

# WIE KANN „QUEERE MODERNE“ ERZÄHLT WERDEN?

Rezension der Ausstellung *Queere Moderne 1900 bis 1950* in der Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf  
(27. September 2025 – 15. Februar 2026)



Rezensiert von  
Jo Ziebritzki

Der erste Raum der Ausstellung *Queere Moderne 1900 bis 1950* lädt mit einem kuratorischen Einführungstext und einem in dunklen Farben gehaltenen Gemälde dazu ein, in der Ausstellung anzukommen. Auf dem Gemälde *Ohne Titel (Sitzender Mann, mehrere Bilder)* (1927) des Surrealisten Pavel Tchelitchev sind schemenhaft zwei sich umschlingende Figuren erkennbar [Abb. 1].<sup>1</sup> Bei näherer Betrachtung verschmelzen die aus der Distanz als zwei Körper wahrgenommenen Formen zu einer einzigen Figur, die aufgrund des Herrenanzuges, der Krawatte und der ordentlich gescheitelten Kurzhaarfrisur männlich lesbar ist. Sie scheint zeitgleich in verschiedenen Sitzpositionen dargestellt zu sein. So entsteht ein Vexierbild, das aus der Ferne betrachtet eine intime Szene eines eng umschlungenen Paares zeigt, die sich beim Nähertreten in die Mehrfachansicht einer kubistisch anmutenden Person auflöst.

1

Auf den Abb. 1, 2 und 4 fehlen die Angaben zu den Werken und die Werktexte, die in der Ausstellung jeweils neben den Werken an der Wand angebracht sind. Ob diese schlicht noch nicht montiert waren, als die Fotos gemacht wurden, oder aus ästhetischen Gründen in der Nachbearbeitung wegetouchiert wurden, ist unklar.

21: INQUIRIES INTO ART, HISTORY, AND THE VISUAL  
6/4, 2025, 563–578

<https://doi.org/10.11588/xxi.2025.4.114590>





[Abb. 1]

Pavel Tchelitchew, *Ohne Titel (Sitzender Mann, mehrere Bilder)*, Öl und Kaffeesatz auf Leinwand, 116,8 × 89,5 cm. Courtesy of Michael Rosenfeld Gallery LLC, New York, NY, in: Queere Moderne. 1900 bis 1950, Ausstellungsansicht, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, 2025, Foto: Achim Kukulies.

Der kuratorische Werktext neben dem Gemälde erklärt, dass Tchelitchew viele moderne Stile aufgegriffen habe. Das gezeigte Werk *Ohne Titel* orientiere sich an dem Stil des Kubofuturismus, der hier dem Ausdruck „einer multiplen, fluiden Identität“ diene. Weiter wird erläutert, dass „die Szene sich auch als Umarmung identischer Figuren lesen [lässt] und an Sigmund Freuds Verbindung von Homosexualität und Narzissmus“ erinnere. Ob es kuratorisch klug ist, im ersten Werktext der Ausstellung die Freudsche, zu Beginn des 20. Jahrhunderts durchaus übliche, Pathologisierung von Homosexualität zu reproduzieren, erscheint fraglich. Auch später in der Ausstellung wird nochmals auf Freuds Verwendung des Narziss-Mythos „als modernes Bild für Homosexualität, verstanden als das Begehen des Gleichen im Spiegelbild des Selbst“ rekurriert, abermals ohne dieses „moderne“ Verständnis kritisch aus heutiger Perspektive zu kontextualisieren.<sup>2</sup>

So stellt sich als erster Eindruck ein, dass hier ein hochspannendes Werk eines wenig bekannten Künstlers in den Vordergrund gerückt wird, dieses aber zugleich interpretatorisch nicht auf der Höhe aktueller Diskurse ausgedeutet wird. Um diese zwei Ebenen – einerseits die in der Ausstellung gezeigten Werke und andererseits die Erzählung darüber, was die ‚queere Moderne‘ sei – gebührend zu untersuchen, werde ich im Folgenden zunächst die Werkauswahl der Ausstellung beleuchten. Anschließend werde ich – die in den vielen Wandtexten angelegte kuratorische Aufforderung zum Lesen ernst nehmend – das Ausstellungsnarrativ analysieren. Abschließend werden Elemente wie ein zur Partizipation einladender Aktionsraum und die allgemeine Zugänglichkeit der Ausstellung untersucht.

