach gesellschaftlicher Veränderung und öffentlicher Akzeptanz ihrer Homosexualität spiegelt sich auch in der Arbeit der beiden Künstler wider. Fettings Blatt „Figur an der Mauer“ (1987) beispielsweise thematisiert homosexuelle Erotik zwischen muskelbepacktem Körper und mit Make-up lasziv in Szene gesetztem Gesicht. Durch ihre künstlerische Auseinandersetzung mit Identität und Sexualität leisteten Salomé und Fetting einen wichtigen Beitrag zu den queeren Diskursen jener Zeit. Zusammen mit anderen Künstler*innen gründeten sie 1977 die Galerie am Moritzplatz. Sie wurde zur wichtigsten Plattform ihrer künstlerischen Positionen. Dabei zielten sie mit ihrer Malerei und Performancekunst darauf ab, aktuellen Themen der Subkultur zu größerer Sichtbarkeit zu verhelfen.



Nan Goldin

Siobhan in my mirror, 1992

Autor*in:
Luise Wengerowski
Wissenschaftliche Volontärin
Pronomen: sie/ihr

Das Foto zeigt Siobhan Lidell (* 1965), mit der Nan Goldin (* 1953) eine mehrjährige Liebesbeziehung hatte. Mit dem Bildtitel „Siobhan in my mirror“ gibt die Künstlerin etwas von sich preis: denn es ist ihr Schlafzimmer, ein höchst privater Raum, in den wir blicken. Am Spiegel das Bild eines nackten, weiblich konnotierten Körpers: ein Hinweis auf das sexuelle Begehren der Künstlerin? Eine ironische Aneignung des männlich sexualisierten Blicks auf weiblich konnotierte Körper? Zudem ein Bett im Hintergrund, diverse Make-up-Produkte im Vordergrund – und mittendrin Siobhan. Damit erzählt das Bild auch von dem intimen Verhältnis der beiden Frauen.

Siobhan erscheint doppelt im Bild: Links entzieht sie sich Goldins Kamera als verschwommene Rückenfigur. Erst auf das Spiegelbild, in dem sie sich eindringlich und konzentriert ansieht, hat die Fotografin den Bildausschnitt scharf gestellt. Die Fotografierte ist zugleich Betrachtende und Betrachtete. So unterläuft Goldin gängige Blickhierarchien. Wir sehen Siobhan im Spiegel so, wie sie sich selbst sieht: Ihr kurzes, dunkles Haar, der klassische Herrenanzug – Merkmale stereotyper Männlichkeit – stehen in scharfem Kontrast zu dem weiblich konnotierten Torso, der am Spiegel klemmt: Hier ist der nackte Körper den Blicken ausgeliefert.

Nan Goldin lebte vier Jahre in Berlin, wo sie Teil der lebendigen queeren Subkulturszene von Drags, Trans* Personen und homosexuellen Menschen war. Mit den Protagonist*innen ihrer Bilder lebte sie zusammen und porträtierte sie aus einer nicht-voyeuristischen Haltung heraus, oft in einer Schnappschuss-Ästhetik. Dabei stellt sie Vorstellungen von binären geschlechtlichen und festen sexuellen Identitäten immer wieder in Frage. 2001 sagte sie in einem Interview: „Gestern Nacht, als mich jemand auf einer Party fragte, ob ich eine Lesbe sei, antwortete ich, ich sei immer eine echte Lesbe, wenn ich mit Frauen schliefe, und bisexuell, wenn ich auch mit Männern zusammen bin.“



Werner Heldt

Meeting (Aufmarsch der Nullen), 1933–1935

Gastautor*in:
Stefanie-Lahya Aukongo
Künstlerin und Poetin
Pronomen: keine, sie/ihr

Brachiale Menschenmengen, laut, obwohl es still ist, kohlstiftstill. Es ist nicht die Love-Parade oder eine beliebige Fridays-for-Future-Demo. Und trotzdem, vielleicht auch gerade deshalb, schreit mich ein Weiß, eine Norm an. Es ist erdrückend, es ist privilegiert, selbst der Aufschrei und die Kritik an dieser Ansammlung auf dem Kunstwerk sind es. Selbst der Körper, der diese Linien zieht, darf einfach beobachten. Ist das leicht? Wahrscheinlich nicht. Ist das gewollt? Ich weiß es nicht.

