

THE FIRST HOMO— SEXUALS

Die Entstehung
neuer Identitäten
1869–1939



"The
Darned
Club"

A.A.

Einführung in einfacher Sprache₄

Vorwort₆

Die ersten Homosexuellen in Basel₈

Einleitung₁₀

I Zuvor₂₅

II Vom Begriff zum Bild₂₈

III Körper im Wandel₃₂

IV Verschlüsselte Zeichen₃₆

V Die Vielfalt der Geschlechter₄₀

VI Koloniale Bilder und
Gegenbilder₄₆

Digitalisierte Fotografien₅₂

Impressum₅₄



Das Wort «Homosexualität» kennt heute jeder. Aber das war nicht immer so. Lange Zeit war Sex und Liebe mit dem gleichen Geschlecht verboten und es gab Gesetze dagegen.

Wie entstand das Wort «Homosexualität»?

Das Wort «Homosexualität» ist vor etwa 150 Jahren in Europa entstanden. Damals hat die Gesellschaft sich stark verändert. Zwei Menschen waren dabei wichtig:

- Karl Heinrich Ulrichs war ein deutscher Jurist.
- Karl Maria Kertbeny war ein ungarischer Schriftsteller.

Beide haben gesagt, dass Liebe zum gleichen Geschlecht nicht schlecht ist. Aber sie haben das unterschiedlich erklärt.

Ulrichs sagte: Liebe zum gleichen Geschlecht gehört zum Menschen. Menschen sind so geboren. Das ist natürlich und nicht schlimm. Ulrichs nannte schwule Männer «Urning» und lesbische Frauen «Urninde». Er wollte zeigen: Liebe zum gleichen Geschlecht ist Teil der menschlichen Natur.

Kertbeny dachte anders. Er sagte: Freiheit ist das Wichtigste. Der Staat darf nicht bestimmen, wen wir lieben. Das ist eine persönliche Sache. Kertbeny bekämpfte Gesetze gegen Homosexualität.

Im Jahr 1869 hat Kertbeny die Wörter «homosexuell» und «heterosexuell» erfunden. Das war sehr wichtig. Denn danach ist viel passiert: Die Menschen haben begonnen, anders über Sexualität zu denken. Das sieht man auch in der Kunst von damals.

Über die Ausstellung

Die Ausstellung heisst: *The First Homosexuals. Die Entstehung neuer Identitäten 1869–1939.* Sie zeigt Kunstwerke aus der Zeit von 1869 bis zum Zweiten Weltkrieg. Die Ausstellung war zuerst in Chicago, jetzt ist sie in Basel. Bei der Ausstellung in Basel geht es mehr um die Schweiz. Das Kunstmuseum Basel zeigt Kunstwerke und Dokumente aus seiner Sammlung und aus der Welt. Man sieht, wie homosexuelle Menschen früher gelebt haben – auch in der Schweiz.

Die Ausstellung hat 3 Räume mit insgesamt 6 Themen

Erster Raum

- *Zuvor*: Wie war das Leben, als es das Wort «Homosexualität» noch nicht gab?
- *Vom Begriff zum Bild*: Wie haben die ersten homosexuellen Menschen sich selbst in ihren Kunstwerken gezeigt? Wie haben sie ihr Umfeld dargestellt?

Zweiter Raum

- *Körper im Wandel*: Wie haben die Menschen Körper in Kunstwerken gezeigt? Was hat sich geändert?
- *Verschlüsselte Zeichen*: Die Menschen konnten nicht offen über ihre Homosexualität sprechen. Welche geheimen Zeichen haben sie benutzt?

Dritter Raum

- *Die Vielfalt der Geschlechter*: Hier geht es um trans Menschen*.
- *Koloniale Bilder und Gegenbilder*: Wie ist die Geschichte vom Kolonialismus mit der Geschichte von der Homosexualität verbunden?

Warum ist die Ausstellung wichtig?

Die Ausstellung zeigt, wie queere* Menschen sich selbst gesehen haben. Sie zeigt, wie sie ihr Leben, ihren Körper und ihre Gefühle in der Kunst dargestellt haben. Man hat diese Geschichten lange nicht gesehen oder gehört. Diese Ausstellung zeigt sie nun. So können wir unsere Vergangenheit besser verstehen. Früher hat man viele queere Menschen schlecht behandelt und zum Schweigen gezwungen. In manchen Ländern ist das heute noch so. Deshalb müssen wir uns an diese Geschichten erinnern und die Rechte queerer Menschen schützen. Das ist wichtig.

*queer

Queer bedeutet anders. Menschen leben und lieben anders, als es die Gesellschaft erwartet. Dann sagt man dazu queer. Früher war queer ein Schimpfwort. Heute benutzen viele Menschen das Wort stolz für sich selbst.

Queer meint viele verschiedene Menschen. Queere Menschen sind zum Beispiel:

- Lesben
- Schwule
- trans Menschen.

*trans Menschen

Wenn ein Baby geboren wird, schaut man sich den Körper an. Dann schreibt ein Arzt oder eine Ärztin «Junge» oder «Mädchen» auf. Trans Menschen haben ein anderes Geschlecht, als der Arzt aufgeschrieben hat. Manche Menschen wissen das schon früh. Andere erkennen es erst später. Sie leben so, wie es für sie richtig ist.

Vorwort

The First Homosexuals. Die Entstehung neuer Identitäten 1869–1939 nimmt uns mit in eine Zeit, in der Begehren, Identität und Selbstverständnis neue Formen annahmen. Die Ausstellung würdigt den Mut und die Kraft der Kunst, dem, was lange nicht ausgesprochen wurde, Gestalt zu verleihen. Sie beleuchtet anhand von rund 80 Arbeiten auf Papier, Fotografien, Gemälden und Skulpturen, wie sich ab 1869 – dem Jahr, in dem der Begriff «homosexuell» geprägt wurde – neue Bilder von Sexualität, Geschlecht und Identität bildeten und wie diese das Verständnis der Menschen von sich selbst und voneinander veränderten.

Ein solches Projekt ist nur durch den ausserordentlichen Einsatz vieler möglich. Diese Ausstellung wurde zuerst von Alphawood Exhibitions im Wrightwood 659, Chicago, organisiert und von Jonathan D. Katz, Kurator, und Johnny Willis, stellvertretende:r Kurator:in, recherchiert und kuratiert. Sie beruht auf der langjährigen und beeindruckenden Recherche von Katz, welche in der begleitenden Publikation der ersten Ausstellung dokumentiert ist. Für diesen Ausstellungsführer erscheint seine Einleitung der Ausstellung in Chicago erstmals in deutscher und französischer Sprache. Für das Kunstmuseum Basel wurde *The First Homosexuals* in Zusammenarbeit mit den Kurator:innen Rahel Müller und Len Schaller adaptiert. Katz und Willis haben das Team vor Ort mit ihrem Vertrauen, ihrer Expertise und ihrer Begeisterung unterstützt. Ein derartiges Unterfangen in einer Zeit zu realisieren, in der weltweit Vorurteile und Verfolgung gegenüber Menschen aufgrund ihrer Identität und ihrer Liebe vorherrschen, ist eine Leistung, die hier ausdrücklich gewürdigt sei.

Die globale Ausrichtung dieses Projekts ist nur aufgrund von zahlreichen internationalen Leihgaben möglich. Sammler:innen und Institutionen in Brasilien, Chile, Dänemark, Deutschland, England, Estland, Frankreich, Kroatien, Mexiko, Peru, Spanien, Schweden, der Schweiz und den USA haben dieses Projekt grosszügig mit Werken aus ihren Sammlungen unterstützt. Auch wird das Projekt von wichtigen lokalen Kollaborationspartner:innen mitgeformt: Rolf Thalmann vom Schwulenarchiv Schweiz

hat sein umfassendes Wissen mit dem Team des Museums geteilt. Die Studierenden der Szenografie der FHNW in Basel unter Leitung von Andreas Wenger haben wichtige Impulse für die Ausstellungsarchitektur geliefert und auch die queere Organisation *Basel tickt bunt!* hat mit dem Kunstmuseum im Rahmen dieses Projektes zusammengearbeitet.

Mein herzlicher Dank gilt dem Team des Kunstmuseums, das sich diesem Projekt mit vollem Einsatz angenommen hat, um in Basel eine eigene Fassung zu schaffen: Zunächst hat Rahel Müller das Projekt betreut. Ihr kuratorischer Beitrag in der Anfangsphase war grundlegend. Len Schaller hat dann übernommen und die Ausstellung in enger kuratorischer Zusammenarbeit mit Jonathan D. Katz und Johnny Willis erfolgreich vor Ort umgesetzt. Schaller wurde dabei von Anna Dedi, Renate Wagner und dem gesamten Projektteam unterstützt – von Hanna Banholzer, Eleonora Bitterli, Matthias Fellmann, Jan Haller, Daniel Kurjaković, Kim Huệ Lương, Monika Mascus, Esther Rapoport, Vera Reinhard und Annegret Seger. Von der Restaurierung über die Vermittlung bis zur Kommunikation ist die Ausstellung das Ergebnis einer aussergewöhnlichen Zusammenarbeit aller Abteilungen des Kunstmuseums.

Ein besonders grosser Dank gilt der Alphawood Foundation Chicago für ihre unermüdliche und grosszügige Unterstützung. Ohne das herausragende Engagement ihres Gründers Fred Eychaner, ihres Direktors Chirag Badlani und des kompletten Alphawood-Teams wäre diese Ausstellung in Basel niemals zustande gekommen. Wir alle sind ihnen zutiefst zu Dank verpflichtet. Zusätzlich möchte ich Samuel Werenfels für die Beteiligung am vorliegenden Ausstellungsführer und der Stiftung für das Kunstmuseum Basel für ihre unermüdliche Unterstützung des Museums ebenfalls herzlich danken.

Die ersten Homosexuellen in Basel

Der Begriff «Homosexualität» erscheint heute, als sei er seit jeher selbstverständlich und geläufig. Tatsächlich entstand er aber erst vor rund 150 Jahren in einem von sozialen und gesellschaftlichen Umbrüchen geprägten Europa. Ausgangspunkt ist ein Briefwechsel zwischen dem deutschen Juristen Karl Heinrich Ulrichs (1825–1895) und dem in Österreich geborenen ungarischen Schriftsteller Karl Maria Kertbeny (1824–1882). Bereits in den 1860er Jahren nutzte Ulrichs den Begriff «Urning» für Menschen mit angeborenem gleichgeschlechtlichem Begehren. Damit lenkte er den Blick weg von einzelnen sexuellen Handlungen hin zu einer grundlegenden Eigenschaft einer gesellschaftlichen Minderheit, ähnlich wie heutige westliche Lesarten. Kertbeny hingegen lehnte die Idee einer festgelegten Identität ab und betonte stattdessen universelle Menschenrechte. 1869 benutzte er in zwei anonymen Flugschriften seine Wortschöpfungen «homosexual» und «heterosexual». Sein Anliegen war politisch und juristisch: Er kämpfte gegen Gesetze, die sexuelle Aktivitäten zwischen Männern bestrafen. Dabei berief er sich auf persönliche Freiheit und den Schutz der Privatsphäre.

The First Homosexuals. Die Entstehung neuer Identitäten 1869–1939 veranschaulicht, wie nach der ersten Begriffsprägung im späten 19. und frühen 20. Jahrhundert neue Bilder von Sexualität, Geschlecht und Identität entstehen. Es werden unterschiedlichste künstlerische Positionen vorgestellt, die das aufkommende Bewusstsein für homosexuelle und trans Identitäten sichtbar machen. Die ausgewählten Werke ermöglichen den Blick auf queere Gemeinschaften, intime Begegnungen, verschlüsseltes Verlangen, koloniale Verflechtungen und selbstbestimmte Lebensentwürfe. Sie bezeugen die Verschiebungen im Verständnis von Begehren, Körper und schliesslich Geschlecht und zeigen, wie kulturelles Schaffen neue Konzepte von Identität nicht nur spiegelt, sondern hilft mitzugestalten.

The First Homosexuals wurde erstmals 2022 im Wrightwood 659 in Chicago gezeigt und dann 2025 noch umfangreicher präsentiert. Für das Kunstmuseum Basel wurde die Ausstellung mit Werken und Archivmaterialien aus der Region erweitert, darunter auch aus der eigenen Sammlung des Museums. Das bot nicht nur die Gelegenheit, die Öffentliche Kunstsammlung Basel mit frischem Blick zu prüfen, sondern auch die damalige Lebensrealität

homosexueller Menschen in der Schweiz sichtbar zu machen: von einem empörten wie faszinierten anonymen Bericht über die Cruising-Szene im Basel der 1920er Jahre bis zum Protokollbuch von Amicitia, der ersten Organisation für Lesben in der Schweiz. Tatsächlich verleiht die relativ frühe Geschichte der rechtlichen Toleranz in Basel dieser Ausstellung hier eine besondere Resonanz und verankert das Engagement des Kunstmuseums im kulturellen Gedächtnis der Stadt.

Die Ausstellung ist in sechs Schwerpunkte gegliedert. *Zuvor* eröffnet den ersten Raum mit der Zeit vor der ersten Nennung des Begriffs «Homosexualität» und geht dann mit *Vom Begriff zum Bild* zu einer Erkundung über, wie die «ersten» homosexuellen Menschen sich selbst und ihr unmittelbares Umfeld darstellten. Im zweiten Raum zeigt *Körper im Wandel*, wie das neue Verständnis von Homosexualität Körperdarstellungen in homoerotischen Werken veränderte. Der Abschnitt *Verschlüsselte Zeichen* verdeutlicht, wie Homosexualität durch bestimmte verschlüsselte Hinweise angedeutet wurde, ohne sie explizit zu machen. Der dritte und letzte Raum beginnt mit *Die Vielfalt der Geschlechter*. Diese Sektion ist trans Personen gewidmet, die Geschlechtsidentität und -ausdruck ausserhalb von gängigen Vorstellungen entwarfen. Abschliessend beleuchten *Koloniale Bilder und Gegenbilder* anhand von ausgewählten Beispielen die komplexen Verflechtungen zwischen der Geschichte des europäischen Kolonialismus und der Geschichte der Homosexualität.

Im letzten Raum wird deutlich, wie eng die Repression von homosexuellen und trans Personen an die faschistischen und imperialen Ambitionen der jeweiligen Gesellschaften geknüpft war. Aktuell ist Homosexualität in über 60 Ländern noch immer kriminalisiert. In vielen weiteren sind die erkämpften Rechte von Menschen der LGBTQIA+-Gemeinschaft in Gefahr. Besonders trans Personen sehen sich aktuell gezielten Angriffen ausgesetzt. Diese Situation erinnert schmerzhaft daran, dass errungene Rechte niemals selbstverständlich sind und dass grundlegende Menschenrechte noch immer nicht global umgesetzt sind. Dies unterstreicht zudem die Dringlichkeit dieser Ausstellung und verleiht der Entscheidung des Kunstmuseums, sich mit diesem gesellschaftlich relevanten Thema auseinanderzusetzen, besondere Bedeutung.

1991 fand im Museum das Benefizessen *Art against AIDS International* statt, das vom damaligen Direktor des Kunstmuseums Christian Geelhaar (1939–1993) unterstützt und vom Schweizer Galeristen Thomas Ammann (1950–1993) organisiert wurde. Zu einer Zeit, als die AIDS-Krise noch von starker Stigmatisierung, Angst und weit verbreitetem Schweigen geprägt war, stellte diese Veranstaltung einen frühen und mutigen Akt institutioneller Solidarität dar. In den darauffolgenden Jahrzehnten gab es immer wieder Programmpunkte und Ausstellungen mit und über LGBTQIA+-Künstler:innen. Auch die Sammlung des Kunstmuseums umfasst zahlreiche queere Positionen, von Ottilie W. Roederstein (1859–1937) bis Sadie Benning (*1973). Dennoch ist dies das erste Mal, dass die Institution eine Ausstellung zeigt, die ausdrücklich der Geschichte und Kunst queerer Personen gewidmet ist. Dieser Schritt markiert einen wichtigen Meilenstein in der institutionellen Entwicklung und bekräftigt die Verantwortung des Museums, queere Geschichten sichtbar zu machen. Er weist auf eine Zukunft hin, in der solche Perspektiven ein integraler Bestandteil der Arbeit des Museums sind.

Einleitung

Es ist noch gar nicht so lange her, da gab es Sexualität nicht. Wir haben uns inzwischen derart daran gewöhnt, Geschlecht und Sexualität als zentrale Bestandteile menschlicher Identität zu begreifen, dass uns kaum noch bewusst ist, wie spät diese Begriffe eigentlich aufgekomen sind. Das heisst natürlich nicht, dass Menschen früher keinen – gleich- oder andersgeschlechtlichen – Sex hatten oder dass sie sich und ihre Mitmenschen nicht vor dem Hintergrund der damals geltenden Geschlechternormen verorteten. Es bedeutet vielmehr, dass ihre Vorstellung von sex und *gender* (biologischem und sozialem Geschlecht) nicht an einen Identitätskern oder eine kollektive Subjektivität gebunden war. Gleichgeschlechtliches Begehren, das heute als tief verwurzelte, angeborene Disposition verstanden wird, galt im 19. Jahrhundert und noch bis weit ins 20. Jahrhundert hinein eher als Neigung, Vorliebe, persönliche Präferenz – allerdings zumeist eine, die unter Verfolgung stand.

Historisch betrachtet ist es keine Seltenheit, dass solche vermeintlich unveränderlichen Kernidentitäten auftauchen, nur um dann wieder zu verschwinden. Schliesslich waren Hexen einst so selbstverständlich Teil der Wirklichkeit, wie es Homosexuelle heute sind. Mittlerweile würden wir frevlerisches Handeln nie allein

jener Personengruppe zuschreiben, die zu Unrecht als Hexen stigmatisiert wurde, und damit etwas an Unschuldige auslagern, was sich doch bei allen Menschen findet: die Fähigkeit zu moralisch fragwürdigem Verhalten. So werden wir in absehbarer Zeit auch das Verschwinden jener anderen, vergleichsweise neuen Kategorie verdrängter und abgewerteter Differenz erleben: die Homosexualität. Denn die vorherrschenden Restriktionen im Umgang mit gleichgeschlechtlichem Begehren werden sich allmählich lockern und schliesslich auflösen. Wenn die Homosexuellen künftig das Schicksal der Hexen teilen – das heisst: wenn wir die Fiktion grundsätzlich verschiedener Menschentypen hinter uns lassen –, wird auch die Sexualität ihren Stellenwert verlieren, weil sie keinen gesellschaftlichen Zweck mehr erfüllt. Gleichgeschlechtliche Lust ist dann nicht mehr gleichbedeutend damit, dass Beziehungen zum anderen Geschlecht ausgeschlossen sind; wer heute gleichgeschlechtliche Begegnungen sucht, kann morgen durchaus dem anderen Geschlecht den Vorzug geben. Geschmäcker ändern sich, und sie müssen nicht zu festen Identitäten erstarren. Diese Einsicht leuchtet uns in nahezu allen Bereichen des Lebens unmittelbar ein – bezeichnenderweise ist nur die Sexualität davon ausgenommen.

