



Staatliche Museen zu Berlin  
Preußischer Kulturbesitz

**BODE  
MUSEUM**  
MUSEUMSINSEL BERLIN



DER  
ZWEITE  
BLICK

**Spielarten der Liebe**

In Kooperation mit

**schwules  
museum**

Mit der Unterstützung von

**MUSEUM & LOCATION**

Gefördert von



Förderverein der Staatlichen Museen zu Berlin

In Zusammenarbeit mit

**ICONIC HOUSE OF  
SAINT LAURENT**

3	Standortübersicht der zugehörigen Objekte
4	Einführung
8	Route 1 – In Liebe und Krieg
14	Route 2 – Männliche Künstler und Homosexualität
21	Route 3 – Antike Kunst und aufgeklärtes Sammeln
24	Route 4 – Heldinnen der Tugend
31	Route 5 – Grenzüberschreitungen
36	Glossar
38	Grundlegende Literatur und Internetquellen
39	Impressum

# Spielarten der Liebe

# STANDORTÜBERSICHT DER ZUGEHÖRIGEN OBJEKTE

## 1 IN LIEBE UND KRIEG

Die erste Route spürt der Darstellung des heroischen Soldaten und den Grenzen zwischen männlicher Kühnheit und Bisexualität nach.

## 2 MÄNNLICHE KÜNSTLER UND HOMOSEXUALITÄT

Die zweite Route befasst sich mit Werken, die von Künstlern geschaffen wurden, die homosexuell waren oder zumindest dieser Gruppe nahestanden.

## 3 ANTIKE KUNST UND AUFGEKLÄRTES SAMMELN

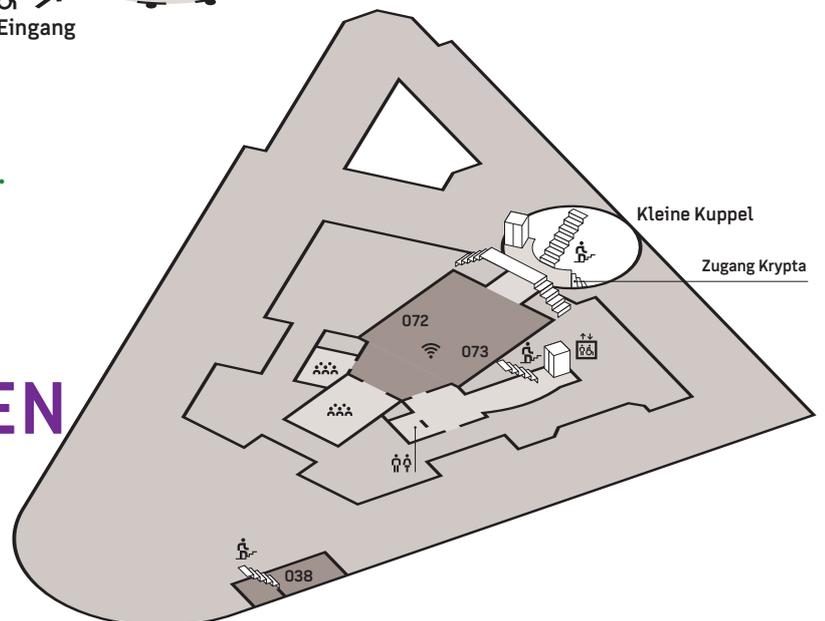
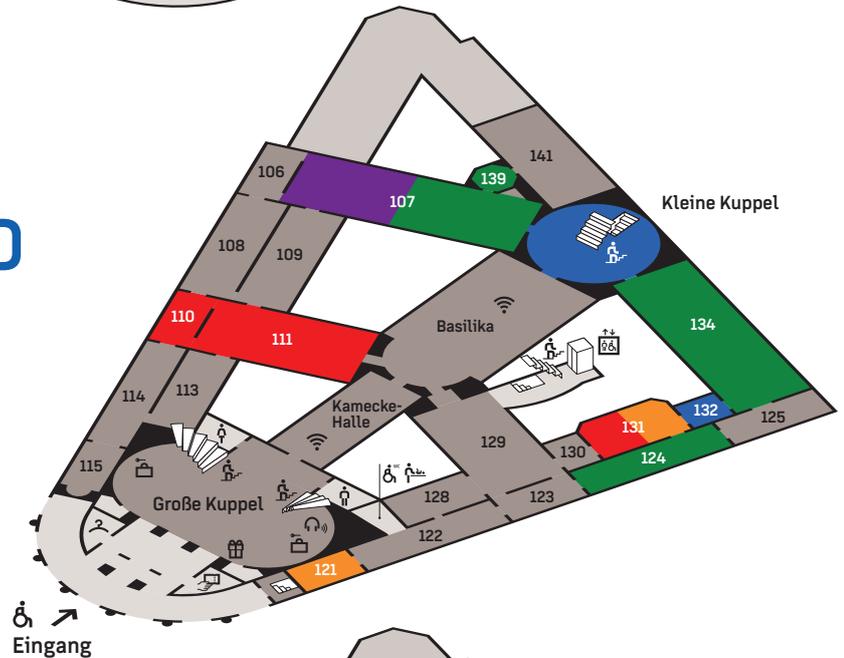
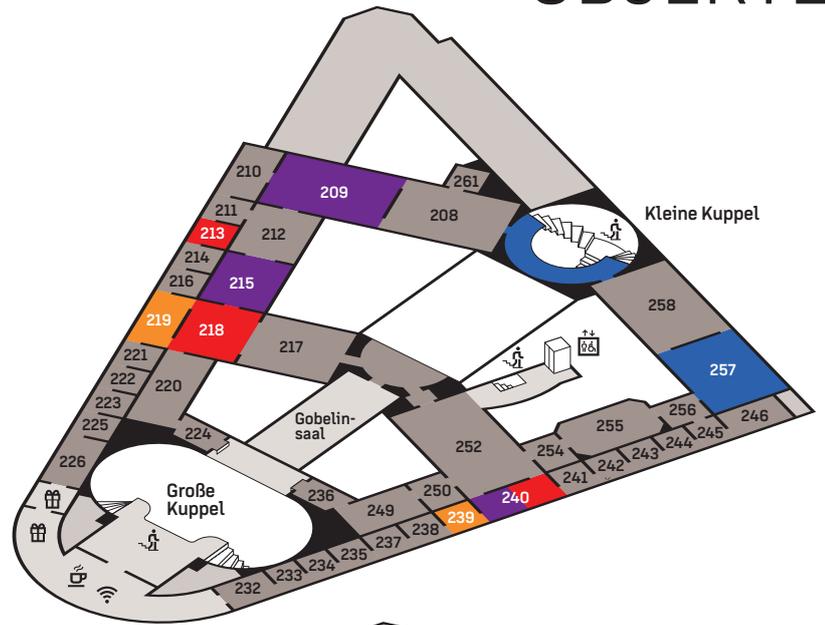
Die dritte Route beschäftigt sich mit männlichen Sammlern, die bekanntermaßen homosexuell waren.

## 4 HELDINNEN DER TUGEND

Die vierte Route führt zu Darstellungen von weiblicher Intimität und erotischer Liebe unter Frauen.

## 5 GRENZ- ÜBERSCHREITUNGEN

Die fünfte Route setzt sich mit der Frage auseinander, inwieweit die Zuordnung zu einem Geschlecht sich immer aufrechterhalten lässt.





1  
Zacharias Hegewald [1596–1639]  
**Adam und Eva als Liebespaar,  
um 1530**

Marmor, 29,5 x 15,3 cm

Inv. Nr. 3120, Leihgabe der Sammlung Würth  
© Archiv Würth

Das Projekt »Der zweite Blick« zeigt die Sammlung des Bode-Museums aus neuen und ungewohnten Perspektiven, die für gewöhnlich im kunsthistorischen Diskurs keinen Raum finden. Der erste dieser »Blicke«, *Spielarten der Liebe*, ist eng verbunden mit der Geschichte Berlins als einem Ort der Offenheit und Toleranz – einer Geschichte, die sich schon in der legendären Aussage Friedrichs des Großen (1712–1786) aus dem Jahr 1740 widerspiegelt, in Preußen solle »jeder nach seiner Façon selig werden.« Bereits 1794 sprach der preußische Staat intersexuellen Bürgern das Recht zu, ihr Geschlecht frei zu wählen und dementsprechend auch nach der für das gewählte Geschlecht geltenden Rechtsprechung behandelt zu

werden. Nur wenig später begannen konkrete Planungen für das erste Museum der Stadt, das den Grundstein für die heutigen Staatlichen Museen zu Berlin legte.

Trotz mancher bemerkenswert toleranter Haltungen sollte die Vergangenheit allerdings nicht idealisiert werden. Obwohl die Darstellung aller denkbaren Spielarten von Liebe und Zuneigung ein immer wiederkehrendes Thema der Kunst ist, wurden die zugehörigen sexuellen Aspekte nur selten öffentlich zur Schau gestellt. Dies galt – und gilt zumeist immer noch – gerade auch für Museen.



2

Leonhard Kern [1588–1662]

**Vision des Ezechiel, um 1640/50**

Alabaster, 72 x 84 x 13 cm

Inv. Nr. 8482

© Skulpturensammlung und Museum für Byzantinische Kunst der Staatlichen Museen zu Berlin

Häufig wird übersehen, dass keines der Kunstwerke im Bode-Museum mit der Absicht geschaffen wurde, eines Tages hier ausgestellt zu werden. Jedes in diesem Museum verwahrte Kunstwerk entstand ursprünglich als Reaktion seines Schöpfers auf einen bestimmten Kontext. Durch die isolierte Präsentation erhielten diese Objekte jedoch rasch eine neuartige und eigenständige Aura, die fehlgeleitete Interpretationen befördert. Letztlich waren sie sogar bereits ab dem Moment ihres Entstehens unterschiedlichsten Deutungen ausgesetzt: durch die Kunstschaffenden selbst, durch die Auftraggebenden und die

Millionen von Betrachtenden, die sie bis heute in Augenschein genommen haben – Sie selbst eingeschlossen.

Das Bode-Museum beherbergt viele Kunstwerke, deren erotisch oder sexuell konnotierte Inhalte erst auf den zweiten Blick entdeckt werden können. Ein anschauliches Beispiel hierfür sind die um 1540 von Zacharias Hegewald (1596–1639) in Elfenbein geschnitzten Figuren von *Adam und Eva* (Abb. 1). Sie sind nackt, umarmen einander und blicken sich lächelnd an. Ihre gegen-

seitige Zuneigung steht außer Zweifel, und sie scheinen gar beieinander zu liegen. Ihre wichtigsten sexuellen Attribute, ihre Genitalien, sind jedoch von einem Stück Stoff bedeckt, das mit zwei Schrauben befestigt ist. Sie sollen nicht auf den ersten Blick sichtbar sein – zumindest nicht für uns.

Des Weiteren finden sich Darstellungen heterosexueller Interaktion in der Sammlung des Bode-Museums häufiger als Nebenthemen von größeren Erzählkontexten. So werden sie nur von jenen wahrgenommen, die dem Werk einen zweiten Blick schenken. In der *Vision des Ezeziel* von Leonhard Kern (1588–1662), einer Darstellung der Auferstehung der Toten nach dem Jüngsten Gericht, ist der biblische Ursprung der Erzählung kaum noch zu erkennen: Der Prophet Ezeziel wird nämlich von den prominent gezeigten nackten Paaren, die gerade vom Tode erwacht sind, in den Hintergrund der Komposition verdrängt (Abb. 2).

Sowohl Hegewald als auch Kern haben heterosexuelle Beziehungen dargestellt. Doch wie verhält es sich mit Darstellungen gleichgeschlechtlicher Zuneigung? Und verweist jede dieser Darstellungen automatisch auch auf sexuelle Anziehung? Die Trennlinie zwischen dem Ausdruck von Freundschaft oder romantischer Liebe und jenem von Sexualität war und ist sehr vage. In manchen Ländern umarmen und küssen Männer sich als Ausdruck der Freundschaft, und Frauen können nahezu überall Hand in Hand gehen, ohne dass ihnen eine erotische Beziehung unterstellt würde. In vielen Sprachen wird nicht zwischen erotischer Liebe und anderen Formen der Liebe unterschieden. Im Englischen beispielsweise kann sich der Ausdruck »I love you« gleichermaßen romantisch an Partner\*in, Freund\*in oder ein Familienmitglied richten. In



3  
Ägypten

**Behangfragment mit dionysischen Gestalten (Detail), 5. Jh.**

Leinen und Wolle, 152 x 60 cm

Inv. Nr. 5/69 © Skulpturensammlung und Museum für Byzantinische Kunst der Staatlichen Museen zu Berlin / Antje Voigt

Deutschland hingegen implizierte der Ausdruck »Ich liebe dich« bis vor kurzem noch nahezu ausschließlich romantische Liebe. Ein Denken in festen Kategorien spiegelt also nicht die vielzähligen Formen wider, die Liebe und Zuneigung annehmen können.

Frauen wurde oft jegliches Begehren, sowohl hetero- als auch homosexuell, abgesprochen. Wie das Fragment eines antiken Wandbehangs jedoch illustriert, konnten Frauen damals durchaus aktive Teilnehmerinnen an den römischen *Bacchanalien* sein – ausschweifenden Festen zu Ehren von Bacchus (griechisch Dionysos), dem Gott des Weines und der Freiheit, die mit dem Genuss von Wein und sexuellen Freizügigkeiten (Orgien) einhergingen (Abb. 3). Nach dem Untergang des Weströmischen Reichs und bis ins 9. Jahrhundert hinein wurde hingegen in der Kunst jeglicher Ausdruck gleichgeschlechtlicher Zuneigung von Frauen völlig ignoriert.

Mit der zunehmenden Auflösung tradiertener Normen in Bezug auf Geschlecht und geschlechtliche Identität bietet unsere Zeit die Möglichkeit, solchen und ähnlichen Fragen auf unvoreingenommene Weise entgegen zu treten. »Der Zweite Blick« ist ein Angebot des Bode-Museums, bislang zumeist übersehene oder ignorierte Aspekte zu den mannigfaltigen Spielarten der Liebe mittels fünf thematischer Routen innerhalb der Sammlung zu entdecken. Die erste Route spürt der Darstellung des heroischen Soldaten und den Grenzen zwischen männlicher Kühnheit und Bisexualität nach. In der zweiten Route wird Kunstwerken gefolgt, die von männlichen Künstlern geschaffen wurden, die homosexuell waren oder zumindest dieser Gruppe nahestanden. Männliche homosexuelle Auftraggeber stehen im Fokus der dritten Route, während die vierte zu Darstellungen von weiblicher Intimität und erotischer Liebe unter Frauen führt. Die fünfte Route schließlich setzt sich mit der Frage auseinander, inwieweit die Zuordnung zu einem Geschlecht sich immer aufrechterhalten lässt. Viele der nachfolgend vorgestellten Kunstwerke wurden dabei gar nicht aus einem spezifischen Blickwinkel jener Gruppen geschaffen, die heute mit dem Kürzel LGBTIQ\* (nach engl.: lesbian, gay, bisexual, transexual, intersexual, queer) charakterisiert werden, sondern erhielten diese Konnotation durch ihre Betrachter. Andere Werke hingegen waren durch die Darstellung gleichgeschlechtlicher Zuneigung schon zu ihrer Zeit revolutionär, selbst wenn sie frei von explizit sexuellen Elementen waren.

