

Ulrich Luckhardt

EXTENDED SENSIBILITIES:
Überlegungen zu einer Ausstellung in New York

Was ist erwähnenswert an ‚Erweiterten Sinnlichkeiten‘, die in Form einer Ausstellung präsentiert werden? Zudem in einer Zeit, die durch ‚Mythos und Ritual‘, ‚Gefühl und Härte‘ oder ‚Zeitgeist‘ den kommerziellen Ausverkauf von Gefühlen an allen Ecken betreibt. Soll dieser unendlich dehnbare Begriff von Sinnlichkeit nun von cleveren Ausstellungsmachern noch weiter strapaziert werden? Der Untertitel zu dieser, im vor fünf Jahren gegründeten New Museum¹ gezeigten Ausstellung macht schon deutlich, um welche Art von Gefühl und Sinnlichkeit es sich diesmal handelt: ‚Homosexual Presence in Contemporary Art‘. Damit hat sich in den USA erstmals ein Museum an die öffentliche Auseinandersetzung mit Homosexualität gewagt. Tatsächlich wurde Kunst von homosexuellen Männern noch nie in einem derartigen Zusammenhang gezeigt, während die Diskussion um die Kunst von lesbischen Frauen gerade in den USA in vollem Gange ist. Ausstellungen wie ‚A Lesbian Art Show‘, 1978 in New York, und ‚Great American Lesbian Art Show‘ in Los Angeles 1980 zeigen dies.²

Die New Yorker Ausstellung führt nun Arbeiten von 19 homosexuellen und lesbischen Künstlern/innen bzw. Gruppen aus den USA zusammen. Eine Annäherung wird, zumindest im Katalog, auf drei unterschiedlichen Ebenen versucht. Zuerst einmal der Homosexuelle selber, sein Körper und dessen unbewußte und bewußte Veränderungen bis zum Rollen- oder Geschlechtertausch. Wer hier die glamourösen Transvestiten und Tunten erwartet, sieht sich getäuscht. Die prunkvolle Selbstdarstellung (als Subleimierung?) tritt hinter die persönliche Außenseiterposition des einzelnen zurück. Lee Gordens ‚Self-Portrait in Werewolf-Mask‘, die Verwandlung des homosexuellen Individuums zum gefährlichen Raubtier, verdeutlicht die gesellschaftliche Repression, der der Homosexuelle ausgesetzt ist, am deutlichsten. Die zweite Ebene gilt dem anderen Homosexuellen, in der Person des Beautiful Lover, oder allgemeiner, den romantischen Projektionen. Diese sind auch im dritten Abschnitt,

der sich mit der homosexuellen Welt und deren Umformung durch den homosexuellen Künstler beschäftigt, wiederzufinden.

Am einleuchtendsten sind für mich die ausgestellten Arbeiten des New Yorkers Jerry Janosco. Seine Auseinandersetzung mit Michelangelos David (der schon lange als Symbol perfekter Männlichkeit für die Homosexuellen von Bedeutung ist), die Umwandlung des Kopfes in den brutal zusammengeschlagenen, blutüberströmten Verfolgten („Sex Pistols“), dem Schauspieler mit der Maske der Venus von Milo vor dem Gesicht („Innocence“), oder der „Narcissus“, faßt die drei skizzierten Ebenen zusammen.