## I. Die Werke. Augenweide und Sinnesfreude

Die Auswahl der in der Ausstellung *Queere Moderne* gezeigten Werke ist fantastisch. Eine derartige Zusammenschau moderner europäischer Kunst, die queere Liebe und Lebensweisen thematisieren und/oder zwischen 1900 und 1950 von Künstler:innen geschaffen wurden, die nicht nach heteronormativen Geschlechterrollen und Beziehungsmodellen lebten, hat es, wie die Kuratorinnen zu Recht schreiben, in Europa noch nicht gegeben. Eine große Leistung des kuratorischen Teams – von der Gastkuratorin Anke Kempkes stammen Idee und Konzept, die Umsetzung hat sie mit Isabelle Malz und Isabelle Tondre realisiert – ist es, die Werke dieser Künstler:innen ausfindig gemacht und nach Düsseldorf gebracht zu haben. Etwa zwei Drittel der Werke befinden sich in Privat-

2

Siehe den Wandtext, der in das „Kapitel II. Modernes Arkadien“ einführt. (Die Kuratorinnen haben die Ausstellung in acht „Kapitel“ unterteilt, worauf unten genauer eingegangen wird). Die Wandtexte sind nachzulesen in der [Pressemappe](#) der Ausstellung (11.12.2025). Für eine Auseinandersetzung mit dem Zusammenhang zwischen Freuds Theorien zur Homosexualität und homosexueller Kultur um die Jahrhundertwende siehe: Whitney Davis, *Queer Beauty. Sexuality and Aesthetics from Winckelmann to Freud and Beyond*, New York 2010, Kapitel 7 und 8.



[Abb. 2]  
Queere Moderne. 1900 bis 1950, Ausstellungsansicht, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, 2025, Foto: Achim Kukulies.



[Abb. 3]  
Queere Moderne. 1900 bis 1950, Ausstellungsansicht, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, 2025, Foto: Linda Inconi-Jansen.



[Abb. 4]  
Queere Moderne. 1900 bis 1950, Ausstellungsansicht, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, 2025, Foto: Achim Kukulies.

sammlungen. Die Kunstwerke aufzuspüren und den Leihverkehr zu organisieren, war, wie in einem Interview berichtet wurde, eine Mammutaufgabe, die das kuratorische Team mit Bravour gemeistert hat.<sup>3</sup>

Die über 130 Werke von 34 Künstler:innen geben einen umfassenden Überblick über moderne Kunst, mit der – oftmals unter oder trotz großen sozialen Drucks – verschiedenste Ausdrucksformen für Geschlechtlichkeiten, Begehren, Beziehungsformen und Sexualitäten jenseits der im frühen 20. Jahrhundert in Europa und den USA gültigen Normen entwickelt wurden. Vertreten sind Werke von bekannten Künstler:innen wie Richmond Barthé, Romaine Brooks, Paul Cadmus, Claude Cahun und Marcel Moore, Ithell Colquhoun, Leonor Fini, Hannah Höch, Gluck, Duncan Grant, Lotte Laserstein, Marie Laurencin, Jeanne Mammen, Marlow Moss, Toyen und Jindřich Heisler, Henry Scott Tuke, oder Gerda Wegener. Bekannte und vielfach reproduzierte Werke dieser Künstler:innen im Original zu sehen, öffnet den Blick für deren Materialität und Größe, die in Reproduktionen schwer zu begreifen sind. Cahuns Fotografien, oftmals großformativ reproduziert, überraschen im Original mit ihrem kleinen Format. Manche der Gemälde von Laurencin hingegen sind großformatig, was ihren zarten, pastellfarbenen Figuren eine unerwartet raumgreifende Präsenz gibt [Abb. 2]. Das Zusammenspiel von Bild und Rahmen – letztere werden in Reproduktionen meist weggelassen – wird besonders eindrucksvoll in den Werken von Moss und Gluck [Abb. 3].

Die Ausstellung zeigt auch einige weniger bekannte Werke, unter anderem von Nils Dardel, Beauford Delaney, Jacoba von Heemskerck, Ludwig von Hofmann, Robin Ironside, Louise Janin, Milena Pavlović-Barili, Anton Prinner, Pavel Tchelitchew oder Ethel Walker. Insbesondere das vielfältige Œuvre von Prinner, aus dem Werke in verschiedenen Medien (abstrakte Reliefbilder auf Holz, figürliche Schnitzereien, abstrakte Drucke, Messingplatten und ein Buch) ausgestellt sind, öffnet den Zugang zu einer bisher wenig bekannten künstlerischen Position [Abb. 4]. Die Begegnung mit den Originalen von Prinners abstrakten Reliefs ist für ihre Wirkung unerlässlich, da die leicht erhobenen Kreise, Spiralen und Linien ausreichend Profil haben, um bei eigener Bewegung vor dem Bild durch Perspektivverschiebungen in Bewegung zu kommen. So öffnet sich eine Vielzahl an Assoziationen und Interpretationsmöglichkeiten, die von Beweglichkeit und Veränderung von Geschlecht über kosmische Konstellationen bis hin zu industriellen Maschinen reichen.<sup>4</sup>

<sup>3</sup>

[Queere Moderne – Ausstellung in Düsseldorf](#). WDR, 26.09.2025, 05:05 Min, verfügbar bis 26.09.2026 (11.12.2025).