Um den folgenden Text möglichst lesefreundlich zu halten, wurde auf Quellenverweise verzichtet. Bereits an dieser Stelle sei daher insbesondere auf die Bedeutung der Studien von Robert Mills, Samantha J. E. Riches, Sarah Sali, James M. Saslow, James Small und Andreas Sternweiler für dieses Projekt hingewiesen. Ihre Arbeiten werden für ein tieferes Verständnis der Thematik empfohlen. Ein Überblick über die einschlägige Literatur sowie ein Glossar sind im Anhang zu finden.

Ebenfalls der Lesefreundlichkeit geschuldet ist die durchgehende Verwendung des heute in den meisten europäischen Sprachen geläufigen Begriffs *homosexuell* (als Gegensatz zu heterosexuell), auch wenn er erst im Kontext der medizinischen Sexualforschung des 19. Jahrhunderts geprägt wurde.

Route 1 – Die erste Route spürt der Darstellung des heroischen Soldaten und den Grenzen zwischen männlicher Kühnheit und Bisexualität nach.



1  
Konstantinopel  
**Mittelteil eines Triptychons mit  
den Vierzig Märtyrern von Sebaste,  
10. Jh.**

Elfenbein, 17,6 x 12,8 cm

Inv. Nr. 574

© Skulpturensammlung und Museum  
für Byzantinische Kunst der Staatlichen Museen  
zu Berlin / Jürgen Liepe

Das Ideal des Soldaten wird zumeist mit dem Bild des heterosexuellen Mannes assoziiert. Andere sexuelle Orientierungen scheinen darin keinen Platz zu finden. Dabei handelt es sich jedoch um ein Klischee der jüngeren Zeit, das im Hinblick auf Darstellungen der klassischen Heroen schnell zu falschen Schlüssen verleiten kann.

In der Antike ging Heldentum Hand in Hand mit Bisexualität. Diese wurde in den Armeen durchaus positiv gesehen, weil sie die emotionalen Bindungen unter den Soldaten festigen und hierdurch Kampfgeist und Moral stärken sollte. Die wichtigsten militärischen Helden der griechischen und römischen Mythologie folgten dementsprechend dieser sexuellen Orientierung.



2  
Bodenseegebiet  
**Der Apostel Johannes an der Brust Christi, um 1310**  
Eichenholz mit alter Fassung, 89 x 47 x 31,5 cm  
Inv. Nr. 7950  
© Skulpturensammlung und Museum für Byzantinische Kunst der Staatlichen Museen zu Berlin / Antje Voigt

Intensive Bindungen zwischen Männern verkörperten auch in der mittelalterlichen Gesellschaft ein kraftvolles Ideal, das sowohl im weltlichen wie auch im spirituellen Sinne glorifiziert wurde – allerdings nie mit eindeutiger sexueller Konnotation. Die Feudalgesellschaft der Zeit vom 9. bis zum 14. Jahrhundert basierte auf einem System von Loyalitäten und persönlicher Unterstützung. Nobilitiert wurde dieses System vom Geist der militärischen Ehrenhaftigkeit – der Ritterlichkeit. Sie wurde zur Grundlage tiefempfundener Kameradschaft zwischen den Kriegern. Dieses Ideal wurde auf die Kirche ausgeweitet, deren Klöster als brüderliche Gemeinschaften organisiert waren. Sie folgten dem Wort des heili-



3  
Meister der Biberacher Sippe  
**Heiliger Sebastian, um 1515**  
Lindenholz mit ursprünglicher Fassung, 70 x 28 x 17 cm  
Inv. Nr. 10/84  
© Skulpturensammlung und Museum für Byzantinische Kunst der Staatlichen Museen zu Berlin / Antje Voigt

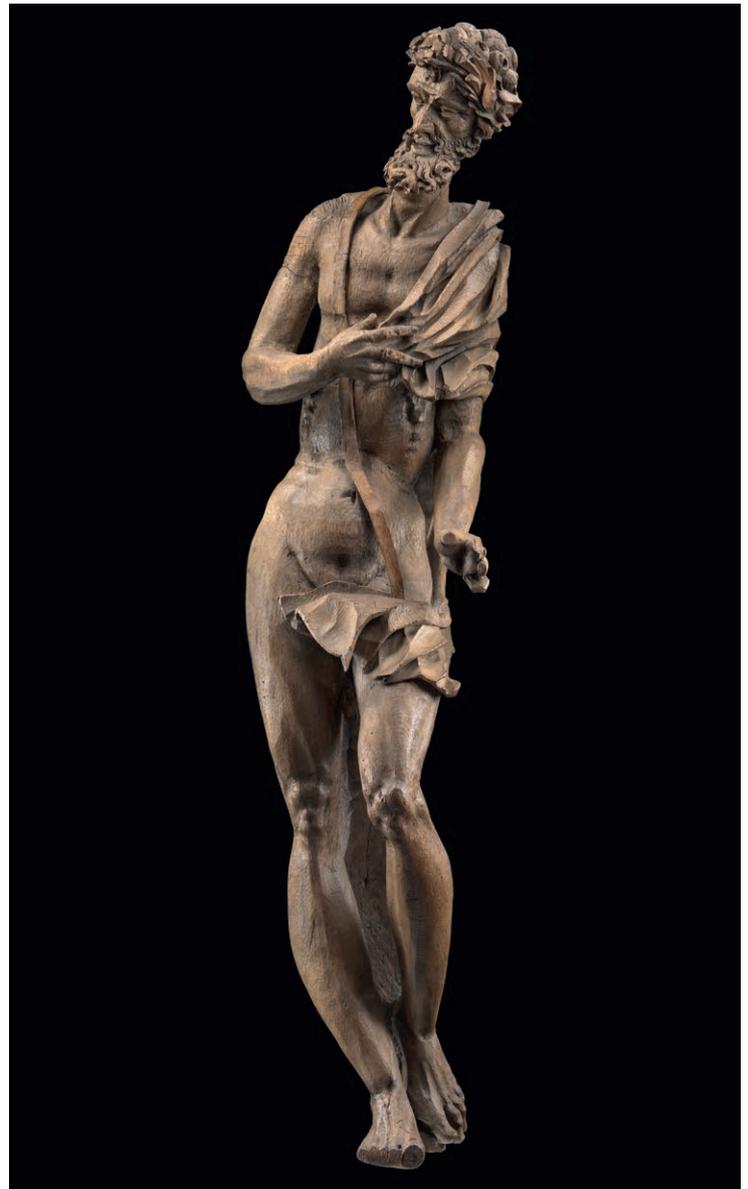
gen Apostel Paulus, der den »guten Christen als »guten Streiter Jesu Christi« bezeichnet hatte.

Zwischen dem 9. und dem 10. Jahrhundert näherte sich Europa langsam wieder jener wirtschaftlichen Prosperität an, die es nach dem Untergang des Weströmischen Reichs im Jahr 476 verloren hatte. Es begann eine Phase sozialer Stabilität, die zu steigenden Bevölkerungszahlen und wachsenden Städten führte. Zum ersten Mal seit der römischen Zeit erreichten einige Städte wieder Dimensionen, die soziale Freiräume und damit die Möglichkeit zur Entwicklung homosexueller Netzwerke boten. Begleitet wurden diese Entwicklun-

gen von einer aufblühenden erotischen Literatur. Insbesondere die weltlichen Stadtoberen pflegten häufig eine Kultur der Freiheit, und es entstanden zahlreiche, zumeist noch in lateinischer Sprache verfasste Gedichte mit homoerotischen Inhalten. Im Gegensatz zur Dichtkunst, die auch innerhalb einer privaten Subkultur aufblühen konnte, waren solche Entwicklungen bei den bildenden Künsten kaum möglich. Malerei und Bildhauerkunst waren auf Werkstätten und hohen Kapitaleinsatz angewiesen. Kirche und Adel, als die vornehmlichen Auftraggebenden für Kunstwerke, lehnten die Zurschau- stellung von Homosexualität jedoch ab beziehungsweise fürchteten Strafen für deren Förderung. Gleichgeschlechtliche Intimität findet sich in dieser Zeit einzig in religiösen Sujets, wobei eine erotische Komponente, wenn überhaupt, nur unterschwellig präsent ist.

Insbesondere die Darstellung christlicher Soldaten bot die Gelegenheit, wenn schon nicht offene Homosexualität so doch zumindest physische Nähe und Zuneigung unter Männern zu zeigen. Im Museum für Byzantinische Kunst im Bode-Museum findet sich beispielsweise eine der bekanntesten Darstellungen der *Vierzig Märtyrer von Sebaste* (Abb. 1). Der Legende zufolge wurden die vierzig Soldaten aufgrund ihres Bekenntnisses zum Christentum dazu verurteilt, unbekleidet eine Nacht auf einem zugefrorenen See zu verbringen. Da man üblicherweise den Augenblick kurz vor dem Erfrieren der Verurteilten illustrierte, bot sich hier die seltene Gelegenheit zur Darstellung einer Gruppe von Männern, die sich umarmten und sich so Wärme und Trost spendeten.

Diese Atmosphäre relativer Freiheit änderte sich drastisch im 13. Jahrhundert. Zunehmende politische Spannungen und der Niedergang des Feudalismus veranlassten weltliche und religiöse Führer, ihre Kontrolle auf alle Lebensbereiche ihrer Untergebenen auszuweiten, die Sexualität eingeschlossen. Homoerotische Dichtkunst verschwand praktisch komplett, doch ironischerweise wurden mehr Bilder mit Darstellungen von Liebe oder tabuisiertem Verhalten denn je geschaffen. Viele von ihnen sollten zwar erbauliche religiöse oder ritterliche Vorbilder präsentieren, boten sich aber für zweideutige Lesarten an. Zudem waren spirituelle und fleischliche Liebe nicht immer scharf getrennt. Eine um 1310 entstandene Eichenholzgruppe aus dem Bodenseegebiet veranschaulicht mit dem Motiv des seinen Kopf an Christi Brust lehnen- den heiligen Johannes besonders eindrücklich ein seinerzeit häufig aufgegriffenes Beispiel männlicher Intimität (Abb. 2). Die Darstellung bezieht sich auf einen Evangelientext und zeigt den Apostel Johannes in einer Pose, die der des zentralen



4

Lüdwig Münstermann [1570/80–1637/38]

**Apollo, 1615/1616**

Eichenholz, 98 x 22 x 24 cm

Inv. Nr. 2/63

© Skulpturensammlung und Museum für Byzantinische Kunst der Staatlichen Museen zu Berlin / Antje Voigt

Soldatenpaars in den *Vierzig Märtyrern von Sebaste* stark ähnelt. Jesus ist als bärtiger Mann dargestellt, der seinen – wie es im Johannesevangelium heißt – »geliebten Jünger« zärtlich im Arm hält. Figurengruppen in dieser Art erinnerten häufig in Frauenklöstern an Johannes' innige Verehrung für Jesus. Die androgynen Züge von Ersterem ermöglichten es den Nonnen, sich als »mystische Bräute Christi« mit dem Heiligen zu identifizieren.

Unter den von der Kirche häufiger herangezogenen Beispielen für Ritterlichkeit ist jenes des heiligen Sebastian aufgrund des historischen Wandels seiner Ikonographie besonders interessant. Nach Auskunft einer der wichtigsten mittelalterlichen Quellen zum Leben der Heiligen, der auf das 13. Jahrhundert zurückgehenden *Legenda Aurea* (Goldene Legende), war Sebastian ein römischer Soldat, der im 3. Jahrhundert lebte. Er kommandierte die erste Kohorte der persönlichen Eskorte des Kaisers. Wie die Soldaten von Sebaste wurde auch Sebastian infolge seiner Konversion zum Christentum aus der Armee entlassen. Daraufhin verpflichtete er sich seinen Mitchristen gegenüber so wie ein Soldat gegenüber seinen Mitstreitern. Er begleitete mehrere Märtyrer durch ihre Folter, unterstützte sie im Kampf gegen die Versuchung und bestärkte sie darin, durch das Martyrium zu Gott zu gelangen. Schließlich durchlitt Sebastian selbst ein Martyrium, bei dem er erst von Pfeilen durchbohrt und dann erschlagen wurde.

In der Sebastianslegende weist nichts auf eine homosexuelle Orientierung des Protagonisten hin. Im Mittelalter wurde Sebastian anfänglich häufig als Soldat in Rüstung gezeigt, die Pfeile als Symbol seines Martyriums entweder in der Hand haltend oder



5  
Giambologna [1529–1608]  
**Mars gradivus, um 1580**  
Bronze, 39,5 cm

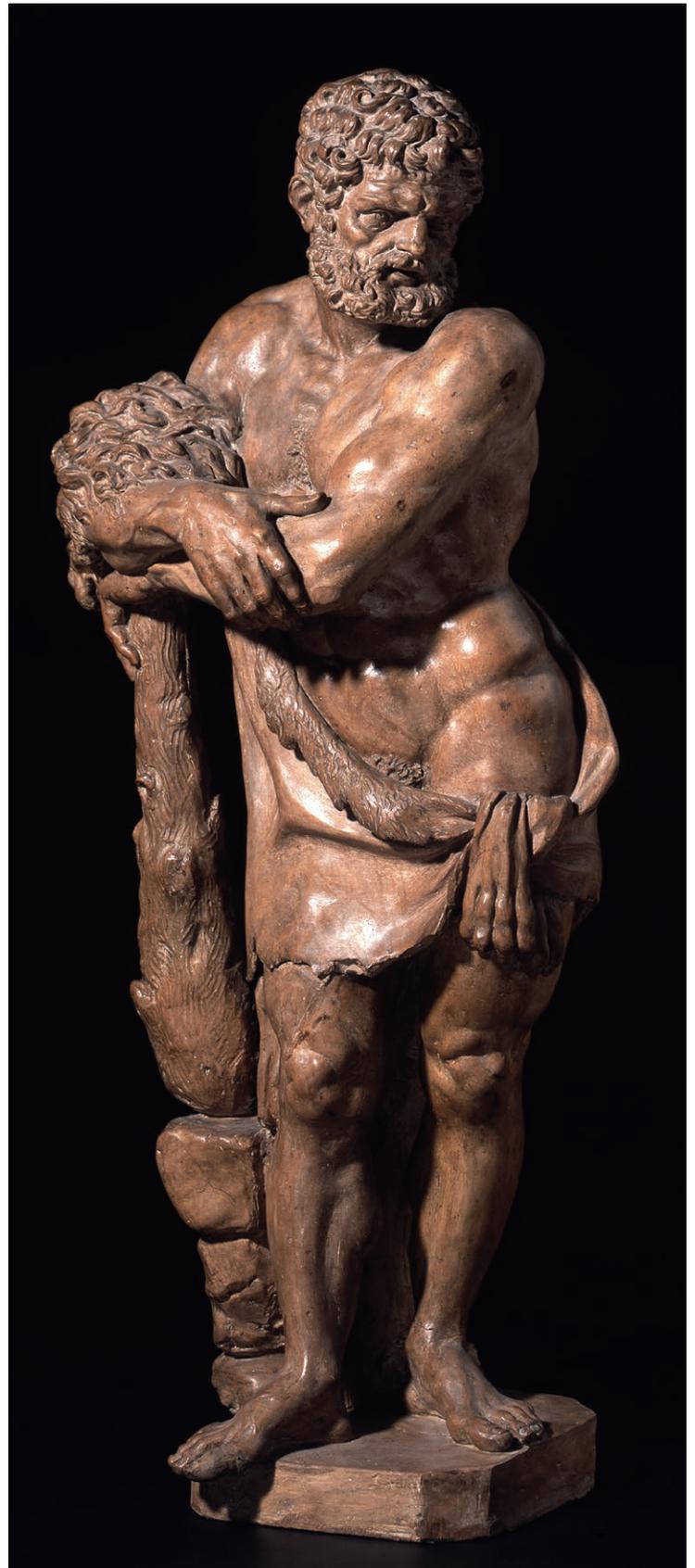
Inv. Nr. 4/65

© Skulpturensammlung und Museum für Byzantinische Kunst der Staatlichen Museen zu Berlin / Jörg P. Anders

von ihnen durchbohrt. Um die Wende vom 13. zum 14. Jahrhundert begann man, ihn als hübschen und nur halb bekleideten Jüngling darzustellen. Diese Entwicklung war das Resultat einer Kombination der christlichen Darstellungstradition mit dem in jener Zeit in der westlichen Hemisphäre wiedererweckten Interesse an Mythen und Kultur der Antike. Es war der Beginn einer neuen Epoche, der sogenannten Renaissance (frz. »Wiedergeburt«). Man bemühte sich darum, neue wissenschaftliche Erkenntnisse mit den Werten der alten Griechen und Römer sowie mit den Lehren des katholischen Glaubens in Einklang zu bringen. Dieses Spannungsverhältnis zwischen idealisiertem antikem »Heidentum« sowie dem Christentum hielt bis in das 18. Jahrhundert an und gab Anlass zu immer neuen Interpretationen. So wurden die Geschichten der antiken Helden und christlichen Heiligen ständig neu reflektiert und in zahlreichen Fällen sogar in bildlichen Darstellungen miteinander verwoben.