Es gäbe an dieser New Yorker Ausstellung im Detail viel zu kritisieren, angefangen bei der Frage, ob es überhaupt möglich und sinnvoll ist, Kunst von Homosexuellen und Lesben miteinander auszustellen und zu versuchen, sie in die gleichen Kategorien zu pressen.³ Die grundsätzliche Frage, der sich auch wir homosexuellen Kunsthistoriker nicht länger entziehen können, bleibt: gibt es so etwas wie eine homosexuelle Ästhetik, die homosexuelle Kunst produziert und wie sieht diese aus? Sicherlich ist nicht jedes Kunstwerk eines homosexuellen Künstlers automatisch homosexuelle Kunst. Nur eines hat die New Yorker Ausstellung gezeigt: es gibt eine ganze Reihe Hinweise in Kunstwerken homosexueller Künstler, die sich nur in der Auseinandersetzung mit diesem Schwulsein erschließen lassen. Dies gilt nicht nur für die zeitgenössische Kunst im Zeitalter der sexuellen ‚Liberalisierungen‘, sondern im gleichen Maße für vergangene Kunst.⁴ In kunsthistorischen Bibliotheken findet man hierüber herzlich wenig, erwähnenswert ist Rudolf und Margos Wittkower's „Künstler. Außenseiter der Gesellschaft“, die im Kapitel über das „Unaussprechliche Laster“ allerdings rein biographisch vorgehen. Das Interesse aber scheint groß zu sein. Ablesbar zumindest in der Bibliothek des Hamburger Institutes. Nimmt man das dort seit 1979 vorhandene Exemplar von Cecile Beurdeley's Prachtband „L'amour bleu“ als, sicherlich nicht verallgemeinbaren Gradmesser des Interesses, kann man am desolaten Zustand des Schutzumschlages und der, technisch allerdings miserablen, Bindung eine rege Benutzung ablesen. Zwingende Notwendigkeit, dieses Buch für Seminare zu Rate zu ziehen, bestand seit seiner Anschaffung nicht. Bezeichnenderweise wird in der Ankündigung des im Wintersemester 82/83 gelaufenen interdisziplinären Seminars über „Außenseiter“ von Klaus Herding und Klaus Briegleb der Homosexuelle (Künstler bzw. Literat) nicht erwähnt.

Es darf doch wohl nicht wahr sein, daß Oscar Wilde's (Schutz-) These in der Vorrede zum „Dorian Gray“, nach der „die Kunst zu offenbaren, den Künstler zu verbergen“ die Aufgabe der Kunst sei, noch heute Gültigkeit besitzt. Was in der Literaturwissenschaft spätestens mit Hans Mayer's „Außenseiter“ zu Bewußtsein gekommen ist, wird in der Kunstgeschichte noch immer ignoriert.

Die einzige mir bekannt gewordene Auseinandersetzung mit homosexueller



Jerry Janosco,
Narcissus, 1982, Keramik

Kunst in musealem Rahmen fand 1979 in der Kunsthalle Basel⁵ statt, als es Jean Christophe Ammann „darum ging“, „anhand dreier historischer Beispiele“, Otto Meyer-Amden, Wilhelm von Gloeden und Elisar von Kupffer, „bildhafte Vorstellungen radikaler Außenseiter als eine mögliche Kunst-Lebensform vorzustellen“. Den schwulen Aspekt in den Werken dieser drei Künstler verkürzt Peter Burri in seinem Katalogbeitrag auf typische Weise, wenn er scharfsinnig bemerkt, daß die drei „nun nicht nur in ihrer Zeitgenossenschaft, sondern vor allem auf einer Ebene, die sie unabhängig von ihrem künstlerischen Wert verbindet: als Liebende“ (!) in dieser Ausstellung zusammengeführt werden. Daß im Textband des Kataloges nur an einer Stelle von – Wilhelm von Gloedens – Homosexualität die Rede ist, vermag also nicht verwundern.⁶ So zeigt sich symptomatisch die bürgerliche, von gesellschaftlichen Normen geprägte kunsthistorische Verdrängungspraxis. In diesem Fall wird die bildnerische Ausformung homosexueller Gefühle von Künstlern in den anachronistischen Bereich verträumter Lebensreform und irrealer Arkadienvorstellung verbannt und der konkreten Auseinandersetzung mit der Homosexualität aus dem Wege gegangen.⁷

Auch im „Kunstforum 46“ über „Erotik in der Kunst heute“ wird wenig anders verfahren. Schwule Kunst existiert hier nicht, vielmehr wird der homosexuelle Künstler, am Beispiel Jürgen Klauke, Urs Lüthi, Salomé und anderen, auf „ästhetischen Transvestismus“ mit einer „masochistischen Identifikation mit dem Weiblichen“ reduziert (Peter Gorsen). Daß aber gerade Salomé's Bilder und frühe Performances oder beispielsweise Rainer Fettings Darstellung von Männerduschen ohne Beachtung dieses Hintergrundes inhaltlich kaum verständlich sind, wird geflissentlich übersehen. (Auch wenn gerade dies ein wichtiger Punkt ihres derzeitigen Erfolges ist).