Ich bewege mich am Bildrand entlang. Häuserwände, ein riesiger Platz und Menschenmassen, die erst bei genauerer Betrachtung meine Erkenntniswände weniger abstrakt tapezieren. Die Nullen fallen auf. Ich sehe schwarze Fahnen, die wie Haifischflossen durchs Menschenmeer navigieren. Ich sehe Transparente, die keine Aufschriften brauchen, weil die Nachricht klar ist. Doch was hat Werner Heldt zu sagen?

Nullen und Nullen, was anderes darf in jener Zeit nicht existieren, ist nicht gewollt. Die Binarität, Banalität hört einfach nicht auf. Fortgeführt? Ich hätte es mir damals nicht leisten können, eine unsichtbare Null zu sein, wäre nie eine geworden, und heute ist das ebenso. Welche der Nullen beschreibt Heldts eigenen, privilegierten Anteil, das Grausame beobachten zu dürfen, zu müssen? Von wo aus blickt die zeichnende Person auf das zerstörerische Szenario?

Und immer, immer wieder Fragen: Wo wäre ich in diesem Werk? Ich suche meine Leute. Ich suche die Nicht-Norm und die verwobenen gesellschaftspolitischen Anteile im Bild. Wo sind die Mehrschichtigen, die Widerständigen? Reicht es schon aus, den Schock, das Angewidertsein künstlerisch fühlbar zu machen? Was kommt danach, was verbirgt sich transformativ dahinter? Wo ist Heldts tiefe Schwere und die Angst davor, dass die eigene Positionierung entlarvt wird, ein Seelenzustand, der Heldt fast das ganze Leben begleitete? Sie sind nicht zu finden. Und trotzdem suche ich sie sehnlichst.

Einen letzten Blick auf den Aufmarsch, ich suche mich noch immer und erschrecke mich noch immer, wenn ich die Perspektive betrachte, von der Werner Heldt zeichnet. Ist das ein Dach, eine Bühne, ist das ein Versteck? Wäre das auch mein Ort?



Hannah Höch

Porträt Til Brugman, 1927

Autor*in:
Denise Handte
Wissenschaftliche Volontärin
Pronomen: sie/ihr

Verträumt blickt die porträtierte Schriftstellerin Til Brugman (1888–1958) an uns vorbei. Humorvolle oder gar satirische Zeitbezüge, die Hannah Höchs (1889–1978) Werke sonst auszeichnen, fehlen hier. Stattdessen reißt die Künstlerin Buntpapier zu Fetzen auseinander und baut aus ihnen eine malerische Collage, in der einzelne Papierschnipsel in einer modellierten und mosaikartigen Form wie dicke Malstriche auf Papier wirken.

Im Laufe ihrer Karriere nutzt die Dadaistin Höch die Collage, um empfundene gesellschaftliche Missstände, beispielsweise die Institution Ehe, kritisch darzustellen und zu sezieren. Mit ihrem Werkzeug (der Schere) zerschneidet sie Bilder oder Texte aus zeitgenössischen Medien und baut sie zu neuen, deformierten anmutenden Porträts zusammen. Die Identitäten der Figuren sind oft nicht zu fassen: Wen oder was sehen wir hier eigentlich? Sie entziehen sich dem Bedürfnis der Betrachter*innen, Gesehenes in stereotype Kategorien einzuordnen.

Anders verhält es sich mit dem Porträt von Brugman. Statt destruktiv zu arbeiten, wählt Höch die Ausdrucksform des Zusammensetzens. Ihr Werkzeug sind ihre Hände. In zarten Farben gehalten, fordert das Bild eine eindringliche und sensible Auseinandersetzung mit der Dargestellten ein, indem wir versuchen, sie zu greifen und aus einzelnen Fragmenten wieder zusammenzusetzen. Aus vielen kleinen Teilen baut Höch jene Gesamtheit, die Brugman für sie verkörpert.