Ein wichtiges Kennzeichen jener Epoche ist ein starker Bezug zum Diesseits. Wie in einem Schnitzwerk des Meisters der Biberacher Sippe (um 1515) gut zu erkennen ist, wurden etwa Sebastians physische Erscheinung und Nacktheit nun so wichtig, dass sie begannen, seine Bedeutung als tugendhafter Beschützer zu überstrahlen (Abb. 3). Zugleich rückte Sebastian in die Rolle eines Schutzheiligen gegen die Pest, die man in dem Pfeilhagel versinnbildlicht sah. Diese Verbindung des von Pfeilen durchbohrten Märtyrers mit der Pest ergab sich jedoch nicht intuitiv. In der griechisch-römischen Mythologie galt der göttliche Bogenschütze Apollo (griechisch Apollon; bisexuell und Inbegriff männlicher Schönheit) als Befreier von Seuchen; diese Verknüpfung wurde in der Figur des heiligen Sebastian gleichsam christianisiert. Spätestens im 19. Jahrhundert wurde Sebastian schließlich ein homoerotisches Ideal und zudem ein Prototyp des von einer homophoben Gesellschaft Gepeinigten.

Mit dem wiedererstarkten Interesse an der Antike konnten die bildenden Künste auf eine von der christlichen Religion unabhängige Ikonographie zurückgreifen, in der sich Nacktheit und Homoerotik freier ausdrücken ließen. Anders als bei den Soldatenheiligen konnte man bei den »heidnischen« Helden Liebe und physische Nähe – Bisexualität eingeschlossen – offener zeigen. Neben Apollo zählten der Kriegsgott Mars (griechisch Ares) und der Halbgott Herkules (griechisch Herakles) in der klassischen Mythologie zu den wichtigsten Personifikationen für Kampfeslust. Auch sie hatten unzählige hetero- und homosexuelle Liebesverhältnisse, die als Ausdruck ihrer Manneskraft verstanden wurden.



6  
Pierre Puget [1620–1694]

**Herkules, um 1660**

Ton, 67,5 x 26 x 18,5 cm

Inv. Nr. M 256, Eigentum des Kaiser Friedrich Museumsvereins  
© Skulpturensammlung und Museum für Byzantinische Kunst der  
Staatlichen Museen zu Berlin / Volker Schneider

Apollo, der in der griechischen und römischen Mythologie das Ideal männlicher Schönheit repräsentierte, galt unter anderem als der Gott der Sonne, der Dichtkunst, der Pest und der Heilkunst. Üblicherweise wurde er als attraktiver und nur mit einem Umhang bekleideter junger Mann dargestellt, wie in der von Ludwig Münter (1794–1863) geschaffenen Schnitzarbeit (Abb. 4). Die Liste der männlichen Liebhaber Apollos ist mindestens so lang wie die seiner weiblichen.

Als Kriegsgott galt Mars in der Antike als das wichtigste Vorbild für Männlichkeit. Üblicherweise wurde er muskulös, in forscher Pose und ausgestattet mit Kriegsattributen wie Speer, Helm oder Schild dargestellt. Häufig symbolisierte ein Verzicht auf Rüstung oder Kleidung noch zusätzlich die Furchtlosigkeit des Gottes. Diese Tradition fand in der Renaissance eine Fortsetzung, wie anschaulich im *Mars gradivus* von Giambologna (1529–1608) zu sehen ist (Abb. 5). Seit dem 18. Jahrhundert werden Speer und Schild des Kriegsgottes international als Symbol für das männliche Geschlecht benutzt: ♂. Der Spiegel seiner Gattin Venus (griechisch Aphrodite), der Göttin der Schönheit, repräsentiert hingegen das weibliche Geschlecht: ♀. Seine Ehe mit der schönsten aller Göttinnen hielt Mars allerdings nicht davon ab, zahlreiche Affären mit sterblichen Männern einzugehen.

Der Halbgott Herkules war Sohn des obersten Gottes Jupiter (griechisch Zeus) und als größter aller klassischen Helden ein Muster an Männlichkeit. Größer und stärker als jeder andere Sterbliche, spielte er eine zentrale Rolle im Krieg zwischen den Trojanern und den Griechen, von dem Homer in der *Ilias* berichtet (8. Jahrhundert v. Chr.). Herkules hatte mehrfach gleichgeschlechtliche Affären mit Kriegsgefährten und jüngeren Männern, die er als Soldaten ausbildete. Dargestellt wurde er für gewöhnlich eine Keule haltend und mit einem außerordentlich muskulösen Körper versehen, der nackt oder nur teilweise mit einem Löwenfell bekleidet war. Diese Ikonographie festigte der 1546 in Rom aufgefundene *Herkules Farnese*, eine im 3. Jahrhundert angefertigte Kopie einer Skulptur des berühmten griechischen Bildhauers Lysippos. Herkules' Pose und seine enorme Muskulatur wurden bewundert und beeinflussten die Kunst des 16. und 17. Jahrhunderts, wie anschaulich in der Arbeit von Pierre Puget (1620–1694) zu sehen ist (Abb. 6). Über die Zeit hinweg blieb Lysippos' Schöpfung eines männlichen Idealkörpers eine Standardikonographie für Homoerotik.

Das Genre des dargestellten Themas bestimmt in keiner Weise die künstlerische Qualität eines Kunstwerks; ebenso wenig die hierzu angestellten objektiven oder subjektiven Interpretationen zum sexuellen Gehalt. Die perfekte Ausführung eines Bronzegusses, eines Holzschnitts oder eines Tonmodells hing natürlich ganz allein von künstlerischer Meisterschaft ab. Dennoch müssen Geschlechterrollen berücksichtigt werden, wenn diese Kunstwerke über ihre bloße technische Perfektion hinaus als Spiegel einer Gesellschaft und als Werkzeuge für den Zugang zu einem kulturhistorischen Kontext dienen sollen. So stand etwa Bisexualität über lange Zeit in keinsten Weise der Anerkennung eines Soldaten als Held entgegen. Und sexuelle Mehrdeutigkeit war ein entscheidendes Element sowohl für die ikonographische Entwicklung des heiligen Sebastian als auch dafür, dass die religiöse Komposition von Christus und dem heiligen Johannes die gewünschte Wirkung hatte.

Route 2 – Die zweite Route befasst sich mit Werken, die von männlichen Künstlern geschaffen wurden, die homosexuell waren oder zumindest dieser Gruppe nahestanden.



1  
Donatello [um 1386–1466]  
**David mit dem Haupt Goliaths,  
Mitte 15. Jh.**

Bronze, 54 x 10,5 x 10,5 cm

Inv. Nr. 2262

© Skulpturensammlung und Museum für Byzantinische Kunst der Staatlichen Museen zu Berlin / Antje Voigt

2  
Andrea del Verrocchio [1435/36–1488]  
**Schlafender Jüngling, um 1475/80**

Terracotta, 36 x 67 x 25 cm

Inv. Nr. 112

© Skulpturensammlung und Museum für Byzantinische Kunst der Staatlichen Museen zu Berlin / Antje Voigt

Im 14. Jahrhundert verbreitete sich von Italien ausgehend in ganz Europa ein neues kulturelles Weltverständnis, das auf dem Wiederbeleben der klassischen Antike beruhte: der Humanismus. Eine neue Lesart antiker Literatur sowie ein erwachendes Interesse an klassischer Kunst, Philosophie und Wissenschaft rückten den Menschen in das Zentrum der Aufmerksamkeit. Die Welt wurde nun hinsichtlich menschlicher Werte betrachtet und der mittelalterliche Theozentrismus (Ausrichtung aller Lebensbereiche auf Gott als universalem Zentrum) verlor langsam an Bedeutung.

Im daraufhin einsetzenden Diskurs über Tugend, Begehren, Sinnlichkeit und sexuelle Freizügigkeit verlor die christliche Verdammung weltlicher Freuden zunehmend

an Bedeutung. Mit dem Rückbezug auf die Kulturzeugnisse der Antike entwickelten die Schriftsteller\*innen und Künstler\*innen des Humanismus auch ein Interesse für die Thematik der männlichen Homosexualität, die in den seinerzeitigen Kunstwerken, Chroniken und »heidnischen« Göttergeschichten (bekannt als Mythen) eine prominente Rolle gespielt hatte. Auch wenn nicht jede/r Humanist\*in homosexuell war, so zeigten doch viele von ihnen ein Interesse an der Auseinandersetzung mit Homoerotik.

Natürlich gab es auch schon vor dem 14. Jahrhundert homosexuelle Künstler\*innen. Aber erst jetzt war die westliche Gesellschaft zum ersten Mal seit dem Untergang des Römischen Reichs wieder flexibel genug,



3  
Leonardo da Vinci [1452–1519]  
[oder Umfeld]

**Flora, 16. Jh.**

Wachs, 67 x 44 x 37 cm

Inv. Nr. 5951

© Skulpturensammlung und Museum  
für Byzantinische Kunst der Staatlichen Museen  
zu Berlin / Jörg P. Anders

homoerotische Kunstwerke zu akzeptieren. Trotz fortbestehender sozialer und religiöser Widerstände wurde männliche Homosexualität auch wieder teilweise toleriert.

Der Humanismus als Geistesströmung erreichte seinen Höhepunkt um 1500 zur Zeit der Renaissance, deren Bezeichnung sich wörtlich auf die »Wiedergeburt« der griechischen und römischen Kultur bezieht. Ihr künstlerischer Ursprung lag in Florenz, das als eine der dynamischsten Metropolen Europas offensichtlich auch über eine bekannte homosexuelle Subkultur verfügte, in der Angehörige aller sozialen Schichten vereint waren. In Deutschland benutzte man daher etwa den Begriff »Florenzer« als Synonym für homosexuelle Männer.

Künstler wie Donatello (ca. 1386–1466), Leonardo da Vinci (1452–1519) und Michelangelo (1475–1564) zeigten

sich von den Theorien des Philosophen Marsilio Ficino (1433–1499) beeinflusst, der den Text *Symposium* des griechischen Philosophen Platon (428/427–348/347 v. Chr.) übersetzt und den sogenannten Neoplatonismus initiiert hatte. Nach Ficanos komplexer Interpretation von Platons Text ist Liebe das Produkt des Wunschs nach Schönheit, der in konsequenter Verfolgung letztlich zur Göttlichkeit – und somit zu Gott – führe. Begehren enthielte demzufolge eine stark religiöse Konnotation. Für Ficino war es darüber hinaus naheliegend, dass ein Mann sich mehr von Männern als von Frauen angezogen fühlen sollte, weil er so an seine eigene innere Schönheit erinnert würde. Mit dieser These leistete Ficino einen Beitrag zur Legitimation von Homosexualität und förderte zugleich die für die Renaissancekunst typische Suche nach Androgynität als physischer Vereinigung von Kühnheit und Grazie.



4

Nach Michelangelo [1475–1564]  
**Samson besiegt zwei Philister,**  
**1601–1615**

Bronze, 36,3 x 17,4 x 14,7 cm

Inv. Nr. 2389

© Skulpturensammlung und Museum für  
 Byzantinische Kunst der Staatlichen Museen zu  
 Berlin / Antje Voigt

Donatello gilt als einer der Väter der Renaissance. In seinen skulpturalen Arbeiten paarte er klassische Sinnlichkeit mit christlicher Moral und Humanismus. Seine Skulpturen der biblischen Figur des Davids illustrieren zum ersten Mal die neoplatonische Vorstellung von Liebe. In der Version im Bode-Museum ist David nur mit einem Umhang und einer sehr kurzen Tunika bekleidet, die sein rechtes Bein bis zur Hüfte enthüllt. Der Fokus auf Davids attraktiven männlichen Körper wird noch durch die leicht gedrehte Hüfte und das angehobene linke Bein unterstrichen (Abb. 1).

Gemäß dem Alten Testament tötete David als junger Schäfer Goliath, den furchterregenden Anführer der die Israeliten bedrohenden Philister. Kurz darauf entwickelte David eine enge Freundschaft mit Jonatan, dem

Sohn König Sauls, und der Bibel zufolge »verband sich das Herz Jonatans mit dem Herzen Davids, und Jonatan gewann ihn lieb wie sein eigenes Leben. Und Saul nahm ihn an diesem Tage zu sich und ließ ihn nicht wieder in seines Vaters Haus zurückkehren. Und Jonatan schloss mit David einen Bund, denn er hatte ihn lieb wie sein eigenes Leben«. Aus Neid auf Davids Kampferfolg und wegen dessen Einflusses auf seinen Sohn befahl König Saul jedoch die Ermordung Davids. Dieser und Jonatan »küssten einander und weinten miteinander«, weil David nun fliehen musste. Als er später vom Tode Sauls und Jonatans erfuhr, beweinte David Letzteren: »ich habe große Freude und Wonne an dir gehabt; deine Liebe ist mir wundersamer gewesen, als Frauenliebe ist«.

Aufgrund Davids historischer und religiöser Bedeu-

tung als einer der wichtigsten Figuren von Judentum, Islam und Christentum waren diese Bibelstellen wohlbekannt. Seine Beziehung zu Jonatan wurde in der Kunst oft genutzt, um gleichgeschlechtliches Begehren darzustellen. Donatello, gemäß verschiedener Quellen wahrscheinlich selbst homosexuell, war natürlich nicht der erste Künstler, der König David darstellte. Aber er war sehr wohl der erste, der ihn als attraktiven und zu einem gewissen Grad androgynen Jüngling präsentierte.

Leonardo da Vinci – Künstler, Ingenieur, Wissenschaftler und Erfinder – gilt als Paradebeispiel des Universalgelehrten der Renaissance. Er begann seine Karriere in der Florentiner Werkstatt des offen homosexuellen Malers und Bildhauers Andrea Verrocchio (1435/36–1488), die sich durch besondere künstlerische Experimentierfreude auszeichnete. Verrocchios *Schlafender Jüngling* beispielsweise ist eine beeindruckende Studie des männlichen Körpers (Abb. 2). 1476 wurde Leonardo wegen zu großer Nähe zu einem jungen männlichen Modell zweimal homosexueller Handlungen beschuldigt. Obwohl diese Vorwürfe fallen gelassen wurden, begleitete ihn der Ruf der Homosexualität bis ans Ende seines Lebens. Leonardos Kunstwerke und seine rund 2000 Seiten umfassenden Notizen wurden eingehend unter dem Gesichtspunkt seiner angenommenen Homosexualität untersucht, unter anderem vom Begründer der Psychoanalyse, Sigmund Freud (1856–1939).