<sup>4</sup>

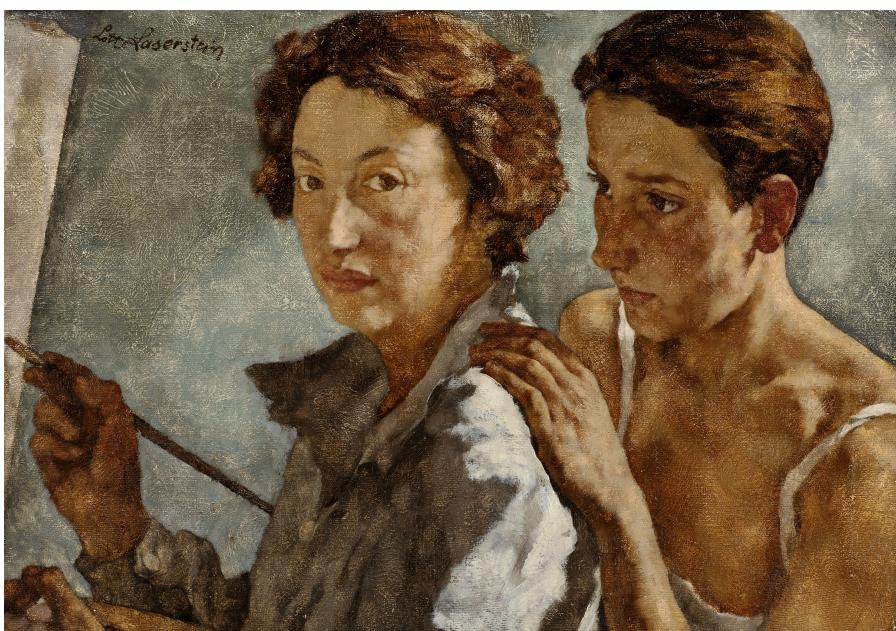
Einzig ein Werk fällt aus der visuellen Erzählung zur queeren Moderne heraus – das allerdings so deutlich, dass erneut die ungeklärte Frage aufgeworfen wird, wie die Kuratorinnen den Begriff ‚queer‘ in der Ausstellung setzen und einsetzen. Es handelt sich dabei um René Magrittes *Les jours gigantesques* (1928), das ohne Werktext im „Kapitel IV. Surreale Welten“ gezeigt wird. Der Ausstellungskatalog, in dem Magrittes Gemälde das erste reproduzierte

Die in der Ausstellung versammelten Werke sind in sechs thematischen „Kapiteln“, die von einem „Prolog“ und einem „Epilog“ gerahmt sind, angeordnet. Dass die Kuratorinnen die Bezeichnung „Kapitel“ für die in verschiedenen Räumen entfalteten Themen-Schwerpunkte nutzen, unterstreicht ihren Appell, die Ausstellung nicht nur zu sehen, sondern auch zu ‚lesen‘. Die „Kapitel“ folgen grob einer chronologischen Abfolge, wobei zugleich auch thematische und lokale Schwerpunkte gesetzt werden. Manche „Kapitel“ nehmen Orte und ihre jeweiligen Kunstszenen in den Blick, wie New York oder Paris. Manche sind künstlerischen Stilen wie der Abstraktion oder dem Surrealismus gewidmet und wieder andere setzen soziale Themen, wie den Sapphismus oder den antifaschistischen Widerstand von 1933–1945, ins Zentrum. Den Werken, die in einem „Kapitel“ gruppiert sind, ist jeweils ein kontextualisierender Wandtext vorangestellt, der zentrale Künstler:innen in ihrem jeweiligen sozio-kulturellen Umfeld verortet. Neben den einführenden Wandtexten sind immer auch einige Archivalien abgebildet, meist Fotografien von Künstler:innen, deren Werke in dem jeweiligen „Kapitel“ ausgestellt sind [Abb. 3]. In der Zusammenschau ergeben die Wand- und Werktexte einen etwas unzusammenhängenden Eindruck, da in den einführenden Texten immer wieder Namen von Künstler:innen genannt werden, von denen dann keine Werke gezeigt werden. Die Archivalien zeigen zudem oftmals nicht weiter besprochene Dokumente und Personen. Und die Erklärungen in den Werktexten machen es nicht immer möglich, den Bezug des Werkes zum jeweiligen „Kapitel“ zu entschlüsseln. Im Folgenden wird diese Problematik exemplarisch anhand von drei Fallanalysen untersucht.