Höchs Porträt ihrer Lebensgefährtin entsteht 1927. Zu diesem Zeitpunkt wohnt das Paar in Den Haag, wo es sich mit Höchs Katze „Ninn“ von 1926 bis 1929 niederlässt. Hatte Höch sich zuvor schon mit stereotypen Frauenbildern auseinandergesetzt, führt ihre Beziehung mit Brugman zu einer intensiveren Beschäftigung mit heteronormativen Geschlechterrollen. Höchs Collagen sind divers, denn sie lösen Geschlechtszugehörigkeiten auf.



Gertrude Sandmann Gruppe IX, 1922

Autor*in:
Anna-Maria Nitschke
Wissenschaftliche Volontärin
Pronomen: sie/ihr

Gertrude Sandmanns (1893–1981) Aktstudie von 1922 zeigt zwei Frauen, die uns als Betrachter*innen den Rücken kehren und deren Gesichter uns verschlossen bleiben. Nah beieinandersitzend, die Köpfe einander zugeneigt, scheinen sie in ein Gespräch vertieft zu sein. Mit wenigen Strichen fängt Sandmann die intime Atmosphäre zwischen den beiden Frauen ein. Das Medium der Zeichnung – geeignet um flüchtige, momenthafte Eindrücke spontan einzufangen – nutzt die Künstlerin, um das Private der Begegnung festzuhalten.

Wer Sandmann hier Modell gesessen hat, ist nicht bekannt. Die Anonymität der beiden Frauen bleibt in der Rückenansicht gewahrt, doch werden die individuellen Formen der Körper aufgenommen. Die Zeichnung war für Gertrude Sandmann das wichtigste Medium, um Gesehenes und nicht Gesehenes, visuelles Denken und Fühlen in einem Bild auszudrücken. Bis ins hohe Alter schuf die Künstlerin ein großes Konvolut an Zeichnungen, die Akte und Porträts von Frauen jeden Alters zeigen. Zahlreiche Bilder von anonymen Frauenpaaren entstanden schon in den 1920er Jahren. Zu der Zeit gab es zum einen Debatten über eine mögliche Kriminalisierung lesbischer Frauen, die im Gegensatz zu homosexuellen Männern keine Strafe durch den Paragraphen §175 zu befürchten hatten, aber in einer heteronormativen Gesellschaftsstruktur diskriminiert wurden. Zum anderen existierte eine vielfältige homosexuelle Subkultur mit Vereinen sowie queeren Orten wie Lokalen, Bars und Varietés.

Die jüdische Künstlerin selbst sah es trotz der heteronormativen Gesellschaft, in der sie lebte, als Glück an, eine „Lesbierin“ zu sein. Vor allem als während der NS-Zeit die Repressionen gegen jüdische Personen immer unerträglicher wurden, war ihre langjährige Lebenspartnerin Hedwig „Jonny“ Koslowski ihre wichtigste Bezugsperson. 1974 mit der aufkommenden queeren Emanzipationsbewegung in der BRD schloss sich Sandmann der Gruppe „L74“ (Lesbos 1974) an, einer der ersten Nachkriegsorganisationen für ältere, lesbische Frauen.



Herbert Tobias

Ohne Titel (Selbstporträt), 1952

Autor*in:
 Antonia Wolff
 Wissenschaftliche Volontärin
 Pronomen: sie/ihr

1952, zwei Männer im Pariser Jardin du Luxembourg. Der Eine ist der Fotograf Herbert Tobias (1924–1982). Lässig sitzt er in seinem Stuhl, die Arme baumelnd, den Kopf in den Nacken gelegt. Der Andere gibt seine Identität nicht preis. Hinter einer Säule versteckt schiebt der Fremde seine Hand über Tobias' Bein, der sich mit geschlossenen Augen der Berührung hingibt. Die Kamera, auf Kniehöhe und im Schatten der Säule, ist in dieser Konstellation eine ungesehene Beobachterin. Dabei hat Tobias die Szene sorgfältig inszeniert. Indem er mit Fernauslöser arbeitet, erreicht die Komposition ihre Intimität. So macht der Fotograf die Betrachter*innen zu scheinbar heimlichen Zeug*innen eines versteckten Liebesspiels.

