

ELS  
A

# Dominik Geis

## > I want to Breker free <

Texte zur Ausstellung



Mit Beiträgen von Christina Benninghaus,  
Maria Lutter und Roland Nachtigäller  
- Hrsg. Katharina Bosse -

ELS  
A

---

# Dominik Geis

## >I want to Breker free<

Vorwort

Über den Künstler  
4 - 7

Dominik Geis - Interview  
8 - 47

»Museumspädagogik«  
mit Arno Breker  
48 - 55

Männlich(en)  
im Bild  
56 - 75

---

## Texte zur Ausstellung

---

# Vorwort

Hierarchien zu hinterfragen, Netzwerke zu bilden, Disruptionen zuzulassen – wenn man mit den Methoden des queer curating arbeitet, geht es nicht ausschließlich um das Ergebnis sondern um die Zusammenarbeit. Machtstrukturen kann man nicht hinterfragen und gleichzeitig an ihnen festhalten. Insofern war es mir ein Anliegen, die übliche sternförmige Struktur einer Publikation, bei der am Ende alles auf einen Punkt, bei einer Person zusammenläuft, organischer zu handhaben.

Die Publikation entsteht aus Anlass der Einzelausstellung von Dominik Geis: »I want to Breker free«. Der Einführungstext zur Biografie von Dominik Geis von Maria Lutter bietet grundlegende Informationen zum Künstler. Das anschließende Interview, das ich mit Dominik Geis geführt habe, weicht von der üblichen Struktur ab. Die Länge des Textes ist umfangreich. Die angesprochenen Themen beziehen sich auf die Werke und die Biografie Dominik Geis', gehen aber in ein weiter gefasstes Gespräch über. Für mich als Künstlerin bedeutet kuratieren und publizieren eine Erweiterung der künstlerischen Praxis, und dieser Ansatz wird hier spürbar.

Im zweiten Abschnitt der Broschüre erläutert der Kurator und Museumsleiter Roland Nachtigäller seine Erfahrungen in der Zusammenarbeit mit dem (Aktions-)Künstler Christoph Büchel. Nach dem Konzept Büchels wurden 2013 eine große Anzahl Skulpturen von Arno Breker in einer Werkstattssituation im Museum Marta in Herford ausgestellt. Ich bat Roland Nachtigäller um das Interview, weil ich zum einen in der Frage der Aneignung von nationalsozialistischer Kunst durch zeitgenössische Künstler\*innen

einen Bezug zum Werk von Dominik Geis sehe. Zum anderen wollte ich die Gedankenprozesse würdigen, die 2013 mit der Ausstellung im Marta Herford bei den Besucher\*innen angestoßen wurden, mich eingeschlossen. Mich interessierte zudem der Perspektivwechsel von der Sicht der Künstler\*innen zur Sicht der Personen, die verantwortlich sind für die Ausstellungen und die mit dem Publikum diskutieren, wenn die Künstler\*innen wieder abgereist sind.


Der Beitrag von Christina Benninghaus, tätig am Interdisziplinäres Zentrum für Geschlechterforschung der Universität Bielefeld, beleuchtet die Verwendung von Bildern in der Kommunikation von Männlichkeitsvorstellungen aus geschichtlicher und zeitgenössischer Perspektive.

Die Interdisziplinarität der Publikation sehe ich als einen sich öffnenden Raum. Die Produktion und die Erforschung von Kunst, das Ausstellen und das Vermitteln sind in meinen Augen fließende, organische Bestandteile eines Wunsches nach gemeinschaftlichem Handeln und Sichtbarkeit. Im idealen Produktionsablauf hätten wir Zeit gehabt, jeweils auf die Texte der anderen zu reagieren. Nächstes Mal! ☺

Vielen Dank für Euer Vertrauen.

Katharina

# Über den Künstler Dominik Geis



Dominik Geis wurde in Würzburg geboren, lebt und arbeitet in Düsseldorf. Bevor er von 2010 bis 2018 Freie Kunst an der Kunstakademie Düsseldorf studierte, schloss er sein Studium der Malerei und Bildhauerei an der Freien Akademie der bildenden Künste in Essen ab. 2018 folgte sein Examen an der Kunstakademie Düsseldorf als Meisterschüler bei Prof. Marcel Odenbach. Neben seiner künstlerischen Tätigkeit hatte er bereits verschiedene Lehraufträge an der Universität Paderborn und vor allem an der Kunstakademie Düsseldorf inne. Seit 2023 ist er kuratorisches Mitglied des AURA Kunstraums in Düsseldorf, der seit 2020 von verschiedenen Künstler:innen geführt wird.

Dominik Geis ist unter anderem Preisträger des Förderpreises der Landeshauptstadt Düsseldorf für Bildende Kunst und des Kunstpreises der NRW.Bank.

In seinen Foto- und Videoarbeiten untersucht der Künstler Körperbilder und Körperlichkeit in Bezug auf kulturelle und soziale Prägungen und die Geschichte und Gegenwart von Männlichkeitsidealen. Männlichkeit zeigt in verschiedenen Zeiten verschiedene Gesichter, zielt jedoch häufig auf den Ausdruck von Macht und Machtstrukturen ab. Dominik Geis untersucht im Kontext queerer Identität u.a. antike Ideale, Körperbilder im Nationalsozialismus und Männerbilder der 1950er Jahre und arbeitet dabei Unterschiede und Zusammenhänge heraus. Er stellt die Frage danach, inwieweit die Konstruktion von Männlichkeit am Körperbild verankert ist und bestimmte gesellschaftliche Normen hervorbringt. Das Interesse daran, wie Körper gesellschaftlich und historisch inszeniert werden, entstand bei Geis nicht zuletzt durch seinen tanz- und theaterbezogenen Hintergrund in Kindheit und Jugend.

Durch Found Footage, eigenes Bildmaterial und 3D-Animationen entstehen in seinen Arbeiten neue Lesbarkeiten des männlichen Körpers.

Diese Verbindung historischer Kontexte zeigt sich in Geis' Arbeit »shaping men«, einer 5-Kanal Found-Footage-Videocollage. In ihr verschneiden sich historische Bilder und Videos von Bodybuildern, homosexuellen Magazinen sowie Darstellungen antiker Skulpturen. Es entsteht eine Reise durch die Abbildung von Männlichkeit von der Vergangenheit bis in die Gegenwart.

Dieser historische Einfluss äußert sich auch in der 3D-Videoanimation »rhythm«, in der durch digital animierte Figuren demonstriert wird, wie sich bestimmte Muster über Jahrhunderte hinweg in den männlichen Körper eingeschrieben haben. Körperhaltung und Gesten des Männlichen entlarven sich hier als kulturell verankert und performativ.

Dominik Geis war bereits 2023 in der Gruppenausstellung »Das queere Familienzimmer« im Kunstraum ELSA in Bielefeld mit seiner Arbeit »Er stickt« beteiligt. Er stickte den rosa Winkel auf einen Stickrahmen und thematisiert damit die Kriminalisierung von Homosexualität von der Zeit des Nationalsozialismus bis in die Gegenwart.

Auch in den Arbeiten »isn't it erotic« und »isn't it erotic (TV)« untersucht er Homosexualität in Verbindung mit dem Nationalsozialismus. Bildmaterialien, u.a. aus den Katalogen der Großen Deutschen Kunstausstellungen und Aufnahmen aus Leni Riefenstahls »Olympia« von 1936, werden mit dem Schriftzug »isn't it erotic« überlagert.

So wird ein Widerspruch sichtbar: die Bildwelten der Nationalsozialisten verweisen mit ästhetischen Mitteln auf die Antike, die im Gegensatz zur NS-Ideologie Homosexualität unter bestimmten Bedingungen tolerierte.

Aus dieser Auseinandersetzung heraus entstand auch die Ausstellungstitel gebende Arbeit »I want to Breker free«. Hier greift der Künstler im Gegensatz zu seinen Videoarbeiten eine eher traditionelle Bildherstellungsweise auf. Die von ihm entwickelte Technik zeichnet sich dadurch aus, dass die Farbe auf der Rückseite des Bildträgers in das gravierte Motiv aufgetragen wird. Das Motiv basiert auf einer Postkarte der Skulptur »Die Berufung« des nationalsozialistischen Künstlers Arno Breker. Hitlers Lieblingskünstler Arno Breker schuf seine Plastiken und Skulpturen nach antiken Vorbildern, die den makellosen, muskulösen Idealvorstellungen eines ›arischen‹ Körpers entsprachen. Geis nimmt diese Abbildung Brekers und koloriert sie auf eine Art, die queer gelesen werden kann, aber auch auf die ursprüngliche Bemalung antiker Skulpturen hinweist: Die Haut zartrosa, die Lippen rot, die Augen blau und die Haare blond. So kann eine Lesart entstehen, die der einst beabsichtigten Propaganda des NS-Regimes gänzlich entgegensteht. Diese Arbeitsweise führt vielschichtige Arten der Betrachtung zusammen. Neben einer historischen Lesart, die die Einflüsse der Antike auf den

Nationalsozialismus bis hin zur heutigen Zeit vereint, existiert ein sozialpolitischer Blick, der diese Einflüsse kritisch einordnet. Die Arbeiten von Dominik Geis im Kunstraum ELSA öffnen festgefahrene Maßstäbe, an die sich viele Männer heute noch unbewusst orientieren, und eröffnen Raum für eine neue Denkweise über das männliche Körperbild.