Die Zukunftsperspektive, die ich hier angedeutet habe, ist keine Ausgeburt der Fantasie oder der Fiktion. Sie beschreibt die Welt, wie sie war, bevor das Wort «homosexual» 1869 in Gebrauch kam. Die Engführung von Homosexualität und Hexen stammt nicht nur von mir. Im ältesten erhaltenen Coming-out-Brief an die eigene Familie wandte sich Karl Heinrich Ulrichs (1825–1895), der erste ausgewiesene Queer-Aktivist und Autor der frühesten bekannten Verteidigungsschrift für das, was er «uranische Liebe» nannte, am 28. November 1862 an seine Angehörigen:

Auf Grund eines anderen, beklagenswerten Irrtums der Majorität, und ebenfalls bona fide, ward ein ähnlicher Missbrauch mit der weltlichen Gerechtigkeit einst den Hexen gegenüber getrieben. Meines Erachtens gehört es zu den tiefsten und schwierigsten Problemen: wie Gott die bona-fide-Verfolgungen der Hexen und Uranier so viele Jahrhunderte hindurch in seiner Gerechtigkeit habe zulassen können?¹

Ulrichs, von Beruf Jurist, vertrat die Auffassung, dass Menschen mit gleichgeschlechtlichem Begehren als «Urninge» geboren seien – seiner Ansicht nach ein drittes Geschlecht –, ausgestattet mit einem Körper, der im Widerspruch zu ihrem eigenen Geschlechtsempfinden stehe und so zu gleichgeschlechtlicher Anziehung führe. So schrieb er: «Es hat mich viel inneren Kampf gekostet, mich zu dieser Überzeugung zu erheben. Aber ich kann mich ihr nicht länger verschliessen. Der Uranier ist eine Spezies von Mannweib.»² Er führte weiter aus, dass Männer mit Brustwarzen zur Welt kommen und Frauen ihrerseits, wie er meinte, über einen rudimentären Penis – die Klitoris – verfügten. Für ihn deutete beides darauf hin, dass der natürliche Zustand des Menschen in gewissem Masse immer schon zweigeschlechtlich sei. Daher gelangte er zu dem Schluss, dass die scheinbar strikt voneinander geschiedenen Geschlechter bei weitem nicht so unverbunden seien, wie uns eine gewisse kulturelle Prägung glauben machen will. Der Urning erschien ihm als eine Art psychischer Hermaphroditos: mit dem Körper des einen Geschlechts, doch dem erotischen Verlangen des anderen.

Bemerkenswert ist, dass die frühesten Zeugnisse einer verkörperten Queerness – erkennbar nicht in den Beziehungen zwischen Menschen, sondern in der Erscheinung einer einzelnen Person – fast ausschliesslich aus Peru überliefert sind. In den Augen der spanischen Statthalterinnen erzeugte das tropische Klima

zusammen mit der stark durchmischten Indigenen, spanischen und afrikanischen Bevölkerung eine so eigentümlich aufgeladene Atmosphäre, dass sie Lima, wenn man so will, als das San Francisco der frühen Neuzeit ansahen. Und wie die peruanische Historikerin Magally Alegre Henderson gezeigt hat, war es gerade diese angeblich «natürliche» Affinität der Region zum gleichgeschlechtlichen Begehren, die dazu führte, dass freimütige Formen sexueller und geschlechtlicher Dissidenz in den öffentlichen Raum vorstossen konnten – insbesondere nach 1826, als Peru seine Unabhängigkeit von Spanien erlangt hatte.³ Von frühen Aquarellen, die Männer in Frauenkleidung zeigen, bis hin zu detaillierten Berichten über Juan José Cabezudo (ca. 1800–1860) – eine gefeierte, nach heutigen Kategorien non-binäre oder trans Person, die einen berühmten Imbissstand auf dem Markt von Lima betrieb und das legendäre Abschiedessen für Simón Bolívar (1783–1830) zubereitete, ehe dieser Peru verliess: Queerness war als minorisierte Geschlechts- und Sexualdifferenz ein integraler Bestandteil der Kultur Limas. Cabezudo wurde allenthalben «*el maricón*», also «die Schwuchtel», genannt, aber in diesen Quellen nicht diffamiert, sondern als prägende Figur der peruanischen Kultur gewürdigt. Wie uns Léonce Angrands (1808–1886) Strassenszene von 1834 bis 1837 vor Augen führt, war es wohl nur in Lima möglich, dass ein Mann multiethnischer Herkunft in Frauenkleidung Vertreter der Oberschicht als Ebenbürtiger begegnet – so jedenfalls tritt er in dieser Darstellung einem Geistlichen und einem Elitestudenten in Paradeuniform gegenüber. Offenkundig stellte eine Transidentität kein Hindernis für einen respektvollen sozialen Umgang miteinander dar, auch nicht gegenüber Autoritätspersonen.⁴

Dass Ulrichs in späteren Jahren sogar von einem grundlegenden «geschlechtlichen Dualismus» der entgegengesetzten sexuellen Triebe ausging, zeigt, dass Sexualität und Geschlecht in dieser frühen Phase gleichgeschlechtlicher Politik geradezu untrennbar miteinander verbunden waren. Und selbst nachdem Ulrichs' Terminologie vom Diskurs der Homosexualität abgelöst wurde, bestand diese Verflechtung von Sexualität und Geschlecht weiter. Im Begriff «Homosexualität» ist angelegt, dass er Geschlecht ebenso meint wie Sexualität. Tatsächlich waren Sexualität und Geschlecht von Anfang an eng aufeinander bezogen – was weiter unten an einem Druck von Theodor de Bry (1528–1598) aus dem späten 16. Jahrhundert veranschaulicht werden soll. Mit der aktuellen Sichtbarkeit der Transgender-Bewegung, so zumindest lautet meine These, kehrt ein Aspekt jener seit Langem bestehenden Konvergenz von Sexualität und Geschlecht in den politischen Raum zurück. Homosexualität und trans beziehungsweise non-binäre Geschlechtsidentitäten waren lange Zeit Verbündete. Doch erstere zog die öffentliche Aufmerksamkeit auf sich und drängte – nicht selten bewusst – geschlechtliche Dissidenz in den Hintergrund, um der Mehrheitsgesellschaft die Akzeptanz sexueller Differenz zu erleichtern. Erst in jüngerer Zeit hat sich der Fokus wieder stärker auf Genderaspekte verlagert, und mit dieser Ausstellung verbindet sich die Hoffnung, dem Geschlecht seinen rechtmässigen Platz in der Geschichte sexueller Differenz zurückzugeben.

Im späten 19. Jahrhundert stiess die biologisierende Erklärung der geschlechtlichen Differenz des Urnings auf den entschiedenen Widerspruch des österreichisch-ungarischen Schriftstellers Karl Maria Kertbeny (1824–1882). Für Kertbeny war die Übernahme solch biologisch-essenzialisierter Deutungen sexueller Differenz eine aussichtslose Strategie, denn das blosses Beharren auf einer Minderheitenidentität hatte – so natürlich sie sich auch geben mochte – Diskriminierung und Verfolgung noch nie verhindert. Er vertrat daher genau den entgegengesetzten Ansatz: Homosexualität – einen Begriff, den er prägte, um eine Alternative zum Urning zu schaffen und den er erstmals 1868 in einem Brief

verwendete und im Jahr darauf veröffentlichte – sei eine allgemein menschliche Disposition zu gleichgeschlechtlichem Begehren und keine, die auf eine Minderheit beschränkt sei. Sein universalistischer Glaube an die Allgegenwart solcher Neigungen stand im direkten Gegensatz zu Ulrichs' Überzeugung von deren Minderheitenstatus. Es ist daher einigermassen paradox, dass wir heute Kertbenys universalistischen Begriff «homosexual» verwenden, obwohl wir damit tatsächlich das Gegenteil meinen: Ulrichs' minorisierte Identität. Wer Kertbenys universalistischen Begriff mit Ulrichs' Minderheitenidentität kurzschliesst, wird jedoch keinem der beiden Denker gerecht. Der springende Punkt ist: Sex selbst verändert sich nicht – nur die Weise, wie wir darüber sprechen. Doch diese diskursiven Verschiebungen ziehen jedes Mal weitreichende Umwälzungen in unserem Denken über Sex nach sich – und wir denken oft an Sex.

Unter dem Einfluss Ulrichs' und durch die missverständliche Aneignung von Kertbenys Begrifflichkeit avancierte die Homosexualität zur Schlüsselkategorie einer neuen sexuellen Taxonomie, die «homo-» und «hetero-» als gegenüberliegende Pole postulierte, wo man zuvor ein Kontinuum angenommen hatte. Kurz: Menschen wurden erst in dem Moment – und nur dann – zu Homosexuellen, in dem man sie als solche bezeichnete. Im Gefolge dieser folgenreichen Begriffsprägung verwandelte sich Sexualität in eine unhintergehbare Wahrheit, eine Kernidentität. Aus etwas, das man schlicht tat, wurde – in Michel Foucaults (1926–1984) berühmter Formulierung – etwas, das man war.⁵

Es ist erstaunlich, dass der Anstoss dafür, Sexualität als Feld der Differenz zu begreifen, in dem sich erst die Urninge, dann die Homosexuellen bewegten, von Personen kam, die sich selbst auf einen Begriff bringen wollten, um gesellschaftliche Vorurteile abzubauen. Die Zuschreibung von Differenz aufgrund einer angeborenen Veranlagung – wie bei Ulrichs – oder einer allgemein menschlichen Tendenz – wie bei Kertbeny – ermöglichte es ihnen, das Stigma des gleichgeschlechtlichen Begehrens zurückzuweisen und eine Praxis, die zuvor lediglich als strafbare und sündhafte Handlung galt, durch Politisierung aufzuwerten. Da sie zur Herausbildung einer Subkultur beitrugen, wurden Bezeichnungen wie «Urning» und später «homosexual» von einer gleichgeschlechtlich liebenden Gemeinschaft bereitwillig aufgegriffen, der daran gelegen war, dass ein Begehren, das ihr so natürlich erschien, auch in einem umfassenderen Sinn als Teil der Natur verstanden wird. «Uranismus», schrieb Ulrichs, «ist eine Anomalie der Natur, ein Naturspiel, wie es deren in der Schöpfung tausende giebt.»⁶ Diese begrifflichen Neuschöpfungen überführten die hergebrachte Semantik von Sünde und Verderbnis in eine Sprache der Offenheit und der Befreiung.

Das Problem mit linguistischen Gegensatzpaaren wie homosexuell und heterosexuell (die nicht zufällig zur selben Zeit geläufig wurden) liegt darin, dass sie die komplexe Bandbreite menschlicher Sexualität auf zwei Pole aufteilen. Eine solche Sprache ist oft grobschlächtig und vereinfachend – und binäre Schemata ihr plumpster Ausdruck: Bist Du nicht das eine, musst Du zwangsläufig das andere sein. Die Sprache stiftete diese neue Identität und sabotierte sie zugleich, indem sie sie in gegensätzliche Kategorien presste, die sich dadurch definierten, was sie jeweils nicht waren. Homosexuell zu sein hiess, nicht heterosexuell zu sein, und umgekehrt. Es ist eine Ironie der Geschichte, dass die Bezeichnung «homosexuell» zum Instrument der Reglementierung genau dessen geriet, was sie doch befreien sollte. Nun, da die vielgestaltigen Unwägbarkeiten menschlichen Begehrens auf diese Dichotomie eingedampft wurden, füllte die Kunst die Lücke: Mit ihr liess sich jene Formen des Begehrens imaginieren, thematisieren und darstellen, die mangels einer beschreibenden Sprache buchstäblich nicht beim Namen genannt werden konnten.

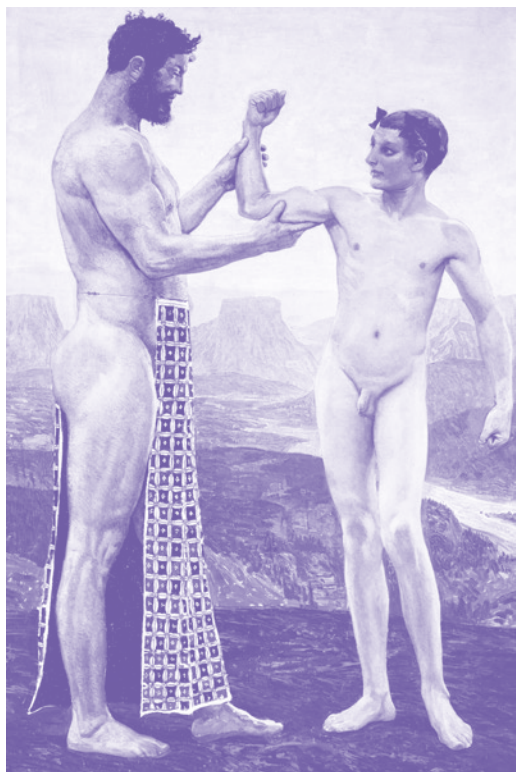
Diese Ausstellung bietet einen internationalen Überblick über homosexuelle und trans Kunst (und beide sind, wie sich erweisen wird, kaum voneinander zu trennen), die seit dem Aufkommen dieser Begrifflichkeit entstand. Somit lässt sich die Ausstellung als Reaktion auf die terminologische Verarmung nach 1869 verstehen. Während der Begriff «homosexuell» in der europäischen Fachliteratur bereits gegen Ende des 19. Jahrhunderts weit verbreitet war, dauerte es bis in die erste Hälfte des 20. Jahrhunderts, bis er auch in anderen Weltregionen geläufig wurde – in manchen Gegenden sogar noch deutlich länger. Die Ausstellung konzentriert sich daher auf künstlerische Arbeiten, die in den ersten Jahrzehnten nach Einführung des Begriffs in der jeweiligen Region produziert wurden. Zweifellos diente die Kategorie der Homosexualität bisweilen auch repressiven Zwecken, musste als Deckmantel für die Abneigung gegenüber individuellen Eigenarten erhalten und liess sich von Justiz und Medizin als Instrument zur Kontrolle gesellschaftlichen Verhaltens einspannen. Die Kunst jedoch entzog sich solchen Beschränkungen. Dank ihres schier grenzenlosen Ausdrucksvermögens – vom Realismus über den Symbolismus bis hin zur Abstraktion – konnte sich die Sexualität in ihrem ganzen Facettenreichtum aus dem Schwarz-Weiss oder vielmehr Grau des zeitgenössischen sexualwissenschaftlichen Diskurses lösen und in leuchtenden Farben hervortreten. Zum ersten Mal in der Geschichte bildete sich eine Welt der visuellen Erotik heraus, die jener neuen sozialen Figur – die:der Homosexuelle – auf eine Weise Gestalt und Farbe verlieh, wie es der Sprache nicht möglich war. In der Kunst zeigte sich Homosexualität in Formen von anderer Kleidung, Haltung, Auftreten, Körperlichkeit und des Miteinanders. Zudem schuf die Kunst die Grundlage für neue Symbole, Posen, Gesichtsausdrücke und Bewegungen; sie feierte neue erotische Spielräume ebenso wie vertraute Formen des Zusammenlebens. Je häufiger Homosexuelle ins Bild gesetzt wurden, desto lebhafter wurde diese neue Identität, die zunächst ein blosses Konstrukt war.

Man darf dabei allerdings eines nicht übersehen: Was ihre Genese und ihren Gebrauch angeht, wirkte die Kategorie «homosexuell» keinesfalls immer im Sinne des Fortschritts – auch in der Kunst nicht. Der Begriff brachte neben emanzipatorischen Darstellungen nicht nur zahlreiche homophobe Bilder hervor, sondern wandelte darüber hinaus als unverkennbar mitteleuropäisches Konzept auf dem blutigen Pfad kolonialer Eroberung. Auf diesem Weg verdrängte und überlagerte es Indigene Einstellungen zur Sexualität, die häufig eine grössere Akzeptanz, wenn nicht sogar Wertschätzung an den Tag legten, als es unter der europäischen Kolonialherrschaft üblich war. Die Kolonialmächte – allen voran England, Frankreich, Spanien und die Niederlande – griffen häufig in die bestehende Rechtsordnung ein, um harte Strafen auf gleichgeschlechtliche Sexualität zu verhängen. Wie die Ausstellung zeigt, setzte diese Praxis bereits im späten 16. Jahrhundert ein, eindringlich festgehalten etwa auf dem Kupferstich von Theodor de Bry, der das Massaker von Vasco Núñez de Balboa (1475–1519) an den Cueva zeigt. Zu sehen sind dort Hunde, die Indigene als Frauen gekleidete und als gleichgeschlechtlich begehend gelesene Männer zerfleischen – ein Bild von derselben Grausamkeit, die auch Spaniens brutaler Herrschaft über die Neue Welt zugrunde lag.⁷

Schon die Entscheidung, diese Ausstellung *The First Homosexuals* zu nennen, hat heftige Debatten ausgelöst. Einige sahen in der Verwendung dieses Begriffs im Titel nichts anderes als eine Fortsetzung jener historischen Auslöschung Indigener Weltbilder, die mit dem Kolonialismus einherging. Ich habe Verständnis für dieses Argument, aber ob nun gutgeheissen oder nicht, das Wort «homosexuell», übersetzt in eine Vielzahl verschiedener Sprachen, wurde tatsächlich im Laufe der Zeit weltweit zum vorherrschenden Begriff für gleichgeschlechtliche Sexualität.



Andreas Andersen
(1869–1902)
Interior with Hendrik Andersen
and John Briggs Potter
in Florence, 1894
Öl auf Leinwand
128,5 × 160 cm
Museo Hendrik C. Andersen,
Rom, inv. n. 14299



Sascha Schneider
(1870–1927)
Werdende Kraft, 1904
Öl auf Leinwand
200 × 138 cm
Privatsammlung

Es ist bitter feststellen zu müssen, dass nach dem Ende der Kolonialzeit ausgerechnet jene Regionen, die einst durch eine vergleichsweise grosse Aufgeschlossenheit gegenüber sexueller Differenz geprägt waren, teilweise zu Schauplätzen einer aggressiven Verfolgung und sogar Ermordung von Homosexuellen wurden. Auch dies ist eine Hinterlassenschaft des Kolonialismus, die noch immer kaum zur Sprache kommt. So wurden im islamischen Kulturraum noch bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts Liebesgedichte überwiegend von Männern an Knaben adressiert – nicht an Frauen.⁸ Tatsächlich provozierte das erste Liebesgedicht im indischen Mogulreich, das sich an eine Frau richtete, einen Skandal, da es Fragen zu ihrer sexuellen «Reinheit» aufwarf. Ein fernes Echo dieser sozialen Ordnung hat sich bis heute in den ehemaligen muslimischen sozialistischen Sowjetrepubliken und ihren Nachbarländern erhalten, etwa in Aserbaidschan und Usbekistan. Dort hat bis in die Gegenwart eine heute kritisch gesehene Praxis überdauert, die als *bacha bazi* («Jungenspiel») bekannt ist: Ein Junge wird in den «weiblichen» Künsten des Tanzes und Gesangs unterwiesen und in den Harem eines wohlhabenden Mannes aufgenommen. Da er jedoch eine weibliche Rolle einnimmt, wird er nicht als männlich gelesen – und sexuelle Beziehungen mit ihm werden folglich nicht als homosexuell gedeutet. Ähnlich verhielt es sich in Japan, bevor sich das Land dem Westen öffnete: Die populären erotischen Holzschnitte der *shunga*-Tradition führten regelmässig und nicht selten in ein und demselben Werk Liebespraktiken vor Augen, die wir heute als homo- und heterosexuell bezeichnen würden. Doch nach der Meiji-Restauration 1868 – wie es der Zufall will, das Jahr, in dem der Begriff «homosexuell» erstmals verwendet wurde – ging man in Japan, im Zuge des Strebens nach imperialer Macht dazu über, homosexuelle Darstellungen unter Strafe zu stellen, offenbar in vorausseilender Rücksicht auf die homophoben Befindlichkeiten Europas.