In seiner künstlerischen Tätigkeit widmete sich Leonardo der Suche nach dem Androgynen, einer Verschmelzung von männlichen Merkmalen und gerundeten weiblichen Formen. Dies charakterisiert auch die Skulptur der römischen Göttin *Flora*, die



5

Hans Daucher [um 1485–1538]

**Allegorie auf Dürers Tugenden, 1522**

Solnhofener Stein, 23,8 x 16,8 x 3,2 cm

Inv. Nr. 804

© Skulpturensammlung und Museum für Byzantinische Kunst der Staatlichen Museen zu Berlin / Antje Voigt



6

Albrecht Dürer [1471–1528]

**Willibald Pirckheimer, um 1503**

Zeichnung, Silberstift auf grundiertem Papier, 21,1 x 15 cm

Inv. Nr. KdZ 24623

© bpk / Kupferstichkabinett, SMB / Dietmar Katz

wahrscheinlich das Werk eines nahestehenden Nachfolgers ist (Abb. 3). Flora, Symbolfigur für Pflanzenblüte und Frühlingszeit, ist an ihren Brüsten als Frau erkennbar, aber ihre kräftigeren Arme und Schultern vermitteln Maskulinität. Ihre Gesichtszüge und sogar ihre Locken folgen jenen in Leonardos Gemälde *Johannes der Täufer* (heute im Musée du Louvre, Paris, Inv. Nr. 775), dessen Modell ein »Salai« (kleiner Teufel) genannter männlicher Lehrling in Leonardos Werkstatt gewesen sein könnte.

In der Hochrenaissance (1490er–1530er Jahre) investierten Päpste wie Clemens VII. (1478–1534) und Julius II. (1443–1513) enorme Geldsummen, um Rom zur neuen kulturellen Kapitale der westlichen Welt zu machen. Florenz verlor hierdurch seine künstlerische Vormachtstellung, wengleich Künstler wie Michelangelo zu-

nächst weiterhin zum Glanz beider Städte beitragen. Michelangelo – Bildhauer, Maler, Architekt und Dichter – war von zentraler Bedeutung für die Entwicklung der westlichen Kunst und gilt noch heute als einer der größten Künstler aller Zeiten. Als gläubiger Christ war Michelangelo indes gespalten zwischen seiner mühsam unterdrückten Homosexualität und der Angst vor Bestrafung hierfür. Dieses Dilemma aus Religiosität und verbotenen sexuellen Begierden scheint zu seinem introspektiven und selbstquälerischen Charakter beigetragen zu haben. Im Gegensatz zu Donatello und Leonardo führte ihn die Suche nach Schönheit im männlichen Körper zur Schaffung von Kunstwerken mit ausgeprägter Maskulinität. Muskulosität und Spannung prägen die meisten seiner Kompositionen, selbst bei der Darstellung von Frauen.



7

Griechenland

**Relieffragment mit Pan im Rankenwerk, 11. Jh.**

Marmor, 62,5 x 49 x 6 cm

Inv. Nr. 6436

© Skulpturensammlung und Museum für Byzantinische Kunst der Staatlichen Museen zu Berlin / Jürgen Liepe

In einer Skulptur des Bode-Museums setzte ein/e anonyme/r Künstler\*in des beginnenden 17. Jahrhunderts eine Zeichnung von Michelangelo in Bronze um (Abb. 4). Die Zeichnung sollte als Vorlage für eine monumentale Skulptur dienen, die den biblischen Helden Samson während des Kampfes gegen die Philister zeigt. Hierfür stellte Michelangelo drei Männer dar, die in einer Art spiralförmiger Umarmung ineinander verschlungen sind. Die Intensität ihrer Bewegungen, die zur Schau gestellte Nacktheit und die Anspannung der Körper erinnern eher an eine sexuelle Handlung als an einen Kampf.

Seit der Renaissance offenbarten auch solche Künstler\*innen, die – zumindest nach unserem heutigen Verständnis – vermutlich selbst nicht homosexuell waren, mancherlei Interesse an homoerotischen Inhalten. Ein besonders prominenter Fall ist Albrecht Dürer (1471–1528).

Dürer war der bedeutendste Maler, Druckgrafiker und Zeichenkünstler der deutschen Renaissance. Seine Arbeiten inspirierten viele andere deutsche Künstler\*innen wie Hans Daucher (ca. 1485–1538), der Dürer in seinem Relief *Allegorie der Tugend* sogar abbildete (Abb. 5). Hier wird Dürer mit seinem charakteristischen langen Haar und in einem der von ihm bevorzugten, eleganten Gewänder gezeigt. In der Gegenwart von acht Bezeugenden, unter denen Herkules und König David auszuma-

chen sind, besiegt er einen Gegner, der den Neid darstellt.

Dürer war verheiratet und bekannte sich nie zur Homosexualität. Und dennoch enthält seine Korrespondenz mit seinem Freund, dem Humanisten Willibald Pirckheimer (1470–1530) spitzzüngige Bemerkungen zu diesem Thema. Während Dürer sich beispielsweise über die Vorliebe seines Freundes für italienische Soldaten und deutsche Mädchen mokierte, notierte vermutlich Pirckheimer in Griechisch auf einer heute im Kupferstichkabinett der Staatlichen Museen zu Berlin verwahrten Zeichnung Dürers: »Mit dem Schwanz eines Mannes in deinen Anus hinein« (Abb. 6). Einige von Dürers Zeichnungen und Drucken zeigen die homosexuelle humanistische Subkultur, mit der er während seiner zwei Reisen nach Italien (1494/95 und 1505–07) in Kontakt gestanden haben dürfte.

Über seine Arbeit war auch Vincenzo Pacetti (1746–1820) mit dem Thema der Homosexualität verbunden. Dieser Künstler ist für die Staatlichen Museen zu Berlin von ganz besonderer Bedeutung, weil sich eine maßgeblich von ihm zusammengetragene Zeichnungssammlung mit rund 10 000 Blättern heute im Kupferstichkabinett befindet. In unserem Zusammenhang interessiert uns allerdings seine Tätigkeit als Restaurator antiker Bildwerke.



8

Vincenzo Pacetti [1746–1820]

**Der Barberinische Faun, 1799**

Ton, 86,8 x 63,4 x 50,5 cm

Inv. Nr. M 290, Eigentum des Kaiser Friedrich Museumsvereins

© Skulpturensammlung und Museum

für Byzantinische Kunst der Staatlichen Museen zu Berlin / Jörg P. Anders

1620 wurde in Rom eine antike griechische Marmorskulptur gefunden, deren Ursprung vermutlich im 3. Jahrhundert v. Chr. liegt. Trotz zahlreicher Schäden – so fehlten ihr etwa beide Beine und ein Arm – galt sie schon bald als eine der Glanzleistungen antiker Bildhauerkunst. Lange Zeit befand sie sich im Besitz einer berühmten römischen Familie, was sich im Titel der heute in der Münchener Glyptothek verwahrten Figur niederschlug: *Der Barberinische Faun* (Inv. Nr. 218). Wie ihre griechischen Vorläufer, die Satyrn, waren Faune ein wiederkehrendes Motiv in der Antike und hatten ihren Ursprung in einer Figur der griechischen Mythologie namens Pan. In der römischen Mythologie sah man sie traditionellerweise als betrunkene und verschrobene Gefährten von Bacchus (griechisch Dionysos), dem Gott des Weines.

Wie im byzantinischen Marmorrelieffragment *Pan im Rankenwerk* (11. Jahrhundert) wurden Faune oft tanzend dargestellt (Abb. 7), man zeigte sie aber auch gerne an den Folgen ihres exzessiven Lebens leidend. Letzteres ist der Fall beim *Barberinischen Faun*: Den rechten Arm unter dem Kopf und den linken an seiner Seite herabhängend, liegt er betrunken mit geschlossenen Augen da. Mit gespreizten Beinen präsentiert er zugleich seine völlige Nacktheit wie auch seinen gutgebauten Körper. Offenbar scheint er sich schamlos dem Moment hinzu-

geben.

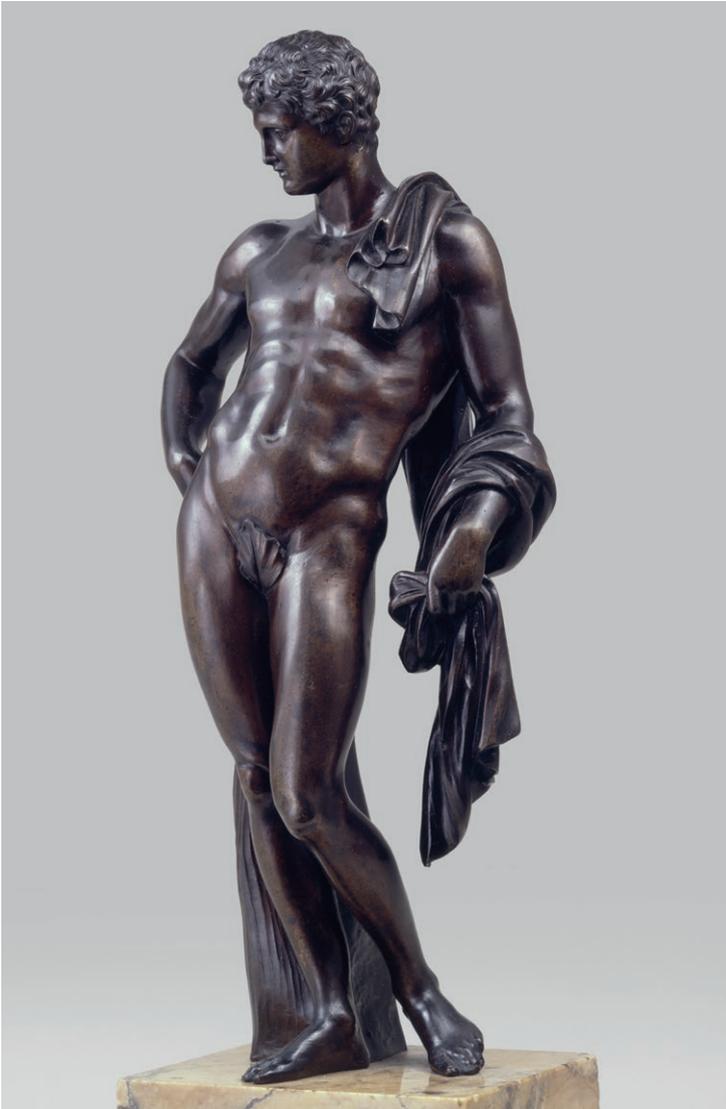
1799 kam der *Barberinische Faun* vorübergehend in den Besitz von Pacetti. Dieser nutzte die Gelegenheit, um die bereits zuvor mehrfach ergänzte Skulptur erneut zu überarbeiten – eventuell, um sie hinterher gewinnbringend zu verkaufen. Indem er das rechte Bein deutlich anhob, verstärkte er nochmals deren ohnehin schon deutlich erotische Pose. In diesem Zusammenhang entstand auch ein Terrakotta-Modell des Fauns, das sich heute im Bode-Museum befindet (Abb. 8).

Das Verbot homosexueller Praktiken hatte auf das Leben aller genannten Künstler tiefgreifenden Einfluss. Es beschränkte sowohl ihre sozialen Beziehungen als auch die Ausübung ihres Berufs. Unabhängig davon, ob sie selbst homosexuell waren, war jedoch ihre Aufgeschlossenheit gegenüber dieser sexuellen Orientierung von Bedeutung für ihr künstlerisches Werk und sogar für die Beziehung zu ihren Auftraggebern. Dessen ungeachtet wird dieses wesentliche Element ihrer Biografien in den meisten kunsthistorischen Veröffentlichungen nach wie vor weitgehend ignoriert.

# Spielarten der Liebe

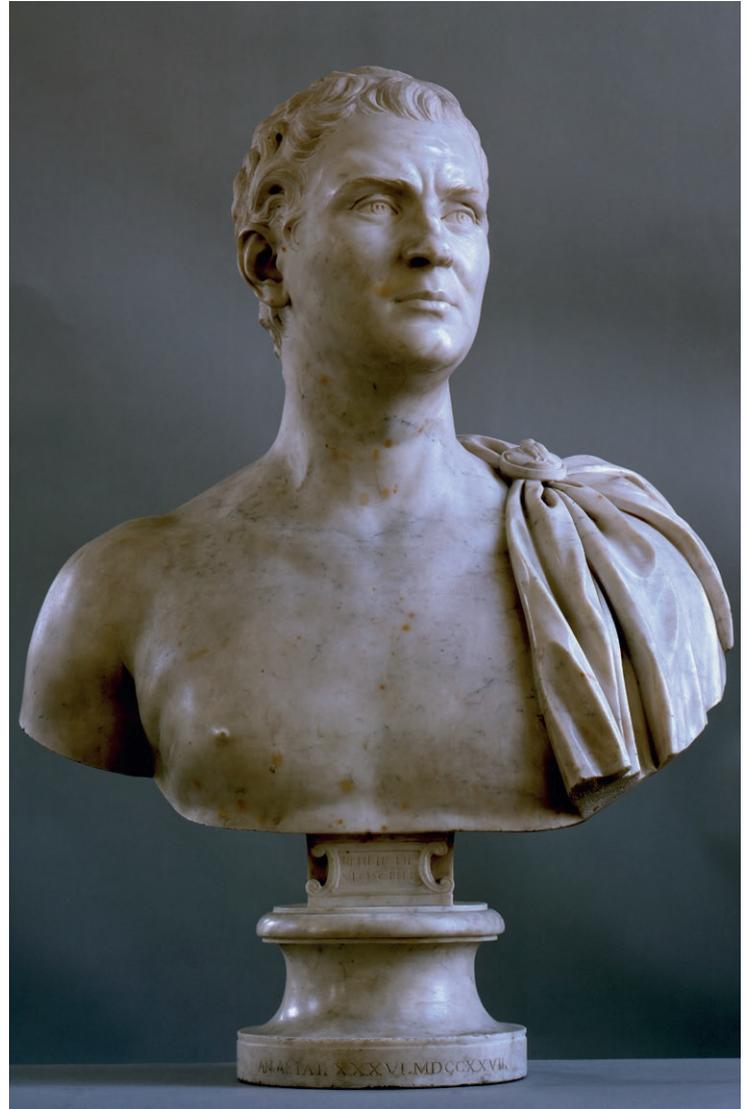
# ANTIKE KUNST UND AUFGEKLÄRTES SAMMELN

Route 3 – Die dritte Route beschäftigt sich mit männlichen Sammlern, die bekanntermaßen homosexuell waren.