→ geschrieben von Maria Lutter,  
BA Kunstwissenschaft und Philosophie,  
Universität Bielefeld,  
Kuratorische Assistenz, Kunstraum ELSA

# DOMINIK GEIS

## Interview

Die Ausstellung »I want to Breker free« berührt vielschichtige Themen:

Männlichkeit und Körperbild, Erotik, die Vergangenheit und die Gegenwart. Ich habe schon bei der Ausstellung »Das queere Familienzimmer«, an der Dominik Geis 2023 im Kunstraum ELSA beteiligt war, Freude an den Gesprächen mit ihm gehabt und viel daraus gelernt. Diese Erfahrung wollte ich zum Anlass der Einzelausstellung 2026 vertiefen und schriftlich festhalten, um sie mit dem Publikum zu teilen. (KB)

Portrait: Dominik Geis  
Foto: Ivo Faber



→ Das Interview mit Domik Geis führte Katharina Bosse am 19. März 2026

⊞ Kannst du mir etwas zu deiner Biografie erzählen? Wann hast du gemerkt, dass du Künstler werden wolltest?

□ Ich habe mit fünf, sechs Jahren angefangen Ballett zu tanzen. Und habe dann lange getanzt und Theater gespielt. Später habe ich eine tänzerische Vorausbildung im Modern Dance gemacht – mit bis zu neun Stunden Training die Woche neben der Schule. Eigentlich wollte ich immer Choreograph werden. Ich komme aus einem Dorf bei Würzburg und ich dachte, wenn ich Choreograph werden will, muss ich erst mal eine Tänzerkarriere haben. Ich dachte ich muss eine Tanzausbildung machen, dann bin ich Tänzer die nächsten 20 Jahre und dann entscheidet man sich irgendwann dazu, Choreograf zu werden. So war meine völlig naive Vorstellung. Mit 19, 20 Jahren habe ich aber mit dem Tanzen aufgehört und nach dem Zivildienst angefangen, bildende Kunst zu studieren. Ich wollte einfach Herr meiner eigenen Ideen sein und meine eigenen Sachen verfolgen.

Ich bin dann tatsächlich erstmal klassisch im Maleriestudium gelandet. Aber relativ schnell parallel in der Bildhauerei und Medienkunst, da ich schon in meiner Jugend gerne privat Bildbearbeitung und Videos gemacht habe.

Bei wem hast du denn studiert?

Malerei habe ich noch an der Freien Akademie in Essen studiert, bei Stefan Paul Schneider, und Bildhauerei bei Michael Seeling. Dann habe ich meinen Abschluss gemacht und mich parallel in Düsseldorf beworben und bin genommen worden.

Für die Meisterklasse?

Nein, ich musste noch mal von vorne anfangen, weil Essen zu der Zeit eine private Hochschule war. Nach dem Orientierungsbereich in Düsseldorf war ich dann bei Marcel Odenbach in der Videokunstklasse.

Was hat dich an der Videokunst gereizt und wie bist du dahin gekommen?

Ich habe schon im Studium in Essen eigene tänzerische Bewegungen und performative Gesten mit Kamera festgehalten, indem ich mich z.B. so langsam wie möglich bewegte oder Ausschnitte von bewegten Körperteilen durch Makroaufnahmen festhielt. Irgendwann habe ich dann die Videoaufnahmen verarbeitet, die mein Vater von mir im Tanz gefilmt hat. Er hat damals viele meiner Auftritte gefilmt.

Das ist interessant. Dein Vater hat deine Tanzauftritte gefilmt – das ist etwas, was ich im Kontext Familienarchiv selten höre.

Ja, man muss dazu sagen, dass mein Vater früher in einer Fotofirma gearbeitet hat, also im Fotovertrieb. Deshalb hatte er den Zugang zu einer VHS-Kamera, die er dort ab und an ausleihen konnte. Es gibt von meinen ersten Tanzauftritten mit sechs, sieben Jahren VHS Aufnahmen, die er irgendwann digitalisiert hat. Und ich habe diese wiederum benutzt, zum Beispiel meinen ersten Tanzauftritt. Ich, als kleiner sechs- oder siebenjähriger Stöpsel, auf der großen Bühne. Es war ein Ballett über das Leben von Richard Wagner. Da habe ich, als Engel verkleidet, getanzt und wurde von dem Regisseur oder von dem Choreographen inszeniert, gleichzeitig durch die Kameralinse meines Vaters nochmal in Szene gesetzt. Als Künstler habe ich mich, indem ich das Videomaterial verarbeitet habe, ein weiteres Mal inszeniert. Mich trieb die Frage um, wer wen inszeniert und was hier eigentlich passiert. Wer eignet sich was an, welche Momente, welchen Blick? Das fand ich spannend.

Dazu würde ich gerne mehr wissen.

Du warst bestimmt ehrgeizig, wenn du so viele Stunden die Woche trainiert hast. Was war es für dich: ein Blick der väterlichen Bestätigung, ein Blick der Liebe, der auf dich gefallen ist oder hast du die Videos genutzt, um zu sehen, was du selbst verbessern willst bei der nächsten Aufführung?

Das war ein Festhalten von väterlichem Stolz. Ich selbst habe mir die Aufnahmen selten oder nie angesehen. Als ich älter war, war mir das eher peinlich, dass mein Vater da mit der Kamera saß. Aber im Nachhinein war ich doch froh, dass es festgehalten wurde.

Welche Rolle spielt später das Theater in deiner Arbeit?

Das Theater an sich erst einmal weniger. Die Frage von Inszenierung spielt allerdings eine sehr große Rolle. Zu Beginn meines Studiums in Essen bin ich auf zwei Bücher gestoßen. Das eine ist »Wir alle spielen Theater« von Erving Goffman. Das ist eine schöne soziologische Studie, in der soziales Verhalten anhand von Theatermetaphern erklärt wird. Und das andere war ein Buch über die Stanislawski-Methode des Method Acting, die unter Rückgriff auf soziale Alltagserfahrungen die Schauspielerei verbessern helfen soll. Irgendwann ist mir aufgefallen, dass diese Bücher sich unglaublich schön kreuzen und irgendwie konträr zueinanderstehen. Das eine erklärt aufgrund von Theatermetaphorik das gesellschaftliche Verhalten und das andere baut aus dem alltäglichen Verhalten eine Schauspielermethode auf. Das sind Wechselspiele und Dichotomien, die mich auch in meiner Arbeit interessieren. Ich mag genau diese Spannungen aus Uneindeutigkeiten. Wie z.B. in meiner Arbeit »Bodies of Pompeji« – über die Körper, die 74 nach Chr. in Pompeji verschüttet wurden. Heute werden sie im Museum ausgestellt, aber gleichzeitig schauen wir auf Leichen. Diese Wechselbetrachtungen und Zwischentöne finde ich unglaublich spannend.

Wie ging es denn weiter in deinem Studium? Du hast deinen Abschluss dann in Düsseldorf gemacht.

Im Studium habe ich erstmal viel mit dem Material aus meiner Kindheit und Jugend gearbeitet, bis das erschöpft war.

Auch mit den Videos deines Vaters.

Genau, dann habe ich den Inszenierungen meines Vaters neue Performances und Gesten, von mir vor der Kamera gefilmt, gegenübergestellt und den Prozess der Inszenierung ausgelotet. Ich habe auch Fotografien genommen, die ich auf Klassenfahrt in der fünften Klasse im Salzburger Land gemacht hatte. So ganz kitschige Bergaufnahmen, die ich dann arrangiert habe, so dass sie aussahen wie von Caspar David Friedrich. Ich habe die Frage danach gestellt, was für einen Blick auf die Welt ein Elfjähriger hat. Wusste ich damals schon, dass ich ein Kunstzitat herstelle? War das schon so angelegt, dass ich romantisch fotografiere? Irgendwann war mein Material aber erschöpft und ich ein bisschen verzweifelt, bis mir jemand sagte, dass die Welt doch voller Footage sei. Und ich dachte mir, klar – ich kann ja alles benutzen, die Welt ist voll von medialen Inszenierungen. So bin ich zu den ganzen Found Footage Sachen gekommen und habe angefangen damit zu arbeiten, die Materialien zu zerlegen, aus dem Kontext zu reißen, zu collagieren und daraus Rauminszenierungen aufzubauen, bis hin zu meiner Abschlussarbeit. Diese hat den Titel »The Beauty of It« und hinterfragt die Inszenierung von Schönheitsidealen in Fernsehsendungen.

