Gaensheimer, Susanne; Malz, Isabelle; Kempkes, Anke (Hrsg.): *Queere Moderne: 1900 bis 1950*, München/Düsseldorf: Hirmer Verlag 2025
ISBN-13: 978-3-7774-4588-5, 299 Seiten, EUR 49.90 (DE)

Queere Moderne: 1900 bis 1950

K20, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf, 17.09.2025–15.02.2026
www.kunstsammlung.de/de/exhibitions/queere-moderne

Rezensiert von: Susanne Huber, Universität Bremen

Selbst einem vermeintlich harmlosen Symbol wie der Regenbogenfahne werden aktuell geradezu magische Kräfte zugesprochen. Unbegründet, wie sich bei näherer Betrachtung herausstellt: Entsprechende Dekorationen verwandelten nachweislich weder Panzer zu Friedenstauben noch ein Parlamentsgebäude zum Zirkuszelt. Die damit verbundenen öffentlichen Erregungsökonomien zeigen sich von Empirie jedoch zunehmend unbeeindruckt, und von solchen Entwicklungen dürfte die Realisierung der Ausstellung *Queere Moderne* am K20 der Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen nicht unberührt geblieben sein.

Vor diesem Hintergrund mag das Düsseldorfer Projekt in der Tendenz entweder als bemerkenswerte Leistung einer in vielfache Erwartungshorizonte eingebundenen Institution honoriert werden, oder lediglich einen weiteren Beleg für die angebliche Dominanz militanter Minderheiten liefern. Den Besuchenden präsentiert *Queere Moderne* ungeachtet ihrer individuellen Haltung in dieser Frage mit 34 künstlerischen Positionen und über 130 Werken in unterschiedlichsten Medien eine umfangreiche und, laut eigener Aussage, in Europa bis dato singuläre Ausstellung, die den „bedeutenden Beitrag queerer Künstler*innen zur Moderne“[1] bezeugen soll.

Der Wechselausstellungen vorbehaltene Bereich des Hauses gibt die räumliche Anordnung zu einem gewissen Grad vor. Sieben der insgesamt acht Kapitel gruppieren sich innerhalb des großzügigen Vorderraumes, der mit bedruckten semitransparenten Stoffelementen strukturiert wurde. Von den beiden hinteren, baulich leicht abgesetzten Flächen ist eine dem „Aktionsraum“ für Vermittlungsprogramme und Partizipation vorbehalten. Die numerische Abfolge der Kapitel inszeniert keinen klassischen Rundgang und eine nur lose chronologische Ordnung, was angesichts der eng gefassten Zeitspanne schlüssig ist.

Die düstere Schwere von Pavel Tchelitchews nicht nur malerisch tief gespaltenem Subjekt, das die Besucher:innen an der Eröffnungswand in Empfang nimmt, fängt das Porträt einer jugendlichen Rosa Bonheur mit Stier gleich zu Beginn des Parcours wieder auf. Die subtile Komik des im Grunde aberwitzigen Gemäldes ihres französischen Malerkollegen Édouard Dubufe darf sich hier voll entfalten. Darauf folgen nach Abzug von Pro- und Epilog sechs inhaltliche Kapitel (Modernes Arkadien, Sapphische Moderne, Surreale Welten, Queere Lesarten von Abstraktion, Queere Avantgarden und intime Netzwerke, Queerer Widerstand seit 1933). Eingeleitet durch ausführliche

Wandtexte vertiefen sie den jeweiligen Themenbereich anhand künstlerischer Positionen in variierendem Umfang.

Zahlreiche Namen dürften einem breiteren Publikum vertraut sein. Lotte Laserstein, Paul Cadmus, Leonor Fini, Toyen oder Jeanne Mammen wurde in rezenteren Forschungs- und Ausstellungsprojekten Aufmerksamkeit zu Teil; Romaine Brooks, Gluck oder Gerda Wegener traten bis dato möglicherweise stärker als historische Figuren, denn über ihr künstlerisches Werk in Erscheinung. Demgegenüber findet sich eine erhebliche Anzahl an Positionen, die auch in Fachkreisen bislang wenig Berücksichtigung erfuhren. Künstler:innen wie Marie Laurencin, Marlow Moss, Nils Dardel oder Anton Prinner werden gerade erst wieder vom Radar kunstwissenschaftlicher Sondierungen erfasst. Die umfänglichen Präsentationen von Prinners medienübergreifenden Schaffen, Laurencins zeichnerischem Oeuvre oder Richmond Barthés skulpturaler Praxis, in der sich sinnliche Qualitäten eines verfolgten Begehrens mit den Erfahrungen von Sklaverei und Rassismus auf berührende und zugleich unsentimentale Art und Weise überkreuzen, gerade weil sie vom kraftvollen Soundtrack der Schwarzen Blues-Ikone Gertrude „Ma“ Rainey begleitet werden, untermauern gegenwärtige Ansätze der Moderneforschung ebenso wie sie ihren Arbeitsauftrag ausbauen.