1  
François Duquesnoy [1597–1643]  
**Antinous vom Belvedere, 1. Hälfte 17. Jh.**  
Bronze, 31,5 x 13,5 x 9 cm  
Inv. Nr. 1/94  
© Skulpturensammlung und Museum für Byzantinische Kunst  
der Staatlichen Museen zu Berlin / Jörg P. Anders und Antje Voigt

Anders als in den christlichen Gesellschaften des Mittelalters und der Frühen Neuzeit, die Homosexualität als widernatürlich verurteilten, begegnete man der (männlichen) gleichgeschlechtlichen Liebe in der Antike mit größerer Toleranz und teilweise sogar Anerkennung. Dies galt insbesondere für Freundschaften von jungen Männern mit älteren Mentoren, die zugleich intellektueller und sexueller Natur waren. Legendar ist die öffentlich zelebrierte Liebe des römischen Kaisers Hadrian



2  
Edmé Bouchardon [1698–1762]  
**Baron Philipp von Stosch, 1727**  
Marmor, 85 x 65 x 34 cm  
Inv. Nr. M 204, Eigentum des Kaiser Friedrich Museumsvereins  
© Skulpturensammlung und Museum für Byzantinische Kunst  
der Staatlichen Museen zu Berlin / Jörg P. Anders

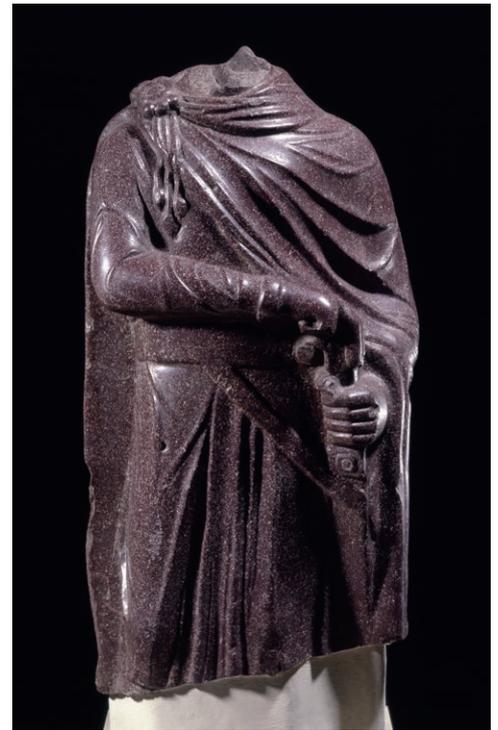
(76–138 n. Chr.) zum jungen Antinous (um 110–130 n. Chr.): Nachdem Letzterer unter tragischen Umständen während eines Bootsausflugs auf dem Nil ertrunken war, ließ Hadrian den Geliebten in mehreren ihm geweihten Tempeln als Gott verehren. Zudem ließ er sein Abbild hundertfach in Stein meißeln, in Bronze gießen und auf Münzen prägen. In späteren Jahrhunderten standen jene Antinous-Bildnisse bei Kunstinteressierten und -sammelnden hoch im Kurs, ganz besonders im

18. Jahrhundert, als mit den Ausgrabungen der antiken Monumente und Kunstwerke in Herculaneum und Pompeji unter Intellektuellen und Kunstfreunden eine große Antikenbegeisterung einsetzte.

Auch viele der damaligen Künstler \*innen schulten sich an den als ideal empfundenen Proportionen der antiken Statuen. Unter ihnen befand sich der flämische Bildhauer François Duquesnoy (1597-1643), von dessen Hand das Bode-Museum eine Antinous-Figurine aus Bronze besitzt (Abb. 1). Für diese hatte der Künstler die berühmte antike Marmorskulptur des sogenannten *Antinous vom Belvedere* (Vatikanische Museen, Inv. Nr. 907; heute als Hermes identifiziert) zum Vorbild genommen. Auf diese Weise wurde der schöne Jüngling zu einer der bis heute bekanntesten Persönlichkeiten der römischen Antike und in der Neuzeit zudem zur Identifikationsfigur für eine Zeit und Gesellschaftsordnung, in der homoerotische Beziehungen unter bestimmten Voraussetzungen öffentlich gelebt werden konnten und sogar gesellschaftlich anerkannt waren.

Zu den Kunstbegeisterten des 18. Jahrhunderts gehörte auch der Antiquar und Antikensammler Philipp Stosch (1691–1757), der für seine diplomatischen Verdienste vom römisch-deutschen Kaiser Karl VI. (1685–1740) zum Baron geadelt wurde. Er verbrachte die zweite Hälfte seines Lebens in Italien, wo er zunächst in Rom und später in Florenz lebte und sich einen Namen als Kunstkenner und -sammler machte. Die Porträtbüste, die der französische Bildhauer Edmé Bouchardon (1698–1762) während seines zehnjährigen Romaufenthaltes von Stosch anfertigte, zeigt den Baron dementsprechend in Anmutung und Gewandung eines römischen Kaisers, die die intellektuelle Bezugswelt des Dargestellten spiegeln (Abb. 2, vgl. Abb. 3). Ebenso darf man aber vermuten, dass die Antike für Stosch als ästhetische Referenz auch deshalb so anziehend war, da in ihr das Ideal homoerotischer Freundschaft zelebriert wurde. Seine Neigung zum eigenen Geschlecht war Wegbegleiter\*innen und engen Freund\*innen kein Geheimnis, obschon der Baron sie nicht öffentlich auslebte.

Als Philipp von Stosch kurz vor seinem Tod Johann Joachim Winckelmann (1717–1768) kennenlernte, der heute als Begründer der wissenschaftlichen Archäologie und Kunstgeschichte gilt, beauftragte er ihn mit der Erstellung eines Katalogs seiner berühmten Sammlung antiker Gemmen (geschnittene Halbedelsteine). Beendet wurde das Werk (»Description des pierres gravées du feu Baron de Stosch«, 1760) jedoch erst im Auftrag seines Neffen und Alleinerben Heinrich Wilhelm Muzel-Stosch (1723–1782), der wie sein verstorbener



3  
Ägypten [Alexandria]  
**Torso einer Kaiserstatue, 4. Jh.**

Porphyrischer Rhyolith,  
96 x ca. 45 x ca 36 cm

Inv. Nr. 6128

© Skulpturensammlung und Museum für Byzantinische Kunst der Staatlichen Museen zu Berlin / Jürgen Liepe

Onkel als Junggeselle lebte und vermutlich ebenfalls dem männlichen Geschlecht zugeneigt war. Vor allem der Briefwechsel mit dem ihm freundschaftlich verbundenen Winckelmann, in dem sich die beiden Männer auf diskrete Weise über ihre erotischen Neigungen austauschten, bestärkt diese Annahme. Im Schwärmen für die antiken Kunstwerke und die Gesellschaften, die diese hervorgebracht hatten, konnten sie relativ frei über die Thematik sprechen. Dies geschah in einer Fusion ästhetischer, intellektueller und erotischer Attraktion für die Skulpturen antiker Helden und Jünglinge. Bereits kurz nach Winkelmanns Tod 1767 strebte Heinrich von Stosch die Veröffentlichung ihrer Korrespondenz an. Auch dies kann als Hinweis darauf gelten, dass der Neffe, wie zuvor schon der Onkel, seine sexuellen Präferenzen nicht kategorisch geheim hielt.

Diese relative Freiheit galt jedoch nicht für Preußens König Friedrich II. gen. der Große, (1712–1786), der 1764 die berühmte Stosch'sche Gemmensammlung für den Preußischen Hof erwarb und so den Grundstein für die Berliner Antikensammlung legte. Anders als seine schöngestigen Zeitgenossen Stosch und Winckelmann oder auch sein jüngerer Bruder Heinrich (1726–1802), dessen Liebe zum Offizier Christian Ludwig von

Kaphengst (1740–1800) ein offenes Geheimnis war, musste Friedrich als späterer König und Oberbefehlshaber der preußischen Truppen in kriegerischen Zeiten die an ihn gestellten gesellschaftlichen und dynastischen Forderungen erfüllen. Dieser Anspruch spiegelt sich auch in den meisten Darstellungen des Preußischen Königs wieder, etwa in der Kopie von Johann Gottfried Schadows überlebensgroßer Marmorskulptur in der kleinen Kuppel des Bode-Museums (Abb. 4), die ihn in der Pose des strengen Feldherrn zeigt.

Dass Friedrich schwul war, darf jedoch als sehr wahrscheinlich gelten. So gingen aus seiner Ehe mit Elisabeth Christine von Braunschweig-Wolfenbüttel-Bevern (1715–1797), von der er immer getrennt lebte, keine Nachkommen hervor. Stattdessen pflegte Friedrich zeitlebens besonders vertraute Beziehungen zu einigen Männern seines Hofstaats, was insbesondere seinem Vater, dem als »Soldatenkönig« bekannten Friedrich Wilhelm I. (1688-1740), ein Dorn im Auge war. Als Schlüsselerpisode des zerrütteten Verhältnisses zwischen Vater und Sohn kann die vor Friedrichs Augen durchgeführte Exekution seines Jugendfreunds Hans Hermann von Katte (1704-1730) gelten, der in einen Fluchtversuch des musisch interessierten Kronprinzen vor der harten Zucht des Vaters verstrickt gewesen war.

Dass in diesem Text nur männliche Kunstliebhaber und Sammler behandelt werden, ist kein Zufall. Zum einen haben wir heute kaum Kenntnis über intellektuelle Frauen und Kunstliebhaberinnen der Vormoderne. Sie blieben im Gegensatz zu den Männern aufgrund ihrer gesellschaftlichen Stellung meist im Hintergrund und ihre Spuren gingen im Laufe der Zeit verloren. Zum anderen bot die Antike aufgrund ihrer vornehmlichen Auseinandersetzung mit männlicher Homoerotik und der ästhetischen Idealisierung des männlichen Körpers auch später in erster Linie einen Bezugsrahmen für schwule Liebe.



4

Franz Tübbecke [1856–1937]

**Friedrich II. der Große, 1904****[Kopie nach einem Original von Johann Gottfried Schadow]**

Marmor, 253 x 105 x 82 cm

Inv. Nr. 2829

© Skulpturensammlung und Museum für Byzantinische Kunst der Staatlichen Museen zu Berlin / Antje Voigt

# Spielarten der Liebe

# HELDINNEN DER TUGEND

Route 4 – Die vierte Route führt zu Darstellungen von weiblicher Intimität und erotischer Liebe unter Frauen.



1  
Fränkisch [Bamberg?]  
**Kasten mit Leben-Jesu-Zyklus [Detail], um 1100**

Walroßknochen [?], 14 x 41 x 29 cm

Inv. Nr. 616

© Skulpturensammlung und Museum für Byzantinische Kunst der Staatlichen Museen zu Berlin / Jörg P. Anders



2  
Österreich

**Heilige Margarete [Detail eines Retabels], um 1517**

Linden- und Nadelholz, gefasst, 117,2 x 120,5 x 28 cm

Inv. Nr. 2770

© Skulpturensammlung und Museum für Byzantinische Kunst der Staatlichen Museen zu Berlin / Antje Voigt

Die Rolle der Frau in der Gesellschaft hat sich im Laufe der Geschichte kaum gewandelt. Ihr Alltag beschränkte sich meist auf das Dasein als Mutter und auf das religiöse Leben. Für gewöhnlich war eine Frau zunächst der Vormundschaft ihres Vaters und nach der Heirat der Autorität ihres Ehemanns unterstellt. Die gesellschaftliche Stellung einer Frau, die unabhängig bleiben wollte, war an ihren persönlichen Wohlstand gekoppelt. Nur sehr wenige Frauen hatten jedoch hinreichend eigenes Geld, zudem rief ökonomischer Wohlstand keineswegs immer auch automatisch einen höheren sozialen Status hervor.

Warum aber wollten manche Frauen trotz begrenzter sozialer Perspektiven dennoch nicht heiraten? Hierfür gab es zahlreiche Motive. Eines davon war fraglos die Verweigerung einer heterosexuellen Beziehung.

Die antike Mythologie – die Geschichten der griechischen und römischen Götter – und die christliche Hagiographie – die Lebensgeschichten der Heiligen – enthalten viele Beispiele von Frauen, die bewusst auf heterosexuelle Beziehungen verzichteten. In beiden Überlieferungen findet man das gleiche Grundschema: Unverheiratete Frauen wurden gesellschaftlich akzeptiert, solange



3  
Bernardino Cametti [1669–1736]

**Diana als Jägerin, 1720/50**

Marmo , Gesamthöhe 258 cm

Inv. Nr. 9/59

© Skulpturensammlung und Museum für Byzantinische Kunst der Staatlichen Museen zu Berlin / Antje Voigt

sie die Botschaft von der Tugend der weiblichen Enthaltsamkeit vermittelten.

Zumindest während des Mittelalters und in der Frühen Neuzeit galt im Christentum die unbeugsame Verteidigung der Jungfräulichkeit als Haupttugend nahezu jeder wegen ihres Glaubens getöteten Märtyrerin. Spätestens ab dem Moment, da sie ihr Leben Gott weihten, wurde Enthaltsamkeit somit zur zwingenden Voraussetzung für die Heiligsprechung von Frauen. Bei ihren männlichen »Kollegen« war die Frage nach der sexuellen Aktivität hingegen irrelevant.

Hinsichtlich weiblicher Sexualität zeigte die mittelalterliche Gesellschaft deutlich ihre Geringschätzung von Frauen. Weibliches Begehren wurde schlicht nicht ernst genommen, außer es bedrohte männliche Privilegien oder die Vorherrschaft des männlichen Geschlechts. Die Missbilligung weiblicher Homosexualität findet sich etwa in sämtlichen heiligen Schriften des Judentums und Christentums nur an einer einzigen Stelle: im Brief des Paulus an die Römer (»denn bei ihnen haben Frauen den natürlichen Verkehr vertauscht mit dem widernatürlichen«). Obwohl die Bibel der Frage also kaum Aufmerksamkeit widmet, wurde weibliche



4

Giuseppe Mazza [1653–1741]

**Diana mit Nymphen und Aktaion, um 1710**

Marmor, 56 x 72,5 x 8 cm

Inv. Nr. M 284, Eigentum des Kaiser Friedrich Museumsvereins  
 © Skulpturensammlung und Museum für Byzantinische Kunst der Staatlichen  
 Museen zu Berlin / Jörg P. Anders

Homosexualität in den Texten zahlreicher Theologen und Kleriker abgelehnt und von einigen der wichtigsten Kirchenlehrer, etwa Augustinus (354–430) oder Thomas von Aquin (1224/1225–1274), sogar scharf verurteilt.

Verweise auf weibliche Homosexualität sind im Mittelalter ausgesprochen rar, dennoch begann man während dieser Zeit zumindest gegenseitige Zuneigung unter Frauen darzustellen. Ab dem Beginn des 9. Jahrhunderts verbreitete sich in Europa eine neue Darstellungsform für das Thema der Heimsuchung. Laut den Evangelien besuchte Maria kurz vor Jesu Geburt ihre Cousine Elisabeth,

die trotz ihres hohen Alters auf wundersame Weise mit Johannes (genannt »der Täufer«) schwanger geworden war. Als sich die beiden Frauen begegneten, bewegte sich Johannes vor Freude im Bauch seiner Mutter, da er die Anwesenheit Christi spürte. Diese traditionelle Szene der Begrüßung wurde nun mit mehr Leidenschaft aufgeladen. Den hochemotionalen Moment illustrierte man, indem sich die beiden Frauen eng umschlangen, ihre Wangen aneinanderschmiegteten oder sich sogar auf die Lippen küssten. Letzteres ist auf einem kleinen Buchkasten (um 1100) zu sehen, der vermutlich aus Wallrossknochen gefertigt wurde und im Bode-Museum aufbewahrt wird (Abb. 1).