Dass uns Praktiken wie *bacha bazi* oder die geschlechterpolitische Kehrtwende der Meiji-Ära heute so befremden, liegt vor allem daran, dass sie unserer heutigen Vorstellung von Sexualität so eklatant zuwiderlaufen: Ein gleichgeschlechtliches Begehren, das nicht als homosexuell eingestuft wird oder nicht im Gegensatz zur Heterosexualität steht, entzieht sich unseren Deutungsrastern. Doch die Nachkommen der Homo-Hetero-Dichotomie treten allmählich ab, während jüngere Generationen diesem geschlossenen Weltbild zunehmend die Gefolgschaft verweigern. Der Begriff «queer» etwa erhebt einen fundamentalen Einspruch gegen die binäre Zurichtung von Sexualität, ohne damit eine Vorentscheidung über die konkreten Formen des Begehrens zu fällen, denen sich eine Person hingibt. In meinen Seminaren sitzen viele Studierende, die sich als queer identifizieren und intime Beziehungen mit Personen des anderen Geschlechts führen – ohne darin irgendeinen Widerspruch zu sehen.

Begreift man die Kunstgeschichte als das grösste und vollständigste Archiv der Geschichte der Sexualität – und meiner Meinung nach sollte man das unbedingt tun –, dann ist es höchste Zeit, sich in diesem Archiv noch einmal mit jenem historischen Zeitraum zu befassen, an dem die Homosexualität sich als Kategorie etabliert. Bilder, so viel dürfte inzwischen klar sein, «sprechen» Dinge aus, für die der Sprache die Worte fehlen. Hinzu kommt ein weiterer Vorzug: Wer sich in Form einer bildlichen Darstellung äussert, schafft einen Spielraum für Abstreitbarkeit, den die Sprache nicht bietet. Ist von Homosexualität die Rede, beruft man sich auf einen Begriff mit klar umrissenem Bedeutungsgehalt. Wird Homosexualität jedoch dargestellt, kann man die Verantwortung jeder Zeit von sich weisen, indem man eine bestimmte Lesart als blosser Zuschreibung oder Deutung der Betrachter:innen ausgibt. Auf diese Weise entgehen Bilder den Gefahren der juristischen Verindeutigung und erfassen zugleich Nuancen, denen mit Worten kaum beizukom-

men ist. Des Weiteren besitzen Bilder eine besondere Fähigkeit, die der Sprache meist abgeht: Visuelle Darstellungen sprechen gleichsam mit gespaltener Zunge und ermöglichen eine Doppeladressierung. Sie wenden sich an ein Publikum und schliessen ein anderes im selben Augenblick systematisch aus. Die Liebe, die es nicht wagt, ihren Namen zu nennen, gibt sich mit umso erstaunlicherer Offenheit auf der Bildfläche zu erkennen.

Von Bildern geht eine eigentümliche Kraft aus – besonders für all jene, die gesellschaftlich marginalisiert werden. Sie können Orte der Identifikation sein und ein Anreiz zur Nachahmung: trotztige Selbstbehauptung, aber ebenso – und nicht minder wichtig – ein Medium kollektiver Selbstverständigung. Nicht nur ein «Das sind wir», sondern auch: «So sehen wir aus, so ziehen wir uns an, so treten wir auf, etc.». Solche Darstellungen wirken als Katalysator für Gemeinschaft und Gemeinsamkeiten und bilden einen fruchtbaren Nährboden für Subkulturen. Sie verleihen dem, was zuvor unscharf war, eine Kontur, und dem bloss Gedachten eine körperliche Gestalt. Bilder geben nicht nur wieder, was wirklich ist; sie geben Gedanken, Fantasien und Wünschen eine Form – sie verkörpern Ideen, tragen sie in die Welt hinaus und lassen sie auf eigenen Füßen stehen. In diesem Sinne sind Bilder stets auch ein Experimentierfeld – ein Labor für das, was erst im Entstehen begriffen ist. Vielleicht zeigt sich dies nirgends deutlicher als in dem historischen Moment, in dem Homosexualität zur Identität wird.

La Blanchisseuse (Die Wäscherin, S. 29) von 1879 gilt als das erste Werk der europäischen Kunstgeschichte, das ein gleichgeschlechtliches Paar als Liebes- und Lebensgefährten zeigt – die sie übrigens, soweit sich rekonstruieren lässt, nicht nur in der Zeichnung und dem späteren Gemälde, sondern auch im wirklichen Leben waren. Die beiden Männer gehörten zum engeren Freundeskreis des Malers und waren selbst durchaus angesehene Künstler. Frappierend an dem Bild ist nicht nur die unbeschwerte Gelassenheit, mit der die beiden am Ufer der – so ist zu vermuten – Seine entlang flanieren und ihre Zuneigung offen zur Schau stellen. Denn 1879 war der Anblick zweier Männer, die Arm in Arm miteinander spazieren gingen, noch keineswegs so eindeutig homosexuell konnotiert, wie es nur wenige Jahrzehnte später der Fall sein sollte. Der Begriff «homosexuell» existierte zwar schon, doch war er noch längst nicht gebräuchlich, und ich bezweifle, dass der französische Maler Pascal Dagnan-Bouveret (1852–1929) ihn überhaupt gekannt oder verwendet hat, da der Terminus zu jener Zeit fast ausschliesslich in der medizinischen und psychologischen Fachliteratur kursierte.

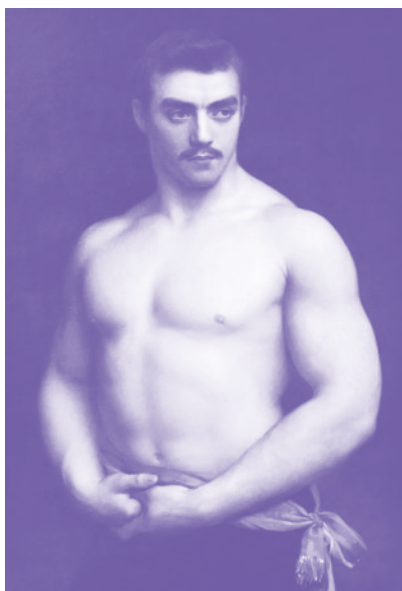
Nein – bemerkenswert an der Zeichnung ist nicht, dass sich die zwei Männer beieinander unterhaken. Wären nur die beiden im Bild, wäre die Darstellung von überschaubarem Interesse für die Nachwelt. Es ist die titelgebende Wäscherin, die das Werk zu etwas Aussergewöhnlichem macht. Resigniert sieht sie uns an; aus ihrem Gesicht spricht eine Mischung aus Überdruß, Langeweile und stiller Enttäuschung. Sie starrt uns Betrachtenden an, als wollte sie uns wortlos etwas mitteilen. Zu jener Zeit war Wäscherin in Frankreich ein gängiger Euphemismus für Sexarbeit.⁹ Frauen, die im öffentlichen Raum mit Wäschekörben beladen unterwegs waren, sandten mitunter ein kodiertes Signal erotischer Verfügbarkeit – und agierten dabei im Schutz einer gesellschaftlich geduldeten Tarnung für ein Gewerbe, das zwar innerhalb der Bordelle legal, im öffentlichen Raum jedoch verboten war.

Wenn die Wäscherin – beziehungsweise Sexarbeiterin – uns ansieht, geht sie davon aus, dass wir ihren Gesichtsausdruck zu deuten wissen. In ihrer Miene spiegelt sich die Einsicht, dass die beiden Männer, die Schulter an Schulter an ihr vorbeischlendern, keine potenziellen Kunden sind – und es auch niemals sein werden. Wären sie es, gälte ihr Blick ihnen, nicht uns. Sie gibt uns folglich einen Wink, dass es sich bei den Spaziergängern um ein homosexuelles Paar handelt.



Louise Abbéma
(1853–1927)
Sarah Bernhardt et Louise
Abbéma sur le lac au
bois de Boulogne, 1883
Öl auf Leinwand
160 × 210 cm
Collections de la Comédie-
Française

Johann Heinrich Füssli
(1741–1825)
Heavenly Ganymede, 1804
Kreidelithografie auf Papier
37 × 28 cm
Kunsthau Zürich, Grafische
Sammlung, 1938



Gustave Courtois
(1852–1923)
Portrait de Maurice
Deriaz, 1907
Öl auf Leinwand
96 × 64 cm
Commune de Baulmes

Die Vorstellung, dass sich am erotischen Begehren ein eigener Menschentypus festmachen lässt – das war für die damalige Zeit neu. Vor diesem Werk gab es gewiss Darstellungen gleichgeschlechtlicher Handlungen, genauso wie Bilder von Menschen, die unübersehbar dem gleichen Geschlecht zuneigten. Doch gab es noch keine Homosexuellen. Mit diesem Wort hielt eine neue Weltsicht Einzug, die das Wesen der eigenen Person – die «Wahrheit» des Selbst – der erotischen Norm der Mehrheitsgesellschaft gegenüberstellte, die nicht länger bloss unterlaufen wurde, sondern mit einem kategorialen Gegenprinzip, mit ihrer Kehrseite konfrontiert wurde. An Dagnan-Bouverets Zeichnung lässt sich veranschaulichen, dass der Begriff «homosexuell» 1879 zwar noch nicht Teil der Alltagssprache gewesen sein mag, die Vorstellung einer essenzialisierten Sexualität aber bereits so weit verinnerlicht war, dass der Künstler auf die stumme Beredsamkeit der Wäscherin vertrauen konnte, um uns verständlich zu machen, was es mit ihrem vergränten Blick auf sich hat.

Louise Abbéma (1853–1927) Gemälde *Sarah Bernhardt et Louise Abbéma sur le lac au bois de Boulogne* (Sarah Bernhardt und Louise Abbéma auf dem See im Bois de Boulogne, S. 18), das 1883 – also vier Jahre nach Dagnan-Bouverets Werk – entstand, greift das Motiv der Paarbindung erneut auf, wenn auch in stärker kodierter Form. Die Malerin Abbéma war die Lebensgefährtin von Sarah Bernhardt (1844–1923), der damals wohl berühmtesten Schauspielerin der Welt. Die Darstellung zeigt Bernhardt in – zumindest im Vergleich zu Abbéma – feminisierter Rolle beim Füttern einer Entenfamilie. Doch diese Szene tierischer Heteronormativität wird von zwei schwarzen Schwänen visuell aufgebrochen, die parallel zum Boot dahingleiten und es von beiden Seiten zu rahmen scheinen. Bekanntlich gehen Schwäne lebenslange Bindungen ein, und die Entsprechung zwischen diesen schwarzen Schwänen, die sich markant von den weissen Schwänen im Bild abheben, und dem Paar Bernhardt/Abbéma ist ein eindrucksvolles Beispiel dafür, wie Kunst mit zwei sehr unterschiedlichen Bedeutungsebenen gleichzeitig spielen kann.

Darin besteht das eigentliche Anliegen der Ausstellung: unter Beweis zu stellen, dass die bildende Kunst historische Nuancen und feine Bedeutungsverschiebungen zum Vorschein bringt, die sprachlichen Schilderungen sexueller Differenz, ob in Polizeiakten oder literarischen Texten, oft entgehen. So beflissen sich die wissenschaftliche Forschung ihren Wissensdurst zugutehält, so auffällig ist doch, wie selten die Kunstgeschichte sich mit Sexualität auseinandergesetzt hat – gerade dort, wo sich Begehren nicht den eingeschliffenen Normierungen fügt. Noch schwerer tun sich die meisten Museen mit sexueller Differenz. In der Museumsarbeit ist sie inzwischen zu einem Thema geworden, das man lieber vermeidet. Ich vermute, dass diese Scheu nicht zuletzt der offenkundigen Nähe der Kunst zu Eliten geschuldet ist, die jenes gesellschaftliche Normgerüst stabilisieren, das Bilder immer wieder zur Disposition stellt.

1891 fotografierte Alice Austen (1866–1952) eine Szene, die sie mit dem Titel *The Darned Club* (Der verfluchte Klub, siehe Innenseite Umschlag) versah. Zu sehen sind zwei weibliche Paare, jedes von ihnen in inniger Umarmung. Das Paar auf der Linken – ganz links ist Austen selbst zu erkennen – bestätigt die einander streifenden Blicke durch eine so zarte wie unmissverständliche Geste: die Berührung der Füße. Der Titel der Fotografie spielt offenbar auf eine spöttische Bezeichnung an, die sich Jungen aus der Nachbarschaft – Rosebank auf Staten Island – ausdachten, weil sie sich aus solchen Szenen vertrauter Zweisamkeit ausgeschlossen fühlten. Das auf Austens eigenem Grundstück aufgenommene Selbstporträt mit ihrer Partnerin wirkt beinahe kokett – als nehme sie bewusst die Möglichkeit in Kauf, dass es als belastendes Material gegen die Frauen und ihre

Lebensführung verwendet werden kann. Auf jeden Fall ist es ein Beleg dafür, dass Austen gleichgeschlechtliche Zuneigung nicht nur leben, sondern auch dokumentieren wollte.

Auch Andreas Andersens (1869–1902) *Interior with Hendrik Andersen and John Briggs Potter in Florence* (Interieur in Florenz mit Hendrik Andersen und John Briggs Potter, 1894, S. 15) ist eine unverhohlene biografische Arbeit. Andersen porträtiert seinen jüngeren Bruder, seinerzeit 22 Jahre alt, noch im Bett liegend, wie er träge eine Katze streichelt, die mit einer Schleife herausgeputzt ist – während sein mutmasslicher Bettgenosse, der US-amerikanische Künstler John Briggs Potter (1864–1949), gerade aufsteht und sich ankleidet. Die Szene ist von einer solchen Intimität, Unmittelbarkeit und Unverstelltheit, dass sie noch heute ähnlich überraschend wirkt wie die Fotografien von Alice Austen. Das jugenhafte Aussehen des Blondschopfs Hendrik, seine laszive, an eine Odaliske erinnernde Pose, die glatte Haut und der jugendliche Körperbau stehen in deutlichem Kontrast zum dunklen Haar, bärtigen Gesicht und der in sich gekehrten Sitzhaltung des 30-jährigen Potter. Hendrik Andersen (1872–1940), der wie sein Bruder in Norwegen geboren wurde, sollte später nach Rom übersiedeln und dort monumentale männliche Aktpastiken für eine utopische Stadt anfertigen, die niemals Wirklichkeit wurde. Potter wiederum fand eine Anstellung in dem Museum, das Isabella Stewart Gardner (1840–1924) in Boston gründete. Entscheidend aber ist etwas anderes: Die beiden strahlen auf dem Bild eine solche Ungezwungenheit und Vertrautheit miteinander aus, dass man hier unweigerlich einer intimen Bekanntschaft beizuwohnen scheint. Dass Hendriks Bruder sie auf diese Weise in einem grossformatigen Gemälde darstellte, legt den Schluss nahe, dass eine potenziell öffentliche Andeutung ihrer zärtlichen Nähe keinen der Beteiligten abschreckte.

In den genannten Arbeiten eröffnet die bildliche Darstellung Einsichten, die im Medium der Sprache zu artikulieren kaum möglich oder schlicht gesetzeswidrig waren. Doch so sehr die visuelle Repräsentation sich der Sprache verweigern konnte, so sehr vermochte sie diese mitunter zu legitimieren, zu formen und zu illustrieren. Eines der eindrücklichsten Beispiele für die tiefe Verschränkung von Sprache und Sexualität, dem in dieser Ausstellung eine zentrale Stellung zukommt, betrifft die Fülle adoleszenter Akte im letzten Viertel des 19. Jahrhunderts. Bei den Recherchen für die Schau stellte sich heraus, dass in diesem Zeitraum nackte Jünglinge häufiger abgebildet wurden als jedes andere Sujet. Doch dann geschah etwas Unerwartetes: Dieselben Künstler, die einen jugendlichen Akt nach dem anderen malten, kehrten diesem Motiv plötzlich den Rücken und verlegten sich fast ausschliesslich auf die Darstellung erwachsener Männer, die noch dazu dem Prototyp einer muskelgestählten Maskulinität entsprachen. In weniger als fünf Jahren ersetzte der Muskelmann den Jüngling als bevorzugtes Sujet dieser Maler. Aufschlussreich ist ferner die Tatsache, dass dieser Wandel bei männlichen Künstlern besonders ausgeprägt war, ohne sich jedoch auf sie zu beschränken. Auch bei Künstlerinnen lässt sich eine vergleichbare Verschiebung von knabenhaft schlanken jungen Frauen hin zur Darstellung erwachsener weiblicher Körper beobachten.

Der ephebeische Jüngling des 19. Jahrhunderts reifte im frühen 20. Jahrhundert in atemberaubendem Tempo zum Mann. Es handelte sich um einen tiefen Einschnitt, der sich bei zahlreichen Künstler:innen nachweisen lässt – unabhängig davon, ob sie miteinander bekannt waren oder im selben Land arbeiteten. Wer heute Gustav Courtois' (1852–1923) *Narcisse* (Narziss) aus dem Jahr 1872 betrachtet, sieht sich dem Bildnis eines Knaben gegenüber, das nach gegenwärtigen Massstäben die Grenzen des rechtlich Zulässigen streift. (Courtois ist die Person, die an der Seite seines Geliebten die Seine entlang promenierte, während

uns die Wäscherin missbilligende Blicke zuwarf.) Doch im frühen 20. Jahrhundert wandte er sich unversehens den durchtrainierten Körpern erwachsener Männer zu; die Epheben verschwinden von der Bildfläche. 1907 malte er Maurice Deriaz (1885–1974, S. 18), den bekanntesten Schweizer Kraftsportler seiner Zeit.

Im Werk des deutschen Malers Sascha Schneider (1870–1927) lässt sich dieser Umschwung ebenfalls nachverfolgen: Nach einer Frühphase, die ganz den ephebischen Jünglingen gewidmet ist, richtet er sein künstlerisches Augenmerk nach der Jahrhundertwende auf kraftvolle Männerkörper – eine Entwicklung, die in der spektakulären, so lebensgrossen wie detailgetreuen Zeichnung eines Kraftsportlers gipfelt (S. 15). In seinem Atelier richtete er ungefähr zur gleichen Zeit einen Krafraum ein, in dem zahlende Kunden ihre Körper nach dem muskelbepackten Ideal formen konnten, das seine Bilder nun propagierten.