Bereits für sich genommen eröffnet die Mehrheit der Werke spannende Fragehorizonte zu den komplexen Normierungsprozessen des Sexuellen im Ästhetischen. Deren Verknüpfung mit geschlechtlichen Konventionen wird immer wieder deutlich, etwa anhand ergänzender Informationen und Archivmaterialen zu Gluck, Prinner oder Lili Elbe, die sich ihrem behördlich zugewiesenen Geschlechtsstatus performativ bis operativ widersetzten. Ebenso folgerichtig finden sich Schnittstellen zu rassistischen Ausgrenzungsmotiven aufgerufen. Das deckenhohe Banner zu Barthés, Raineys durchdringende Stimme, die bis in den hintersten Winkel der Ausstellung vernehmbar ist, oder die Verweise auf jüdische Protagonist:innen während des Nationalsozialismus zeugen vom Commitment des kuratorischen Teams zu intersektionalen Perspektiven.

Dem vorgebrachten Anliegen einer Modernerevision zunächst konsequent ist die Ausstellung zutiefst kunsthistorisch gedacht. Auch wenn die Kapitelstruktur vornehmlich inhaltliche Schwerpunkte absteckt (Queere Abstraktion und Surreale Welten ausgenommen), werden die Bezüge zur etablierten Moderneerzählung unentwegt hervorgehoben. Dies geschieht einerseits durch die Rückbindung an kleinstteilige kunsthistorische ‚Ismen‘, andererseits im Rekurs auf die großen Meisternarrative, wenn etwa die Autorität von Magritte und Max Ernst zitiert wird, um den Beitrag weniger prominenter Künstler:innen innerhalb surrealistischer Strömungen zu nobilitieren. Ein solch additives Verfahren mag das Bild der Moderne *erweitern*, es rüttelt wenig an ästhetischen Normen, Kriterien, Werturteilen und Hierarchien, die auf der Grundlage tradierter Ausschlüsse zuallererst etabliert wurden. Dies sei anhand von zwei Aspekten näher erläutert.

Die Riege der künstlerischen Positionen wird bereits am Eingang über die Grafik eines breiten Netzwerks rationalisiert. Im Zentrum steht Paris mit den im besten Sinne notorischen Salons und Buchläden, von dort spannen sich Verbindungen nach London, New York, Cornwall, Berlin und in die Niederlande. Die in der Ausstellung vertretenen Künstler:innen sind über ihren Lebensmittelpunkt wie individuelle Kontakte Teil dieses Netzwerks. An den Rändern ins Leere laufende Linien deuten vage jenseits dieses Rahmens, geben jedoch keine Auskunft, wohin oder zu wem diese losen Enden führen könnten. Künstlerische Produktionen in Ostmitteleuropa fallen hier abermals in einen toten Winkel, der ihrem historischen Status nicht gerecht wird. In der Tat migrierten Künst-

ler:innen wie Prinner, Toyen oder Milena Pavlović-Barili nach Paris, wie wenig jedoch bis heute über lokale Akteur:innen bekannt ist, zeigt u. a. die archivbasierte Arbeit des zeitgenössischen Künstlers Karol Radziszewski. Vielfach problematisierte Zuschreibungen von Zentrum und Peripherie kommen so durch die Hintertür zurück.[2]

Die zweite Disbalance betrifft die Ebene des Medialen. Die Ausstellung ist klar von Malerei dominiert. Raumgreifende Arbeiten sind stimmig arrangiert, erscheinen jedoch rein quantitativ sekundär, während die beiden Bewegtbild-Beiträge (Jean Cocteau, Loïe Fuller) eigentümlich separiert bleiben. Ihre Projektionen in Transitzonen erschweren eine konzentrierte Betrachtung, gleichzeitig vermisst man inhaltliche Anschlussstellen an Tanz bzw. experimentelle Filmpraxen. Auch Claude Cahun und Marcel Moores Spiel mit dem fotografischen Selbst-Bild vermag bis heute zu faszinieren, neben den höchst interessanten intermedialen Versuchsanordnungen Georges Platt Lynes' vermittelt sich jedoch kaum die historische Relevanz des Mediums. Als essenzielles Instrument der Selbstvergewisserung queerer Gemeinschaften war sie unentbehrlich. Einzelne Namen einzufordern wäre müßig, zu viele kämen in Frage. Die Funktion der Fotografie gerade in Kreisen, die als ‚Avantgarden' die Häutungen der Moderne vorantrieben, bleibt dem Publikum letztlich verborgen. Affirmiert erscheint dagegen eine tradierte Hierarchie der Kunstmittel, an deren Spitze die Malerei steht. Damit bleibt ebenfalls wenig Raum für jene integrierten Prozesse künstlerischer Produktion, anhand derer gerade zu Beginn des 20. Jahrhunderts die zentrale Rolle des sogenannten Kunsthandwerks zumindest vorübergehend zum Vorschein trat.