#### Zoom in: Lotte Laserstein, *Ich und mein Modell* (1929/1930)

Ein Werk, das besonders beeindruckt, ist das Gemälde *Ich und mein Modell* (1929/1930) von Laserstein, das im „Kapitel II. Modernes Arkadien“ [Abb. 5] ausgestellt wird. In dem Werk wirft die Malerin durch das Genre des Selbstporträts mit Modell Fragen nach Geschlechterrollen auf, denn sowohl die Malerin als auch das Modell sind als moderne Frauen lesbar. Die Blickachsen in und vor dem Gemälde sind von Bedeutung, da der Blick der Malerin nicht etwa das Modell fokussiert, sondern mich als Betrachter:in trifft, während die hinter der Malerin positionierte und dieser zärt-

Werk ist, erklärt, dass es sich um eine „gewaltvolle Darstellung eines modernen Geschlechterkampfes“ handele. Es wird jedoch nicht benannt, dass es sich um einen männlich dargestellten Gewalttäter während eines sexuellen Übergriffes auf eine nackte, sich wehrende, entsetzte weibliche dargestellte Figur handelt. Der Mehrwert dieses Werkes, das männliche Gewalt an einer Frau zeigt, im Rahmen der Ausstellung zu queerer Moderne, hätte deutlich besser erklärt werden müssen – denn der Zusammenhang zwischen ‚queerer Moderne‘ und misogyner Gewalt in Darstellungen der Moderne ist nicht selbsterklärend. Ausschlaggebend für die Aufnahme des Gemäldes in die Ausstellung scheint gewesen zu sein, dass es aus der Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen selbst stammt, die neben diesem und zwei Werken von Max Ernst keines der Werke, die in der Ausstellung als ‚queer und modern‘ gesetzt werden, beisteuern konnte – was deutlich werden lässt, dass die Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen die gezeigten Positionen nicht gesammelt hat. Dies hätte ein idealer Ausgangspunkt sein können, die Mitverantwortung an der Unsichtbarmachung dieser Künstler:innen zu reflektieren.



[Abb. 5]

Lotte Laserstein, *Ich und mein Modell*, Öl auf Leinwand, 49.5 × 69.5 cm, Privatsammlung,  
Courtesy Agnews, London © VG Bild-Kunst, Bonn 2025.

lich die Hand auf die Schulter legende zweite Person auf die für mich als Betrachterin nicht sichtbare Leinwand schaut. So stellt sich die Frage, wer hier das eigentliche Modell ist: die zweite abgebildete Person, oder ich als Betrachter:in vor der Leinwand? Denn in der dargestellten Szene scheint die zweite Person der Malerin den Rücken freizuhalten und zu stärken, was eine Umkehrung von Blicken und Macht zwischen Malerin und Modell beinhaltet, die als eine queerende Intervention in das Genre des Selbstporträts mit Modell verstanden werden kann. Doch der Werktext stellt weder die Frage danach, wer Modell ist, noch was die soziale Rolle des Modells im Verhältnis zur Malerin ist, sondern erklärt, dass die zweite abgebildete Person Traute Rose, Lasersteins „Geliebte und ihr bevorzugtes Modell“ sei. Queerness wird hier, wie es in der Ausstellung häufig der Fall ist, im dargestellten Bildgegenstand beziehungsweise stärker noch in der Identität der Künstlerin selbst verortet, während das Potential von Blicken, von Stil und vom Zusammenspiel von Werk und Titel vernachlässigt wird.

#### Zoom in: Duncan Grant, *Männlicher Akt (Pat Nelson)* (1930)

Eines der wenigen Werke, das die im Einführungstext als zentral benannte Frage nach Rassismus in den queeren Szenen der europäischen Metropolen visuell aufgreift, ist der Rückenakt *Männlicher Akt (Pat Nelson)* (1930) von Grant. Pat Nelson war, wie der Werktext in Analogie zum Bild von Laserstein und Rose erläutert, Grants bevorzugtes Modell und sein Geliebter. Allerdings stellte Grant, so erklärt der Text, „den Körper Nelsons in dieser Zeit“ – was sich vermutlich auf ihre gemeinsame Zeit in der Bloomsbury Group bezieht – häufig „exotisierend und sexualisiert“ dar. Worin in dem Gemälde das Exotisierende liegt, wird nicht ausgeführt. Denn dass der Akt sexualisiert ist, ist im Genre selbst angelegt, ebenso wie in der Eingliederung des Bildes in das „Kapitel VI. Queere Avantgarden und intime Netzwerke“, das – anders als der Titel vermuten lässt – Werke mit ausschließlich männlich lesbaren Figuren von männlich positionierten Künstlern zeigt.

#### Zoom in: „Kapitel VII. Queerer Widerstand seit 1933“

Im „Kapitel VII. Queerer Widerstand seit 1933“ werden unter anderem Werke von Höch, Toyen und Heisler sowie Cahun und Moore gezeigt. Mit Ausnahme von Heisler werden alle im einführenden Wandtext als Künstler:innen beschrieben, die „Formen des antifaschistischen Widerstandes“ fanden. Etwas vereinfacht suggeriert der Wandtext, dass die in diesem „Kapitel“ gezeigten Künstler:innen primär auf „Grundlage des Paragraphen 175“ durch „Konzentrationslager, grausame medizinische Experimente und de[n] Tod“ bedroht gewesen seien. Bei genauerer Betrachtung zeigt sich jedoch, dass in dem „Kapitel“ keine Werke von Künstlern ausgestellt sind, die auf Grundlage von § 175 des Strafgesetzbuches (StGB) verfolgt wurden. Denn § 175 StGB, der homosexuelles Ver-