Es ist eine Begegnung, wie sie in den 1950er Jahren vielerorts unter Strafe stand. In Deutschland waren Herbert Tobias und sein Partner Richard (Dick) 1951 wegen Verstoßes gegen § 175 angeklagt worden, was für den Amerikaner Dick die Ausweisung und für das Paar die Emigration nach Paris zur Folge hatte. In Frankreich war die Gesetzgebung liberaler. Wenngleich auch hier im repressiven Klima der Jahrhundertmitte schwule Geselligkeit weitgehend in den Untergrund verbannt war, fand homosexuelles Leben nicht nur in Privaträumen statt. Der Jardin du Luxembourg, noch heute ein Cruising Hotspot in Paris, war schon in den 1950er Jahren ein beliebter Treffpunkt für schwule Männer, auch um sexuelle Bekanntschaften zu machen. Von dem Spannungsverhältnis zwischen Öffentlichkeit und Geheimhaltung, das solche Begegnungen prägte, kann das Bild erzählen.

Tobias' fotografisches Werk kann heute als Dokument einer schwulen Gegenöffentlichkeit gelesen werden. In zahlreichen Porträtfotografien begegnen uns nicht nur Freunde, Partner und Liebhaber des Fotografen – Menschen wie Claude oder Dick, die immer wieder vorkommen –, sondern auch Bekanntschaften von der Straße. Bildtitel wie „Der Junge im ‚Hotel Metro‘“ (1954) oder „Der Junge aus Ost-Berlin“ (1957) deuten die Flüchtigkeit dieser Begegnungen an, während die Nacktheit der abgebildeten Körper von intimen Verhältnissen erzählt.



Klaus Vogelgesang Haare unterm Arm, 1971

Autor*in:
Julia Miriam Strauß
Wissenschaftliche Volontärin
Pronomen: sie/ihr

Klaus Vogelgesang (* 1945) siedelte 1965 nach West-Berlin über. Die geteilte Stadt war zu diesem Zeitpunkt nach wie vor vom Krieg gezeichnet und blieb es lange darüber hinaus. Zudem bildete die Mauer eine weitere innerstädtische Wunde. Der anhaltende Zustand der Zerrüttung Berlins begünstigte jedoch auch alternative Lebensmodelle und -entwürfe. Eine freie Kunstszene entfaltete sich im Berliner Westen und gab Klaus Vogelgesang die Möglichkeit, seine Bildsprache zu entwickeln. Bis heute thematisiert der Künstler in seinem Werk Sexualität, Körperbilder und Geschlechterrollen.

Die Druckgrafik „Haare unterm Arm“ aus dem Jahre 1971 rückt die Konzepte von Weiblichkeit und Männlichkeit in den Fokus. Auf der Mitte des Kartons sind als fein umrissene Linien die Konturen einer Person auszumachen. In lässig-lasziver Pose hält sie ihren linken Arm erhoben. Die Hand ist dabei vom Kopf verdeckt, wobei sie gerade eben noch durch die Frisur gefahren sein muss. Achselhaar wird entblößt. Die Gesichtszüge der Figur sind ausgeprägt und kantig, ihre Oberarme und Schultern muskulös. Rund geschwungene Augenbrauen und volle Lippen ergänzen die Darstellung. Um den Brustkorb geschlungen trägt sie ein enges, trägerloses Bandeau, sodass sich gequetscht Brüste hervorheben. Allerhand verspielte Zeichen und Symbole verteilen sich über den Stoff des Kleidungsstücks. Brust, Hals, Mundwinkel und Unterlid sind von Falten überzogen. Gerahmt und flankiert wird die Figur von Fabelwesen, Flora und Fauna in Hieronymus-Bosch-Manier.

Den sozialen Status oder die geschlechtliche Identität des hier dargestellten Menschen zu kommentieren, käme einer undifferenzierten Zuschreibung gleich. Warum sollte über Vereinheitlichungen entschieden werden, wenn Identitäten doch komplex und daher nicht immer binär zu verhandeln sind? Indem Klaus Vogelgesang die Sex- und Gender-Identität der von ihm porträtierten Person offen lässt, enttarnt er das Konstrukt gesellschaftlicher Kategorien. Er montiert Geschlechterstereotypen aneinander und ermöglicht dadurch vielfältige sowie genderqueere Lesarten, die cis-heteronormative Vorstellungen überwinden. Auch der von Ironie gespickte Bildtitel gibt kaum Auskunft über das Bildnis. Allerdings lenkt er den Blick auf die stets diskutierte und in vielen Kulturräumen häufig noch immer tabuisierte menschliche Körperbehaarung.