Ohne Not bereitet der Titel der Ausstellung derartigen Einwänden den Boden, und dem ist auch der gewählte Zeitraum nicht zuträglich. Er unterschlägt einen nicht unwesentlichen Teil dessen, was – bei allen Differenzen im Detail – als kulturhistorischer Rahmen ‚Moderne' Konsens findet. Geopolitische Ungleichgewichte sind da noch gar nicht berücksichtigt. Die Marketingabteilung mag diesbezüglich eigene, aus ihrer Sicht zweifellos berechtigte Argumente eingebracht haben. Vergleichbare Projekte, etwa *Queer British Art 1861–1967* (Tate Britain, 2017) oder *Queer Lens: A History of Photography* (J. Paul Getty Museum, 2025), fanden unverfänglichere Lösungen.

Worin lag nun konkret der Beitrag queerer Künstler:innen in dieser Moderne? Allein dabei gewesen zu sein, ist als Antwort so unbefriedigend wie unerschöpfend. Im Katalog werden modifizierte Ziele genannt, etwa der Vorschlag der Gastkuratorin Anke Kempkes einer „Kunstgeschichte des Modernismus […], in der ein klassisches Verständnis von Figuration neu gedacht und erweitert wird". [3] Eine solche Perspektive wird in der Ausstellung kaum explizit. Angesichts des ausgeprägten Bedürfnisses nach Formalisierung und Kanonisierung gerät die Sensation dieser Werke etwas unglücklich in den Hintergrund: Auf einer zentralen Plattform gesellschaftlicher Selbstverständigung durchkreuzen sie geschlechtliche und sexuelle Normen, deren Wandel sie so immer wieder und unter bisweilen beträchtlichem Einsatz mitgestalten.

Dass sich die widerständige, unangepasste, unbequeme und transformative Dimension des Queeren schwerlich kommuniziert, erklärt sich durch einen selbst unerklärlich unterkomplex gefassten Arbeitsbegriff. ‚Queer' wird in der Ausstellung an keiner Stelle theoretisch oder historisch reflektiert, geschweige denn mit jüngeren Diskursen (auch kunsthistorischen und ästhetischen) in Bezug gesetzt. Ein im Zentrum der Schau platzierter, vorwiegend kulturhistorisch/biografisch bestückter Büchertisch verweigert sich förmlich den Debatten zu Körper, Geschlechter- und Begehrenspolitiken der letzten zwanzig Jahre. Der jüngste (und einzige) Beitrag in diesem Bereich, Jack

Halberstams *Female Masculinity*, erschien 1998. Seither hat sich einiges getan.[4]

Implizit kommt ‚queer' als Synonym zu jenen devianten geschlechtlichen, romantischen und libidinösen Praxen zum Einsatz, für die sich gerade in dieser Zeit an den Schnittstellen von Medizin, Psychoanalyse, Politik und visueller Kultur Subjektpositionen herausbildeten und nachfolgend identitätsstiftend gebraucht werden sollten. Das ist grundsätzlich möglich. Kontraproduktiv wird es, wenn die essenzialisierende Qualität dieser Identitätsmarker – schwul, lesbisch, etc. – ungefiltert übernommen wird. Genau dagegen argumentieren Initiativen der Queer Theory seit mehr als 30 Jahren. Diese Nuancen sind entscheidend, wenn ‚queer' mehr als ein Lifestyle-Produkt bezeichnen soll.

Auch hier geht es nicht um definitorische Schließungen oder Autorität. Denen entzieht sich der Gegenstand ohnehin, wenn selbst eine pragmatische Minimalbestimmung genuin relational angelegt ist, mit David Halperin etwa als „positionality vis-à-vis the normative" [5], Tirza True Latimers Katalogbeitrag bietet mit „exzentrisch" eine passende Alternative an, „von der Norm abweichend oder […] Praktiken und Menschen, die nicht in konventionelle historische oder kulturelle Schablonen passen" [6]. Die Wandtexte spiegeln dies nicht wider.