halten von Personen männlichen Geschlechts, sowie ab 1935 bereits den Verdacht darauf, unter Strafe stellte, galt nicht für Personen weiblichen Geschlechts. Dass homosexuelle Personen weiblichen Geschlechts dennoch stigmatisiert und diskriminiert wurden, liegt auf der Hand, allerdings wurden sie nicht strafrechtlich verfolgt.<sup>5</sup> Der Unterschied zwischen strafrechtlicher Verfolgung homosexueller Männer und Personen mit männlichem Geschlechtseintrag auf Grundlage von § 175 StGB und der gesellschaftliche Stigmatisierung von homosexuellen Frauen und Personen mit weiblichem Geschlechtseintrag ist im Kontext moderne Kunst deshalb relevant, weil die eingangs genannten Künstler:innen zwar durchaus von Verfolgung betroffen waren und im Untergrund lebten, dies jedoch nicht primär aufgrund ihrer gleichgeschlechtlichen Beziehungsform oder ihres nicht im binären Geschlechtersystem verorteten Geschlechtsausdrucks. Vielmehr war es ihre avantgardistische Formsprache und ihre antifaschistische Haltung, sowie im Falle Heislers seine ‚jüdische‘ Herkunft, die sie in den Untergrund trieb.<sup>6</sup>

Uunausgeschöpft bleibt in dieser Zusammenschau zudem die Frage nach dem sozio-politischen Gehalt von künstlerischen Medien. Denn was alle der genannten Künstler:innen verbindet, ist, dass sie während des Nationalsozialismus im Duo (Cahun und Moore, Toyen und Heisler, Höch und Brugman) im Medium des Buches kollaborierten. Cahuns und Moores Zusammenarbeit wird in der Ausstellung unter anderem in dem Buch *Aveux non Avenus* (*Nichtige Geständnisse*) sichtbar, das als Digitalisat lesbar und in einer Vitrine im Original gezeigt ist. Ebenso kollaborativ arbeiteten Toyen und der Dichter Heisler, den Toyen während des Krieges im Badezimmer ihrer Wohnung in Prag versteckte. In neun Drucken entfaltet Toyen bedrohliche, lebensfeindliche Bildwelten, die auf Heislers Gedicht „Cache-toi guerre!“ (Versteck dich, Krieg!) Bezug nehmen. Die kreative Partnerschaft von Höch und Brugman ist in der Ausstellung in einem von Höch gemalten Portrait Brugmans vertreten. Doch haben auch Höch und Brugman zusammen im Buchformat in der Publikation *Scheingehacktes* gearbeitet, in der Brugmans Text mit Höchs handkolorierten Zeichnungen kombiniert ist.<sup>7</sup> Die Häufung der Zusammenarbeit zwischen dichten- den und bildenden Künstler:innen im Format des Buches oder der

5

Zu lesbischem Leben im Nationalsozialismus siehe: Alexander Zinn, „Kein Anlass zum Einschreiten gegeben“, Lesbisches Leben im Nationalsozialismus, in: ders. (Hg.), *Homosexualität in Deutschland 1933–1969*, Göttingen 2020, 103–116.

6

Der zum „Kapitel“ gehörende Artikel „Queere Kompliz\*innenschaft“ von Isabelle Malz im Ausstellungskatalog zeichnet die Zusammenhänge zwischen politischer Haltung, künstlerischer Position und queerer Lebensform etwas differenzierter nach. Siehe Isabelle Malz, Queere Kompliz\*innenschaft, in: *Queere Moderne – Queer Modernism* (Ausst.-Kat. Düsseldorf, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen), hg. v. Susanne Gaensheimer, Isabelle Malz, Anke Kempkes, München 2025, 253–271.

7

Til Brugman, *Scheingehacktes*, mit (handkolorierten) Zeichnungen von Hannah Höch, Berlin 1935 (10.12.2025). Malz erwähnt in ihrem Artikel auch diese Publikation, s. Malz, Queere Kompliz\*innenschaft, 265.

Mappe, die während der nationalsozialistischen Herrschaft und des Krieges zu beobachten ist, zeigt, dass sowohl die Wahl des Mediums als auch ein erhöhter Zusammenhalt bemerkenswerte Strategien antifaschistischer, queerer Künstler:innen während dieser Zeit waren.