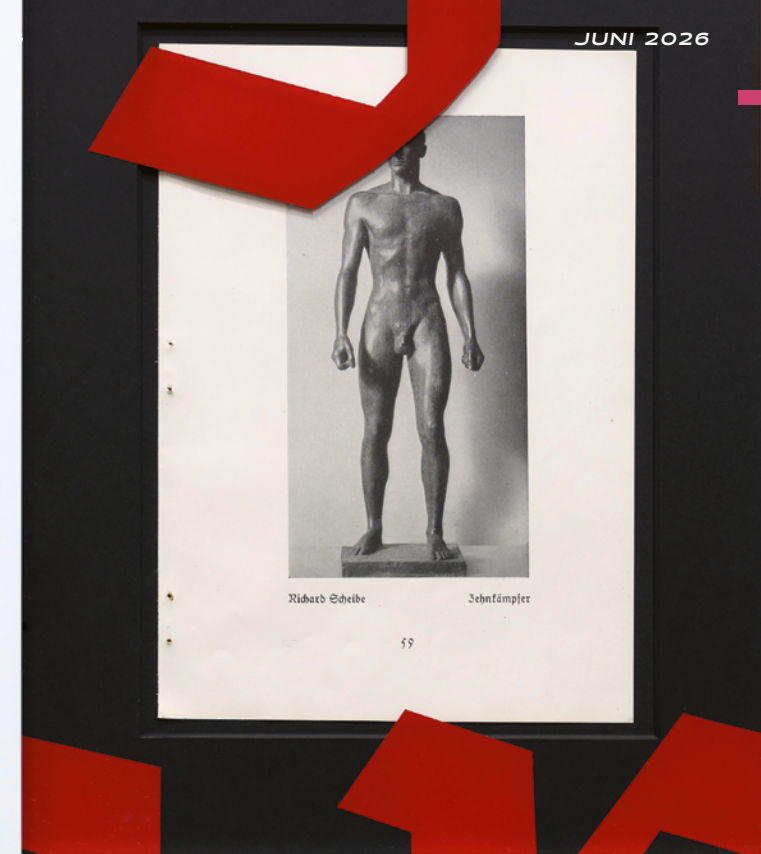
Du beschäftigst dich in deinen Arbeiten viel mit Männlichkeitsbildern und den Auswirkungen von Männlichkeitsidealen durch die Geschichte. Du gehst auf die Antike ein, aber auch auf den Nationalsozialismus. Von der sexuellen Orientierung einiger homosexueller Nationalsozialisten darauf zu schließen, dass die Skulpturen des Nationalsozialismus, unter anderem Arno Brekers, ebenfalls homoerotisch wirken sollen, ist ein weiterer Schritt. Oder wie siehst du es?

Also man könnte erst mal damit anfangen, den Begriff Homoerotik auseinanderzunehmen und für nichtig zu erklären: es handelt sich schlicht um Erotik. Ich denke, Erotik und Sexualität sind ein Spektrum. Es gibt nie eine Eindeutigkeit. Homoerotik ist ein Begriff, der erfunden wurde, um eine Abgrenzung aufzumachen. Ebenso wurden Begriffe wie »Homosexualität« konstruiert und verwendet, um nicht nur eine Abweichung von der »Norm« zu markieren, sondern daraus auch Strafbarkeit abzuleiten. Wir müssen also immer mitdenken, wo Begriffe herkommen und welchen inszenatorischen Zweck sie verfolgen. Unsere Gesellschaft ist allerdings so aufgebaut, dass wir diese Differenzierung machen und deshalb diese Begriffe benutzen. In ihrer historischen Betrachtung sind solche Begriffe auch wieder relevant oder interessant. Ich sage das gerade bewusst, weil ich glaube, dass man das trennen muss. Wenn ich von Homoerotik spreche, rede ich von einem historisch geprägten Begriff, nicht dem persönlichen Empfinden, das durch visuelle Reize ausgelöst wird. Dieses Empfinden ist für mich einfach erotischer Natur.

Erotik ist ja so etwas wie eine ästhetische Erfahrung. Werbung und Propaganda funktionieren genau über solche ästhetischen Mechanismen. Erotik ist einer davon. Die Skulpturen sind zum Beispiel nackt oder sehr freizügig. Das ist ein Mittel, um erst mal eine ästhetische Wirkung zu erzeugen und um auf etwas hinzuweisen.

[rechts, folgend] »isn't it erotic?«

18 gerahmte Katalogseiten der Grossen Deutschen Kunstausstellungen, München (1937, 1939, 1940, 1941, 1943), Hinterglasmalerei, Passepartout, weiße Alurahmen, 93,6 x 151,2 cm - 2023  
Foto: Jana Buch





### Sind die faschistischen Skulpturen homoerotisch?

Oder eben erotisch. (*Lacht*) Es gibt nicht nur Männer, die diese an-  
gucken. Die Skulpturen sind geplant, um sie im öffentlichen Raum auf-  
zustellen. Deshalb war die Skulptur im Nationalsozialismus auch am  
meisten gefördert, weil sie auf Plätzen aufgestellt wurde, wo Massen  
von Menschen sie im Alltag, auch beiläufig, sehen konnten. Malerei  
hingegen ist meist für den Innenraum, man muss den Raum betreten.  
Das ist ein intimerer Ort. Ich finde es spannend, dass die Nazis einer-  
seits die Skulptur hochgehalten haben, gleichzeitig aber, und hier  
kommt die Fotografie ins Spiel, die Fotografie benutzt haben, um die  
Bilder der Skulpturen auch andersorts in der Masse verteilen zu können  
und sie auch in private Räume zu bringen. Die Propaganda sollte mit  
den Bildern der Skulptur, also der Reproduktion in ihrer klaren ästheti-  
schen Inszenierung, an das Volk weitergegeben und vermittelt werden.

Die Skulpturen konnten auch in der Größe verändert werden und  
den monumentalen Architekturen angepasst werden. Die Skulptu-  
ren von Breker sind überdimensioniert in den Maßen. Eine Skulptur  
ist weniger spezifisch, was Individualität betrifft, weil sie eher mo-  
nochrom ist.

Was natürlich zu einer Art vermeintlicher Objektivität führen sollte.  
Diese Vorstellung einer scheinbaren Makellosigkeit und Zeitlosigkeit  
knüpft an Ideale an, die ja bereits von Winckelmann formuliert wurden.  
Die reine Materialität, der weiße Marmor oder bei Breker dann eher der  
Gips oder die Bronze, bietet oberflächlich natürlich erst einmal eine Art  
Reinheit und ich glaube, darum ging es den Nazis. Deshalb waren die  
Skulpturen zum Beispiel auch nackt. Ohne Kleidung ist keine Kodie-  
rung vorhanden. Gleichzeitig wird eine Art von Gleichheit simuliert, wir  
sind alle nackt geboren. Diese Idee war eng mit dem Zeitgeist verbun-  
den, was sich schon in gesellschaftlichen Strömungen zu Ende des 19.  
Jahrhunderts zeigt, etwa in der Freikörperkulturbewegung oder in par-  
allelen Bewegungen wie den Wandervögeln oder dem Bodybuilding.  
An dem Punkt kann man auch sagen, dass die Sportbegeisterung und  
der Rückbezug auf die Antike bei den Nazis auch deshalb aufkamen,  
weil 1936 in Berlin die Olympischen Spiele stattfanden. In der frühen

Herrscherzeit der Nationalsozialisten war Olympia das große Event,  
auf das alles abzielte und natürlich wurden auch die antiken Skulptu-  
ren wieder ausgepackt, weshalb sich diese antike Ästhetik in den Na-  
tionalsozialismus weitergetragen hat. Vor Olympia war noch nicht klar,  
was genau eine nationalsozialistische Skulptur sein kann.

Aber hier beginnt das, was mich in meiner Arbeit stark interessiert.  
Der Widerspruch, der darin liegt, dass die Propaganda, die für den  
absoluten Ausschluss von nicht heterokonformer Sexualität steht, eine  
Kunstform zitiert, die aus einem antiken Kulturkreis kommt, der, um  
bei dem Begriff Homoerotik zu bleiben, homoerotische Handlungen  
durchaus zugelassen hat. Homosexualität war unter gewissen gesell-  
schaftlichen Codes geduldet und wurde praktiziert. Dazu muss man  
allerdings sagen, dass das Verständnis antiker Homosexualität in der  
heutigen Rezeption häufig idealisiert wird.

### In der Antike war es das Problem, wer aktiv und passiv war, oder?

Das war gesellschaftlich ganz anders kodiert, als wir es heute le-  
sen. Heute lesen wir die Kodierung, die wir recherchieren, also wie wir  
die griechische Kultur interpretieren, auch immer aus unseren eigenen  
Kodierungen heraus. Wir müssen unsere historische Prägung mitden-  
ken. Es gab auch mann/männliche Penetration als Geste der Erniedri-  
gung, im Krieg z.B.. Ich glaube, wir können uns gar nicht mehr hun-  
dertprozentig ausmalen, wie genau das in Griechenland ablief und  
verstanden wurde.

Wenn ich mich selbst reden höre, merke ich, dass ich als Frau die  
Begriffe wie aktiv und passiv auch gar nicht unterstütze. Es sind  
patriarchale Begriffe.