Während männliche Märtyrer zumeist direkt durch Enthauptung starben, wurden frühe Märtyrerinnen nahezu durchweg zunächst gefoltert und dabei mit Messern, Schwertern oder Pfeilen durchbohrt. Alle diese Waffen spielen implizit auf die Rolle des männlichen Genitals beim Geschlechtsakt an. Gerade die strikte Ablehnung heterosexuellen Geschlechtsverkehrs war demgegenüber der üblichste Schritt in der Übertretung etablierter Normen traditioneller weiblicher Tugend, die für alle frühen christlichen Märtyrerinnen auf die ein oder andere Art typisch war. In der Regel hätten sie ohne den Verstoß gegen heterosexuelle Prinzipien nie das Martyrium und in dessen Folge die Heiligsprechung erlangt. Beispiele hierfür sind etwa die heiligen Ursula, Katharina von Alexandria, Agatha und Margarete.

Ursula, Katharina und Agatha haben sehr ähnliche Geschichten. Alle wurden sie in wohlhabende Familien hineingeboren; Ursula und Katharina waren sogar Prinzessinnen. Sie wurden gegen ihren Willen verlobt, entsagten aber Wohlstand und Ehe, um ihr Leben Gott zu widmen. Alle drei durchlitten ein »weibliches Martyrium«: Ursula wurde mit Pfeilen durchbohrt, Katharina wurde gerädert und Agatha wurden die Brüste abgeschnitten.

Das vierte Beispiel, nämlich der Fall der heiligen Margarete, illustriert indes eindrücklich den Sieg weiblicher sexueller Selbstbestimmung über den Mann. Nach den Heiligenviten des Jakobus de Voragine aus dem 13. Jahrhundert (der sogenannten *Legenda Aurea*) weigerte sich Margarete zu heiraten, um ihr Leben vollständig Gott zu widmen. Hierauf wurde sie eingekerkert und gefoltert. Im Gefängnis erschien ihr der Teufel in Form eines Drachen – ein Fabelwesen, das in christlichen Legenden die sexuelle Versuchung symbolisiert. Die sich anschließenden Ereignisse überliefert de Voragine in zwei verschiedenen Versionen. Laut der ersten Version wurde Margarete von dem Drachen verschlungen, doch gelang es ihr, aus seinem Bauch zu entkommen, indem sie mit der Hand das Kreuz schlug. Nach der zweiten Variante besiegte sie das Ungeheuer, das angeblich sogar männlichen Aussehens war, indem sie es am Bart packte, mit einem Hammer schlug und schließlich triumphierend ihren Fuß auf sein Genick stellte. In anderen Worten – sie unterwarf es physisch.

In der Sammlung des Bode-Museums gibt es mehrere Darstellungen der heiligen Margarete, die sie meist in Begleitung des friedlich zu ihren Füßen ruhenden Drachen zeigen. So ist beispielsweise der rechte Flügel eines Altars



5

Paulus Ättinger

**Diana auf dem Hirsch, 1600–1605**

Silber, teilvergoldet, mit Edelsteinen und Perlen besetzt, 34,5 x 30 x 15 cm

Inv. Nr. 3864, Leihgabe der Sammlung Würth.

© Archiv Würth



6

Giambologna [1529–1608]

**Schlafende Nympe, ca. 1600**

Bronze, 20,5 x 34 x 15,4 cm

Inv. Nr. 7243

© Skulpturensammlung und Museum für Byzantinische Kunst der Staatlichen Museen zu Berlin / Antje Voigt

mit einem Bild geschmückt, das mit zwei ungewöhnlichen Details auf den Kampf, den anschließenden Sieg und die letztliche Unterwerfung des Drachen durch die Frau anspielt (Abb. 2): Wir sehen Margarete mit der Märtyrerkrone und einen Kreuzstab wie auch eine Leine haltend, mit denen sie den Drachen im Zaum hält und ihn somit daran erinnert, wer seine Herrin ist.

Die Rolle der Frauen in der Gesellschaft entwickelte sich mit dem Übergang vom Mittelalter zur Renaissance im 15. Jahrhundert nicht entscheidend weiter. Frauen waren nach wie vor dem Haus zugeordnet oder wurden in Klöstern ausgesondert, und man gestand ihnen nur ein Minimum an Bildung zu. Zugleich eröffnete die Wiederentdeckung der Antike und ihrer Mythen aber neue Möglichkeiten der Darstellung von Frauen und von weiblicher Homosexualität.

In der antiken Mythologie steht die Göttin Diana (griechisch Artemis) für die Tugend heterosexueller Enthaltsamkeit, aber sie ist auch ein Musterfall für lesbische Liebe. Wie in der Skulptur von Bernardino Cametti (1669–1736) wird Diana oft mit durchtrainiertem Körper dargestellt und widmet sich üblicherweise Männern vorbehaltenen Tätigkeiten wie der Jagd (Abb. 3). In diesem Fall erinnert ihre verwegene Attitüde an die des klassischen männlichen Helden. Über ihre Zurückweisung von Männern berichtet der römische Dichter Ovid (43 v. Chr.–17 n. Chr.) in seinen Verserzählungen der *Metamorphosen*. Diana verwandelte demnach Aktaion in einen Hirsch, weil er sie heimlich beim Baden beobachtet hatte. Diese Szene hat Giuseppe Mazza (1653–1741) in ein Marmorrelief gemeißelt (Abb. 4). Während sich Aktaion mit seinem Hirschgeweih im Hintergrund befindet, sitzt im Vordergrund Diana



7

Leonhard Kern [1588–1662]

**Die drei Grazien, vor 1650**

Alabaster, 37,8 x 23,3 cm

Inv. Nr. 1044, Leihgabe der Sammlung Würth.

© Archiv Würth

umgeben von ihren Nymphen. Diese sind Naturgeister, die die Gefolgschaft der Göttin bilden und oft in erotischer Zuneigung zueinander dargestellt werden. Andere Kunstwerke zeigen Diana scheinbar frei von jeglicher sexuellen Konnotation, zum Beispiel im Trinkgefäß (1600–05) von Paulus Ättinger beim Reiten eines Hirschs (Abb. 5). Diese Szene kann als Verweis auf Dianas Liebe zur Natur gelesen werden, aber sie erinnert den Betrachter auf subtile Weise auch an ihre Unterwerfung Aktaions.

Badeszenen waren die geläufigsten Situationen, in denen während Renaissance und Barock nackte Frauen gezeigt wurden. Zu den am häufigsten gewählten Themen zählte hierbei *Diana und ihre Nymphen*. Für badende oder schlafende Nymphen gibt es in den umfangreichen Beständen an Bronzen im Bode-Museums reichlich Beispiele, etwa eine Arbeit von Giambologna (1529–1608) (Abb. 6). Auch *Die drei Grazien* waren als Sujet beliebt. Die Grazien waren nachgeordnete Göttinnen der Schönheit, Anmut, Fruchtbarkeit und Kreativität, die unbekleidet und sich bei den Händen haltend oder einander umarmend dargestellt wurden. Wie im Fall des Reliefs von Leonhard Kern (1588–1662) wurden Verbildlichungen solcher Gesten der Zuneigung unter Frauen paradoxerweise zumeist von Männern als heterosexuell orientierte Anregung in Auftrag gegeben (Abb. 7).

Darstellungen weiblicher Intimität wurden außerdem als ergänzende Bildinhalte in mythologische und religiöse Szenen integriert. Im *Sturz des Phaethon* von Simone Mosca (ca. 1523–1578) sind diese Themen vollkommen miteinander verwoben



8

Simone Mosca, genannt Il Moschino [um. 1523–1578]

**Der Sturz des Phaethon, um 1560**

Marmor, 124 x 96 x 26 cm

Inv. Nr. 282

© Skulpturensammlung und Museum für Byzantinische Kunst der Staatlichen Museen zu Berlin / Jörg P. Anders

(Abb. 8). In der griechischen Mythologie war Phaethon der Sohn des Sonnengottes Helios (lateinisch Sol). Einmal erlaubte ihm der Vater, für einen Tag seinen Sonnenwagen zu lenken. Phaethon konnte jedoch die Pferde nicht im Zaum halten, weshalb der Göttervater Zeus (lateinisch Jupiter) den Wagen mit einem Blitz zertrümmern musste, um die Erde vor dem Verbrennen zu bewahren. Phaethon stürzte in den – hier als alten Mann dargestellten – Fluss Eridanos und ertrank. Deutlich sieht man in diesem Fall, dass der Mensch und sein Körper zentrale Themen der Renaissance waren, denn die künstlerische Umsetzung von Letzterem erscheint hier wichtiger als die verbildlichte Erzählung selbst. Zudem erwecken Nacktheit und Interaktion der Figuren in diesem Relief deutliche homoerotische Assoziationen: Phaethons Genitalien befinden sich genau im Zentrum der Komposition, und die drei Nymphen auf der rechten Seite sind unverblümt mit lesbischen Intimitäten beschäftigt. Obwohl Eridanos die Frauen direkt anblickt, scheint ihn dies allerdings überhaupt nicht zu interessieren. Mit seinen geöffneten Beinen, die den Blick auf die Genitalien freigeben, nimmt er zudem eine sogenannte homoerotische Pose ein.

Innerhalb der mythologischen Legenden oder der christlichen Traditionen gelten alle in diesem Text aufgeführten Frauen als Beispiele revolutionärer Menschen, da sie aus den repressiven Rollen ihrer Zeit ausgebrochen sind. Erst durch die Überwindung beziehungsweise Verwischung gesellschaftlicher und geschlechtsspezifischer Grenzen wurden sie zum integralen Bestandteil der Kunstgeschichte. Diese Botschaft der Freiheit nimmt letztlich bereits jene Forderung vorweg, die die französische Philosophin Simone de Beauvoir 1976 im Zusammenhang mit dem Lesbianismus gegenüber Alice Schwarzer äußerte: »[...] an sich ist die ausschließliche Homosexualität genauso einengend wie die Heterosexualität. Ideal wäre, ebenso gut eine Frau lieben zu können wie einen Mann, einfach ein menschliches Wesen. Ohne Angst, ohne Zwänge, ohne Verpflichtungen.«

# Spielarten der Liebe

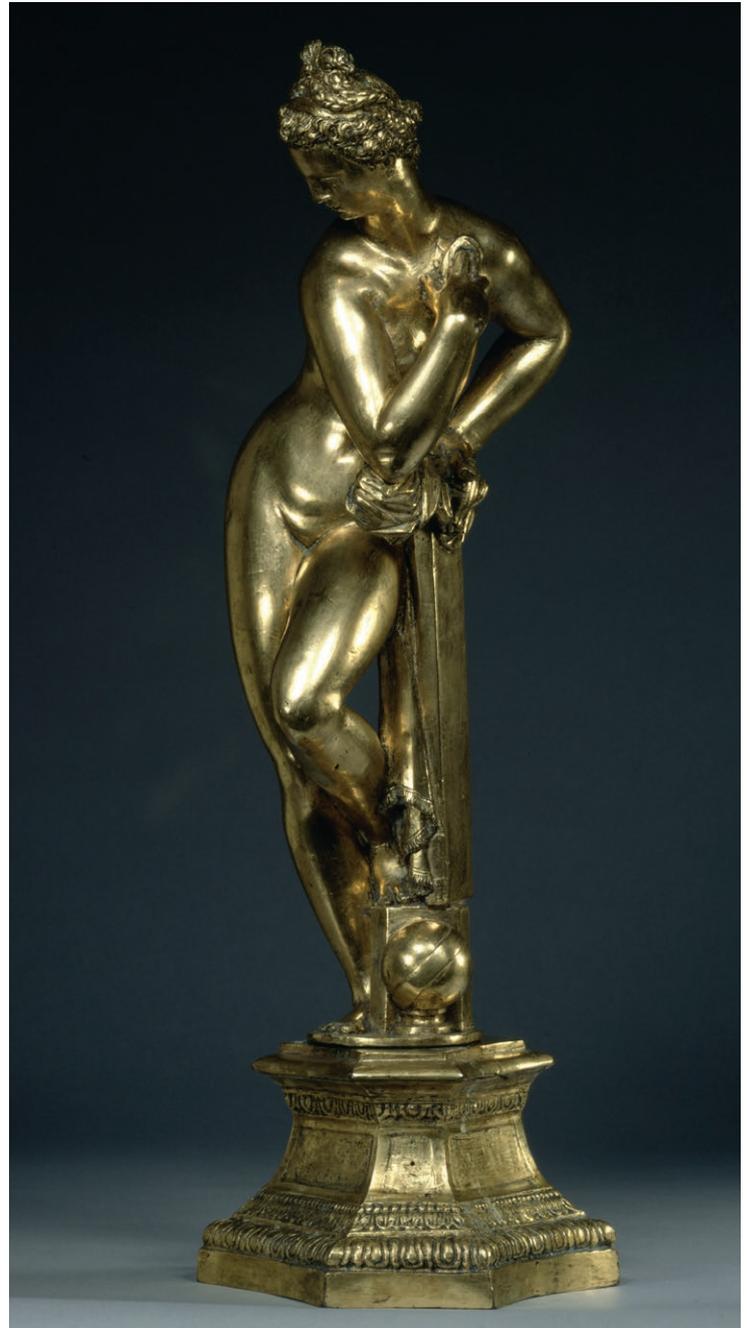
# GRENZ-ÜBERSCHREITUNGEN

Route 5 – Die fünfte Route setzt sich mit der Frage auseinander, inwieweit die Zuordnung zu einem Geschlecht sich immer aufrechterhalten lässt.

Wandlungen und Mehrdeutigkeiten im Hinblick auf die Geschlechtszugehörigkeit sind als Themen in den Sammlungen des Bode-Museums umfassend präsent. Unabhängig davon, ob Kunstwerke christliche oder mythologische Motive aufweisen, bezeugen sie regelmäßig den seit jeher vorhandenen Drang zur Darstellung sämtlicher Spielarten der Liebe. Der Bandbreite dieses Themas war man sich schon in der Antike bewusst, was sich etwa in der Doppelnatur der griechischen Liebesgöttin Aphrodite (lateinisch Venus) ausdrückt.

In den Erzählungen zu den antiken griechischen Göttern, der Mythologie, besaß Aphrodite eine mehrdeutige Persönlichkeit verschiedenen Ursprungs: Als Aphrodite Pandemos, Tochter des Göttervaters Zeus (lateinisch Jupiter) und der Dione, verkörperte sie die körperliche Liebe der sinnlichen Freuden. Für die emotionale Liebe mit Körper und Seele stand sie als Aphrodite Urania, die dem Meeresschaum entstieg war, den das abgeschnittene Genital des Gottes Uranos verursacht hatte. Innerhalb dieser Doppelnatur waren beide Seiten der Aphrodite gleichrangig. Um dennoch zwischen den beiden Persönlichkeiten unterscheiden zu können, wurde Aphrodite Urania mit einem Himmelsglobus dargestellt, der ihre eher spirituelle Natur repräsentierte. Einen solchen findet man zum Beispiel zu Füßen der *Urania* von Giambologna (1529–1608), die ihren nackten Körper gedankenverloren und eher halbherzig mit einem Tuch bedeckt (Abb. 1).

Dass die Aphrodite Urania ohne jegliches Zutun einer Frau, also eingeschlechtlich, entstanden war, griff mit Karl Heinrich Ulrichs (1825–1895) ein Vorkämpfer der Rechte Homosexueller auf. Im Jahr 1864, also noch



1  
Giambologna [1529–1608]  
**Venus Urania, 1573**

Bronze, Feuervergoldet, 43,5 x 15 cm  
Inv. Nr. M 39/71, Eigentum des Kaiser Friedrich Museumsvereins  
© Skulpturensammlung und Museum für Byzantinische Kunst  
der Staatlichen Museen zu Berlin / Jörg P. Anders

bevor der Begriff »homosexuell« zum ersten Mal öffentliche Verwendung fand, entwickelte er für seine *Forschungen über das Räthsel der mann männlichen Liebe* den Begriff des »Urning« (auch »Uranier«, weibl. Form: »Urninde«), der den Anspruch gleichwertiger Daseinsberechtigung zum heterosexuellen »Dioning« in sich trug. Ulrichs basierte seine Argumentation dabei unter anderem auf jene zwei Naturen der Liebe, die der griechische Philosoph Platon (428/427–348/347 v. Chr.) in seinem Text *Symposium* diskutiert hatte.