Als ich versuchte, mir einen Reim auf diese flächendeckenden Verschiebungen in der Bildsprache des Fin de Siècle zu machen, wurde mir schliesslich klar, dass sich in ihnen ein tiefgreifender Umbruch im Verständnis von Homosexualität widerspiegelt. Ulrichs' Vorstellung eines Körpers, dessen Geschlecht mit seinem innersten Lebensprinzip, mit seiner «Seele», im Widerstreit liegt – so dass lesbische Frauen eine männliche «Seele» in einem weiblichen Körper besässen und schwule Männer eine weibliche «Seele» in einem männlichen Körper –, war die im späten 19. Jahrhundert vorherrschende Deutung gleichgeschlechtlicher Liebe. Männer begannen sogar, sich selbst als Urninge zu bezeichnen. Mit seinen ab 1861 – unter offener Missachtung des preussischen Rechts – erschienenen Verteidigungsschriften hatte Ulrichs unerschrocken den Grundstein für eine neue Sicht auf gleichgeschlechtliche Liebe gelegt. Die acht Streitschriften, die er darauf folgen liess, trugen wesentlich dazu bei, diese Ideen dauerhaft im öffentlichen Diskurs zu verankern. Doch bei aller kulturellen Resonanz ächzte Ulrichs' Gedankengebäude unter der Last seiner eigentümlichen Terminologie und der offenkundig unwissenschaftlichen Annahme, eine geschlechtliche «Seele» stehe auf Kriegsfuss mit dem physischen Körper. Vor diesem Hintergrund gewann Kertbenys Begriff der Homosexualität bald an Einfluss – auch dank der Fürsprache massgeblicher Expert:innen. Die Vorzüge dieser Vokabel sind unschwer auszumachen: Sie war von bestechender Nüchternheit, unmittelbar verständlich, und kam ohne den Rückgriff auf mystifizierende Spekulationen über geschlechtliche «Seelen» aus. Ausserdem musste sie Homosexuellen keine in sich gesplante Zweigeschlechtlichkeit attestieren, um sie als solche kenntlich zu machen – zumal viele von ihnen cis Personen waren, auch wenn sie gleichgeschlechtlich begehrten.

Die begriffliche Verschiebung vom Urning zum Homosexuellen bedingte zu einem grossen Teil auch die ikonografische Verlagerung vom Jugendlichen auf den Erwachsenen. Solange Ulrichs' zweigeschlechtliches Paradigma den Ton angab, war der Heranwachsende dessen ideales Bildäquivalent – eben weil die Jugend als geschlechtlich noch nicht ganz festgelegt angesehen wurde. Da Heranwachsende körperliche Merkmale beider Geschlechter in sich vereinen, waren sie als Repräsentation von Ulrichs' genderdimorphe Sichtweise auf gleichgeschlechtliches Begehren besonders geeignet. Nicht zufällig fällt die Blütezeit der Adoleszenzdarstellungen in der homosexuellen Kunst in jene Epoche, in der Ulrichs' Schema den Deutungsrahmen bestimmte. Mit dem Siegeszug des Begriffs «homosexuell» und dem Verschwinden des Uraniers änderte sich dann auch die Bildsprache grundlegend: Die geschlechtliche Unbestimmtheit der Jugend verlor ihren Reiz, an ihre Stelle trat die emphatische Bejahung von normativen Vorstellungen von Geschlecht – je eindeutiger, desto besser.

Hier zeigt sich exemplarisch, wie Diskurse die Logik der Bilder beeinflussen – und wie diese wiederum neue Denkweisen sichtbar machen. In dem Masse, in dem

sich die Homosexualität in bestehende Geschlechternormen einfügte, verblasste auch das Erbe der trans Identität, bis es weithin in Vergessenheit geriet. Doch die Bilder dieser Heranwachsenden rufen uns ins Gedächtnis, dass die Urninge ein – nach heutiger Ausdrucksweise – non-binäres Selbstverständnis bereits im 19. Jahrhundert vorwegnahmen, ehe sich Homosexuelle den cis Normen unterwarfen.

Obwohl die Ausstellung nominell im Jahr 1869 einsetzt, beginnt sie mit einem zeitlich weiter zurückliegenden Segment, das programmatisch mit *Zuvor* überschrieben ist. So wird ersichtlich, dass der Begriff der Homosexualität zwar erst 1869 eingeführt wurde, die bildliche Auseinandersetzung mit gleichgeschlechtlichem Begehren jedoch auf eine lange und ehrwürdige Tradition zurückblickt. Diese Sektion unterstreicht, dass gleichgeschlechtliches Begehren kulturbildend gewirkt hat – und zwar selbst dort, wo es vehement negiert wurde. Johann Heinrich Füssli (1741–1825), ein in England lebender Schweizer Künstler, fertigte nur acht Jahre nach Erfindung des Mediums die hinreissende Lithografie *Heavenly Ganymede* (Himmlischer Ganymed, S. 18) an. Üblicherweise firmiert dieser antike Stoff unter dem Titel *Der Raub des Ganymed*. Doch im Unterschied zu den zahllosen damaligen Varianten dieses Sujets fehlt bei Füssli jede Spur von Gewalttätigkeit. Seine Darstellung bricht vielmehr stillschweigend, aber nachdrücklich mit nahezu sämtlichen Konventionen des tradierten Szenarios, in dem Zeus in Gestalt eines Adlers den schönen Jüngling entführt und ihn auf den Olymp verschleppt, um ihn sich dort mit Leib und Seele dienstbar zu machen. Bei Füssli ist Zeus weder ein Adler noch deutlich älter, er bemächtigt sich des Jungen nicht gegen dessen Willen und übt keine Gewalt aus. Ganymed steht sogar über ihm – und selbst wenn er Zeus den Becher reicht, ist er in keiner Weise Opfer. Um genau zu sein schauen sich beide liebevoll in die Augen, ihre Arme sind in einer Geste verschränkt, in der gegenseitige Unterstützung, tiefes Zutrauen und eine funkelnde Begierde aufscheinen. Sie sind etwa gleich alt – ja, sie ähneln einander sogar – und ihre Zärtlichkeit füreinander ist mit Händen zu greifen. Im Unterschied zu den klassischen Darstellungen dieses Sujets bei Peter Paul Rubens (1577–1640) oder Rembrandt van Rijn (1606–1669) entspricht dieses Bild in fast jeder Hinsicht der gängigen Vorstellung einer Romanze – abgesehen vom Geschlecht der Figuren. Doch zum damaligen Zeitpunkt, ganze 68 Jahre bevor der Begriff «homosexuell» überhaupt aufkam, kam Füsslis Werk einer demonstrativen Weigerung gleich, jene überkommenen Bildkonventionen zu bedienen, die gleichgeschlechtliches Verlangen fast immer als Akt der Gewalt und der Nötigung verunglimpften. Hier allerdings haben wir es nicht mit Missbrauch zu tun, sondern mit einer Liebesszene. Es handelt sich, soweit ich sehe, um die früheste explizit egalitäre Darstellung gleichgeschlechtlicher Liebe in der westlichen Kunst, die weder von einem Alters- noch von einem Machtgefälle durchzogen ist. Umso erschütternder ist es, dass 1835 – 34 Jahre nach Erscheinen des Drucks – James Pratt (1805–1835) und John Smith (1795–1835), zwei verheiratete Männer, vor dem Londoner Newgate Prison wegen Sodomie öffentlich hingerichtet wurden. Es war das letzte Todesurteil, das in einem solchen Fall erging.¹⁰ Was Füssli mit solcher Zartheit ins Bild setzte, wurde ungeachtet aller Romantik als Kapitalverbrechen geahndet.

Füsslis Lithografie wirkt der Versuchung einer allzu schlichten chronologischen Abfolge entgegen. In der Geschichte der Darstellungen gleichgeschlechtlichen Begehrens ist sie deutlich älteren Datums als die Kategorie der Homosexualität und scheint doch auf einige ihrer Prämissen vorzugreifen. Ein Begehren, das jahrhundertlang mit Zwang assoziiert war, erhält hier sogar das Epitheton «himmlisch». Man sollte sich also nicht der Illusion hingeben, dass es einen konkreten historischen Zeitpunkt gab, an dem gleichgeschlechtliches Begehren entdeckt wurde. Als Akt, Konzept und Identität stand dieses Begehren im Dienst wechseln-

Alice Austen (1866–1952)
Trude & I masked,
short skirts, 1891
Original-Glasnegativ
10,2 × 12,7 cm
Courtesy of the Alice Austen
House



der, mitunter widerstreitender Interessen. Was sich jedoch relativ sicher auf die Jahre nach 1869 datieren lässt, ist die sich entwickelnde Vorstellung, dass gleichgeschlechtliches Begehren in einem Gegensatz zur normativer Sexualität stand; dass es aus einer «natürlichen» Veranlagung heraus aufkeimte; und dass es sich um einen mehr oder weniger dauerhaften Zustand handelte, der – von seltenen Ausnahmen abgesehen – zu den unabänderlichen Persönlichkeitsmerkmalen zählte. Entgegen Kertbenys ursprünglicher Absicht verstehen wir das für gewöhnlich unter dem Begriff «homosexuell». Die Kunst, die diese Veränderung begleitete, identifizierte ihrerseits einen spezifisch homosexuellen Charakter, den nicht sein Handeln, sondern seine Empfindungen auszeichneten. Dass die Codes einer homosexuellen Identität, die sich wie ein roter Faden durch diese Ausstellung ziehen und mittlerweile selbst historisch geworden sind, für heutige Besuchende dennoch zumeist ohne Weiteres entzifferbar sind, beweist vor allem eines: Die Darstellungen von Homosexualität bedienten sich trotz aller Vielfalt aus einem bestimmten ikonografischen Fundus.

Die hier versammelten Arbeiten erheben keinen Anspruch auf Vollständigkeit, sondern sind Momentaufnahmen einer historischen Phase, in der sich Homosexualität als sexuelle Orientierung, Identität, Form der Vergemeinschaftung und politische Bewegung herausbildete und gesellschaftlich konsolidierte. Ob zum Guten oder zum Schlechten (und wie bei so vielen Dingen im Leben trifft wohl beides zu): Homosexuelle haben die kulturelle Landschaft weltweit verändert. Dass wir Homosexualität erst heute als historische und nicht als natürliche Kategorie verstehen, lässt bereits den nächsten Paradigmenwechsel erahnen, der noch abseits des Rampenlichts auf seinen grossen Auftritt wartet.

Dieser Text wurde auf Englisch erstmals veröffentlicht in *The First Homosexuals. The Birth of a New Identity 1869–1939*, hg. von Jonathan D. Katz, New York: Monacelli, 2025.

1 «Vier Briefe von Karl Heinrich Ulrichs (Numa Numantius) an seine Verwandten», in: *Jahrbuch für sexuelle Zwischenstufen*, 1, 1899, S. 36–70, hier S. 53.

2 Ebd., S. 50.

3 Siehe Magally Alegre Henderson, *Androginopolis: Dissident Masculinities and the Creation of Republican Peru (Lima, 1790–1850)*, Dissertation, Stony Brook University, 2012.

4 Ebd., S. 230–240.

5 Michel Foucault, *Sexualität und Wahrheit*, Bd. 1: *Der Wille zum Wissen*, insbesondere das Kapitel «Die Einpflanzung von Perversionen», Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1977, S. 50–66.

6 «Vier Briefe von Karl Heinrich Ulrichs (Numa Numantius) an seine Verwandten», S. 50.

7 Zitiert nach Kathryn Santner, Frederick and Jan Mayer Fellow of Spanish Colonial Art, 2022, nach Angaben des Denver Art Museum: «Auf seiner

Expedition über den Isthmus von Panama im Jahr 1513 stiess Vasco Núñez de Balboa auf Personen, die er als «Männer in Frauenkleidern» beschrieb. Diese Individuen waren Two-Spirit-Mitglieder der Cueva. Balboa ging davon aus, dass sie Sodomie praktizierten, und liess den Bruder des Cueva-Anführers Quareca (oder Quarequa) sowie 40 weitere Menschen von Hunden in Stücke reissen.» (<https://www.denverartmuseum.org/en/object/2000.371>)

8 Siehe Afsaneh Najmabadi, *Women with Mustaches and Men without Beards: Gender and Sexual Anxieties of Iranian Modernity*, Berkeley: University of California Press, 2005.

9 Siehe Hollis Clayson, *Painted Love: Prostitution and French Art of the Impressionist Era*, New Haven: Yale University Press, 1991.

10 Chris Bryant, *James and John: A True Story of Prejudice and Murder*, London: Bloomsbury Publishing, 2004.

I Zuvor

«Mancher wird sich erinnern an uns, sage ich, auch weiterhin.»
Sappho (ca. 630–570 v. Chr.)

Selbstverständlich gab es gleichgeschlechtliches Begehren lange vor der Entstehung des Begriffs «homosexuell» im Jahr 1869. Hier werden Darstellungen gleichgeschlechtlicher Sexualität aus unterschiedlichen Regionen vorgestellt, aus einer Zeit, bevor Homosexualität überhaupt benannt war.

In der frühen Neuzeit, etwa zwischen 1500 und 1800, überwog in Europa eine ablehnende Haltung gegenüber gleichgeschlechtlicher Liebe. Dennoch fanden homoerotische Darstellungen ihren Weg in die Kunst. Besonders prägend hierfür war der Klassizismus gegen Ende des 18. Jahrhunderts, der sich an der griechisch-römischen Antike und deren Körperidealen orientierte. Künstler:innen konnten so unter dem Deckmantel antiker Mythologie homoerotische Motive erkunden, ohne diese explizit benennen zu müssen.

Ausserhalb Europas war gleichgeschlechtliche Sexualität vielerorts gesellschaftlich akzeptiert. Bereits ab dem 17. Jahrhundert waren in Japan erotische Bilder namens *Shunga* (Frühlingsbilder) weitverbreitet, die häufig sowohl homo- als auch heterosexuelle Liebesszenen zeigten – manchmal sogar innerhalb eines Bildes. Diese Offenheit endete jedoch mit der Meiji-Restauration ab 1868: Im Zuge politischen Wandels und imperialer Machtbestrebungen wurden Darstellungen homosexueller Beziehungen zunehmend unterdrückt. Wie Japan vor der Meiji-Zeit galt Lima, die Hauptstadt Perus, im 19. Jahrhundert als besonders tolerant. Insbesondere nach der Unabhängigkeit von Spanien im Jahr 1826 wurde die Vielfalt von Geschlecht und Sexualität offener gelebt.

Bei ihrer Ankunft in Mittel- und Südamerika im frühen 16. Jahrhundert trafen die spanischen Besetzer:innen auf Indigene Gesellschaften, deren Vorstellungen von Geschlecht und Sexualität von christlich-europäischen Vorstellungen abwichen. Beziehungen zwischen Personen gleichen Geschlechts wurden von den Kolonisator:innen als «Sodomie» kriminalisiert und moralisch verurteilt. Viele zuvor akzeptierte Lebensweisen wurden verdrängt. Besonders rigoros war diese Unterdrückung im 16. und 17. Jahrhundert. Erst nach den lateinamerikanischen Unabhängigkeitskriegen, die bis 1826 dauerten, lockerte sich die soziale Kontrolle in einigen Städten. Lima erlangte zunehmend einen Ruf für eine grössere Offenheit gegenüber unterschiedlichen Ausdrucksformen von Geschlecht und Sexualität.

Der peruanische Maler Francisco Fierro (1807–1879) zeigt in *Hombres vestidos de mujer* (Männer gekleidet als Frauen) zwei Personen, deren Aufmachung diesen Ruf unterstreicht. Sie befinden sich nicht in einer festlichen oder theatralen Situation, in der Geschlechterrollen spielerisch aufgehoben werden. Stattdessen zeigt sie Fierro in einer Alltagsszene, in der die Ausdrucksform ihres Geschlechts ganz selbstverständlich erscheint. Dies spiegelt sich auch in einer Darstellung von Juan José Cabezudo (ca. 1800–1860) wider, die vermutlich von Francisco Javier Cortés (ca. 1770–1841) stammt. Cabezudo war eine gefeierte afroperuanische Persönlichkeit, die offen genderqueer lebte und häufig Frauenkleidung trug. Diese Tatsache stand Cabezudos gesellschaftlichem Ansehen jedoch nicht im Wege: Als der südamerikanische Unabhängigkeitskämpfer und spätere Diktator Simón Bolívar (1783–1830) Peru verliess, um seinen Feldzug fortzuführen, organisierte Cabezudo das offizielle Staatsbankett. Die beiden Werke verdeutlichen, dass der Weg in Richtung Akzeptanz nicht einheitlich ist, sondern die Auseinandersetzung darüber, wie Geschlecht und Sexualität verstanden und beurteilt werden, weltweit komplex und vielfältig ist.



Francisco Fierro
Hombres vestidos
de mujer, ca. 1834–1841



Francisco Javier Cortés,
zugeschrieben
Juan José Cabezudo y
un amigo, ca. 1827

Anonym, Deutsch,
18. Jahrhundert
Mädchen als Herakles, n.d.
Rötel über schwarzem
Stift, auf gelblichem
Papier montiert
18,2 × 10,3 cm
Kunstmuseum Basel,
Kupferstichkabinett,
Inv. 1988.124, Geschenk
Dr. Francis Raas,
Basel 1988

Anonym, Japanisch,
19. Jahrhundert
Hyaku tori, 1870–1879
Holzschnitt auf Papier
9,3 × 13 cm
Sammlung von
Brian P. Coppola

Heinrich Beltz
(1801–1869)
Der hl. Sebastian, 1848
Öl auf Leinwand
107 × 85,5 cm
Kunstmuseum Basel,
Inv. 694, Geschenk
des Künstlers,
vom Museumsverein
übergeben 1849

Arnold Böcklin
(1827–1901)
Sappho, 1862
Wachsfarbe auf Leinwand
56,5 × 45,5 cm
Kunstmuseum Basel,
Inv. G 1972.7, Geschenk
der Erben von
Prof. Dr. A. Stoll,
Arlesheim 1972

Francisco Javier Cortés
(ca. 1770–1841),
zugeschrieben
Juan José Cabezudo
y un amigo, ca. 1827
Wasserfarben und
Tempera auf Papier
23,5 × 34,2 cm
Museo de Arte de Lima.
Donación Juan Carlos
Verme

Albrecht Dürer
(1471–1528)
Männerbad, 1496/1497
Holzschnitt auf Papier
39,7 × 28,6 cm
Kunstmuseum Basel,
Kupferstichkabinett,
Inv. Aus K.9.163,
Alter Bestand

Francisco Fierro
(1807–1879)
Hombres vestidos de
mujer, ca. 1834–1841
Aquarell auf Papier
30 × 22,7 cm
Museo de Arte de Lima.
Donación Juan Carlos
Verme

Johann Heinrich Füssli
(1741–1825)
Satyr und Knabe
(nach einem Wandbild in
Herculaneum), 1775
Feder und Pinsel in Braun,
stellenweise Bleistift
auf Papier
31,8 × 19,5 cm
Kunstmuseum Basel,
Kupferstichkabinett,
Inv. 1914.132.2,
Ankauf 1914

Johann Heinrich Füssli
(1741–1825)
Zwei sich liebkosende
junge Mädchen, 1775
Feder in Braun,
über Bleistift auf Velin
18,2 × 7,9 cm
Kunstmuseum Basel,
Kupferstichkabinett,
Inv. 1914.132.5,
Ankauf 1914

Magnus Hirschfeld
(1868–1935)
Jahrbuch für sexuelle
Zwischenstufen
unter besonderer
Berücksichtigung der
Homosexualität (Leipzig:
Max Spohr, 1899), 36
Buch
1,8 × 15 × 20 cm
Zentralbibliothek Zürich,
RK 1069

Magnus Hirschfeld
(1868–1935)
Jahrbuch für sexuelle
Zwischenstufen
unter besonderer
Berücksichtigung der
Homosexualität (Leipzig:
Max Spohr, 1899), 36
Buch
1,8 × 15 × 20 cm
Zentralbibliothek Zürich,
SCH Z 238:1

Rembrandt Harmensz.
van Rijn (1606–1669)
Zwei männliche Akte
(Het Rolwagentje),
ca. 1646
Radierung
19,6 × 12,8 cm
Kunstmuseum Basel,
Kupferstichkabinett,
Inv. 2019.176, Schenkung
Eberhard W. Kornfeld,
Bern 2019

Tamechika, Japanisch,
19. Jahrhundert
Yugi-e, ca. 1850
Seide bemalt, montiert
auf Papier
35,6 × 558,8 cm
Sammlung von
Brian P. Coppola

Bertel Thorvaldsen
(1770–1844)
Ganymed mit dem Adler,
1803–1804
Tusche auf Papier
16 × 11,3 cm
Thorvaldsens Museum,
Kopenhagen, inv. C805

Bertel Thorvaldsen
(1770–1844)
Cupid und Anakreon,
1806
Tusche und Grafit
auf Papier
19 × 17,9 cm
Thorvaldsens Museum,
Kopenhagen, inv. C265r

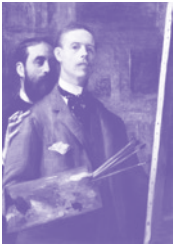
II

Vom Begriff zum Bild

«Ich bin die Liebe, die ihren Namen nicht zu nennen wagt.»
Alfred Douglas (1870–1945)

Wie stellten sich die «ersten» homosexuellen Menschen im 19. und frühen 20. Jahrhundert selbst dar? Wie porträtierten sie ihre Freund:innen und Liebhaber:innen und welche Netzwerke wurden sichtbar? Mit der Etablierung des Begriffs «Homosexualität» bildete sich eine neue Identität. Von der vielleicht frühesten bekannten europäischen Darstellung eines männlichen Paares des französischen Malers Pascal Dagnan-Bouveret (1852–1929) von 1879 bis zur jener der queeren Mehrgenerationenfamilie der dänischen Künstlerin Emilie Mundt (1842–1922) von 1893 entfaltete sich ein neues Selbstverständnis. Homosexualität wurde nicht länger nur als sexueller Akt oder private Vorliebe verstanden, sondern als Teil der Identität. Zugleich entwickelte sich eine gemeinsame Bildsprache: Homosexualität wird erkennbar.