Absolut. Wenn man eins sagen kann, aus unserer Warte, dann  
dass die griechische Kultur durchaus als eine Wiege des Patriarchats  
gelesen werden kann, alleine schon, wenn man sich die griechische  
Mythologie anschaut. Aber genau das ist ja das Interessante an dieser  
Lesart von Homosexualität und an dem Aufmachen von aktiv/passiv.  
Es ist unglaublich sexistisch und misogyn, weil auch bei den Griechen  
ganz klar geregelt war, wer wann wie aktiver Part oder passiver Part



Berufung (rosa)  
Cyanotypie, 40 x 30cm, Malerei auf Glas, 2024

<22>



Der Wager (rosa)  
Cyanotypie, Malerei auf Glas, 40 x 30cm, 2025

<23>

sein durfte. Es wurde als eine Geste der Macht gelesen. Als älterer Mann durftest du zwar Jüngere, die in der Ausbildung waren, aktiv penetrieren. Aber du durftest nicht penetriert werden. Je nach Stadt war das anders und es gab Strafen bis hin zur Hinrichtung. Auch mit Sklaven durfte man schlafen, aber sich nicht penetrieren lassen. Heißt, es ging in dieser Lesart von Sexualität um Macht, die vermeintlich mit der aktiven Geste gleichgesetzt wurde. Das haben wir bis heute nicht aufgelöst. Selbst heutzutage ist es unter Homosexuellen immer noch exakt so kodiert. Die Dating Apps sind zum Beispiel nach aktiv/passiv strukturiert. Vielleicht auch aus anderen Gründen, um erstmal die Vorlieben zu klären, aber es ist auch die Reproduktion dieser Begriffe und dieser Machtstrukturen.

In den faschistischen Skulpturen ist ein interessantes Zusammenreffen von Aktivität und Bewegung, aber auch von Starrheit zu sehen. Arme und Beine sind teilweise überlang und die Arme werden in Gesten ausgestreckt, die nicht immer Sinn ergeben, aber eine Aktivität symbolisieren sollen. Gleichzeitig gibt es in den Beinen aber eine Starrheit. Hast du dich damit beschäftigt?

Beschäftigt ist übertrieben. Ich habe es wahrgenommen, finde es spannend, aber ich denke, es liegt in der Skulptur selbst angelegt. Ich tue mich schwer, die Skulpturen des Nationalsozialismus aus der gesamten Betrachtung der Skulptur rauszunehmen. Die Standbein-Spielbein-Thematik kommt u.a. von Jörg Imdahl, er hat das Thema groß aufgemacht innerhalb der Betrachtung der Skulptur von Arno Breker im Vergleich mit Michelangelos »David« zum Beispiel. Imdahl versucht zu argumentieren, warum das lockerere Dastehen des »David« Kunst sei, Brekers starre Skulptur »Die Bereitschaft« aber nicht.



[oben, folgend] »isn't it erotic? (TV)« - Videostill  
Found-Footage-Videocollage,  
(Olympia, Leni Riefenstahl, 1936;  
Zeit der Götter Der Bildhauer Arno Breker,  
1992; Art in the Third Reich, 1976)  
Klebefolie auf Fernseher, Sound, 16x9, 8:50 Min.,  
2023

Ich würde aus der eigenen Interpretation und Beobachtung heraus sagen, dass Breker versucht, die Pose etwas von einer natürlichen Sportgeste zu lösen, obwohl sein Modell, Gustav Stührk, mit dem er hauptsächlich arbeitete, ausgebildeter Leichtathlet war. Was allein technisch von Vorteil war, weil die Muskeln so trainiert waren, dass er die Posen lange halten konnte. Manchmal hatte es eben auch pragmatische Gründe.

isn't it  
erotic?

Und durchtrainierte Körper galten als ideologisches Vorbild für alle deutschen oder arischen Männer. Aber wenn man die anderen Bildhauer wie Thorak, Nuss oder Kolbe, die auch eine Rolle im Nationalsozialismus spielten, anschaut, ist die Haltung etwas weicher. Die Figuren orientieren sich eher an der antiken Pose. Ich glaube, es ist der Stil von Breker, der den Moment übertreibt. Oder idealisiert, würde er vielleicht sagen.

Der Sport spielte eine große Rolle, einerseits wegen Olympia 1936, weil man dort seine Modelle beziehen konnte für die Skulpturen. Andererseits weil Sport, wie er im Nationalsozialismus gehandhabt wurde, eine militärische Vorform ist. Es war keine Freizeitbeschäftigung, sondern es ging darum, Widerstände zu überwinden, zu leiden und sich bis aufs Letzte aufzuopfern für den Sport.

»Ich würde sagen, es ging darum, Krieger auszubilden. Man kann es so explizit sagen.« (DG)

Wie siehst du bei Arno Breker und in anderen Bildern, die für deine Arbeiten wichtig sind, diesen männlichen Körper als zukünftigen Krieger dargestellt? In deinen Arbeiten hast du zum Beispiel Leni Riefenstahl untersucht.

Bei Arno Breker lässt es sich gut festmachen, weil der Ausdruck und die Posen seiner Skulpturen, je weiter der Krieg voranschritt, immer aggressiver wurden. Was anfänglich weicher und naiver war, wurde später machtvoller und heroischer. Ich glaube, da manifestiert sich ein Kampfgeist in der Propaganda. Bei Leni Riefenstahl verhält sich das ein bisschen anders. Es ist interessant, dass im Film »Olympia«

auch wieder nackte sporttreibende Menschen auftauchen – was wieder den Bezug zur Antike aufmacht. Wichtig ist zu sagen, dass ihre berühmte Bildsprache häufig eigentlich von ihren Kameramännern stammt. Der Kameramann, der die berühmte Diskobolos Szene filmte, war wohl homosexuell und beging wahrscheinlich aus diesem Grund später Suizid. Also das heißt, die berühmte Riefenstahlästhetik war häufig gar nicht von ihr. Vielleicht gibt es diese berühmte Szene nur, weil der Kameramann das ganze homoerotisch für sich gelesen hat. Oder ging es um die Propagandazwecke, das antike Ideal in den echten Körper zu übertragen? Gerade, wenn sie den Diskobolos inszeniert, der zum Menschen wird, vollzieht Riefenstahl die Geste, dass der versteinerte idealisierte Körper im echten Menschen verkörpert wird. Sie sagt damit aus, dass der Mensch das propagierte Ideal erreichen kann und sollte.

Man kann viele Parallelen zur Leistungsethikgesellschaft heute ziehen. Du musst und du kannst was leisten, dann schaffst du »es«. Wenn man sich im Fitnessstudio bewegt, kann man das beobachten. Die meisten gehen nicht aus gesundheitlichen Gründen ins Fitnessstudio, um sich fit zu halten, sondern aufgrund des Nacheifers von Schönheitsidealen. Was ich dabei spannend finde, ist, dass das Ganze schon auf das Ende des 19. Jahrhunderts und auf Eugen Sandow zurückgeht. Eugen Sandow war Begründer der Bodybuilder-Bewegung, er prägte auch den Begriff des Bodybuildings. Als 16-Jähriger hat er in Italien die antiken Skulpturen gesehen und sich gedacht, er möchte seinen Körper danach formen. Sandow war der erste, der den idealisierten antiken Körperidealen nachgeeifert hat. Idealisiert, da die Griechen den Körper ja auch nicht naturgetreu nachgebildet haben, sondern ihn nach ihren idealisierten Vorstellungen angepasst haben.

Das ist ein interessanter Punkt, weil sich alles immer auf die griechischen Statuen bezieht. Wenn man die faschistischen Skulpturen untersucht, wird darauf geschaut, inwiefern sie sich gegenüber den griechischen Vorbildern verändert haben. Auch das Bodybuilding bezieht sich, wie du gesagt hast, auf die antiken Vorbilder. Oft wird eine Dialektik aufgemacht, nach dem Motto, die griechischen Vorbilder sind natürlich und die faschistischen Skulpturen sind übersteigert und unnatürlich.

Du sagst jetzt allerdings, dass die Griechen diese idealen Körpermaße erfunden haben. In deiner Arbeit beschäftigst du dich genau damit. Was würdest du sagen, wie sind diese Maße zustande gekommen?

Die antiken Griechen hatten ein großes Verständnis von Proportionen, Wirkung und Ästhetik, was sich zum Beispiel in den Säulen abbildet. Die Säulen sind nicht einfach gerade hochgeschnitten, sondern sind leicht gewölbt, also leicht bauchig, eher unten und oben etwas ionisch zulaufender. Was den optischen Eindruck hinterlässt, dass diese mehr in die Höhe gingen. Das heißt, die Säule wirkte dadurch größer, schöner und erhabener, als wäre sie eine gerade Linie. Ich weiß nicht, ob wir das heute so ästhetisch schön empfinden, weil wir kulturell so geprägt sind, oder ob es biologisch veranlagt ist, das so zu empfinden.