Abgesehen von bisweilen missverständlichen Rahmungen leistet *Queere Moderne* dennoch ganz Beachtliches. In ihrer Fülle und Vielseitigkeit interveniert sie in nach wie vor dominante Narrative einer globalen Moderne mit zwei wichtigen Punkten: Erstens, dass Sexualität und Geschlecht in künstlerischen Werken durchaus abseits der gegen- und zweigeschlechtlichen Interpretationen verhandelt wurden; und zweitens, dass die gelebte Realität mindestens in künstlerischen Kreisen weitaus diverser war, als dies gängige Historiografien ab der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts vermuten lassen. Sie bricht dabei auf in dieser Größenordnung selten gesehene Weise mit populären, androzentrischen Erzählungen sexueller Devianz, die insbesondere auf intime Beziehungen zwischen Männern fokussierten. Ein queerer Beirat, über den unterschiedliche Perspektiven aus der sogenannten queeren Community in die Planung des Rahmenprogramms integriert wurden, zeugt von Sensibilität und dem Bemühen um Durchlässigkeit. Gerne hätte man dieses Engagement namentlich gewürdigt gesehen. Der sorgfältig gestaltete Katalog versammelt Werkabbildungen, zusätzliches Archiv- und Bildmaterial in ausgezeichneter Qualität. Es wäre zu diskutieren, ob Radclyffe Halls berühmter Roman *The Well of Loneliness* von Diana Souhami als „seichter Lesbenroman" in Qualität wie Kategorie treffend beschrieben ist; die Beiträge von Isabelle Malz und Tirza True Latimer hingegen liefern wertvolle Kontextualisierungen. Die nicht völlig beispiellose, doch nominell wohl „erste[n] Ausstellung" zur „Queeren Moderne" lässt gespannt sein auf weitere Relektüren künstlerischer Produktion abseits libidinöser wie disziplinärer Kanones – in Europa und darüber hinaus.

Anmerkungen:

[1] https://www.kunstsammlung.de/de/exhibitions/queere-moderne/ [zuletzt eingesehen am 19.12.2025].

[2] Vgl. Bäckström, Per, Benedikt Hjartarson (Hg.): *Decentering the Avant-Garde*, Amsterdam/New York 2014. Für einen Überblick zu rezenten Forschungs- und Ausstellungsprojekten siehe Leszkowicz, Paweł: The Dissident Power of Queer Art and Curating in Central Eastern Europe, in: *Ikonotheka* 32, 2022, S. 35-58.

[3] Kempkes, Anke: Queere Abstraktion, in: *Queere Moderne. 1900 bis 1950*, hg. v. Susanne Gaensheimer, Isabelle Malz, Anke Kempkes, Düsseldorf 2025, S. 155-175, S. 155.

[4] Hierzu exemplarisch im deutschsprachigen Raum: Paul, Barbara, Johanna Schaffer (Hg.): *Mehr(wert)*

queer: Visuelle Kultur, Kunst und Gender-Politiken, Bielefeld 2009; Lorenz, Renate: *Queer Art. A Freak Theory*, Bielefeld 2012; Hoenes, Josch, Barbara Paul (Hg.): *Un/verblümt: Queere Politiken in Ästhetik und Theorie*, Berlin 2014; Berndt, Daniel, Susanne Huber, Christian Liclair (Hg.): *Ambivalent Work*s. Queer Perspectives and Art History*, Zürich 2024.

[5] Halperin, David M.: *Saint Foucault: Toward a Gay Hagiography*, Oxford 1995, S. 62.

[6] Latimer, Tirza True: Exzentrische Studien, in: *Queere Moderne. 1900 bis 1950*, hg. v. Susanne Gaensheimer, Isabelle Malz, Anke Kempkes, Düsseldorf 2025, S. 198-217, S. 198.

Empfohlene Zitation:
Susanne Huber: [Rezension zu:] Queere Moderne: 1900 bis 1950 (K20, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf, 17.09.2025–15.02.2026). In: ArtHist.net, 06.01.2026. Letzter Zugriff 04.11.2026. <https://arthist.net/reviews/51237>.

Dieser Text wird veröffentlicht gemäß der "Creative Commons Attribution-Noncommercial-No Derivative Works 4.0 International Licence". Eine Nachnutzung ist für nichtkommerzielle Zwecke in unveränderter Form unter Angabe des Autors bzw. der Autorin und der Quelle gemäß dem obigen Zitationsvermerk zulässig. Bitte beachten Sie dazu die detaillierten Angaben unter https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.de.