Während Aphrodite selbst zur uneingeschränkten Bewunderung der weiblichen Reize herangezogen werden konnte, gab es zugleich auch eine ebenfalls weit zurückreichende Tradition, den Körper der Frau als unrein und sündenbehaftet zu erachten. Wichtige frühchristliche Autoren wie Augustinus (354–430) und Hieronymus (347–420) eröffneten Frauen jedoch einen Ausweg aus diesem vermeintlichen Problem: Durch geistige Standhaftigkeit und Entsagung ihrer Weiblichkeit konnten sie nämlich zumindest eine Art von allegorischem Mannesstatus erlangen. Bereits der Apostel Paulus hatte in seinem *Brief an die Galater* ausgeführt, dass durch die Taufe nicht nur alle Grenzen der ethnischen, religiösen und sozialen Herkunft, sondern auch des Geschlechts überwunden würden: »Hier ist nicht Jude noch Grieche, hier ist nicht Sklave noch Freier, hier ist nicht Mann noch Frau; denn ihr seid allesamt einer in Christus Jesus.«

Im Laufe der Jahrhunderte interpretierten Gelehrte diese Worte entsprechend den Regeln ihrer jeweiligen patriarchalen Gesellschaften. So überrascht es kaum, dass die christliche Heiligsprechung von Frauen der Transformation und Auslöschung ihrer Körper gleichkam, die ihr Geschlecht gleichsam aufhob und sie gewissermaßen zu »nicht-Frauen« oder »fast-Männern« machte. Selbst wenn diese heiligen Frauen letztlich durch Enthauptung starben, wurden sie doch üblicherweise im Moment der auf ihre Sexualität abzielenden Folter dargestellt.

Andere christliche Schriften – wie die im 13. Jahrhundert entstandene Sammlung von Heiligengeschichten der *Legenda aurea* (Goldene Legende) – forderten hingegen beide Geschlechter dazu auf, die mystische Vereinigung mit Christus anzustreben und all seine Tugenden und Werte wie Hoffnung, Glaube, Liebe, Tapferkeit und moralische Festigkeit zu leben. Hierbei war es unerheblich, dass die ersten drei als typisch weibliche und die letzten zwei als vorwiegend männliche Eigenschaften galten. Trotz der klar definierten Rollen von Frauen und Männern gab es somit im Mittelalter also auch eine gewisse Durchlässigkeit zwischen den Geschlechtern.

In den Genderwissenschaften wird heute üblicherweise zwischen biologischem (*sex*) und sozialem Geschlecht (*gender*) unterschieden. Eine vergleichbare Perspektive bietet auch schon das Mittelalter. Heilige Frauen wie Ursula, Katharina, Agatha und Margarete durchliefen passiv eine aufgezwungene Wandlung ihres sozialen Geschlechts (siehe Route 4 »Heldinnen der Tugend«). Andere frühe weibliche Märtyrerinnen übernahmen eine aktive Rolle bei diesem einschneidenden Wandel durch ihre freiwillige Transformation. Dies war der Fall bei den heiligen Lucia und Wilgefortis, die beide als Frauen geboren wurden und dann bewusst ihre Geschlechtszugehörigkeit ablegten, um ihr Leben Gott zu weihen.



2  
Tirol  
**Heilige Lucia (Detail des Zamser Retabel), um 1485**

Nadelholz, gefasst,  
275 x 260 x 60 cm

Inv. Nr. 3112

© Skulpturensammlung und Museum für  
Byzantinische Kunst der Staatlichen Museen zu  
Berlin / Reinhard Saczewski

Nach den verschiedenen Überlieferungen durchlitt Lucia ihr Martyrium während des 1. Jahrhunderts in der Stadt Syrakus auf Sizilien. Die bekehrte Christin wurde mit einem »Heiden« verlobt, der sie aufgrund ihres Glaubens an die Römer verriet. Zur Strafe wurde sie vergewaltigt, von einem Ochsesgespann über den Boden geschleift, in siedendem Öl gebadet, mit einem Dolch in die Kehle gestochen und schließlich enthauptet. Die Legende der heiligen Lucia wurde mit der Zeit ausgebaut, und im 15. Jahrhundert fügte man eine weitere Episode hinzu: Da Lucia aufgrund ihrer wunderschönen Augen ständig von Männern umworben wurde, riss sie diese aus, um ihren Liebreiz zu vernichten und somit ihre Jungfräulichkeit zu bewahren. Seitdem symbolisieren Lucias Augen ihre Lossagung vom weiblichen Geschlecht. Auf dem rechten Flügel des *Zamser Altars* aus dem 15. Jahrhundert ist Lucia als attraktive, selbstbewusste Frau dargestellt, die in ihrer linken Hand einen Teller hält (Abb. 2). Einstmals lagen ihre – heute verschollenen – Augen auf dem Teller. Sie präsentiert sie Gott und weist hierdurch dem Betrachter den Weg zur Heilsfindung.

Die Geschichte der heiligen Wilgefortis (je nach Region und Sprache entspricht sie der heiligen Kümmeris, Uncumber, Liberata oder Librada) entstand um 1400 durch die Verschmelzung verschiedener populärer religiöser Legenden mit einer ikonographischen Umdeutung. Erstere handelten von der Verwandlung einer Frau in einen Mann, Letztere war in Umkehrung die Umwandlung eines Mannes in eine Frau. Laut der Legende wollte die Prinzessin Wilgefortis jungfräulich bleiben und ein christliches Leben führen. Um ihrer Zwangsheirat mit einem »Heiden« zu entkommen, bat sie Gott um Hilfe, der ihr einen Bart wachsen ließ. Daraufhin löste ihr Verlobter nicht nur das Eheversprechen, Wilgefortis wurde außerdem zum Tode am Kreuz verurteilt – ein Martyrium, das eigentlich Männern vorbehalten war.

Der zweite Impuls hat seinen Ursprung im heute verlorenen *Sacro Volto* (heiliges Antlitz), das früher in Lucca aufbewahrt wurde. Es war ein im Mittelalter sehr bekanntes Kultbild und beliebtes Pilgerziel. Die nur selten zur Schau gestellte Holzskulptur stammte vermutlich aus dem 12. Jahrhundert und zeigte den gekreuzigten Christus mit Bart und in ein langes Gewand gekleidet, das mit kostbaren Edelsteinen geschmückt war. Der alten östlichen Bildtradition für Christus am Kreuz folgend, wurde Jesus hier als König, mit geöffneten Augen und eine purpurfarbene Tunika tragend, dargestellt. Neben einer langen Haartracht besaß er recht feminine Züge. Kopien dieser Skulptur im nördlichen Europa wurden offenbar als gekreuzigte bärtige



3

Osnabrück

**Heilige Kümmeris, um 1520**

Eichenholz, gefasst, 144 x 132 x 22 cm

Inv. Nr. 7727

© Skulpturensammlung und Museum für Byzantinische Kunst der Staatlichen Museen zu Berlin / Antje Voigt

Frau missdeutet. Im niederdeutschen Ausdruck »hilge Vartz«, der wörtlichen Übersetzung des italienischen »Sacro Volto«, könnte dabei der Ursprung des Namens Wilgefortis liegen. Mit Brüsten versehen und in ein Frauengewand gekleidet, tritt uns die als Kummernis benannte Heilige in der im Bode-Museum verwahrten Fassung unmissverständlich als Frau gegenüber (Abb. 3).

Im Mittelalter wurde Jungfräulichkeit nicht nur als ein physischer, sondern auch als ein spiritueller Zustand angesehen. Strebten Frauen ein heiliges Leben an, so war ihr Körper zugleich ein wichtiges Instrument wie auch ein Hindernis. Wenn hingegen Männer Kontrolle über ihren eigenen Körper ausübten und hierdurch auf ihre männliche Geschlechtlichkeit verzichteten, stellten sie die gängigen Vorstellungen von Adel und Rittertum in Frage.

Der heilige Georg war der Prototyp des männlichen christlichen Helden und zählt seit dem Mittelalter zu den am meisten verehrten Heiligen. Vermutlich lebte er während des 3. Jahrhunderts als römischer Soldat. Im 9. Jahrhundert wurde seine Legende um einen fantastischen Kampf gegen einen Drachen und die Rettung einer Prinzessin erweitert. Auch in der Sammlung des Bode-Museums ist er einer der am häufigsten dargestellten Heiligen. Üblicherweise wird er als mittelalterlicher Ritter im Augenblick der Tötung des Drachens gezeigt. Entgegen unserer der landläufigen Vorstellungen vom heterosexuellen männlichen Helden (siehe hierzu Route 1 »In Liebe und Krieg«), bietet Georg dabei ein gutes Beispiel für Mehrdeutigkeiten bei den Geschlechterrollen.



4

Bayern

**Heiliger Georg, um 1520**

Lindenholz mit ursprüngliche Fassung, 153 x 52 x 36 cm

Inv. Nr. 3066

© Skulpturensammlung und Museum für Byzantinische Kunst der Staatlichen Museen zu Berlin / Klaus Leukers

Die Anzahl der Torturen, die Georg während seines Martyriums durchlitt, variiert in den zahlreichen mittelalterlichen Legenden. Die schiere Menge seiner verschiedenen Folterungen ist mit der klassischen Form des weiblichen Martyriums verglichen worden, das üblicherweise aus einer ganzen Reihe von Folterungen des gesamten Körpers bestand, wobei geschlechtsspezifischen Körperteilen, wie etwa den Brüsten, eine besondere Rolle zukam. Männliche Märtyrer hingegen mussten normalerweise deutlich weniger Torturen auf sich nehmen, und sehr häufig beschränkte sich ihr Martyrium sogar allein auf die Enthauptung.

Obwohl die Texte über die Frage der möglichen Jungfräulichkeit des heiligen Georg schweigen, lassen sich in seiner Ikonographie doch zahlreiche Symbole finden, die eigentlich typisch für jungfräuliche Märtyrerinnen sind. So wird Georg etwa durch alle Stationen seines Martyriums hindurch nackt gezeigt oder musste die Foltermethode des Versengens der Brustwarzen über sich ergehen lassen. Auch widerstand er zweimal der Versuchung: Zunächst erschlug er den Drachen (ein christliches Symbol für die sexuelle Versuchung), dann lehnte er es ab, die von ihm gerettete Prinzessin zu heiraten. In einer Skulptur aus dem 16. Jahrhundert im Bode-Museum wurde der Drache vermenschlicht dargestellt, um die Versuchung des Heiligen zu verdeutlichen (Abb. 4). Der Drache besitzt nicht nur menschliche Zähne, sondern zudem ein weibliches Genital, das deutlich im Zentrum der Komposition gezeigt wird. Noch dazu liegt das Tier auf dem Rücken, wie bereit für den Geschlechtsakt. Doch auch angesichts dieses mehr als offensichtlichen sexuellen Angebots bleibt Georg unerschütterlich.

Welchem sozialen Geschlecht sich Georg, Aphrodite, Lucia oder Kümmernis zugehörig gefühlt hätten, ist nicht zu beantworten. Ebenso wenig, ob sie sich überhaupt in der herkömmlichen Definition von Männern und Frauen wiederfinden wollten oder konnten. Ihre Geschichten und die darauf basierenden Kunstwerke deuten jedoch auf ein angestammtes Bedürfnis des Menschen hin, die Abwesenheit geschlechtlicher Grenzen wiederzugeben. Mit anderen Worten, die Notwendigkeit zur Darstellung einer Realität, die wenig mit den westlichen sozialen Konventionen zu tun hatte. Das Recht eines jeden Menschen, sich nicht als Frau oder Mann zu definieren, wurde am 10. Oktober 2017 vom Bundesverfassungsgericht anerkannt

(Aktenzeichen: 1 BvR 2019/16). Im Mai 2019 hat die Weltgesundheitsorganisation offiziell bekannt gegeben, dass Transsexualität künftig nicht mehr als psychische Erkrankung eingestuft wird.

# Glossar

© LGBTQ Working Group, Victoria & Albert Museum, London.

Die folgende Terminologie ist ein ins Deutsche übertragener Auszug aus einem umfangreicheren Begriffswörterbuch des Victoria & Albert Museums in London:  
<https://www.vam.ac.uk/info/lgbtq>

## **Androgyn / Androgynie**

Eine Person, die nicht eindeutig männlich oder weiblich wirkt und/oder sich selbst derart identifiziert, dass sie entweder ein gemischtes oder ein neutrales Geschlecht vertritt.

## **Bisexuell / Bisexualität**

Ein Individuum, das sich sexuell sowohl zu Männern als auch zu Frauen hingezogen fühlt oder diesen Eindruck erweckt. Oftmals wird fälschlicherweise angenommen, Bisexualität bedeute, sich von beiden Geschlechtern gleichermaßen angezogen zu fühlen – tatsächlich können sich jedoch viele Menschen, die eine eindeutige oder ausschließliche Präferenz für ein Geschlecht bekunden, immer noch als Bisexuell identifizieren. Ein alternativer, nicht so gängiger Begriff ist ambisexuell.

## **Geschlechtsidentität**

Das Empfinden einer Person, dem männlichen, weiblichen oder einem anderen Geschlecht zugehörig zu sein.

## **Heterosexuell**

Ein heterosexuelles Individuum wird ausschließlich von Vertretern des anderen Geschlechts angezogen. Selbst einige Menschen, die über gleichgeschlechtliche Erfahrungen verfügen, können sich selbst eher als heterosexuell denn als bisexuell identifizieren. Um negative Aufmerksamkeit (z.B. Homophobie) zu vermeiden, identifizieren sich homosexuelle, bisexuelle oder lesbische Personen gelegentlich als heterosexuell oder lassen es zu, dass dies angenommen wird.

## **Homoerotik**

Dieser Begriff wird in der Regel verwendet, wenn eine Darstellung von Männern derart wahrgenommen wird, dass sie (absichtlich oder unabsichtlich) dazu bestimmt ist, ein schwules und bisexuelles männliches Publikum sexuell anzusprechen. Die Schöpfer können entweder männlich oder weiblich sein und müssen selbst nicht unbedingt schwul sein. Der Begriff »homoerotisch« impliziert, dass ein Gegenstand künstlerische oder ästhetische Qualitäten hat, auch wenn bestimmte Individuen (die nicht zwangsläufig homophob sein müssen, sondern aus beliebigen Kulturen oder sozialen Gruppen stammen und jeglicher Sexualität angehören können) solche Dinge als unkünstlerisch, unzünftig, pornographisch und/oder anderweitig beleidigend betrachten könnten. Auf das lesbische Gegenstück zu solchen Kunstwerken, für die es keinen vergleichbar griffigen Ausdruck gibt, findet der Begriff »homoerotisch« kaum Anwendung. Da viele Darstellungen lesbischer Aktivität explizit für ein heterosexuelles männliches Publikum geschaffen wurden und werden, sollte der Ausdruck »weibliche Homoerotik« stets mit Bedacht verwendet werden. Ähnliches gilt für Darstellungen männlicher homosexueller Aktivitäten, die von Frauen für ein weibliches Publikum geschaffen wurden (z.B. japanische Yaoi-Comics oder Manga); auch bei solchen Werken erscheint die Etikettierung »homoerotisch« als problematisch.