**Es gibt Proportionen wie den goldenen Schnitt, die vom Kleinsten bis zum Größten immer wieder auftauchen und deswegen kann es gut sein, dass es ein Naturempfinden ist, was übertragen wird.**

Spannend ist, dass die Griechen dieses Wissen und Prinzip auch auf ihre Körperdarstellungen angewendet haben und somit idealisierte statt naturgetreuer Nachbildungen schufen. Sie haben die Körper angepasst, indem sie zum Beispiel Muskelpartien verstärkt, an manchen Körperstellen etwas weggelassen oder überzeichnet haben. Auch der Stand bzw. die Pose wurden etwas übertrieben.



[oben] »Shaping men«  
5-Kanal Found-Footage-Videocollage, 5 Fernseher, Sound,  
12:05 Min., 2023  
→ Installationsansicht, AURA Kunstraum, Düsseldorf  
Foto: Johannes Bendzulla

Als Eugen Sandow um 1900 die Bodybuilder-Bewegung begründet, schreibt er das geistige Ideal der Antike tatsächlich in seinen Körper ein. Er trainiert seinen Körper so, dass seine Muskelpartien, wie bei den griechischen Skulpturen überzeichnet waren, auf gleiche Weise sichtbar wurden. Durch Sandows Wirken und die ersten Magazine für Bodybuilding wurden diese Ideale in der Welt verbreitet und schrieben



[oben] »Shaping men« (Videostill)  
5-Kanal Found-Footage-Videocollage, 5 Fernseher, Sound,  
12:05 Min., 2023

sich in die Körper und Körperbilder ein. Also muss man bei den Skulpturen Arno Brekers die Frage stellen: Ist das noch idealisiert – oder die naturgetreue Nachbildung einer bereits eingeschriebenen idealisierten Körperlichkeit?

Ich kann mir auch vorstellen, dass die Magazine und Bücher so weit verbreitet waren, weil sie viele Akt- und Nacktdarstellungen enthielten, die als eine Art pornografische Heftchen gelesen werden können. Ähnliches ist auch bei den Büchern zu Leibesübungen von Hans Surén zu beobachten, die Bestseller waren.

Wie siehst du den Bezug zu Social Media heute und zu Körperdarstellungen, die mit Tipps zum Muskelaufbau agieren? Auch hier erfährt der Körper eine bestimmte ideologische Aufladung.

Ich habe Social Media in meiner Arbeit bisher nicht groß thematisiert, weil ich es interessanter finde, über die Geschichte Rückschlüsse und Parallelen zum Hier und Jetzt zu ziehen. Meine Auseinandersetzung ist ein Versuch, die Propaganda zu verstehen, indem ich versuche, die Mechanismen zu hinterfragen oder aufzudecken, derer man sich gerade im Nationalsozialismus extrem bedient hat. Damit versuche ich auch die heutige Zeit zu verstehen. Social Media sehe ich als große und gefährliche Propagandamaschine, wenn man sich z.B. Begriffe wie Manosphäre oder Looksmaxxing ansieht. Es werden Ideale propagiert, die sehr politisch zu lesen sind. Ich finde es auch erstaunlich, wie sich auch diese Ideale tatsächlich in Körper einschreiben. Es gibt viele Jugendliche, die schon mit zwölf, dreizehn, vierzehn anfangen, Bodybuilding zu betreiben, bevor ihr Körper überhaupt ausgewachsen ist, weil die Gesellschaft oder das Umfeld auf Social Media, in dem sie sich bewegen, das vorlebt. Es ist interessant zu beobachten, dass es häufig Konzepte sind, die an eine Leistungsethik, ein ganz asketisches Leben gebunden sind, die Lust und Leben und Lebendigkeit eher ausschließen.

Gleichzeitig finde ich es spannend, dass Körper wieder wichtig wird, allerdings nicht über seinen tatsächlichen Gebrauch, sondern über ein verankertes und propagiertes Ideal.

Von den Gefühlen wird hauptsächlich Aggression zugelassen und die anderen Gefühle werden ausgeschlossen.

Sind wir jetzt in der Männlichkeitsfrage? Das ist ein großes Feld. Was ist Männlichkeit? Es gibt eine große Testosteron-Bubble, die in den Sozialen Medien propagiert, wie man Testosteron steigert und was männlich ist. Viele Teenager-Jungs werden auf Tiktok und Co. damit konfrontiert und glauben das.



Ich würde aber schon sagen, dass sich das Männlichkeitsbild in den letzten 15 Jahren auch positiv verändert hat. Immer mehr Männer können über Gefühle reden und gehen zur Therapie. Dem wirkt gerade ein ideologischer Backlash entgegen. Menschen vereinnahmen und benutzen den Begriff Männlichkeit für sich, ihre Ideale und ihre Propaganda, um am Ende wieder Krieger zu formen. Ich gendere gerade bewusst nicht.

**Vielleicht ist das ein guter Zeitpunkt, um etwas zum Titel der Ausstellung zu sagen.**

**»I want to Breker free«**

**Das Bild ist eine Vorlage, die du überarbeitet hast.**

Genau, es ist eine Postkarte, die ich eingescannt habe, die eine Skulptur von Arno Breker, »Die Berufung« zeigt. Es ist eine Hinterglasgravur, die ich anschließend koloriert habe. In der Kolorierung habe ich ein bisschen übertrieben, das heißt, die Lippen sind etwas zu rot, die Fingernägel auch, die Haare übertrieben blond, die Hautfarbe knallrosa, was so einen Comic-Moment aufmacht. Gleichzeitig könnte man eine Verdrängung oder Verqueerung hineinlesen. Es nimmt aber auch Bezug auf die antiken Skulpturen, die, wie vor nicht allzu langer Zeit erst herausgefunden wurde, ursprünglich grell bemalt waren. Diese waren in genau den Rosatönen und übertriebenen Farben bemalt. Was Winkelmann und Co. eben noch nicht gesehen haben bzw. wussten. Deshalb ist die weiße Neutralität der antiken Skulptur eigentlich ein falsches Bild, das sich in der Gesellschaft verankert hat. Ironischerweise bedienen und zitieren Arno Breker und andere Künstler in der Zeit in ihren Skulpturen diese vermeintliche Ästhetik der Antike für eine Propaganda, die homoerotische Handlungen strikt ausschließt. Homosexuelle Praktiken führten im Nationalsozialismus zu Inhaftierungen und ins KZ.

[links] »I want to Breker free«  
Hinterglasmalerei auf Glasgravur, 160 x 120 cm,  
2026

Der Paragraph 175 wurde später sogar noch verschärft.

Ja er wurde verschärft und in der Bundesrepublik Deutschland eins zu eins von den Nazis übernommen. In der DDR wurde er abgeschwächt. Er ist sehr spät (1987 DDR/1994 BRD) außer Kraft gesetzt worden und bis heute sind einige der Verurteilten immer noch nicht entschädigt oder rehabilitiert. Man kann inzwischen zwar eine Entschädigung beantragen, die ist aber absolut lächerlich. Aber das ist ein anderes Thema.

Aber auch ein wichtiges Thema, mit dem du dich bereits im Elsa während der Ausstellung »Das queere Familienzimmer« auseinandergesetzt hast. Es geht um das Werk »Er stickt«.