In Werken des späten 19. Jahrhunderts offenbart sich gleichgeschlechtliches Begehren oft erst beim zweiten Hinschauen – etwa durch Blicke, Gesten, Kleidung oder Körperhaltung. Diese Kompositionen arbeiten mit Andeutungen und setzen genaues Betrachten sowie Wissen über die Referenzen voraus. Im frühen 20. Jahrhundert hingegen zeigt die US-amerikanisch-französische Malerin Romaine Brooks (1874–1970) queere Selbstinszenierung bereits explizit, statt sie bloss anzudeuten: Das Porträt ihrer Liebhaberin, der schillernden italienischen Adligen Luisa Casati (1881–1957), offenbart dieses neue Selbstbewusstsein – ein betont androgyner Körper, leuchtend rotes Haar, ganz selbstverständlich nackt und ein Blick, der die Betrachtenden fesselt.



Jacques-Émile Blanche
Autoportrait avec Raphael
de Ochoa, 1890

Der zu seiner Zeit bekannte französische Porträtmaler und Schriftsteller Jacques-Émile Blanche (1861–1942) reiht sich mit dieser Selbstdarstellung im Atelier – Palette und Pinsel in der Hand – in eine lange Tradition ein. Die Komposition erinnert an ein Werk des italienischen Renaissance-Künstlers Raffael (1483–1520), das sogenannte Selbstporträt mit einem Freund. Wie Raffael platziert Blanche die zweite Figur versetzt, ihre Hand ruht in einer intimen Geste auf seiner Schulter.

Blanches Werk zeigt exemplarisch, wie die französische Malerei des späten 19. Jahrhunderts gleichgeschlechtliche Beziehungen vermehrt sichtbar machte. In Blanches Kunst und Leben spannt sich ein weitreichendes Netzwerk zwischen London und Paris auf. Er porträtierte zahlreiche prägende homosexuelle Persönlichkeiten seiner Zeit wie Jean Cocteau (1889–1963) und Marcel Proust (1871–1922) und war mit Robert de Montesquiou (1855–1921), Gertrude Stein (1874–1946) und Oscar Wilde (1854–1900) befreundet.

Wahrscheinlich handelt es sich bei dem Mann neben Blanche um Raphael de Ochoa (1858–1935), da vermutet wird, dass er sein Lebenspartner war. Blanche selbst schrieb, sie würden die gleichen Vorlieben teilen. Indem er ihre Vertrautheit so deutlich inszeniert, macht er die Beziehung auf der Leinwand greifbar und stellt sie als gestaltende Kraft dar.



Pascal Dagnan-Bouveret
La Blanchisseuse, 1879

In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts war Homosexualität in Frankreich zwar nicht illegal, doch unter dem Vorwurf des *outrage public à la pudeur* (öffentliche Unzucht) wurden gleichgeschlechtliche Paare – meist Männer –, die sich in der Öffentlichkeit zeigten, trotzdem strafrechtlich verfolgt. Pascal Adolphe Jean Dagnan-Bouveret (1852–1929), genannt Pascal Dagnan-Bouveret, stellt in seiner Zeichnung *La Blanchisseuse* (Die Wäscherin) dennoch zwei Männer Arm in Arm flanierend dar. Vermutlich sind es die Maler Carl Ernst von Stetten (1857–1942) und Gustave Courtois (1852–1923), Freunde des Künstlers. In ihrer Korrespondenz mit Dagnan-Bouveret thematisieren sie ihre Homosexualität nicht explizit, aber sie beschreiben ein gemeinsames Leben und tiefe romantische Zuneigung.

Dieses Werk gehört zu den frühesten bekannten Darstellungen eines tatsächlich existierenden gleichgeschlechtlichen Paares. Die ineinander verschränkten Arme der beiden Männer sind es jedoch nicht, was dieses Werk besonders macht. Es sind vielmehr die anderen Hinweise, die das Bild vermittelt. Am deutlichsten in der Figur der sitzenden Wäscherin, welche uns anblickt und dem Werk seinen Titel gibt. Zu dieser Zeit waren Wäscherinnen häufig auch Sexarbeitende, eine Arbeit, bei der Körper im öffentlichen Raum ebenfalls überwacht wurden. Hier suggeriert

der enttäuschte Blick der Wäscherin, dass sie versteht, dass diese beiden Männer nicht ihre Kunden werden. Obwohl der Begriff «Homosexualität» schon etwa zehn Jahre zirkulierte, war das Konzept 1879 noch nicht vollständig in der Gesellschaft verankert. Dennoch legt die Reaktion der Wäscherin nahe, dass das Verständnis von gleichgeschlechtlichem Begehren als individuelle, persönliche und unveränderliche Eigenschaft bereits verbreitet war.

Mit durchdringendem Blick wendet sich die Schweizer Malerin Ottilie W. Roederstein (1859–1937) in diesem Selbstbildnis direkt an ihr Gegenüber. Der gedrehte Kopf, die starken Kontraste, die dramatische Lichtführung und die kleine Bildgrösse erinnern an Porträts der europäischen Kunst des 15. bis 17. Jahrhunderts. Die am oberen Bildrand angebrachte Signatur «O. W. Roederstein peinte par elle même 1894» (O. W. Roederstein von ihr selbst gemalt) und ihre Kleidung verstärken diese Parallele. Die rote Mütze verweist auf Rembrandt van Rijns (1606–1669) bekanntes Selbstbildnis um 1660. Die Baskenmütze findet sich als Kleidungsstück aber auch bei vielen ihrer Künstlerkollegen wieder. Damit bekräftigt Roederstein ihre Identität als professionelle Künstlerin, anstatt sich der vorherrschenden Frauenmode anzupassen.

Das Werk, das heute Teil der Sammlung des Kunstmuseums Basel ist, wurde 1894 im Pariser Salon der Société Nationale des Beaux-Arts präsentiert und gilt als Roedersteins erstes öffentlich ausgestelltes Selbstporträt. Heute sind über 80 weitere bekannt. Die wiederholte Rückkehr zu ihrem eigenen Bild spiegelt eine intensive Auseinandersetzung mit künstlerischer Identität in einer Zeit wider, in der die berufliche Sichtbarkeit von Frauen noch umstritten war.

Trotz aller strukturellen Widerstände positionierten sich Roederstein und ihre Lebensgefährtin Elisabeth H. Winterhalter (1856–1952) mit bemerkenswerter Eigenständigkeit. Roederstein zählte zu den erfolgreichsten Künstler:innen der Schweiz, Winterhalter war die erste Chirurgin Deutschlands. Sie lebten partnerschaftlich wie in einer Ehe, teilten einen Haushalt und waren finanziell unabhängig – eine Form des Zusammenlebens, die den gesellschaftlichen Vorstellungen ihrer Zeit widersprach.



Ottilie W. Roederstein
Selbstbildnis mit roter
Mütze, 1894

- Louise Abbéma (1853–1927)**
Sarah Bernhardt et Louise Abbéma sur le lac au bois de Boulogne, 1883
Öl auf Leinwand
160 × 210 cm
Collections de la Comédie-Française
- Andreas Andersen (1869–1902)**
Interior with Hendrik Andersen and John Briggs Potter in Florence, 1894
Öl auf Leinwand
128,5 × 160 cm
Museo Hendrik C. Andersen, Rom, inv. n. 14299
- Sarah Bernhardt (1844–1923)**
Self-Portrait as a Sphinx, 1880
Bronze
34 × 32 cm
Virginia Museum of Fine Arts, Richmond, Gift of the Fabergé Society of the Virginia Museum of Fine Arts, 99.24a-b
- Jacques-Émile Blanche (1861–1942)**
Autoportrait avec Raphael de Ochoa, 1890
Öl auf Leinwand
99,2 × 71 cm
The Cleveland Museum of Art, Bequest of Noah L. Butkin, 1980.230
- Romaine Brooks (1874–1970)**
Portrait of the Marchesa Casati, ca. 1920
Öl auf Leinwand
248 × 120 cm
Collection Lucile Audouy
- Pascal Dagnan-Bouveret (1852–1929)**
La Blanchisseuse, 1879
Grafit und Tusche auf Papier, laviert
31,4 × 48,3 cm
Privatsammlung, Kalifornien
- Herbert Gilchrist (1857–1914)**
Walt Whitman, ca. 1887
Öl auf Leinwand
95,3 × 84 cm
Courtesy of the University of Pennsylvania Art Collection, Philadelphia, PA, USA
- James Hadley (1837–1903)**
Aesthetic teapot (Oscar Wilde), ca. 1881–1882
Produziert von Royal Worcester Porcelain Co.
Porzellan
15,6 × 17,8 × 8,3 cm
Kamm Teapot Foundation
- Roberto Montenegro (1885–1968)**
Retrato de un anticuario o Retrato de Chucho Reyes y autorretrato, 1926
Öl auf Leinwand
102,5 × 102,5 cm
Colección Pérez Simón
- Emilie Mundt (1842–1922)**
Malerinde og Barn i Atelieret, 1893
Öl auf Leinwand
68 × 81,5 cm
Vardemuseerne, Dänemark
- Emil Orlik (1870–1932)**
Claire Waldoff, ca. 1930
Öl auf Leinwand
66,5 × 52 cm
Stiftung Deutsches Historisches Museum, Berlin, Gm 2012/8
- R. G. Harper Pennington (1854–1920)**
Oscar Wilde, ca. 1884
Öl auf Leinwand
177,8 × 91,4 cm
The William Andrews Clark Memorial Library, University of California, Los Angeles
- Glyn Warren Philpot (1884–1937)**
Portrait of a Man with Hibiscus Flower (Felix), 1932
Öl auf Leinwand, auf Tafel montiert
44,5 × 34 cm
Privatsammlung, London
- Ottile W. Roederstein (1859–1937)**
Selbstbildnis mit roter Mütze, 1894
Tempera auf Holz
36 × 24 cm
Kunstmuseum Basel, Inv. 1672, Geschenk eines Kunstfreundes in Zürich 1936
- Nasta Rojc (1883–1964)**
Autoportret u lovačkom odijelu, 1912
Öl auf Leinwand
118,5 × 88,2 cm
National Museum of Modern Art, Zagreb, Kroatien
- Augusta Roszmann (1859–1945)**
Autoportrait devant le chevalet, 1885–1890
Öl auf Leinwand
41 × 33,5 cm
Kunstmuseum Basel, Inv. 1432, Geschenk der Künstlerin 1926
- Konstantn Somov (1869–1939)**
Porträt von Boris Snejkovsky, 1933
Pastell auf papierbezogenem Karton
37,5 × 27,6 cm
Sammlung von Dr. Don Bacigalupi und Daniel Feder
- Henri de Toulouse-Lautrec (1864–1901)**
La Clownesse assise (Mademoiselle Cha-U-Ka-O), 1896
Aus der Serie: Elles Kreide-, Pinsel-, Spritz- und Schablithografie in Grün-schwarz, Schwarzbraun, Gelb, Rot und Blau auf Velin
52,7 × 40,5 cm
Kunstmuseum Basel, Kupferstichkabinett, Inv. 1932.205.3, Ankauf 1932

III Körper im Wandel

«Ich habe den Bart eines Mannes, männliche Glieder
und einen männlichen Körper; zwar bin ich in ihnen eingesperrt,
aber ich bin und bleibe eine Frau.»

Numa Numantis (Pseudonym Karl Heinrich Ulrichs, 1825–1895)

Um 1900 vollzog sich ein Wandel in der Darstellung männlicher Körper in der homoerotischen Kunst. Während Ende des 19. Jahrhunderts noch schlanke, jugendliche Körper im Zentrum standen, traten zu Beginn des 20. Jahrhunderts zunehmend muskulöse, betont maskuline Körperperformen in den Vordergrund.

Diese Verschiebung spiegelt zeitgleiche Veränderungen der europäischen Körperideale wider. Verschiedene Bewegungen propagierten die Gesundheit und Stärke des männlichen Körpers, sei es im Dienst der Nation, zur Steigerung der Leistungskraft im Frühkapitalismus oder zur Abhärtung im Klassenkampf. Doch während sich dies auf einen natürlich athletischen Körper bezog, stand in homoerotischen Werken dieser Zeit die Künstlichkeit des Muskelmanns im Mittelpunkt. Der Wandel verweist auch auf ein sich veränderndes Verständnis von Homosexualität selbst.

Homosexualität stand damals nicht für sexuelle Orientierung, sondern wurde als «drittes Geschlecht» verstanden. Die vorherrschende Theorie besagte, Homosexuelle seien im Körper des einen, aber mit der «Seele» des anderen Geschlechts geboren. In diesem Verständnis waren homosexuelle Personen von Natur aus ein «drittes Geschlecht». Der jugendliche Körper wurde zu seiner bevorzugten Verkörperung, da man glaubte, dass Jugendliche die körperlichen Merkmale beider Geschlechter in sich vereinten. Als jedoch der Begriff «homosexuell» zunehmend zur Bezeichnung gleichgeschlechtlicher Beziehungen wurde, gewann die normative Geschlechtsidentität an Bedeutung. Damit veränderte sich auch die bildliche Darstellung, und männliche Körper wurden reifer und dezidiert maskuliner inszeniert.

Numa Numantis, *Inclusa*, Leipzig: im Selbstverlag, 1864, aus dem Lateinischen übersetzt, in: Karl Heinrich Ulrichs, *Forschungen über das Räthsel der mann-männlichen Liebe. I–V*, hg. von Hubert Kennedy, Berlin: Verlag rosa Winkel, 1865.

In den Darstellungen von Frauenkörpern durch Künstlerinnen zeichnet sich dieser Wandel weniger eindeutig ab: Ein Trend zu stärker traditionell feminin gelesenen Körperformen ist nicht erkennbar. Vielmehr lässt sich auch hier ein zunehmendes Interesse an muskulösen Körpern beobachten.



Carlos Baca-Flor
Estudio de joven, 1895

Der peruanische Maler Carlos Baca-Flor (1867–1941) war von der Pariser Académie Julian geprägt, wo er unter anderem das akademische Aktzeichnen lernte. In seinen Werken stellt er häufig kulturelle Bezüge zu seinem Geburtsland Peru her. Jedoch positionierte er sich nicht nur künstlerisch zwischen Lima und Paris, denn Baca-Flor gehörte zu einer privilegierten Gruppierung von Menschen mit europäischer oder europäisch-Indigener Abstammung, die sich als «Neo-Europäer:innen» verstanden. Diese orientierten sich zwar an Europa, vertraten aber zugleich ein hohes Nationalbewusstsein.

Baca-Flors Darstellungen von jugendlichen Körpern in *Abel muerto* (Der tote Abel) wie auch in *Estudio de joven* (Studie eines Jünglings) stehen in einer Tradition des 19. Jahrhunderts, in der Jugend in homoerotischen Kunstwerken idealisiert wurde. In *Estudio de joven* stellt Baca-Flor einen jungen Mann dar, der in einem Spiegel erscheint. Der Spiegel wird in der Kunst gerne genutzt, um die Beziehungen zwischen Betrachtenden, Künstler:innen und Dargestellten zu untersuchen. Hier können die Betrachtenden unbemerkt vom Abgebildeten eine intime Szene beobachten. Der Dargestellte wird zum Objekt der Begierde.

Der Jüngling im Spiegel verweist ausserdem auf den antiken Mythos des Narziss, der sich in sein eigenes Spiegelbild verliebt. Diese Erzählung wurde bereits vor der Entstehung des Begriffs «Homosexualität» als Hinweis auf gleichgeschlechtliche Beziehungen verwendet. In Baca-Flors Studie richtet sich der verliebte Blick nicht auf das eigene Abbild, sondern auf den jungen Mann selbst – durch die Augen der Betrachtenden.



Tamara de Lempicka
Nu assis de profil, 1923

Tamara de Lempicka (1898–1980) wurde in Warschau geboren und gehörte zur Oberschicht von Sankt Petersburg. Nach der Oktoberrevolution von 1917 floh sie mit ihrem Ehemann, dem Anwalt Tadeusz Łempicki (1889–1950), nach Paris. 1928 liess sie sich scheiden und heiratete später Baron Raoul Kuffner (1886–1961). Ihre Sexualität lebte sie in Beziehungen mit Frauen wie Männern frei aus.

In ihrem Schaffen griff de Lempicka häufig auf Motive der europäischen Kunst vor 1800 zurück. Berühmt wurde sie jedoch vor allem für selbstbewusste, erotisch aufgeladene Darstellungen von Frauen. In ihren Werken zerlegt sie Bildelemente in kubistisch anmutende, geometrische Segmente. Sie modellierte Körper plas-

tisch und stark schematisiert. Damit prägte de Lempicka die Malerei des Art déco, einer Strömung in Architektur, Design und Kunst, die etwa zwischen 1919 und 1939 in den USA und Europa ihre Blütezeit hatte.