## II. Das Narrativ

Das kuratorische Narrativ, das in den Einführungstexten zu den „Kapiteln“ und in den Werktexten entfaltet wird, ist in der Ausstellung sehr präsent. Die Aufforderung, die Werke eingebettet in die kuratorische Erzählung zu entschlüsseln, wird im Eingangsbereich der Ausstellung besonders deutlich. Denn der Eingangsbereich wird von Textangeboten dominiert. Links neben dem eingangs besprochenen Gemälde von Tchelitchew befindet sich ein in die Ausstellung einführender Überblickstext. Wiederum links davon, auf der Wand über Eck, ist eine große Grafik angebracht, die queere Netzwerke in Nordwest-Europa und New York visualisiert. Gegenüber davon hängt ein halbdurchlässiges Stoffbanner mit Fragen wie „Was macht Kunst queer?“, „Was ist ein queerer Blick?“, oder „Wie können Leerstellen in der Kunstgeschichte sichtbar gemacht werden?“. Zudem ist an der Wand, die die Besucher:innen, wenn sie die Ausstellung betreten, im Rücken haben, ein QR-Code angebracht, der zu einem Glossar führt, in dem Begriffe wie „androgyn“ oder „Hermaphrodit“ erklärt werden.<sup>8</sup> Neben dem QR-Code des Glossars befindet sich das Kolophon, in dem alle an der Ausstellung beteiligten Personen und Institutionen in ihren jeweiligen Funktionen gelistet sind. In diesem Raum treffen sich also Anfang und Ende der Ausstellung.

Der in die Ausstellung einführende Wandtext erklärt, dass ich mich in der „erste[n] umfassende[n] Ausstellung in Europa“ befinde, „die den wegweisenden Beitrag queerer Künstler\*innen zur modernen Kunst würdigt“. Die Ausstellung erzähle eine „alternative Geschichte“ queerer Positionen, die „trotz ihrer engen Verflechtungen mit den Kreisen der künstlerischen Avantgarde [...] in der Kunstgeschichtsschreibung oft unberücksichtigt“ blieben. Somit verspricht sie eine „neue Perspektive auf die Festschreibungen der Kunstgeschichte der Moderne“ zu eröffnen.<sup>9</sup>

Auch wenn noch keine institutionelle Großausstellung mit dem Titel *Queere Moderne* in Europa gezeigt wurde, so gab es doch Ausstellungen, die sich mit der künstlerischen Darstel-

8

Das Glossar bleibt mit der Ausstellung seltsam unverbunden. Obwohl manche der Begriffe darin für das Verständnis bestimmter Werke unmittelbar relevant sind, wie beispielsweise „Hermaphrodit“, wird bei den Kunstwerken, die „Hermaphrodit“ im Titel tragen, nicht auf das Glossar verwiesen, so bei Jeanne Mammen, *Hermaphrodit* (um 1945), das ohne Werktext präsentiert ist, sowie Toyen, *Hermaphrodite au coquillage* (1930), das mit einem Werktext präsentiert ist, der mit der kritischen Erklärung des Begriffes beginnt. Das Glossar hätte besser in die Ausstellung eingebunden werden müssen, um seine Wirkung als Bildungsinstrument über queeres Leben zu entfalten.

9

Die Wandtexte sind auch in der [Pressemappe](#) der Ausstellung nachzulesen (10.12.2025).

lung von Geschlecht, Sexualitäten, Begehren sowie Familien- und Freund:innenschaftsmodellen jenseits heteronormativer Muster in der Moderne befasst haben, sowohl in Europa, wie auch in den USA, die der wichtigste außereuropäische Referenzpunkt in der Ausstellung ist.<sup>10</sup> Es scheint also fraglich, welchen Mehrwert das Nicht-Nennen von vorangegangenen Projekten und der reichlich existierenden kunsthistorischen Forschung zu queerender Kunst und queeren Künstler:innen der Moderne haben soll.

Die „neue Perspektive auf die Festschreibungen der Kunstgeschichte“ reflektiert zudem nicht die eigene Involviertheit als Institution in den angeprangerten Ausschluss queerer Positionen. Denn dass queere Künstler:innen und Kulturschaffende in der Kunstschaft nicht oder lange nicht als solche wahrgenommen wurden, hat nicht allein die Kunstgeschichte zu verantworten, sondern auch die Sammlungs- und Ausstellungspraktiken von Zentren der symbolischen und kulturellen Macht, wozu die Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen gehört. Dass die Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen für diese notwendige Selbstbefragung als Mitgestalterin kunsthistorischer Narrative in dem Wandtext kein Bewusstsein zeigt, ist verwunderlich. Denn die Institution hat mit dem Langzeitprojekt *museum global*, das neben einer temporären Ausstellung auch die Neupräsentation der Sammlung und die Ankaufspolitik nachhaltig veränderte, vorbildhaft eingeübt, sich selbstkritisch auf eurozentrische Muster hin zu befragen.<sup>11</sup>

Da mit dem Ausstellungstitel *Queere Moderne 1900 bis 1950* bewusst der Begriff ‚queer‘ auf die erste Hälfte des 20. Jahrhunderts bezogen wird, wäre eine kurze Auseinandersetzung mit dem Begriff produktiv gewesen. Unerwähnt bleibt in diesem Zusammenhang, dass der Begriff ‚queer‘ erst seit den 1980er Jahren eine Selbstbezeichnung und nochmals zehn Jahre später zu einer theoretischen Analysekategorie wurde.<sup>12</sup> Das heißt, dass die künstlerischen Positionen von 1900 bis 1950, die in der Ausstellung gezeigt werden, erst im Rückblick so bezeichnet und als Gruppe sichtbar gemacht wer-