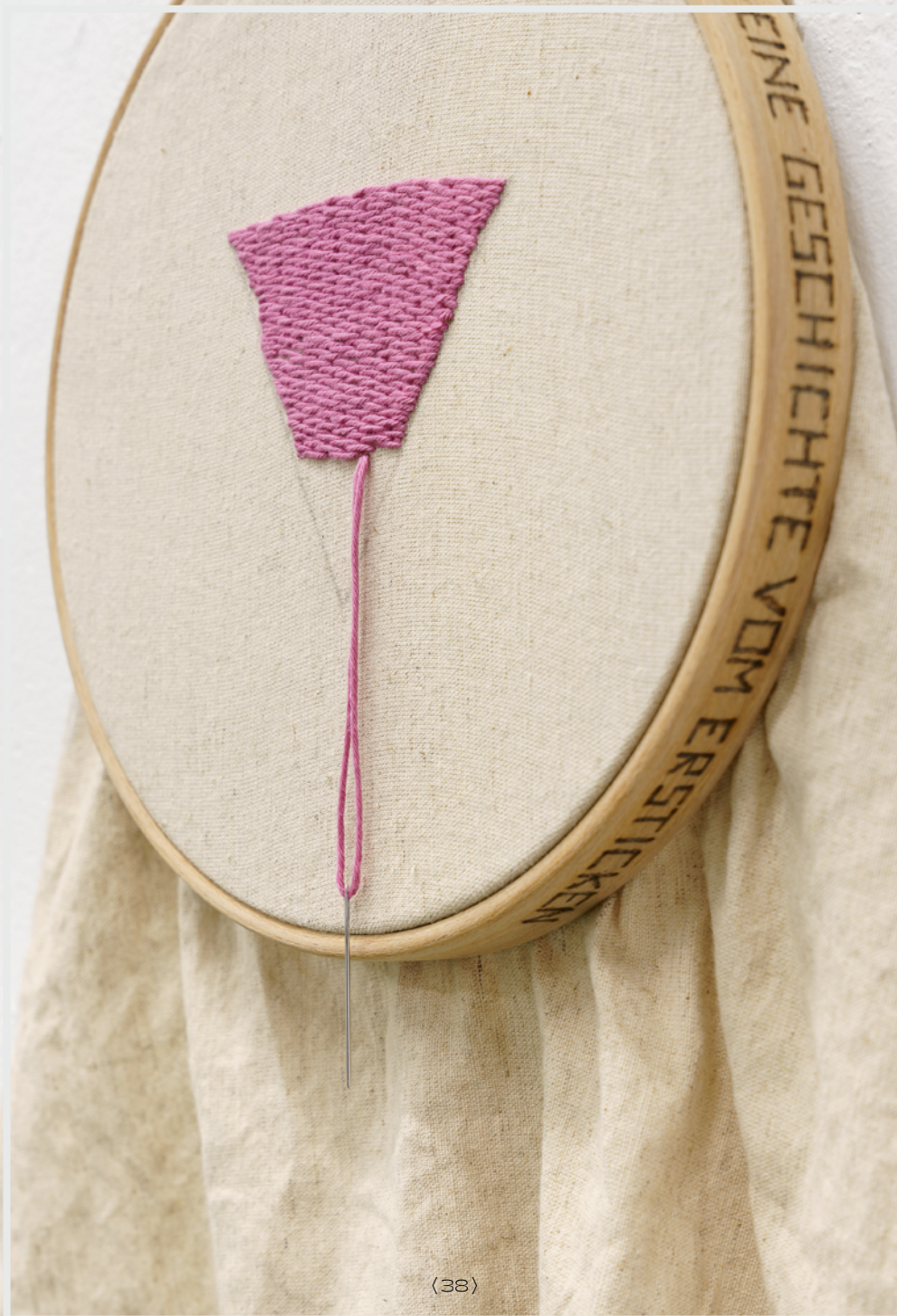
Genau, um den rosa Winkel und die Geschichtsvergessenheit. Mir fiel auf, dass sehr wenige Menschen überhaupt wissen, was der rosa Winkel ist. Das ist nicht sehr präsent in der heutigen Gesellschaft.

Ich fand damals diese Arbeit sehr wichtig als Beitrag zu dem queeren Familienzimmer, weil es um das Verschweigen in den Familien geht. Wenn man weiß, dass dieser Paragraph sehr lange existiert und auch dazu beigetragen hat, dass Homosexualität verschwiegen werden musste und man letztendlich auch als Straftäter oder möglicher Straftäter gesehen wurde, ist das eine enorme Belastung. Deswegen ist es so wichtig, darüber aufzuklären, weil das auch ein wichtiger Teil des Schweigens ist, das sich nicht nur auf den Nationalsozialismus bezieht, sondern auch auf Wertevorstellungen und juristische Paragraphen, die übernommen wurden, wie du gerade so richtig gesagt hast.

Ja. Ich finde auch, dass wir über diese Dinge viel mehr reden müssten, gerade in der Schule. Zu meiner Zeit wurde das nicht thematisiert. Natürlich haben wir die »Nacht der langen Messer« und die Ermordung des SA-Führers Ernst Röhm durchgenommen, es wurde aber in keinem Moment auf seine Homosexualität hingewiesen. Und es macht einen Unterschied, ob jemand in der »Nacht der langen Messer« ermordet wurde, weil er angeblich einen Putschversuch plante oder ob er und andere SA-Männer hingerichtet wurden, weil sie homosexuell waren.



[oben, folgend] »Er stickt«  
Stickrahmen, Leinen, Nadel, Faden, Gravur, ca. 35 x 25 cm,  
2023 - Foto: Jana Buch



Es gab eine große Gruppe von halbwegs offen lebenden Homosexuellen in dieser Gruppe, die hingerichtet wurden. Dass wir von einem Putschversuch sprechen, ist ein Narrativ, das vielleicht sogar stimmt. Das will ich gar nicht in Frage stellen – das Narrativ der Ermordungen Homosexueller kann parallel dazu stehen. Wir bauen uns die Welt nun mal aus Narrativen auf und deshalb müssen wir aufpassen oder uns immer wieder prüfen, wie und welche Narrative wir wann in welchen Kontexten erzählen oder wie wir diese einordnen.

Klaus Theweleit beschreibt in seinem Buch »Männerphantasien«, dass, wenn von Liebe die Rede ist, die Liebe sehr oft dem Kameraden, dem Heer, dem Vaterland gilt, aber kaum jemals von Liebe zu einer anderen Person die Rede ist. Tatsächlich auch nicht zu den Frauen der Militäroffiziere oder der Soldaten, die er untersucht hat.

Das ist ein schöner Bogen zu der Frage nach dem Begriff der Homoerotik von vorhin. Wenn männliche Liebe, Zärtlichkeit oder Sexualität gesellschaftlich ausgeschlossen werden, aber durchaus vorhanden sind, dann müssen sich diese Gefühle anders kanalisieren. Sexualität ist, davon bin ich fest überzeugt, ein Spektrum. Ich könnte mir gut vorstellen, dass die meisten Männer durchaus auch zärtliche Gefühle oder erotische Gefühle anderen Männern gegenüber empfinden können. Und ich glaube, es ist genau dieses Männerbündische, das Theweleit anspricht, wo sich so etwas kanalisiert und äußert. Was sich auch bei den Nazis abbildet, angefangen bei der Hitlerjugend.

Ich habe noch eine Frage zu deinem Werk. Warum das Interesse am Körper und vor allem am männlichen Körper?

Also das Interesse am Körper kommt daher, dass ich vom Tanz und Theater komme. Deshalb ist mir der Ausdruck mit oder durch Körper sehr nahe und ich habe in meinen frühen Arbeiten angefangen, Gesten zu untersuchen und die Bedeutung von Gesten für mich zu hinterfragen. Was den männlichen Körper angeht, finde ich es ein wenig einfach zu sagen, es ergibt sich aus meinem erotischen Interesse. Sicherlich spielt es eine Rolle, aber gleichzeitig finde ich die kulturellen und soziologischen Aspekte im Umgang mit männlich gelesenen Körpern, Körperbildern und Körperlichkeit sehr spannend.



Gerade darin werden für mich Machtstrukturen und patriarchale Ordnungen sichtbar. Man könnte natürlich sagen, dass ich durch diese eher einseitige Auseinandersetzung genau die diskriminierenden Strukturen reproduziere. Mir geht es aber weniger um einen heteronormativen Blick als um die Frage nach den historischen und systemischen Bedingungen, aus denen solche Körperbilder, die Mechanismen und die Machtstrukturen überhaupt hervorgehen. Und diese sind eben männlich.

[oben] »Berufung (rot)«  
Cyanotypie, Malerei auf Glas, 40 x 30cm, 2024

Das ist gerade nur so ein Gefühl von mir, aber ich glaube, wenn man die Skulpturen zählen würde, wären es wahrscheinlich auch viel mehr männliche Skulpturen als weibliche.

Also bei Arno Breker, ja. Es gab aber natürlich noch viele andere.

Ich habe eine interessante Sache mitbekommen, und zwar hat Hitler wohl in einem von seinen Tischgesprächen erläutert, dass die arische Rasse ihren Ursprung im Mittelmeerraum bei den Griechen und Römern hat. Das ist eine Ableitung, die er getroffen hat und aufgrund dieser Ableitung kann man die griechischen Statuen im Nationalsozialismus als Vorbild nehmen.

Ja. Hitler hat auch die Kopie des griechischen Diskobolos in Rom gekauft und nach München schaffen lassen, der in den 50ern allerdings wieder zurückgegeben wurde. Hitler war ein großer Fan der Skulptur und sah in ihr den protoarischen Menschen verkörpert. Wenn man sich die Skulpturen Arno Brekers anschaut, kann man durchaus Parallelen erkennen.

Jetzt sind die Skulpturen nackt. Man sieht das Glied und es sieht klein oder normal aus. Die Körper sind allerdings übergroß. Alles wird möglichst groß und machtvoll gezeigt, außer das Glied. Hast du einen Gedanken dazu? Ich habe dazu schon verschiedene Theorien gehört. Es soll zum Beispiel die Männer nicht verschrecken, die sich die Skulpturen anschauen.

Jegliche Theorie, die wir dazu aufstellen, ist Interpretation. Und dann ist da die Frage, wie haben Griechen Nacktheit gelesen? Wie waren deren körperlichen Beschaffenheiten tatsächlich? Ich denke, warum das in der Skulptur unter anderem bei den Nazis so gehandhabt wurde mit dem Glied, ist ein Bezug auf die Antike, in der es genau die gleiche Darstellung war. Ein großes Glied würde einfach ablenken. Es geht nicht um die Darstellung von Potenz, sondern um die Darstellung eines Körpers. Ich glaube, wenn man die Geschlechtsteile zu sehr ausformulieren würde, dann würden sie nicht mehr neutral gelesen werden

können, sondern das sexuelle Agieren in den Vordergrund stellen. Um das zu vermitteln, gibt es dann das Gegenstück: den Phallus. Und genau das sollte eben nicht sein. Zudem war es im Atelier von Arno Breker auch einfach mal kalt – wie ein Modell in einem Interview berichtet. (Lacht)

Dann frage ich mich, warum dann nicht noch unauffälliger, mit einem kleinen Tuch davor oder vielleicht ein bisschen weniger Schamhaar.