In *Nu assis de profil* (Sitzender Akt im Profil) füllt der Körper nahezu die ganze Bildfläche. Das stark gebräunte Gesicht und die Unterarme der Dargestellten deuten auf ihren sozialen Status als Arbeiterin hin. Die betont muskulöse Erscheinung widerspricht gängigen weiblichen Schönheitsidealen der Zeit. Das Werk entstand in einer Zeit, in der Geschlechterrollen neu verhandelt wurden. Das hatte Einfluss sowohl auf de Lempickas Werk als auch auf die Pariser Kulturszene, in der die Figur der *Garçonne* damals an Bedeutung gewann: Diese verkörperte Modernität, war häufig lesbisch, trug kurze Haare, männlich konnotierte Kleidung und hatte oft einen athletischen Körper. Künstler:innen nutzten den Typus der *Garçonne* gerne als Hinweis auf weibliche Homosexualität, wie auch im Werk von Tsuguharu Foujita (1886–1968) in der Sektion *Verschlüsselte Zeichen* erkennbar wird.

Der Autor, Kunstsammler und Mäzen Harry Graf Kessler (1868–1937) war laut seinen Tagebüchern fasziniert von der körperlichen Erscheinung seines Liebhabers Gaston George Colin (1891–1957). Colin war Radrennfahrer und Jockey und sein schlanker, athletischer Körper entsprach dem homoerotischen Ideal seiner Zeit. Während einer gemeinsamen Griechenlandreise mit dem französischen Künstler Aristide Maillol (1861–1944) äusserte Kessler den Wunsch nach einer lebensgrossen Marmorstatue von Colin. Andere Quellen berichten, dass er eine Bronze nach dem Vorbild des Jünglings Narziss wünschte. Während Maillol viele Stunden an dem Auftragswerk arbeitete, dokumentierte Kessler den Schaffensprozess in Bild und Wort.

Den Blick gesenkt und das Gewicht auf ein Bein verlagert, ähnelt die Skulptur antiken Darstellungen des mythologischen Gottes Apollon. Für Kessler war das antike Griechenland ein Vorbild, da hier sexuelle Beziehungen zwischen Männern und männlichen Jugendlichen gesellschaftlich verankert und etabliert waren. Vor dem Hintergrund der Unterdrückung von Homosexualität im 19. Jahrhundert erschien die Selbstverständlichkeit gleichgeschlechtlichen Begehrens in der Antike vielen als Ideal. Maillol liess sich während der Reise von den ästhetischen Vorlieben seines Mäzens überzeugen. In *Le coureur cycliste* (Der Radrennfahrer) inszeniert er den männlichen Körper als klassisches Ideal der Schönheit und Stärke.



Aristide Maillol
Le coureur cycliste,
1907–1908



Laura Rodig
Desnudo de mujer,
ca. 1937

Die Bildhauerin und Malerin Laura Rodig (1896/1901–1972) engagierte sich sozial, politisch und feministisch und bewegte sich in gleichgesinnten Kreisen in Chile, Frankreich, Mexiko und Spanien. Sie führte eine lange romantische Beziehung mit Gabriela Mistral (1889–1957), einer der berühmtesten Dichter:innen Lateinamerikas und Literaturnobelpreisträgerin, und verkehrte mit der feministischen Schriftstellerin Marta Vergara (1898–1995). Rodig war in der kommunistischen Partei Chiles aktiv und kämpfte ab 1935 als Mitglied der MEMCh (Bewegung für die Emanzipation der Frauen in Chile) für das Frauenwahlrecht und die soziale Gleichstellung. Rodigs Überzeugungen prägten sie als Künstlerin wie Lehrende und fanden Eingang in ihr gestalterisches und dichterisches Werk.

In ihrer Kunst entwarf Rodig ein neues homoerotisches Körperideal, das gängige Zuschreibungen von Weiblichkeit ebenso wie Klischees von Männlichkeit unterläuft. In *Desnudo de mujer* (Weiblicher Akt) porträtiert sie eine muskulöse, selbstbewusste Frau mit geballter Faust und unverwandtem, direktem Blick. Im Hintergrund sind zwei stehende Figuren in einer kargen Landschaft unter blauem Himmel zu erkennen, ein Motiv, das auch in einem anderen Werk Rodigs erscheint. In beiden Werken entziehen sich die Figuren einer eindeutigen Geschlechterzuordnung. Durch die Wahl von Pose und Erscheinung der Körper entwirft Rodig ein Gegenbild zu den vorherrschenden Geschlechterrollen im Chile des frühen 20. Jahrhunderts.

Carlos Baca-Flor
(1867–1941)
Abel muerto, 1886
Öl auf Leinwand
61,5 × 116 cm
Museo de Arte de Lima.
Fondo de Adquisiciones
1955. Restaurado con el
patrocinio de Julio Ugón

Carlos Baca-Flor
(1869–1941)
Estudio de joven, 1895
Öl auf Leinwand
80 × 49,5 cm
Museo de Arte de Lima.
Fondo de Adquisiciones
1955

Gustave Courtois
(1852–1923)
Narcisse, 1876
Öl auf Leinwand
80 × 150,5 cm
Musée des Beaux-Arts,
Marseille

Gustave Courtois
(1852–1923)
Portrait de Maurice
Deriaz, 1907
Öl auf Leinwand
96 × 64 cm
Commune de Baulmes

Tamara de Lempicka
(1898–1980)
Nu assis de profil, 1923
Öl auf Leinwand
81,2 × 54 cm
Döpfner Collection

Aristide Maillol
(1861–1944)
Le coureur cycliste,
1907–1908
Bronze
98,5 × 32 × 23 cm
Kunstmuseum Basel,
Inv. P 67, Ankauf 1938

Gustave Moreau
(1826–1898)
Narcisse, ca. 1890
Öl auf Leinwand
65,4 × 37,5 cm
Virginia Museum of Fine
Arts, Richmond, Adolph D.
and Wilkins C. Williams
Fund, 2005.83

Laura Rodig
(1896/1901–1972)
Desnudo de mujer,
ca. 1937
Öl auf Leinwand
80 × 67 cm
Colección Museo
Nacional de Bellas Artes,
Santiago de Chile

Sascha Schneider
(1870–1927)
Werdende Kraft, 1904
Öl auf Leinwand
200 × 138 cm
Privatsammlung

IV

Verschlüsselte Zeichen

«[...] eine jener Freundschaften zwischen Frauen,
welche in Neuengland so üblich sind.»

Henry James (1843–1916)

Gleichgeschlechtliches Begehren wurde in vielen Gesellschaften kriminalisiert und verfolgt – und wird es bis heute. Deshalb war und ist es notwendig, verschlüsselte Zeichen und Hinweise zu verwenden, die nur von gleichgesinnten Personen verstanden werden. Dabei wird gern auf etablierte Bildtraditionen zurückgegriffen: Motive aus Mythologie, Religion und der Kunstgeschichte eröffnen Deutungsräume, in denen homoerotische Themen verhandelt werden können.

Der deutsche Maler Ludwig von Hofmann (1861–1945) knüpft in seinem Gemälde zweier Fischer vor Publikum an das Bildmotiv der Badenden an. Homoerotisches Begehren findet in seinem Werk nur verdeckt statt: eindeutig gleichgeschlechtliche Erotik fehlt und Berührungen gibt es nur wenige. Rund 30 Jahre später geht der Schweizer Maler und Architekt Paul Camenisch (1893–1970) mit der homosexuellen Deutung des Motivs bei seiner Fassung der Badenden deutlich offener um.

Weibliche Homosexualität wurde bereits früh mit Freundschaft verknüpft. Dies fällt bei der Betrachtung von Literatur und Werktiteln auf, aber auch in den historischen Bezeichnungen für Beziehungen zwischen Frauen: Im 18. Jahrhundert sprach man von «romantischer Freundschaft» und im 19. Jahrhundert von *sentimental friends* (gefühlsvolle Freundinnen). Werke des beginnenden 20. Jahrhunderts hingegen zeigen, dass der Begriff der Freundschaft zu diesem Zeitpunkt eine doppelte Funktion erfüllte: Er diente sowohl als Deckmantel für als auch als Hinweis auf Homosexualität. Dabei zeigen die teilweise explizit erotischen Darstellungen sogenannter Freundinnen, dass die Intimität solcher Beziehungen keineswegs immer ein Geheimnis war.

Henry James, *Notebook II*, 1881–1883, deutsche Übersetzung, in: Lillian Faderman, *Köstlicher als die Liebe der Männer. Romantische Freundschaft und Liebe zwischen Frauen von der Renaissance bis heute*, Zürich: Eco-Verlagsges., 1990, S. 205.



Marie-Louise-Catherine
Breslau
Contre-jour, 1888

Contre-jour (Gegenlicht) der Schweizer Künstlerin Marie-Louise-Catherine Breslau (1856–1927) gibt Einblick in Lebensrealitäten von Frauen im Frankreich des 19. Jahrhunderts. Das Bild zeigt Breslau und ihre Partnerin, die französische Künstlerin Madeleine Zillhardt (1863–1950), in ihrem gemeinsamen Zuhause. Private Innenräume waren zu dieser Zeit in Europa ein häufiges Sujet bei Künstlerinnen, da sich das Leben von Frauen oft auf den häuslichen Bereich beschränkte. In Frankreich durften verheiratete Frauen bis 1965 ohne Zustimmung des Mannes keinen Beruf ausüben. Von wohlhabend verheirateten Frauen wurde erwartet, dass sie sich völlig der Rolle als Mutter und Ehefrau widmeten. Unverheiratete Frauen wie Breslau hingegen konnten, wenn es der soziale Status erlaubte, ein vergleichsweise selbstbestimmtes Leben führen. Breslau gehörte zu den ersten Frauen, die dank der gelockerten Zulassungsbedingungen an Kunstakademien wie der Académie Julian in Paris studieren konnten.

Im Werk *Contre-jour* sind beide Frauen durch das Gegenlicht in Schatten getaucht. Breslau sitzt erhöht und blickt die Betrachtenden frontal an. Das Bild vermittelt eine häusliche, warme Vertrautheit, zugleich richtet Zillhardt einen träumerischen, beinahe sehnsüchtigen Blick auf Breslau. Die Veilchen auf dem Beistelltisch sind ein weiterer Hinweis auf ihre Beziehung: Im 19. Jahrhundert galten Veilchen als Symbol weiblicher Homosexualität, in Anlehnung an die Dichterin Sappho (ca. 630–570 v. Chr.), die sie in ihrer Lyrik erwähnte. Sappho ist bis heute der Inbegriff für Begehren zwischen Frauen: Ihr Name führte zum Begriff «sapphisches», ihr Herkunftsort Lesbos zu «lesbisch».



Paul Camenisch
Schweizer Narziss, 1944

Eine erste Deutung des *Schweizer Narziss* von Paul Camenisch (1893–1970) legt nahe, dass der Künstler den antiken Narziss-Mythos in ein zeitgenössisches Badezimmer verlegt. Wie die mythologische Figur richtet auch dieser Narziss den Blick ausschliesslich auf sich selbst. Den auf den umgebenden Fliesen dargestellten Gräueltaten des Zweiten Weltkriegs kehrt er den Rücken. Damit kritisiert Camenisch die Gleichgültigkeit der Schweiz während der Kriegsjahre, die sich vor allem für eigene Belange interessierte – selbstbezogen wie Narziss.

Doch das Werk erlaubt eine weitere Leseweise: Gleichgeschlechtliche Liebe wurde schon vor der Verbreitung des Begriffs «homosexuell» mit dem Mythos des Narziss verbunden. Auch der Psychoanalytiker Sigmund Freud (1856–1939) setzte homosexuelles Verlangen in Zusammenhang mit Narzissmus. Vor diesem Hintergrund hält uns Camenischs Gemälde einen doppelten Spiegel vor: Es reflektiert nicht nur die selbstzentrierte Haltung der Schweiz, sondern auch die unsichere Lage von Homosexuellen angesichts des Aufstiegs des Faschismus in Europa.

Trotz der liberalen Gesetzeslage in Basel ab 1919 und schweizweit ab 1942 blieb die Situation für homosexuelle Menschen angespannt. Die polizeiliche Erfassung und Überwachung von Homosexuellen hätte im Fall einer Besetzung der Schweiz eine Verfolgung durch die Nationalsozialist:innen erleichtert. Die gesellschaftliche Situation trug zur Verdrängung von Homosexualität ins Verborgene bei. Dieser erzwungene Rückzug ins Private zeigt sich auch in Camenischs *Schweizer Narziss*.

Die zu ihrer Zeit international anerkannte schwedische Bildhauerin Ida Matton (1863–1940) verbrachte den Grossteil ihres Erwachsenenlebens in Paris, dem damaligen Zentrum der internationalen Kunstwelt. Im Frankreich des späten 19. Jahrhunderts waren Lesben stärker aufgrund ihres Geschlechts diskriminiert als aufgrund der Feindseligkeit, die ihnen als Homosexuellen entgegenschlug. Da die renommierte Académie des Beaux-Arts im 19. Jahrhundert Frauen weitgehend ausschloss, besuchte Matton die privaten Kunstakademien Académie Colarossi und Académie Julian in Paris, die allen Geschlechtern Zugang zu professioneller Ausbildung boten, darunter auch Kurse im Aktzeichnen. Selbst in diesem Kontext blieb die Bildhauerei für Frauen weitgehend verschlossen. Lange mit körperlicher Kraft und grossformatigen öffentlichen Aufträgen assoziiert, galt die Bildhauerei weithin als «männliche Domäne». Trotz dieser Hindernisse fand Matton einen eignen Lebensweg und unterlief gängige Rollenbilder.

Die hier ausgestellte Doppelbüste von 1902 wurde in Paris bei der L'Union des femmes peintres et sculpteurs (Vereinigung der Malerinnen und Bildhauerinnen) ausgestellt und ausgezeichnet. *La Confidence* (Das Geheimnis) gilt als ein sehr persönliches Werk. Matton verweist darin möglicherweise auf ihre langjährige Partnerin, die australische Opernsängerin Elyda Russell (1872–1949): Die linke Figur ähnelt Matton selbst, die rechte zeigt vermutlich Russell. Die physische Nähe, die beinahe zu einer Einheit verschmelzenden unbedeckten Oberkörper und die Geste des Flüsterns deuten auf Vertrauen und Zärtlichkeit hin. Was Matton Russell zuflüstert, bleibt ein Geheimnis.



Ida Matton
La Confidence, 1902

Anonym
Brief, 1926
Papier
22,5 × 29 cm
Staatsarchiv Basel-Stadt,
PD-REG 8a 1 (1) 4

Marie-Louise-Catherine
Breslau (1856–1927)
Contre-jour, 1888
Öl auf Leinwand
113 × 181,5 cm
Eigentum der
Schweizerischen
Eidgenossenschaft,
Bundesamt für Kultur,
Bern, Depositum
im Kunstmuseum Bern

Paul Camenisch
(1893–1970)
Badende in der
Breggiaschlucht, 1927
Öl auf Leinwand
140,5 × 170,5 cm
Kunstmuseum Basel,
Inv. G 1985.7, Depositum
der Freunde des
Kunstmuseums Basel
1985

Paul Camenisch
(1893–1970)
Schweizer Narziss, 1944
Öl auf Leinwand
116,5 × 82 cm
Kunstmuseum Basel,
Inv. G 1985.25, Depositum
der Freunde des
Kunstmuseums Basel
1985

Jakob Rudolf Forster
(1853–1926)
Justizmorde im
19. Jahrhundert (Zürich:
Selbstverlag des
Verfassers, 1898)
Buch
1 × 15 × 22,8 cm
Staatsarchiv St. Gallen,
KA R.182-4

Tsuguharu Foujita
(1886–1968)
Les deux amies, 1926
Öl auf Leinwand
92 × 73 cm
Association des Amis
du Petit Palais, Genf

Ludwig von Hofmann
(1861–1945)
Nackte Fischer und
Knaben am grünen
Gestade, 1900
Öl auf Leinwand
142,5 × 204,5 cm
Museum der bildenden
Künste Leipzig

Madeleine Lemaire
(1845–1928)
Le sommeil de Manon,
ca. 1906
Öl auf Leinwand
106 × 158 cm
Döpfner Collection

Lesezirkel «Der Kreis»
Der Kreis, 1953
Magazin, Bd. 21, H. 6
2,8 × 16 × 22 cm
Schwulenarchiv Schweiz,
Zürich

Ida Matton (1863–1940)
La Confidence, 1902
Gips
65 × 56 cm
Hälsinglands Museum

Polizei-Inspektorat
Basel-Stadt
Verzeichnis der als
«warme Brüder»
bekannten
oder verdächtigen
Personen, n.d.
Papier
35,5 × 22,2 cm
Staatsarchiv Basel-Stadt,
PD-REG 8a 1 (1) 4

Schweizerischer
Freundschafts-Verband
Amicitia, Zürich
Protokollbuch, 1932–1938
Buch
2 × 22 × 35 cm
Schwulenarchiv Schweiz,
Zürich

Irène Zurkinden
(1909–1987)
Freundinnen, 1937
Öl auf Leinwand
92 × 73 cm
Kunstmuseum Basel,
Inv. G 1960.48,
Überweisung des
Finanzdepartements
1960/61

V

Die Vielfalt der Geschlechter

«Männlich? Weiblich? Aber das kommt auf den jeweiligen Fall an.
Neutrum ist das einzige Geschlecht, das mir immer entspricht.»
Claude Cahun (1894–1954)

Die Geschichte der Homosexualität ist eng an die Vorstellungen von Geschlecht geknüpft. Frühe Erklärungen sahen gleichgeschlechtliches Begehren als Ergebnis einer vertauschten «Seele» – etwa einer «weibliche Seele» im Körper eines Mannes. Rund 40 Jahre nach der ersten Erwähnung des Begriffs «homosexuell» in einem gedruckten Text im Jahr 1869 tauchten erste Bezeichnungen für trans Personen auf, also für Menschen, deren Geschlechtsidentität nicht dem bei der Geburt zugewiesenen Geschlecht entspricht. In dieser Zeit entstanden neue Möglichkeiten, Identität zu benennen und zu verstehen. Sexualität und Geschlecht wurden zunehmend getrennt gedacht.

Mit dem Aufstieg des deutschen Nationalsozialismus und dem Ausbruch des Zweiten Weltkriegs kamen diese Entwicklungen in Europa zu einem abrupten Stillstand. Diese Zeit war für queere Menschen und somit auch für viele der in dieser Ausstellung vertretenen Künstler:innen folgenschwer: Magnus Hirschfelds (1868–1935) richtungsweisendes Institut für Sexualwissenschaft in Berlin wurde 1933 im Rahmen der Bücherverbrennungen der «Aktion wider den undeutschen Geist» zerstört. Toyen (1902–1980), Mitglied der tschechischen und französischen Surrealistenbewegung, ging während der Prager Besetzung in den Untergrund. Der estnische Künstler Karl Pärsimägi (1902–1942) wurde im Konzentrationslager Auschwitz ermordet. Das französische Künstlerinnenpaar Claude Cahun (1894–1954) und Marcel Moore (1892–1972) leistete auf der besetzten britischen Kanalinsel Jersey Widerstand.

Doch diese Geschichte endet nicht mit Verfolgung oder Schweigen. Wie es ein spätes Selbstporträt der deutschen Künstlerin Toni Ebel (1881–1961) – einer Überlebenden aus Hirschfelds Umfeld – zeigt, hielt die künstlerische Auseinandersetzung mit Homosexualität und trans Identitäten trotz Unterdrückung an und endete nicht 1939 mit Beginn des Zweiten Weltkriegs.