10

Eine Auswahl von Gruppen-Ausstellungen mit dem Fokus auf queerer Moderne in Europa und den USA in chronologischer Reihenfolge: *Ars Homo Erotica* (Ausst.-Kat., National Museum Warschau), hg. v. Paweł Leszkowicz, Warschau 2010 (Moderne und Gegenwart); *Queer British Art, 1861–1967* (Ausst.-Kat., Tate Britain, London), hg. v. Clare Barlow, London 2017 (Moderne); *Over the Rainbow* (Ausst.-Kat., Centre Pompidou Paris), hg. v. Nicolas Liucci-Goutnikov, Paris 2023 (Moderne und Gegenwart); *Brilliant Exiles. American Women in Paris 1900 – 1939*, (Ausst.-Kat., Washington/Louisville/Athens in Georgia), hg. v. Robyn Asleson et al., 2025 (Moderne); *The First Homosexuals. The Birth of a New Identity 1869–1939* (Ausst.-Kat., Chicago Wrightwood 659), hg. v. Jonathan Katz und Johnny Willis, New York 2025.

11

Siehe dazu auch: *museum global – Mikrogeschichten einer exzentrischen Moderne*. Ausstellung und Forschungsprojekt in der Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen (10.12.2025). In dem „Vorwort und Dank“ beschreibt Susanne Gaensheimer, Direktorin der Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, auch, dass *Queere Moderne* an *museum global* anschließend ein weiterer Schritt auf dem Weg sei „neue und visionäre Perspektiven mit den eigenen Sammlungspräsentationen und Ausstellungsprojekten zu verbinden“. Vgl. Susanne Gaensheimer, Vorwort und Dank, in: *Queere Moderne 1900–1950*, 9–19, hier 9.

12

Siehe dazu Mike Laufenberg und Ben Trott, Queer Studies. Genealogien, Normativitäten, Multidimensionalität, in: dies. (Hg.), *Queer Studies. Schlüsseltexte*, Berlin 2023, 7–99.

den können. Das bedeutet auch, dass die gezeigten Künstler:innen den Begriff nicht als Selbstbezeichnung verwendet haben. Da die Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen aus der Position der Mehrheitsgesellschaft über eine Minderheit berichtet, wäre ein bewussterer Umgang mit der Frage nach Selbst- und Fremdbezeichnung von zentraler Bedeutung gewesen. Die Begriffswahl der ‚queeren Moderne‘ historisch einzuordnen wäre zudem wichtig gewesen, um das Bewusstsein der Besucher:innen dafür zu schärfen, dass es sich hierbei um eine kuratorische Setzung handelt. Zugleich hätte dies aufzeigen können, dass eine Betrachtung der Werke als ‚queer‘ durch einen neueren, heutigen Blick bedingt wird. So wird es versäumt, die Aufmerksamkeit der Besuchenden auf das queerende Potential des Blicks sowie die Möglichkeit, Kunstwerke queer zu lesen, zu lenken. Das heißt, anstatt ‚queer‘ primär als ‚essentielle‘ Eigenschaft der Künstler:innen zu verstehen, hätte ‚queeren‘ auch als Tätigkeit der Betrachter:innen verstanden werden können.<sup>13</sup> Da dies nicht geschieht, stellt sich der Eindruck ein, dass die Ausstellung nicht aus einer queerenden kuratorischen Praxis heraus entstanden ist und somit selbst auch wenig queerendes Potential hat.<sup>14</sup>

### III. Zugänglichkeit

Im hinteren Teil der Ausstellung befindet sich ein „Aktionsraum“. Hier laden ein Basteltisch, eine Sitzcke mit Büchern und Karten mit den eingangs gestellten Fragen ein, selbst – gestaltend, schreibend, lesend – aktiv zu werden. Neben diesen Aktivierungsmöglichkeiten gibt es hier auch weitere Informationen. Ein Wandtext informiert darüber, dass ein ‚Queerer Beirat‘ den Kuratorinnen beiseite gestanden habe. Wie viele Personen in diesem Beirat waren und vor allem wer erfahren wir hier jedoch nicht. Die Namen der Beiratsmitglieder sind lediglich auf dem Kolophon im Eingangs-/Ausgangsraum zu finden, allerdings auch hier ohne Angaben dazu, von welchen Initiativen kommend, so dass unklar bleibt, welche Expertisen und Perspektiven sie eingebracht haben. In zwei Sitzungen, so erklärt es der Wandtext, habe der Beirat das Kuratorinnen-Team beraten. Unklar bleibt allerdings nicht nur, wie die Beiratsmitglieder ausgewählt wurden, sondern auch, wie sie die Ausstellung, das Narrativ und kuratorische Entscheidungen mitformen konnten und wie viel ihrer kulturellen und symbolischen Macht die Kuratorinnen bereit waren, zu teilen oder gar abzugeben.