## **Homophobie**

Die Angst vor und/oder der Hass auf Homosexuelle und Homosexualität. Homophobie kann sich auf jeder erdenklichen Ebene manifestieren, von leichtem Unbehagen in Bezug auf Menschen aus der LGBTQ-Gruppe über Verdrängungstaktiken bis hin zu Hassreden und Gewalttaten gegen Schwule und Lesben (z.B. »Schwulenklatschen«) oder die aktive Anstiftung zum Hass gegen Menschen aus der LGBTQ-Gruppe. In manchen Fällen können auch Personen, die sich selbst als homosexuell oder bisexuell identifizieren, gegenüber gewissen Bereichen der schwulen Kultur oder bestimmten »Typen« innerhalb der LGBTQ-Gruppe eine Haltung einnehmen, die als homophob bezeichnet werden kann. Zum Beispiel können manche schwule Männer Lesbophobie haben, also Angst vor oder Abneigung gegen Lesben empfinden. Schwule Männer und lesbische Frauen können auch Biphobie oder sogar Heterophobie ausbilden.

### **Homosexuell**

Eine homosexuelle Person wird sexuell von Angehörigen ihres eigenen Geschlechts angezogen oder vermittelt diesen Eindruck nach außen. Der Begriff bezieht sich sowohl auf Männer als auch auf Frauen, wird aber vor allem für schwule Männer verwendet. Der Ausdruck kann in die Kategorien männliche Homosexualität oder weibliche Homosexualität differenziert werden. Homosexuelle Personen verwenden den Begriff eher selten für sich selbst und bevorzugen im Allgemeinen die Bezeichnungen schwul oder lesbisch. Ein Grund hierfür sind negativ wirkende Assoziationen klinischer Natur. Der Begriff wird nämlich von Homophoben gerne verwendet, um Schwule und Lesben zu entpersönlichen und zu entmenschlichen, ohne offensichtlich abfällige Bezeichnungen zu verwenden. In der Wissenschaft wird der Begriff ohne Hintergedanken üblicherweise gegenüber Ausdrücken wie »schwul« bevorzugt, da diese als zu umgangssprachlich wahrgenommen werden. Ein alternatives Adjektiv ist gleichgeschlechtlich, wie in »gleichgeschlechtliche Beziehung«.

### **Intersexuelle Person / Intersexuell**

Jemand, dessen Geschlecht von einem Arzt nur schwer als männlich oder weiblich kategorisiert werden kann. Eine Person, deren Kombination aus Chromosomen, Hormonen, inneren Geschlechtsorganen, Keimdrüsen und/oder Genitalien sich von einem der beiden erwarteten Profile unterscheidet. Menschen mit intersexuellen Gegebenheiten entscheiden sich teilweise dafür, ausschließlich nach dem Muster des einen oder anderen Geschlechts zu leben, indem sie Kleidung, soziale Signale, Genitalchirurgie und Hormonersatztherapie verwenden, um sich in das Geschlecht einzufügen, mit dem sie sich stärker identifizieren. Einige Intersexuelle, wie zum Beispiel manche Menschen mit Androgenresistenz, erscheinen äußerlich vollständig weiblich oder männlich und merken nicht, dass sie Intersexuell sind. Andere Arten von intersexuellen Zuständen werden aufgrund sichtbarer Unterschiede in den Genitalien sofort nach der Geburt erkannt.

### **Lesbe**

Eine Frau, die sich sexuell zu anderen Frauen hingezogen fühlt oder die diesen Eindruck erweckt. Der Begriff »lesbisch« (oder Lesbe) stammt aus dem frühen 18. Jahrhundert und entstand unter Bezug auf die antike Dichterin Sappho. Bereits in den 1870er Jahren wurde er in der Regel eher auf die sexuelle Orientierung als auf Sappho oder die Bewohner der griechischen Insel Lesbos bezogen. Bis Anfang des 20. Jahrhunderts wurden die Begriffe »lesbisch« und »sapphisch« als Synonyme verwendet.

### **Trans**

Eine gelegentlich verwendete Abkürzung, die sich auf einen Menschen mit abweichender Geschlechtsidentität bezieht. Dieser Ausdruck ermöglicht es Personen, eine diverse geschlechtsspezifische Identität anzugeben, ohne ihren Status oder ihre Absichten in hormoneller oder chirurgischer Hinsicht offenlegen zu müssen. In manchen Fällen wird der Begriff als Bezugnahme auf die gesamte Gruppe von Personen mit variierender Geschlechtsidentität verwendet und kann auch mit einem Sternchen geschrieben werden (Trans\*) , um einen umfassenderen Überbegriff zu bilden – als »Transgender« im Hinblick auf eine Person, die sich mit einer Geschlechtsidentität identifiziert oder diese zum Ausdruck bringt, die sich von ihrem biologischen Geschlecht bei der Geburt unterscheidet. Als Transgender kann auch eine Person definiert werden, die als Angehörige eines Geschlechts lebt, das nicht unbedingt auf einem anatomischen Geschlecht basiert. Die sexuelle Orientierung kann variieren und ist nicht von der Geschlechtsidentität abhängig.

### **Transsexuell**

Eine Person, die sich psychologisch mit einem anderen Geschlecht als demjenigen identifiziert, dem sie bei der Geburt zugeordnet wurde. Transsexuelle wünschen sich häufig, ihren Körper hormonell und chirurgisch zu verändern, um mit ihrem inneren Empfinden für ihr Geschlecht in Einklang zu kommen.

### **Queer**

Ein Sammelbegriff, mit dem ein weites Spektrum sexueller Präferenzen, Orientierungen und Verhaltensweisen abgedeckt wird, die nicht der heterosexuellen und monogamen Konvention entsprechen. »Queer« kann Lesben, Schwule, Bisexuelle, Transgender, Intersexuelle, Sex-Positive und zahlreiche andere Gruppen von Menschen umfassen, die sexuelle Grenzen überschreiten. Es ist ein sogenanntes »Geusenwort« (oder Trotzwort), das bis in die 1980er Jahre hinein ausschließlich als Verunglimpfung oder Beschimpfung verwendet wurde, inzwischen aber von Mitgliedern der LGBT-Gruppe semantisch umgedreht wurde und mit trotzigem Stolz Verwendung findet.

# Grundlegende Literatur

- Aldrich, R. (Hg.). *Gay Life and Culture: A World History*. London, 2006.
- Aldrich, R. *Gay Life Stories*. London, 2012.
- Bynum, C. W. *Fragmentation and Redemption: Essays on Gender and the Human Body in Medieval Religion*. New York, 1992.
- Bynum, C. W. *Jesus as Mother: Studies in the Spirituality of the High Middle Ages*. Los Angeles, 1982.
- Cortjaens, W. (Hg.). *Winckelmann. Das göttliche Geschlecht*. Ausst.–Kat. (Schwules Museum, 16. Juni–9. Oktober 2017), Berlin, 2017.
- Davis, W. (Hg.). *Gay and Lesbian Studies in Art History*. New York, 1994.
- De Diego, E. *El Andrógino sexuado*. Madrid, 1992.
- Evans, R. und Johnson, L. (Hg.). *Feminist Readings in Middle English Literature*. London, 1994.
- Fernandez, D. *L'Amour qui ose dire son nome. Art et Homosexualité*. Paris, 2001.
- Fernandez, D. *Amants d'Apollon. L'homosexualité dans la culture*. Paris, 2014.
- Freud, S. *Eine Kindheitserinnerung des Leonardo da Vinci*. Leipzig und Wien, 1910 (1. Auf.).
- Friesen, I. *The Female Crucifix: Images of St. Wilgefortis Since the Middle Ages*. Ontario, 2001.
- Greenberg, D. F. *The Construction of Homosexuality*. Chicago und London, 1988.
- Halperin, D. M. *How to Do the History of Homosexuality*. Chicago und London, 2002.
- Lewis, R. und Horne, P. (Hg.). *Outlooks: Gay and Lesbian Sexualities and Visual Cultures*. New York, 1996.
- Lizarraga Cruchaga, X. *Una historia sociocultural de la homosexualidad: notas sobre un devenir silenciado*. Ciudad de México, 2003.
- Mills, R. *Seeing sodomy in the Middle Ages*. Chicago, 2015.
- Murray, S. *Homosexualities*. Chicago und London, 2000.
- Navarro, C. G. und Perdices, A. *La mirada del otro. Escenarios para la diferencia*. Ausst.–Kat. (Museo del Prado, 14. Juni–10. September 2017), Madrid, 2017.
- Parkinson, R. B. *A Little Gay History*. London, 2013.
- Rasmussen, A. M. (Hg.). *Rivalrous Masculinities: New Directions in Medieval Gender Studies*. Notre Dame (Indiana), 2019.
- Reed, Ch. *Art and Homosexuality: A History of Ideas*. New York, 2011.
- Riches, S. J. E. und Salih, S. (Hg.). *Gender and Holiness. Men, Women and Saints in Late Medieval Europe*. New York, 2002.
- Saslow, J. *Pictures and Passions: A History of Homosexuality in the Visual Arts*. New York, 1999.
- Schweizer-Vüllers, R. *Die Heilige am Kreuz: Studien zum weiblichen Gottesbild im späten Mittelalter und in der Barockzeit*. Bern, 1997.
- Small, J. *Homosexuality in Art*. New York, 2003.
- Steinberg, L. *The Sexuality of Christ in Renaissance Art and in Modern Oblivion*. Chicago, 1996 (2. Auf.).
- Sternweiler, A. *Die Lust der Götter. Homosexualität in der italienischen Kunst. Von Donatello zu Caravaggio*. Berlin, 1993.
- Tamagne, F. *Mauvais genre? Une histoire des représentations de l'homosexualité*. Paris, 2001.

## Relevante Internetquellen

### British Museum, London [UK]

Desire, Love, Identity: Exploring LGBTQ histories: <https://artsandculture.google.com/exhibit/JgLyidm3MO04Jw>

### Canadian Lesbian & Gay Archives, Toronto [Canada]

<https://archives.ca>

### GLBT History Museum, San Francisco [USA]

<https://www.glbthistory.org>

### Lesbian Herstory Archives, New York [USA]

<http://www.lesbianherstoryarchives.org>

### Leslie-Lohman Museum of Gay and Lesbian Art, New York [USA]

<https://www.leslielohman.org>

### Metropolitan Museum of Art, New York [USA]

Queering the Catalogue: <https://www.metmuseum.org/blogs/in-circulation/2019/lgbtq>

### Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid [Spanien]

Inclusive Love: <https://www.museothyssen.org/en/visit/thematic-tours/inclusive-love>

### Museo del Prado, Madrid [Spanien]

The Other's Gaze. Spaces of Difference: <https://www.museodelprado.es/en/whats-on/exhibition/the-others-wink-spaces-of-difference/e3ec04f9-d76d-4cdd-a331-246f192bcaf0>

### Schwules Museum\*, Berlin [Deutschland]

<https://www.schwulesmuseum.de>

### One Archive, Los Angeles [USA]

<https://one.usc.edu>

### Transgender Archive at the University of Victoria [Canada]

<https://www.uvic.ca/transgenderarchives>

### Victoria and Albert Museum, London [UK]

Out on Display: <https://www.vam.ac.uk/info/lgbtq>

# Impressum

Diese Publikation erscheint im September 2019 anlässlich des integrativen Ausstellungsprojekts *Der zweite Blick: Spielarten der Liebe* im Bode-Museum

Ein Projekt der Skulpturensammlung und Museum für Byzantinische Kunst der Staatlichen Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz

in Kooperation mit dem Schwulen Museum



**schwules  
museum**

## Herausgegeben von

María López-Fanjul y Díez del Corral

## Projektidee und -kuration

María López-Fanjul y Díez del Corral

## Autorinnen

María López-Fanjul y Díez del Corral: Einführung und Routen 1, 2, 4 und 5. Sarah Salomon: Route 3

## Übersetzungen

Svea Janzen, Douglas Kline, Roland May und Sarah Salomon

## Lektorat

Englisch: Julien Chapuis und Douglas Kline

Deutsch: Roland May und Jennifer Moldenhauer

Gendergerechte Sprache: Schwules Museum

## Wissenschaftliche Koordination

María López-Fanjul y Díez del Corral und Jennifer Moldenhauer, mit Sarah Salomon

## Ausstellungskoordination

Jennifer Moldenhauer und Klaus Leukers

## Gestaltung

Holger Stütting – allstars design

## Presse und Öffentlichkeitsarbeit

Fabian Fröhlich, Markus Farr, Yvonne Geister und Clara Nack

## Danksagung

Wir danken Birgit Bosold, Kevin Clarke und Peter Rehberg vom Schwulen Museum, deren Unterstützung und Zusammenarbeit von grundlegender Bedeutung war. Ebenso Wolfgang Cortjaens, Sophie-Yukiko Hasters und Josch Hoenes, deren Begeisterung und Engagement bei der Integration neuer Stimmen in das Museum entscheidend waren. Der LGBTQ Working Group des Victoria & Albert Museums, London, danken wir sehr für die Erlaubnis deren Glossar verwenden zu dürfen. Für seinen unermüdlichen Einsatz bei der Realisierung dieses Projekts sei zudem Holger Stütting gedankt. Der Dank geht auch an alle Kolleg\*innen der Skulpturensammlung und Museum für Byzantinische Kunst, insbesondere Julien Chapuis, Michaela Humborg, Gabriele Mietke und Neville Rowley, die mit ihren Ideen und Ergänzungen einen großen Beitrag zur Entwicklung und Verbesserung des Projekts geleistet haben. Und schließlich an alle Freund\*innen und Kolleg\*innen der Staatlichen Museen zu Berlin, die uns von Anfang an ermutigt haben, das Projekt durchzuführen.

Dieses Projekt ist Beatrix gewidmet, die die Inspiration dazu gegeben hat.

Wir danken der Hannchen-Mehrzweck-Stiftung, sowie dem Instituto Cervantes Berlin und der Botschaft von Spanien in Deutschland für die Finanzierung der wissenschaftlichen Vortragsreihe. Ebenso auch dem Iconic House of Saint Laurent für dessen freiwillige Unterstützung des Projekts.



ICONIC HOUSE OF  
SAINT LAURENT

Mit Unterstützung von



Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek  
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der  
Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im  
Internet über <http://dnb.dnb.de> abrufbar.



Dieses Werk ist unter der Creative Commons-Lizenz 4.0  
(CC BY-SA 4.0) veröffentlicht. Die Umschlaggestaltung  
unterliegt der Creative-Commons-Lizenz CC BY-ND 4.0.



Publiziert bei arthistoricum.net,  
Universitätsbibliothek Heidelberg 2020.

Die Online-Version dieser Publikation ist auf  
<https://www.arthistoricum.net> dauerhaft frei  
verfügbar (Open Access).  
urn: urn:nbn:de:bsz:16-ahn-artbook-633-6  
doi: <https://doi.org/10.11588/arthistoricum.633>

Text © 2020 Staatliche Museen zu Berlin - Preußischer Kulturbesitz  
und die Autoren  
[www.smb.museum](http://www.smb.museum)

Umschlagabbildung: Giambologna (1529–1608), Mars gradivus, um  
1580 © Skulpturensammlung und Museum für Byzantinische Kunst der  
Staatlichen Museen zu Berlin / Jörg P. Anders.

ISBN 978-3-948466-16-9 (PDF)