„Wir haben Hunger, uns selbst zu sehen“, kommentierte die Kritikerin Arlene Raven in einer der beiden die New Yorker Ausstellung begleitenden Podiumsdiskussionen die Situation. Warum sollten wir homosexuellen Kunsthistoriker – und das ist bekanntermaßen eine große Anzahl – nicht auch endlich auf den Geschmack kommen.

„Bleibt uns – zu versuchen uns ein bißchen zu befreien und anzunähern an Unbekanntes (an uns selbst) – kurzum uns zu öffnen.“

Ein erster vielversprechender Schritt in diese Richtung könnte die für April 1984 im Berlin Museum geplante Ausstellung über die (kultur-)historische Situation von Homosexuellen und Lesben in Berlin werden. Die mit den Vorbereitungen Beschäftigten werden es aber sicherlich nicht leicht haben.

PRESSENOTIZ

„Homosexuelle Männer und Frauen in Berlin 1850-1950“ ist der Arbeitstitel einer Ausstellung, die das Berlin Museum für das Frühjahr 1984 vorbereitet. Das Berliner Museum bittet darum, Materialien über das homosexuelle Leben (Alltag, Kunst, Literatur, Film, Funk, Theater, Musik) für diese Ausstellung zur Verfügung zu stellen. Gesucht werden Zeugnisse und Dokumente der Verfolgung während des „Dritten Reiches“ und über Mitglieder der homosexuellen Emanzipationsbewegung der 20er Jahre (Bund für Menschenrechte, Wissenschaftlich-humanitäres Komitee, Gemeinschaft der Eigenen, Damenclub Violetta).

Mögliche Leihgeber möchten sich bitte mit dem Berlin Museum in Verbindung setzen: Lindenstraße 14, 1000 Berlin 61.

Anmerkungen

- 1 Das New Museum ist die einzige Ausstellungsinstitution in den USA, die mit einem Kunstverein vergleichbar ist.
- 2 Die feministische Zeitschrift „Heresis“ veröffentlichte schon 1977 ein „Lesbian Art and Artist Issue“.
- 3 Aus einsichtigen Gründen wird im Folgenden nur noch von der Kunst von schwulen Männern die Rede sein.
- 4 Als Beispiel sei hier Marsden Hartley genannt. Im Katalog zu der Retrospektive 1980 im Whitney Museum, New York, weist Barbara Haskell offen auf Hartley's Homosexualität hin. In diesem Zusammenhang interpretiert sie das „Portrait of a German Officer“ von 1914, oder auch sein berühmtes Spätwerk „Fishermen's Last Supper“, 1940/41. Beide Bilder hängen direkt mit dem Tod von Hartley's jeweiligen Freunden zusammen. Vgl. auch: John Perreault, „Marsden, We Hartley Knew Ye“, The Soho Weekly News, 12.3.1980
- 5 „Otto Meyer-Amden, Wilhelm von Gloeden, Elisar von Kupffer“, Kunsthalle Basel, 15.7.-9.9.1979, vier Kataloge
- 6 in Wilhelm Ranke's Aufsatz „Arkadische Wildnis und paradisischer Garten – utopische Erinnerung oder Phantasmagorie von Außenseitern?“, S. 26
- 7 Ekkehard Hieronimus schreibt im 3. Katalogband: „von Gloeden war homosexuell, doch kann dies nicht als der eigentliche Beweggrund für seine Aktfotos angesehen werden. Aus ihnen spricht vielmehr die Traumwelt, die unter dem Einfluß des Erlebnisses des Südens, in den Menschen von Taormina, besonders in den Jüngeren, Verkörperungen antiker Lebensweisheit entdeckt ...“. „... doch sein (von Gloeden's) homerischer Traum ist männlich wie das antike Vorbild, ihn als nur homosexuell abzuwerten, ist eher ein Werturteil über die Kritiker, als ein moralisches über ihn.“