Erotik entsteht durch die Verhüllung. In der Gemeinschaftsdusche oder in der Sauna merkt man schnell, das wirkt eher weniger erotisch.

Du meinst diesen Unterschied von Nacktheit und sich ausziehen?

Ja, also die Nacktheit an sich kann natürlich auch Erotik ausstrahlen, aber die Erotik entsteht meist durch Verhüllung, durch die Anregung der Phantasie.

Was auch interessant ist, wenn wir von weiblichen und männlichen Skulpturen reden, ist, dass der Intimbereich der weiblichen Skulptur immer den Barbie-Moment hat. Das hätte man bei den Männern ja auch machen können, einen Ken-Moment.

Die weibliche Skulptur hat nicht so viele Schamhaare.

Meist gar keine Schamhaare.

Genau, und die Männliche ist bei Breker auch sehr unbehaart bis auf Kopf- und Schamhaare.

Ja, das kommt wahrscheinlich auch aus dem Idealverständnis der Antike. Die Figuren sind aalglatt, was wieder die Individualität negieren und eine Reinheit suggerieren soll.



[oben] »Ruhende Männer (nach Kolbe)«  
Hinterglasmalerei auf Glasgravur, 24 x 18 cm,  
2025

»rhythm« (Videostill)  
3D Videoanimation, 16:9,  
HD, Sound, 20:10 Min.  
2025



Das ist interessant, weil es sich mit den Schriften Theweileits deckt. In den Memoiren, die die Militärsangehörigen, die Theweileit untersucht hat, selbst schreiben, wird ebenfalls jegliche Sexualität verdeckt. Selbst, wenn sie schon mehrere Kinder gezeugt haben, wird davon nur sehr abstrakt berichtet.

Ja, auch über Frauen, die nicht einmal namentlich erwähnt werden. In der Antike gab es parallel zu diesen Skulpturen, die unschuldig wirken oder eine unschuldige Anmutung haben, eben ganz große Phallussymbole. Durch den Phallus wurde auch die Geste der Macht vollzogen.

Man könnte sagen, dass diese übergroßen Skulpturen Brekers an sich ein Phallussymbol sind.

Absolut, das kann man auf jeden Fall unterstellen. Und einen Hang zu Megalomanie.

Du bist darauf eingegangen, dass die Propaganda des Nationalsozialismus der heutigen Propaganda eines bestimmten Männlichkeitsideals ähnelt. Wie wichtig, denkst du, ist es diesen geschichtlichen Bezug so drastisch zu ziehen? Kann man zum Beispiel sagen, dass die Manosphere rechtsextrem ist?

Ich glaube, was ganz wichtig ist, ist festzuhalten, dass das mit dem Männlichkeitsbild nicht nur bei den Nazis so gewesen ist, sondern sich kontinuierlich reproduziert. Es taucht in Wellen immer wieder auf und ist auch nicht nur im westeuropäischen Raum vorhanden. Man findet ähnliche Dynamiken z.B. im Neoliberalismus, ebenso wie im Faschismus oder Sozialismus. Ich habe gerade von Eugen Sandow und dem Bodybuilder-Begriff gesprochen, der sich wieder auf die Antike bezieht, aber gerade wieder hochaktuell ist. Es ist ein Prozess, in dem es kurze Ausschnitte oder Schlaglichter gibt, die wir mehr oder weniger betrachten. Nationalsozialismus ist da natürlich ein prägnantes Schlaglicht.

In anderen Arbeiten von mir gehe ich auch weiter zurück, von der Antike bis zu den Anfängen der Bodybuilder-Bewegung über die erotischen Pornohefte, die in den 50ern in den USA aufkamen und so wei-

ter. Was ich damit sagen will, ist, wir müssen die Gesamtheit mitdenken und uns im Klaren sein, dass wir immer nur über einen Ausschnitt von etwas reden und dass es ein stetiger Prozess ist. Ich weiß nicht, ob man sagen kann, dass die Manosphere rechts ist. Ich persönlich würde das wahrscheinlich schon sagen, aber erstmal ist die Manosphere sehr konservativ. Sie reproduziert ein Männlichkeitsbild, das älter ist als der Nationalsozialismus. Diese ganz klare Haltung von »Männer stehen über den Frauen«, finde ich sehr erschreckend.

Ich habe einen klaren Standpunkt dazu. Ich finde Social Media muss ein Stück weit eingeschränkt werden. Es kann nicht sein, dass wir unkuratierte und algorithmusbasierte Meinungsplattformen in dem Ausmaß zulassen, die vor allem Kinder und Jugendliche, die da völlig naiv reinstolpern, sehr beeinflusst und prägt. Als Gesellschaft müssen wir dringend handeln, um noch mehr Schaden abzuwenden. Was übrigens kein Eingriff in die Meinungsfreiheit oder Zensur wäre, wenn wir bereits bestehende Gesetze auch in den sozialen Medien anwenden. Die Frage ist aber nicht nur, gehe ich in Social-Media-Themen rein, sondern die Frage ist, steige ich in den Kulturkampf mit ein? Das ist eigentlich der Punkt, über den wir reden müssen. Die Manosphere, die sich in den Sozialen Medien ausbreitet, ist Teil davon.

»Wir müssen über Männer, Männlichkeit und patriachale Strukturen reden. Das muss unsere Gesellschaftliche Aufgabe sein!« (DG)

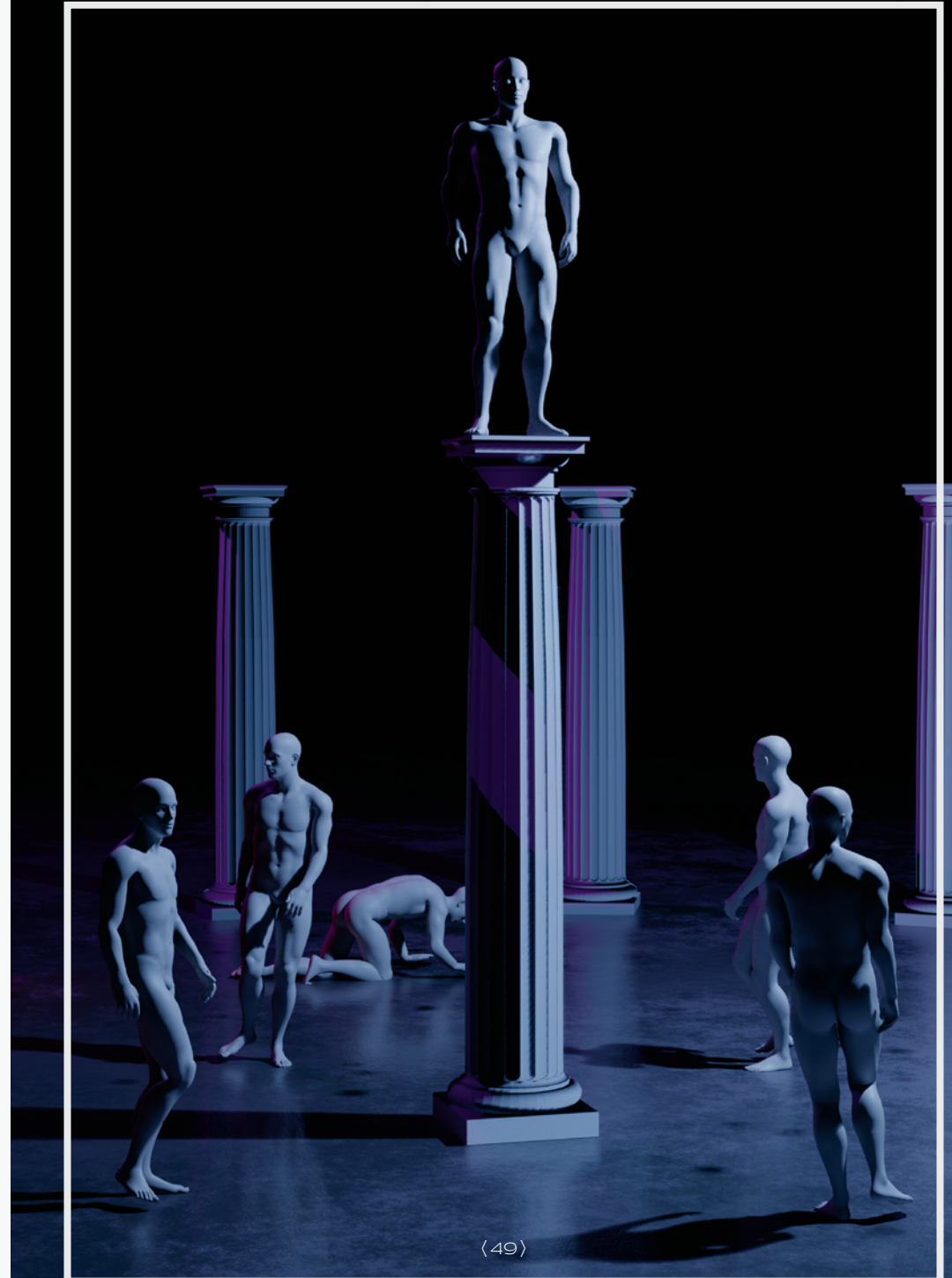
Wann ist ein Werk oder eine Ausstellung für dich gelungen?