Claude Cahun mit
Marcel Moore
Claude Cahun und
Roger Roussot
in *Barbe-Bleue* von
Pierre Albert-Birot,
1929

Claude Cahun (1894–1954) war Autorin und Künstlerin. Sie wuchs als Kind einer wohlhabenden jüdischen Familie im französischen Nantes auf. Bereits als Jugendliche begegnete sie ihrer späteren Stiefschwester Marcel Moore (1892–1972), die bis zu Cahuns Tod ihre Lebens- und Arbeitspartnerin blieb. Gemeinsam zogen sie nach Paris und nahmen die männlich klingenden Namen Claude Cahun und Marcel Moore an. Cahun beschrieb die eigene Geschlechtsidentität als fluide und neutral und wird aus heutiger Perspektive häufig als non-binär, also weder männlich noch weiblich, gelesen.

Cahun und Moore schlossen sich der künstlerischen Gruppierung der Surrealist:innen an und beteiligten sich an Ausstellungen und unterschiedlichen politischen Aktionen. Die Surrealist:innen stellten traumhafte, irrationale und unbewusste Bildwelten ins Zentrum ihrer Kunst. Cahun war vielseitig tätig und nutzte das Medium, das für das jeweilige Projekt geeignet war: In Büchern wie *Aveux non avenus* (Nichtige Bekenntnisse) von 1930 verbindet sie in enger Zusammenarbeit mit Moore autobiografische Fragmente, Bildcollagen und Lyrik zu einer vielstimmigen Darstellung. Parallel arbeitete Cahun für Bühne und Theater. Das experimentelle «Anti-Theater» des Dichters und Künstlers Pierre Albert-Birot (1876–1967) bot ihr ein Labor für Maskerade und Rollenwechsel. Heute ist Cahun vorwiegend für eine Serie fotografischer Inszenierungen bekannt, in der sie die eigene (Geschlechts-)Identität auf spielerische Weise auslotet – inszeniert und fotografiert von Moore.

Wegen des aufkommenden deutschen Faschismus zogen Cahun und Moore 1937 nach Jersey, eine britische Kanalinsel. Nach der Besetzung von Jersey durch die Deutschen 1940 leisteten die beiden mit unterschiedlichen Interventionen als «Der Soldat ohne Namen» Widerstand. 1944 wurden beide verhaftet, zum Tode verurteilt und nur durch das Kriegsende vor der Hinrichtung bewahrt.

Auf diesem Gemälde der dänischen Malerin Lili Elbe (1882–1931) öffnet sich der Blick auf die italienische Mittelmeerinsel Capri. Die beiden sich angeregt unterhaltenden Personen sind dabei an den rechten unteren Bildrand gerückt, während die Landschaft den Grossteil der Komposition einnimmt. Capri und Südsizilien waren gegen Ende des 19. Jahrhunderts aufgrund ihrer grösseren Toleranz gegenüber Homosexualität Anziehungspunkte für Menschen, deren Begehren den herrschenden Moralvorstellungen widersprach. Dadurch wurde vor allem Capri zu einem Sehnsuchts- und Zufluchtsort – einem Ort zwischen gelebter Freiheit und romantisierenden Vorstellungen.

Während Elbe das Gemälde noch unter ihrem früheren Namen signierte, gibt es bereits einen Ausblick auf die von ihr gewünschte Zukunft: Das Werk zeigt sie offen als trans Frau lebend, zusammen mit ihrer damaligen Ehefrau, der Künstlerin Gerda Wegener, geborene Gottlieb (1886–1940). Die Leinwand ermöglicht es, das eigene Leben selbstbestimmt zu gestalten, unabhängig von der Rechtsprechung, medizinischen Möglichkeiten oder gesellschaftlichen Wertvorstellungen.

Ein Jahr nach der Entstehung des Gemäldes unterzog sich Elbe als eine der ersten bekannten Personen geschlechtsangleichenden Operationen. Elbes weibliches Geschlecht wurde rechtlich anerkannt und ihre Ehe mit Gerda Wegener infolgedessen annulliert. Gleichgeschlechtliche Ehen waren damals nicht legal. Sie liess ihren Namen zu Lili Ilse Elvenes ändern und wurde später als Lili Elbe bekannt. Elbe starb 1931 vermutlich an den Komplikationen ihres vierten operativen Eingriffs in Dresden.



Lili Elbe
Lili und Gerda auf der
Terrasse (Porträt von Lili
und Gerda in Anacapri),
1929

Der deutsch-baltische Künstler und Schriftsteller Elisär von Kupffer (1872–1942), bekannt als Elisarion, entwarf einen eigenen Kosmos, der Kunst mit Philosophie verbindet. In Minusio bei Locarno begründete er 1926 mit seinem Lebenspartner, dem Historiker und Philosophen Eduard von Mayer (1873–1960), die Religion des Klarismus und begann im gleichen Jahr das tempelartige Sanctuarium Artis Elisarion zu errichten. Es war mit Elisarions Bildwelten gefüllt, die die Kultur der vorder- und mittelasiatischen Länder mit Bezügen zur griechisch-römischen Antike und okkulten Lehren verknüpfen.

Nach Elisarions Glaubensvorstellung wird der Mensch wahrhaft vollkommen, wenn er die Trennung von Männlichem und Weiblichem überwindet und damit das Ideal der Androgynität erreicht. Den Begriff der Homosexualität lehnte Elisarion ab, weil dieser eine geschlechtliche Zweiteilung voraussetzt, die er grundsätzlich verwarf. Gleichwohl stehen seine Werke visuell in der Tradition der homoerotischen Kunst des späten 19. Jahrhunderts, insbesondere in ihrer idealisierten Darstellung männlicher Jugendlicher.



Elisarion
La nuova lega, 1915–1916

Elisarions Hang zu Selbstmythologisierung und sein Glaube an ein gehobenes Ideal waren nicht ohne politische Bezüge: Während des Nationalsozialismus in Deutschland begeisterte er sich für Adolf Hitler (1889–1945) und schrieb ihm bewundernde Briefe. Elisarions strikte Ablehnung einer Unterscheidung zwischen Mann und Frau und sein Versuch, ein universales Geschlecht zu schaffen, passen beunruhigend gut zu einer autoritären Logik, die Gleichheit gegenüber Unterschieden privilegiert. Anstelle von Vielfalt verfolgte Elisarion ein spezifisches Ideal menschlicher Vollkommenheit: Er postuliert ein universales Geschlecht für alle Menschen. Dies spiegelt sich auch visuell wider. Die Figuren seiner vermeintlich utopischen Bildwelt wirken auch in Form, Gestik und Ausdruck auffallend einheitlich.



Pavel Tchelitchew
Untitled (Seated Man,
Multiple Images), 1927

Pavel Tchelitchew (1898–1957), geboren im Russischen Kaiserreich, arbeitete als Maler sowie als Bühnen- und Kostümbildner. Nach mehreren Stationen, darunter Berlin und Paris, liess er sich 1936 in New York nieder. Dort bewegte er sich in einem Kreis von Künstler:innen und Intellektuellen, zu dem unter anderem die Autorin Gertrude Stein (1874–1946), der Fotograf George Platt Lynes (1907–1955) sowie Tchelitchews Förderer Lincoln Kirstein (1907–1996), Mitgründer des New York City Ballet, gehörten. In diesem Umfeld waren Homosexualität und offene Beziehungsformen gelebte Realität.

Ab 1925 erprobte Tchelitchew Verfahren, gleichzeitig mehrerer Blickweisen auf eine Person darzustellen. Kirstein beschrieb diese Vervielfachung als «mania of triplicity» (Wahn der Dreifachheit). Das hier gezeigte Werk *Untitled (Seated Man, Multiple Images)* (Ohne Titel [Sitzender Mann, mehrere Bilder]) gehört zur Gruppe der sogenannten Mehrfachbilder. Die fast fotografische Überlagerung unterschiedlicher Ansichten desselben Motivs versetzt die Figur in Bewegung und stellen Identität als wandelbar dar. Dies könnte als Spiegelung der Realität queerer Menschen verstanden werden, die in der Öffentlichkeit seit langem gezwungen sind, eine andere Person darzustellen, als sie es im privaten Kontext sein können.

Die Auswahl der in der Nähe projizierten Fotografien (S. 52–53) zeigt, dass Künstler:innen zu dieser Zeit auch in diesem Medium experimentierten, um vielschichtige Identitäten durch Verdoppelung, Überlagerung und Spiegelung darzustellen. Weil Fotografien meist klein waren und häufig im privaten Umfeld entstanden, ermöglichte die Fotografie, mit Darstellungen von Geschlechtsidentität und sexueller Orientierung zu experimentieren.

Toyen (1902–1980) war eine wichtige Person des tschechischen und französischen Surrealismus. Diese internationale Kunstströmung entstand um 1920 in Paris und sah Kunst als Mittel, um das menschliche Bewusstsein zu erweitern und sich von rationalen, bürgerlichen Auffassungen zu befreien. Obwohl die Surrealist:innen oft offen homophob waren, waren sie für queere Künstler:innen dennoch besonders interessant, sowohl wegen ihrer Ablehnung von Konventionen als auch weil sie abweichende Meinungen verführerisch erscheinen liessen. Die Pariser wie auch die tschechischen Surrealist:innen interessierten sich für Sigmund Freuds (1856–1939) Psychoanalyse, insbesondere für Träume, das Unbewusste und für Begehren als Werkzeug zur Erforschung des Bewusstseins.

Die Person hinter dem geschlechtsneutralen Pseudonym «Toyen» hielt ihre Geschlechtsidentität und sexuelle Orientierung im Verborgenen und verbrannte alle persönlichen Dokumente. Toyen bevorzugte männlich gelesene Kleidung und Pronomen. Aufgrund dieser eher männlich wirkenden Selbstinszenierung gibt es Vermutungen, dass Toyen ein trans Mann oder non-binär war.

Das hier ausgestellte Blatt zeigt mit wenigen Linien ein androgynes Gesicht mit schmalem Schnurrbart, über das sich die erotisierte Rückenansicht eines kopflosen, weiblich wirkenden Körpers legt. Das sichtbare Auge des Gesichts richtet sich auf die halb entkleidete Gestalt. Die Überlagerung des fragmentierten Körpers mit dem oberen Teil des Gesichts macht ihn als begehrte Erscheinung im (Un-)Bewusstsein sichtbar.



Toyen
Ohne Titel
(Portrait mit Akt), 1935

- Claude Cahun**
(1894–1954) mit Marcel Moore (1892–1974)
Claude Cahun und Roger Roussot in *Barbe-Bleue* von Pierre Albert-Birot, 1929
Gelatinesilberabzug auf Velox
10,7 × 7,5 cm
Galerie Alberta Pane
- Claude Cahun**
(1894–1954) mit Marcel Moore (1892–1974)
Claude Cahun und Solange Roussot in *Le Mystère d'Adam* von Pierre Albert-Birot, 1929
Gelatinesilberabzug auf Velox
12 × 9 cm
Galerie Alberta Pane
- Toni Ebel (1881–1961)**
Selbstbildnis, 1952
Kreide auf Papier
78 × 58 cm
Stiftung Stadtmuseum Berlin
- Lili Elbe (1882–1931)**
Lili und Gerda auf der Terrasse (Porträt von Lili und Gerda in Anacapri), 1929
Öl auf Leinwand
74 × 92 cm
Kunsthandel James Bauerle, Kopenhagen
- Elisarion (1872–1942)**
La nuova lega, 1915–1916
Öl auf Leinwand, Holz
291 × 141 × 11 cm
Comune di Minusio, Centro Elisarion
- Elisarion (1872–1942)**
La Danza, 1918
Öl auf Leinwand, Holz
155 × 82 cm
Comune di Minusio, Centro Elisarion
- Elisarion (1872–1942)**
Le anime e il giudice, 1937
Öl auf Leinwand
115,3 × 107 cm
Comune di Minusio, Centro Elisarion
- Magnus Hirschfeld**
(1868–1935)
Berlins Drittes Geschlecht (Berlin/Leipzig: H. Seemann, 1904)
Buch
22,3 × 14,5 cm
Magnus-Hirschfeld-Gesellschaft, Berlin
- Magnus Hirschfeld**
(1868–1935)
Reisepass, 1928
Amtliches Dokument
11 × 16,5 cm
Magnus-Hirschfeld-Gesellschaft, Berlin
- Kurt Harald Isenstein**
(1898–1980)
Büste von Magnus Hirschfeld, 1930–1932
Bronze, Marmor
45 × 27 × 27 cm
Magnus-Hirschfeld-Gesellschaft, Berlin
- Ismael Nery (1900–1934)**
Duas figuras, n.d.
Grafit auf Papier
14 × 10 cm
Collection of Evelyn e Ivoncy Ioschpe, on long-term loan to the Pinacoteca de São Paulo
- Ismael Nery (1900–1934)**
Figuras em azul, ca. 1920
Öl auf Leinwand auf Karton
45,3 × 33,7 cm
Collection of Fundação José e Paulina Nemirovsky, on long-term loan to the Pinacoteca de São Paulo
- Karl Pärsimägi**
(1902–1942)
Autoportree pärlitega, ca. 1935
Öl auf Karton
51,8 × 43,5 cm
Art Museum of Estonia
- Marguerite Peltzer**
(1897–1991)
Hermaphrodite*, 1928
Gips
45 × 12 × 17 cm
Museum von Thonon-les-Bains, inv. 2015.0.524
- José Guadalupe Posada**
(1852–1913)
Corrido: Los 41, 1930
Kupferstich auf Papier
34,4 × 22,7 cm
Colección Andrés Blaisten México
- José Guadalupe Posada**
(1852–1913)
Corrido: Los 41, 1930
Kupferstich auf Papier
34,4 × 22,7 cm
Colección Andrés Blaisten México
- Th. Ramien (Pseudonym von Magnus Hirschfeld, 1868–1935)**
Sappho und Sokrates oder Wie erklärt sich die Liebe der Männer und Frauen zu Personen des eigenen Geschlechts? (Leipzig: Max Spohr, 1896)
Buch
21,3 × 14,8 cm
Magnus-Hirschfeld-Gesellschaft, Berlin
- Pavel Tchelitchew**
(1898–1957)
Untitled (Seated Man, Multiple Images), 1927
Öl und Kaffeesatz auf Leinwand
116,8 × 89,5 cm
Michael Rosenfeld Gallery, LLC, New York, NY
- Toyen (1902–1980)**
Ohne Titel (Porträt mit Akt), 1935
Wasserfarbe mit Bleistift und Tusche auf grauem Büttenpapier
20,5 × 16 cm
Sammlung von Dr. Don Bacigalupi und Daniel Feder
- Gerda Wegener**
(1886–1940)
Erotisk scene, n.d.
Tusche und Aquarell auf Papier
28 × 34,5 cm
The Shin Collection, New York. Courtesy Shin Gallery, New York
- Gerda Wegener**
(1886–1940)
Au plus doux de mes Amis, 1915
Wasserfarben und Pastellfarben auf Papier
34 × 22,9 cm
The Shin Collection, New York. Courtesy Shin Gallery, New York
- Gerda Wegener**
(1886–1940)
Lili med fjerkest, 1920
Öl auf Leinwand
79,7 × 59 cm
Privatsammlung, Dänemark
- Gerda Wegener**
(1886–1940)
Liegender Akt (Lili Elbe), 1929
Wasserfarben und Kreide auf Papier
52,8 × 63,8 cm
The Shin Collection, New York. Courtesy Shin Gallery, New York
- Marianne von Werefkin**
(1860–1938)
Der Tänzer Alexander Sacharoff, 1909
Tempera auf Papier, auf Karton aufgezogen
73,5 × 55 cm
Ascona, Marianne Werefkin Foundation, Museo comunale d'arte moderna, FMW O-O-15
- Kristian Zahrtmann**
(1843–1917)
Madam Ullebølle som bacchantinde, 1888
Öl auf Leinwand
48 × 42 cm
Kunsthandel James Bauerle, Kopenhagen

* «Hermaphrodite» ist ein historischer Begriff, der heute nicht mehr verwendet wird. In der zeitgenössischen Sprache spricht man von intergeschlechtlichen Personen.

VI

Koloniale Bilder und Gegenbilder

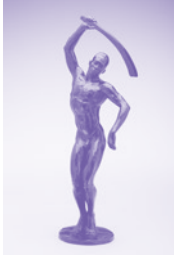
«Du wärest überrascht, wie grossartig Homosexualität ist. Ich liebe es.»
Richard Bruce Nugent (1906–1987)

Mit der kolonialen Ausbreitung europäischer Länder ab dem 15. Jahrhundert setzten sich deren Wert- und Rechtsvorstellungen in verschiedenen Gebieten der Welt durch. In Regionen wie Nord-, Mittel- und Südamerika, in denen gleichgeschlechtliches Begehren und unterschiedliche Geschlechtsvorstellungen lange als selbstverständlich galten, wurde nun gezielt Ablehnung geschürt. Theodor de Brys (1528–1598) Darstellung des Massakers an Menschen des «dritten Geschlechts» der Indigenen Bevölkerung durch den Spanier Vasco Núñez de Balboa (1475–1519) um 1513 in Panama zeigt dies eindrücklich.

Feindseligkeit gegen Homosexualität wurde auch politisch genutzt: Das Osmanische Reich wurde besonders im 19. Jahrhundert als schwach und dekadent dargestellt, weil es die antike Praxis der Päderastie akzeptierte, bei der Männer Sex mit männlichen Jugendlichen hatten. Dies diente der Rechtfertigung kolonialer Herrschaftsansprüche der Europäer:innen angesichts des absehbaren Niedergangs des Osmanischen Reiches. Gleichzeitig verbreiteten einige westliche Künstler:innen einen homoerotischen Orientalismus: Sie verurteilten nicht-westliche Kulturen wegen ihrer angeblichen Zügellosigkeit, bedienten aber zugleich die erotischen Fantasien für ein europäisches Publikum.

Zahlreiche Künstler:innen entwarfen Gegendarstellungen zu dieser kolonialen Instrumentalisierung. Der mexikanische Maler Saturnino Herrán (1887–1918) betonte gleichgeschlechtliches Begehren als Teil der vor-kolonialen aztekischen Kultur. Der sri-lankische Fotograf Lionel Wendt (1900–1944) zeigte den männlichen Körper im Spannungsfeld zwischen

kolonialer Moderne und lokaler Tradition. In Harlem, New York, entwickelte sich eine Schwarze, mehrheitlich queere Kulturszene: die Harlem Renaissance. Diese Bewegung schuf ein neues afro-amerikanisches Selbstverständnis und eine eigene Ästhetik als Gegenentwurf zum Siedlerkolonialismus und Rassismus in den USA.



Richmond Barthé
Feral Benga, Senegalese
Dancer, 1935

Die Harlem Renaissance im New York der 1920er und 1930er Jahre markierte einen Wendepunkt kultureller und künstlerischer Innovation, der eine moderne afroamerikanische Identität und Ästhetik hervorbrachte. Queere Künstler:innen, Musiker:innen und Intellektuelle, wie der US-amerikanische Bildhauer Richmond Barthé (1901–1989), trugen wesentlich dazu bei. Innerhalb dieser Szene gab es Räume relativer Freiheit. In der Öffentlichkeit mussten Sexualität und Geschlechtsidentität jedoch meist verborgen werden.