Ming Wong, Kontaktthope, 2010, Film still, © Ming Wong

Ming Wong

Kontaktthope, 2010

Autor*in:
Marie Newid
Wissenschaftliche Volontärin
Pronomen: sie/ihr

Anhand von ausgewählten Szenen aus Pina Bauschs (1940–2009) „Kontaktthof“ von 1978 reinszeniert der Video- und Performancekünstler Ming Wong (* 1971) das Tanztheater-Stück als Videoarbeit. Die Akteur*innen sind Künstler*innen und Kurator*innen aus Wongs persönlichem Berliner Arbeitsumfeld. Ausschnitte der Choreografie, mit der Bausch Dynamiken von Nähe und Distanz in Paarbeziehungen beschreibt, verwendet Wong, um sie auf Machtverhältnisse innerhalb des Kunstsystems zu beziehen.

Das Video zeigt zwei verschiedene Phasen der Choreografie im Split Screen. Links üben Personen in Sportbekleidung alltägliche Gesten, Tanzschritte und Interaktionen ein. Rechts führen sie dieselben Szenen in festlicher Abendkleidung auf. So werden Akteur*innen in bunten Kleidern Menschen in dunklen Anzügen gegenübergestellt. Dies kann als Anspielung auf das geltende binäre Geschlechterverhältnis verstanden werden.

Im Verlauf der Choreografie scheint es eine gleichberechtigte Darstellung der Geschlechterrollen zu geben. So dominieren in unterschiedlichen Szenen mal weiblich konnotierte Figuren mal männliche. Allein in der letzten Szene wird dieser Eindruck gebrochen: Im Zentrum steht reglos eine der als Frauenfiguren inszenierte Person, der sich immer mehr Männerfiguren nähern, um ihren spannungslosen Körper zu berühren. Diese Gesten sind nicht explizit gewaltvoll, scheinen jedoch nicht im gegenseitigen Einverständnis stattzufinden.

Die Strukturen männlicher Dominanz, die in dieser Einstellung eine deutliche Form finden, sind auf der Soundebene von Anfang an impliziert. Männlich konnotierte Stimmen singen Texte wie „Gnädige Frau, Sie sind ja so schön“. Diese begleiten die Tanzenden auf groteske Weise und setzen sie somit in den Kontext des männlichen Blicks.

Wong verbindet in seiner filmischen Neuinterpretation des Stücks von Pina Bausch Geschlechterverhältnisse mit Dynamiken innerhalb des Kunstbetriebs. So wirft er Fragen auf, wer über welche Handlungsmacht und Entscheidungsgewalt verfügt. In dieser Videoarbeit wird Wongs Interesse an Aspekten geschlechtlicher Identität deutlich, welches auch sonst in seinem Werk zu finden ist.



Impressum

Out and About. Queere Sichtbarkeiten in der Sammlung der Berlinischen Galerie

Ein Projekt der Volontär*innen 2019/2020

Denise Handte
Rebecca Kruppert
Marie Newid
Anna-Maria Nitschke
Julia Miriam Strauß
Hanna Vogel
Luise Wengerowki
Antonia Wolff

Gastautor*innen

Stafanie-Lahya Aukongo
Mark Kuhrke
Max Weiland

Redaktion und Lektorat

Carina Klugbauer (Schwules Museum)
Antonia Wolff

Übersetzung

Jacob Daniel Schneider

Berlinische Galerie
Landesmuseum für Moderne Kunst,
Fotografie und Architektur
Alte Jakobstraße 124–128
10969 Berlin
Tel +49 (0)30 78 902 600
berlinischegalerie.de

Social Media

#outandaboutBG
#berlinischegalerie

Das Projekt „Out and About“ wurde kritisch begleitet durch das Netzwerk „Museen Queeren Berlin“ und erfolgt mit freundlicher Unterstützung des Schwulen Museums. Das Film-Screening wird in Zusammenarbeit mit und mit freundlicher Unterstützung von „XPOSED Queer Film Festival Berlin“ realisiert.