Alle Texte in der Ausstellung sind auf Deutsch und Englisch verfasst, so dass auch ein internationales Publikum einen guten Zugang zur Ausstellung finden kann. Jedem der in ein „Kapitel“

<sup>13</sup>

Abgesehen davon, dass auf dem Fragenbanner im Eingangsbereich die Frage nach dem queeren Blick aufgeworfen wird, erklärt die Ausstellung die *queerness* in den meisten Fällen mit der von der Heteronorm abweichenden Künstler:innen-Persona.

<sup>14</sup>

Zu Praktiken und Ansätzen von ‚Queer Curating‘ siehe: Jonathan Katz und Änne Söll, Editorial „Queer Exhibitions/Queer Curating“, in: *OnCurating: Queer Curating*, hg. v. dens. und Isabel Hufschmidt, Heft 37, Mai 2018, 2–4 (15.12.2025).

einführenden Texte vorangestellt ist ein kurzer Absatz von etwa drei Sätzen, der den Text in einfacher Sprache zusammenfasst.

In der Nähe des Eingangsbereiches ist über einen kleinen Lautsprecher ein Ausschnitt des Liedes *Prove It On Me Blues* (1928) von Ma Rainey – einer einflussreichen Bluessängerin, die auf einer Lesbenparty verhaftet wurde – im Loop zu hören. Obwohl der Lautsprecher am Eingang platziert ist, schallt das Lied durch die ganze Ausstellung. Die klangliche Dauerschleife birgt das Risiko, unter anderem für Menschen mit einer nicht neurotypischen Reizverarbeitung eine Herausforderung darzustellen.

Wer nicht lange stehen und gehen kann, findet Sitzmöglichkeiten lediglich an zwei Orten in der Ausstellung: Ungefähr in der Mitte des Ausstellungsräumes gibt es einen runden Tisch mit Büchern, wo auf Bänken ohne Rückenlehnen pausiert werden kann. Im Aktionsraum gibt es drei gemütliche Sessel mit Rückenlehne und viele Hocker.

Den richtigen Weg durch die Ausstellung zu finden, der die „Kapitelabfolge“ wie intendiert befolgt, ist nicht einfach. Im Eingangsraum ist unklar, in welcher Richtung der Rundgang startet. Besucher:innen, die verstanden haben, dass offenbar die Laufrichtung entgegen dem Uhrzeigersinn ist, müssen, ohne dass es darauf Hinweise gäbe, nach den ersten „Kapiteln“ umdenken und begreifen, dass die Ausstellung quasi im Zick-Zack von vorne nach hinten aufgebaut ist. Ein einfacher gedruckter Raumplan oder ein gut platziertes Pfeilsystem wären hier hilfreich. Zusätzlich wäre es gut gewesen, anstatt der lateinischen Bezeichnung der „Kapitel“, die einen klassistischen Ausschluss erzeugt, die allgemein bekannten arabischen Ziffern zu verwenden. Für Besucher:innen, die nicht im binären Geschlechtersystem weiblich oder männlich positioniert sind, gibt es überdies keine Toiletten.

Der Katalog umfasst zu jedem der sechs „Ausstellungskapitel“ neben der Reproduktion der gezeigten Werke und Archivalien kontextualisierende Artikel. Neben dem kuratorischen Team, Anke Kempkes, Isabelle Malz und Isabelle Tondre, sind mit Jonathan D. Katz, Tirza True Latimer und Diana Souhami drei bahnbrechende US-amerikanische Autor:innen und Kurator:innen, die zur queeren, transatlantischen, künstlerischen Moderne arbeiten, vertreten. Jeder der Artikel greift eines der thematischen „Kapitel“ der Ausstellung auf und setzt darin gezeigte Kunstwerke in einen größeren sozio-historischen Kontext.

#### IV. Fazit

Wer ein Anknüpfen an vorangegangene Ausstellung und den auch in der deutschsprachigen Kunstgeschichte immer breiter werdenden Diskurs zu queerer und queerender Kunst und Kunstgeschichte erwartet, oder gar Strategien des queerenden Kuratierens, wird in der Ausstellung *Queere Moderne* eine exzellente Auswahl an Kunstwerken, die qua ihres Bildgegenstandes oder aufgrund der sexuellen oder

geschlechtlichen Orientierung ihrer Schöpferinnen einen umfangreichen Überblick über die unglaublich große Vielfalt an Stilen und Medien geben, die die europäische und US-amerikanische ‚queere‘ Moderne prägen. So wird eine bisher selten gezeigte Perspektive auf die Moderne eröffnet, die noch weiterer Ausstellungen und Forschung bedarf.