Barthés Werk ist vom senegalesischen Tänzer François «Féral» Benga (1906–1957) inspiriert, der – ähnlich wie die US-amerikanische Tänzerin und Sängerin Josephine Baker (1906–1975) – die Pariser Bühnen eroberte. Beide verkörperten für das damalige Publikum das Bild des «Exotischen», eine Rolle, mit der Benga bewusst spielte. Barthés Skulptur entstand nachdem er ihn 1934 in Paris auf der Bühne gesehen hatte.

Barthé greift in seiner Skulptur auf das idealisierte Körperbild der griechischen Antike zurück und überträgt es auf einen Schwarzen Körper. Diese Geste ist sowohl ästhetisch als auch politisch. Sie folgt dem Konzept des «New Negro», das der Philosoph Alain LeRoy Locke (1885–1954), ein Freund und Förderer Barthés, entwickelt hatte. Der Philosoph ermutigte Schwarze Künstler:innen, sich frei aus afrikanischer, afroamerikanischer und europäischer Kultur zu bedienen und daraus eine moderne selbstbewusste Identität zu formen. Für Locke, selbst homosexuell, bot die Anknüpfung an das antike Griechenland auch einen historischen Rahmen, in dem die sexuelle Anziehung zwischen Männern als natürlich und kulturell verankert angesehen werden konnte, da gleichgeschlechtliche Beziehungen dort anerkannt waren.

Saturnino Herrán Guinchard (1887–1918), genannt Saturnino Herrán, war ein Wegbereiter der mexikanischen Wandmalerei, die im frühen 20. Jahrhundert international hohe Beachtung fand. In diesem Historiengemälde blickt Herrán sehnsüchtig auf die Zeit vor der Unterwerfung und Ausbeutung der Indigenen Bevölkerung durch die europäischen Kolonialmächte zurück. Besonders interessierten ihn die Aztek:innen, die sich selbst meist Mexica nannten und vom 14. bis zum frühen 16. Jahrhundert primär im heutigen Mexiko lebten. Ihre Weltanschauung, ihre sozialen Strukturen und ihre Einstellung zum Körper standen im Gegensatz zu den europäischen Normen. Besonders prägend für Herrán war, dass sie Sexualität und Geschlecht als flexibel verstanden. In der Vorstellung der Mexica konnten Gottheiten menschliche Gestalt annehmen und zwischen männlicher und weiblicher Form wechseln. Geschlecht wurde, wie die Gottheiten selbst, als veränderlich statt als biologisch vorgegeben verstanden. Zwar existierte eine binäre Unterscheidung von Mann und Frau, doch galt Geschlecht nicht als statische Eigenschaft.

In *Nuestros dioses antiguos* (Unsere alten Götter) stellt Herrán Mexica sinnlich und offen homoerotisch dar. Mit präkolonialen Kultbildern und Ritualdarstellungen sowie Gewändern und Verzierungen beschwört er eine Zeit, die von europäischen Moralvorstellungen zu Sexualität und Geschlecht unberührt geblieben ist. Das Werk versteht sich als Akt des Widerstands: Im Mexiko des frühen 20. Jahrhunderts – gezeichnet von schneller Modernisierung, globalem Austausch und den Veränderungen durch die Mexikanische Revolution – erscheint die Indigene Kultur als Gegenentwurf zu den kolonial geprägten Erzählungen.



Saturnino Herrán
Nuestros dioses antiguos,
1916

Der zu seiner Zeit erfolgreiche, heute jedoch wenig bekannte spanische Maler Gabriel Morcillo (1887–1973) zeigt in *Fructidor* (Fruktidor) drei Männer mit freien Oberkörpern in theatralischen Posen. Sie halten prall gefüllte Früchtekörbe, Wein und Musikinstrumente. Ihre Körper sind nur spärlich mit fließenden Tüchern bedeckt und mit Kopftüchern und Schmuck verziert. Diese Details knüpfen an orientalistische Bildtraditionen an, die westasiatische Kulturen auf zutiefst rassistische Weise als sinnlich, zügellos und dekadent zeichneten. Im europäischen kolonialen Denken wurden solche Zuschreibungen oft mit Homosexualität verknüpft, was wiederum als Zeichen moralischer und politischer Schwäche gedeutet wurde.

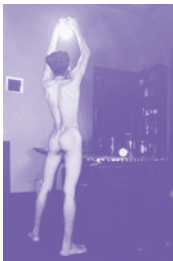


Gabriel Morcillo
Fructidor, ca. 1932

Obwohl seine Werke deutlich homoerotisch wirken, erhielt Morcillo vom Regime Francisco Francos (1892–1975) wiederholt Porträtaufträge. Im Spanien unter Franco war Homosexualität unter Strafe gestellt und wurde als gesellschaftliche Bedrohung angesehen. Obwohl homophobe Gerüchte über sein Privatleben kursier-

ten, dürfte seine Nähe zum Regime ihn geschützt haben. Francos Kreise lehnten seine Gemälde nicht ab, sondern bezeichneten sie als moralische Warnung: Bilder davon, was geschehen wäre, wenn Spanien nach rund 800 jähriger islamischer Präsenz auf der Iberischen Halbinsel nicht 1492 als christliches Reich «zurückerobert» worden wäre.

Anders als andere Kolonialmächte blickte Spanien nicht nur orientalisierend auf Westasien und Nordafrika, sondern wurde auch selbst zum Objekt des orientalistischen Blicks: Es wurde aufgrund seiner islamisch geprägten Vergangenheit als «orientalisch» und «exotisch» angesehen. Diese Doppeldeutigkeit beeinflusste auch die Selbstwahrnehmung Spaniens und Künstler:innen wie Morcillo, die diesen Blick auf ihr Land aufnahmen und reflektierten.



Lionel Wendt
Nude with a light bulb,
ca. 1935

Die ehemalige Kolonie Britisch-Ceylon, das heutige Sri Lanka, stellte 1883 «widernatürlichen Geschlechtsverkehr» unter Strafe. Dieses britische Gesetz gilt bis heute in Sri Lanka, auch wenn Homosexualität derzeit nicht mehr aktiv verfolgt wird. Wie die Insel Capri in Italien oder Bali in Indonesien war Sri Lanka dennoch ein wichtiger Treffpunkt für homosexuelle Personen. So bezeichnete der homosexuelle Aktivist, Philosoph und Dichter Edward Carpenter (1844–1929) die Insel als Paradies für Homosexuelle. In den 1930er Jahren beschrieb auch der italienische Schriftsteller Giovanni Comisso (1895–1969) Sri Lanka als «tropisches Athen» aufgrund der starken Präsenz von Homosexualität.

Homosexuelles Begehren fand in dieser Zeit auch Eingang in die lokale Kunst. Neben dem hier ebenfalls gezeigten Werk des Künstlers David Paynter (1900–1975) lässt sich dies besonders im Schaffen des Filmemachers, Fotografen und Pianisten Lionel Wendt (1900–1944) ausmachen. Wendt war Mitbegründer der Gruppe 43, einer Vereinigung von Künstler:innen, die sich gegen die koloniale Besetzung und deren Wertevorstellungen wandte. Mit offen homoerotischen Darstellungen von Nacktheit und Begehren stellte er die herrschende Moral der britischen Kolonialist:innen infrage.

Wendt arbeitete mit unterschiedlichen fotografischen Techniken, etwa mit Verfremdungen durch starke Überbelichtung, der sogenannten Solarisation, sowie mit Fotomontagen. Seine Aufnahmen zeigen Menschen, Landschaften und Kulturstätten im heutigen Sri Lanka. Manche Werke wirken surrealistisch und experimentell, andere Fotografien sind eher dokumentarisch geprägt.

Richmond Barthé (1901–1989) Feral Benga, Senegalese Dancer, 1935 Bronze 48,3 × 19,1 × 11,4 cm Collection of The Newark Museum of Art, Gift of Mr and Mrs Charles W. Engelhard by exchange, 1989	Theodor de Bry (1528–1598) Das Massaker von Vasco Núñez de Balboa an den Cueva, 1594/1613 Aus: Girolamo Benzoni, Das vierdte Buch von der neuwen Welt, oder, Neuwe und gründtliche Historien von dem Nidergängischen Indien, so von Christophoro Columbo im Jar 1492 erstlich erfunden (Frankfurt am Main: Johann Theodors de Bry, ²1613), Tafel XXII Buch 9 × 25 × 33 cm Zentralbibliothek Zürich, IV M 10.4	Louis Lumière (1864–1948) Le Cake-Walk au Nouveau Cirque (Film Lumière n°1350), 1902–1903 35-mm-Film, digitalisiert, s/w, stumm 1 Min., Loop Institut Lumière	Lionel Wendt (1900–1944) Nude with a light bulb, ca. 1935 Gelantinsilberabzug 38,1 × 30,5 cm Gabriel Brotman und Thomas Gensemer, Privatsammlung, New York
Theodor de Bry (1528–1598) Das Massaker von Vasco Núñez de Balboa an den Cueva, 1594 Aus: Girolamo Benzoni, Das vierdte Buch von der neuwen Welt, oder, Neuwe und gründtliche Historien von dem Nidergängischen Indien, so von Christophoro Columbo im Jar 1492 erstlich erfunden (Frankfurt am Main: Dieterichs von Bry, 1594), Tafel XXII Buch 8,5 × 26,5 × 35 cm Zentralbibliothek Zürich, RI 57	Saturnino Herrán (1887–1918) Nuestros dioses antiguos, 1916 Öl auf Leinwand 101 × 112 cm Colección Andrés Blaisten México	Gabriel Morcillo (1887–1973) Fructidor, ca. 1932 Öl auf Leinwand 149 × 160 cm Dr. Adolfo Planet, Valencia, Spanien	
		Richard Bruce Nugent (1906–1987) Jesus and Judas, 1947 Tusche und transparente Farbe auf Papier 38,1 × 27,9 cm Leslie-Lohman Museum of Art, 2015.25.2, Gift of the Estate of Thomas H. Wirth	
		David Paynter (1900–1975) L'après-midi, 1935 Öl auf Leinwand 99 × 122 cm Brighton & Hove Museums	



Alice Austen (1866–1952)
The Darned Club, 1891
Original-Glasnegativ
10,2 × 12,7 cm
Courtesy of the Alice
Austen House



**Berenice Abbott
(1898–1991)**
Janet Flanner, 1927
Gelatin Silberabzug
25,4 × 20,3 cm



**Berenice Abbott
(1898–1991)**
Jean Cocteau
in Bed, 1927
Gelatin Silberabzug
7,9 × 10,8 cm



Anonym
Hannah Höch in ihrem
Atelier in Den Haag,
Selbstporträt als
Doppelbelichtung mit
ihrem Gemälde
*Symbolische
Landschaft III* auf der
Staffelei, 1930
Original-Glasnegativ
14,4 × 8,3 cm
Berlinische Galerie,
erworben aus Mitteln
der Senatsverwaltung
für Kulturelle
Angelegenheiten,
Berlin, 1978



Alice Austen (1866–1952)
Trude & I masked,
short skirts, 1891
Original-Glasnegativ
10,2 × 12,7 cm
Courtesy of the Alice
Austen House



Berg & Høeg (1895–1903)
Drei Facetten von Marie,
1895–1903
Digitaldruck von
Original-Glasnegativ
20,4 × 30,5 cm
Preus Museum,
Fotografie-Museum
Norwegen



Berg & Høeg (1895–1903)
Marie als Junge mit
Zigarette posierend,
1895–1903
Digitaldruck von
Original-Glasnegativ
20,4 × 30,5 cm
Preus Museum,
Fotografie-Museum
Norwegen



Berg & Høeg (1895–1903)
Marie und ihr Bruder Karl
beim Crossdressing,
1895–1903
Digitaldruck von
Original-Glasnegativ
20,4 × 30,5 cm
Preus Museum,
Fotografie-Museum
Norwegen



**Claude Cahun
(1894–1954) mit
Marcel Moore
(1892–1972)**
I am in training
don't kiss me, ca. 1927
Gelatin Silberabzug
11,7 × 8,9 cm
Courtesy of the Jersey
Heritage Collections



**Claude Cahun
(1894–1954) mit
Marcel Moore
(1892–1972)**
Self portrait
(reflected in mirror), 1928
Gelatin Silberabzug
17,9 × 23,7 cm
Courtesy of the Jersey
Heritage Collections



**Eduardo Chicharro
Briones (1905–1964)
und Gregorio Prieto
(1897–1992)**
Herido por la belleza
clásica, 1929–1931
Fotocollage, Fotografie
39,5 × 58,5 cm
Museo Gregorio Prieto



**Imogen Cunningham
(1883–1976)**
Gertrude Stein, 1935
Gelatin Silberabzug
23,5 × 19 cm
Imogen Cunningham Trust



**Florence Henri
(1893–1982)**
Margarete Schall, 1928
Gelatin Silberabzug auf
Karton aufgezogen
16,7 × 11,8 cm
National Gallery of Art,
Patrons' Permanent Fund,
1995.36.88



Heinz Loew (1903–1981)
Doppelporträt Heinz Loew
und Hermann Trinkaus im
Atelier, Bauhaus Dessau,
Doppelbelichtung,
1927/1988
Gelatin Silberabzug
auf Barytpapier
24 × 18 cm
Bauhaus-Archiv Berlin



Luis Márquez Romay (1899–1978)
Dos Mujeres, 1926–1931
Nitratnegativ
12,7 × 17,8 cm
Archivo Fotográfico
«Manuel Toussaint»,
Instituto de Investigacio-
nes Estéticas, UNAM



Luis Márquez Romay (1899–1978)
Reflejos con máscara
Nitratnegativ
12,7 × 17,8 cm
Archivo Fotográfico
«Manuel Toussaint»,
Instituto de Investigacio-
nes Estéticas, UNAM



Alfredo Molina Lahitte (1906–1971)
Portrait von
Laura Rodig, 1934
Original-Glasnegativ
9 × 12 cm
Colección Archivo
Fotográfico, Biblioteca
Nacional de Chile



George Platt Lynes (1907–1955)
Reclining male nude, 1930
Gelatin Silberabzug
20 × 25 cm
Kinsey Institute,
Indiana University



Van Leo (1921–2002)
Selbstporträt, 1942
Fotografie
10 × 15 cm
Courtesy of the Rare
Books and Special
Collections Library,
The American University
in Cairo



Van Leo (1921–2002)
Selbstporträt, 1945
Gelatin Silberabzug
40,4 × 30,4 cm
Van Leo Collection,
O081va. Courtesy of the
Arab Image Foundation



Carl Van Vechten (1880–1964)
Bessie Smith, 1936
Gelatin Silberabzug
35,6 × 28 cm
Carl Van Vechten Papers
Relating to African
American Arts and Letters.
James Weldon Johnson
Collection in the Yale
Collection of American
Literature, Beinecke Rare
Book and Manuscript
Library



Carl Van Vechten (1880–1964)
Richard Bruce Nugent,
1936
Gelatin Silberabzug
25,2 × 19 cm
Carl Van Vechten Papers
Relating to African
American Arts and Letters.
James Weldon Johnson
Collection in the Yale
Collection of American
Literature, Beinecke Rare
Book and Manuscript
Library



Carl Van Vechten (1880–1964)
Richmond Barthé, 1937
Gelatin Silberabzug
23,3 × 14,5 cm
Carl Van Vechten Papers
Relating to African
American Arts and Letters.
James Weldon Johnson
Collection in the Yale
Collection of American
Literature, Beinecke Rare
Book and Manuscript
Library



Lionel Wendt (1900–1944)
Boy and Wave
(variations), ca. 1938
Gelatin Silberabzug
mit Solarisation
(positiv und negativ)
30,2 × 40,6 cm
Collection of Fukuoka
Asian Art Museum



**Stanisław Ignacy
Witkiewicz (1885–1939),
auch bekannt als Witkacy**
Selbstporträt, 1912–1913
Gelatin Silberabzug
17,5 × 12,7 cm
Kunststiftung Sachsen-
Anhalt, Kunstmuseum
Moritzburg Halle (Saale),
Inv.-nr. MOSPh03064

Impressum

Diese Broschüre erscheint anlässlich der Ausstellung

The First Homosexuals. Die Entstehung neuer Identitäten 1869–1939

Kunstmuseum Basel

7.3.–2.8.2026

Diese Ausstellung wurde zuerst von Alphawood Exhibitions im Wrightwood 659, Chicago, organisiert und von Jonathan D. Katz, Kurator, und Johnny Willis, stellvertretende Kurator:in, recherchiert und kuratiert.

Für das Kunstmuseum Basel wurde sie in Zusammenarbeit mit den Kurator:innen

Rahel Müller und Len Schaller adaptiert.

Herausgeber:in: Len Schaller für das Kunstmuseum Basel

Redaktion: Len Schaller

Autor:innen: Anna Dedi, Elena Filipovic, Jonathan D. Katz, Len Schaller

Redaktionelle Betreuung und Lektorat: Iris Ströbel

Übersetzung: Cornelia Kabus (Deutsch-Einfache Sprache), Jesi Khadivi (Deutsch-Englisch),

Martine Passelaigue (Englisch-Französisch), Danilo Scholz (Englisch-Deutsch)

Ko-Lektorat: Jonathan D. Katz (Englisch), Vera Reinhard (Deutsch), Renate Wagner (Deutsch)

Gestaltung: STUDIO NEO, Basel

Druck: Steudler Press, Basel

Bildnachweise: Abbott: Berenice Abbott / Premium Archive via Getty Images; Berg & Høeg: © Collection of Preus Museum, Fotografie-Museum Norwegen; Cunningham: © Imogen Cunningham Trust; Henri: © Martini & Ronchetti, Courtesy Archives Florence Henri; Höch: Scan: Anja Elisabeth Witte/Berlinische Galerie, © 2026, ProLitteris, Zürich; Van Leo: © Rare Books and Special Collections Library, The American University in Cairo; Loew: © Heinz Loew; Witkacy: Kulturstiftung Sachsen-Anhalt; Prieto: © 2026, ProLitteris, Zürich; Toyen: © 2026, ProLitteris, Zürich; de Lempicka: © Tamara de Lempicka Estate, LCC / 2026, ProLitteris, Zürich; Lynes: Collection of the Kinsey Institute, Indiana University. All rights reserved.

© 2026 Kunstmuseum Basel, Autor:innen, Fotograf:innen, Grafiker:innen, Künstler:innen, Urheber:innen sowie deren Rechtsnachfolger:innen.

Es wurden alle angemessenen Anstrengungen unternommen, um die Urheberrechtsinhabenden zu ermitteln. Berechtigte Ansprüche werden selbstverständlich im Rahmen der üblichen Vereinbarungen geregelt.

Jede Art der Vervielfältigung, insbesondere die elektronische Aufbereitung von Texten oder der Gesamtheit dieser Publikation, bedarf der vorherigen Zustimmung durch die Urheber:innen.

Printed in Switzerland.

Alle Rechte vorbehalten.

Kunstmuseum Basel

St. Alban-Graben 8

CH-4010 Basel

kunstmuseumbasel.ch

Die Ausstellung wurde durch die Alphawood Foundation Chicago ermöglicht.

Zusätzlich wurde sie von der Stiftung für das Kunstmuseum Basel und

Dr. Samuel Werenfels, Basel, unterstützt.





kunstmuseum basel