Wann weißt du, dass es fertig ist?

Wenn die Atmosphäre stimmt. Also, wenn sich das Gefühl einstellt, das ich beim Betrachten haben oder evozieren möchte, wenn dieses auch bei den Betrachtenden ankommen könnte. Ich kann es nicht voraussetzen, sonst würde ich nur mit Propagandamitteln arbeiten. Im Kunstmachen arbeiten wir mit Mechanismen und Effekten, um Dinge hervorzurufen. Wir arbeiten eigentlich ähnlich wie Propaganda es tut. Nur hoffentlich auf der guten Seite der Geschichte.

Oder anders gesprochen, wir Künstler\*innen arbeiten oder loten solche Mechanismen aus. Ästhetik ist ja die Unmittelbarkeit des Erlebens des Effekts. Das macht ja ihre Schönheit auch aus – aber auch die Gefahr, zu Propagandazwecken missbraucht zu werden. Wir Künstler\*innen sind Teil und Wegbereiter dieser aktuellen gesellschaftlichen Mechanismen, Narrative und Inszenierungen. Da kann man sowohl interessiert als auch kritisch drauf schauen und die Frage stellen, was unsere Rolle als Kunstschaffende eigentlich heutzutage ist.

[rechts] »rhythm« (Videostill)  
3D Videoanimation, 16:9,  
HD, Sound, 20:10 Min.  
2025



# » Museums pädagogik« mit Arno Breker

Ein Interview mit  
Roland Nachtigäller

- Ein schriftliches Interview mit Roland Nachtigäller, Kunstwissenschaftler und Ausstellungsmacher. Roland Nachtigäller war von 2008 – 2021 Direktor des Museums Marta in Herford, seit 2022 ist er Geschäftsführer der Stiftung ›Insel Hombroich‹
- Geführt von Katharina Bosse, März 2026

KB Lieber Roland, während deiner Zeit als Direktor des Museums Marta Herford habt ihr eine ziemlich aufsehenerregende Installation mit Skulpturen von Arno Breker gezeigt. Erst relativ spät wurde bekannt, dass es sich dabei um eine Installation des Künstlers Christof Büchel handelt. Wie kam das Projekt zustande?

RN Lange bevor wir im Februar 2013 die Ausstellung »Farbe kennen – Was Kunst macht« eröffneten, haben wir uns im kuratorischen Team mit der Frage beschäftigt, was Kunst konkret zur gesellschaftlichen Entwicklung beitragen kann. Mit dieser Fragestellung im Kopf machten wir uns auf die Suche nach passenden Künstler:innen, denen wir einen substanziellen Beitrag dazu zutrauten. Christoph Büchel stand schon früh auf unserer Wunschliste. Um so mehr freuten wir uns über seine Zusage und den kurz darauf übermittelten Projektvorschlag, der es allerdings in sich hatte: Arbeitstitel »Breker-Labor«. Erst spät habe ich in dem aufwändigen Vorbereitungsprozess mit ihm begriffen, dass

es dabei auch darum ging, die Institution selbst zu befragen, herauszufordern und an ihre Grenzen zu führen. Umgekehrt entstand bei der verantwortlichen Kuratorin Friederike Fast und mir aber zugleich auch der Ehrgeiz, genau diese Herausforderung anzunehmen und vielleicht Dinge möglich zu machen, die andernorts gescheitert wären – auch weil wir abseits der Provokation die große Überzeugungskraft des Projekts erkannten.

KB Welches Setting wählte Christoph Büchel und wie ließ sich das realisieren?

RN Von vorn herein war klar, dass es sich um einen abgetrennten Raum mit eigenen Glastüren handeln sollte. Kernstück war eine große Anzahl von originalen Arno-Breker-Skulpturen. Aber woher sollten wir die bekommen? Wer besitzt überhaupt welche, wo befindet sich dieses Werk, wie gehen die großen Museen damit um? Erste Recherchen und konkrete Anfragen machten schnell klar, dass das brisante Fragen waren: Kaum jemand kommunizierte aktiv die eigenen Bestände aus der Zeit des Nationalsozialismus und jene, von denen man wusste, waren mit ganz unterschiedlichen Begründungen nicht ausleihbar.

Eine letzte, wenn auch recht unwahrscheinliche Chance sahen wir dann im Kontakt mit der in Düsseldorf lebenden Familie des Künstlers. Zu meiner großen Verblüffung stießen wir dort erst einmal auf aufgeschlossene Neugier, selbst und gerade dann noch, als wir das zeitgenössische Künstlerprojekt und den kritischen Umgang mit dem Werk skizzierten. Trotzdem waren eine Reihe vertrauensbildender Gespräche nötig, doch es war gerade Christoph Büchels Konzept eines Atelierraums, in dem die Breker-Skulpturen wie in einem Produktions- und Lagerprozess dicht gedrängt, unheroisch und teilweise nicht mal direkt zugänglich präsentiert werden sollten, das die Familienmitglieder überzeugte. Denn hier war man vor allem an einer kritischen Auseinander-

setzung mit dem belastenden Werk interessiert, zeitgenössische Perspektiven waren wichtiger als schamvolles Schweigen und Verstecken. Und so traf schließlich ein umfangreicher Transport aus dem ehemaligen Atelier und Garten Brekers ein, beladen mit 50 Skulpturen in Marmor oder Gips: überlebensgroß oder als Kleinplastik, nackt oder bewaffnet, ausgearbeitet oder noch als Studie. Und auch Christoph Büchel selbst war mit seinem Team angereist und inszenierte mit den Leihgaben einen extrem detailreichen, voll funktionsfähigen Werkstatt-raum, in dem von kleineren Gruppen und mit professionellem Werkzeug mit Ton gearbeitet werden konnte. Viele Gegenstände, entdeckt auf lokalen Flohmärkten, in der Recyclingbörse und Second-Hand-Läden entworfen einen authentischen Arbeitsort inklusive persönlicher Hinterlassenschaften.

Eines aber war Christoph Büchel von Beginn an sehr wichtig: Der Ausstellungsbeitrag sollte weder mit ihm in Verbindung gebracht noch als »Kunstwerk« geführt werden. Mögliche Diskussionen und Skandalisierungen sollten sich nicht an seiner Person festmachen. Die Besuchenden sollten das Gefühl haben (und das ging bis zu genauen Angaben zur Beschriftung), einen vielleicht eigenwilligen, aber funktionalen Raum der »Museumspädagogik« (die es übrigens mit diesem Label im *Marta Herford* gar nicht gab) zu betreten. Auch die Kommunikation zu dem Projekt hatte er vorgegeben: Während wir mit vielen Gesprächen und intensiven Begegnungen zuerst Kontakt zu Einrichtungen für Menschen mit geistigen oder körperlichen Einschränkungen suchten und dann mit den Bewohnenden in den vorbereitenden Austausch gingen, war der Raum offiziell für »Modellierkurse für Besucher-, Senioren-, Behinderten- und Kindergruppen« nach vorheriger Anmeldung vorgesehen und auch nur dann betretbar.

KB Und wie reagierte das Publikum auf diesen Beitrag?

RN Die erste heftige Reaktion hatten wir gleich zur Pressekonferenz: Der Kulturredakteur einer überregionalen Zeitung fokussierte sich mit seinen Fragen sofort auf den Raum mit den Breker-Skulpturen, fragte

eindringlich nach den Zusammenhängen, sodass schließlich auch der Name Christoph Büchel fiel. Das wiederum führte nicht nur zur Steigerung des Ärgers über diese unkommentierte Präsentation der Skulpturen, sondern auch zum empörten Verlassen der Vorbesichtigung, weil er sich absichtlich hinters Licht geführt fühlte. Ansonsten aber reagierte das Publikum überwiegend engagiert und aufgeschlossen. Vor allem in persönlichen Gesprächen und Briefen erhielten wir zahlreiche Rückmeldungen – von interessierten Fragen über emotional bewegte Reaktionen oder offene Empörung bis hin zu sehr differenzierten und kritischen Diskussionen. Das Projekt erzeugte einen großen Gesprächsbedarf, für den wir uns viel Zeit genommen haben: Jede Rückmeldung wurde beantwortet, mit vielen haben wir uns zum persönlichen Gespräch getroffen und auch eine prominent besetzte Podiumsdiskussion fand große Resonanz.

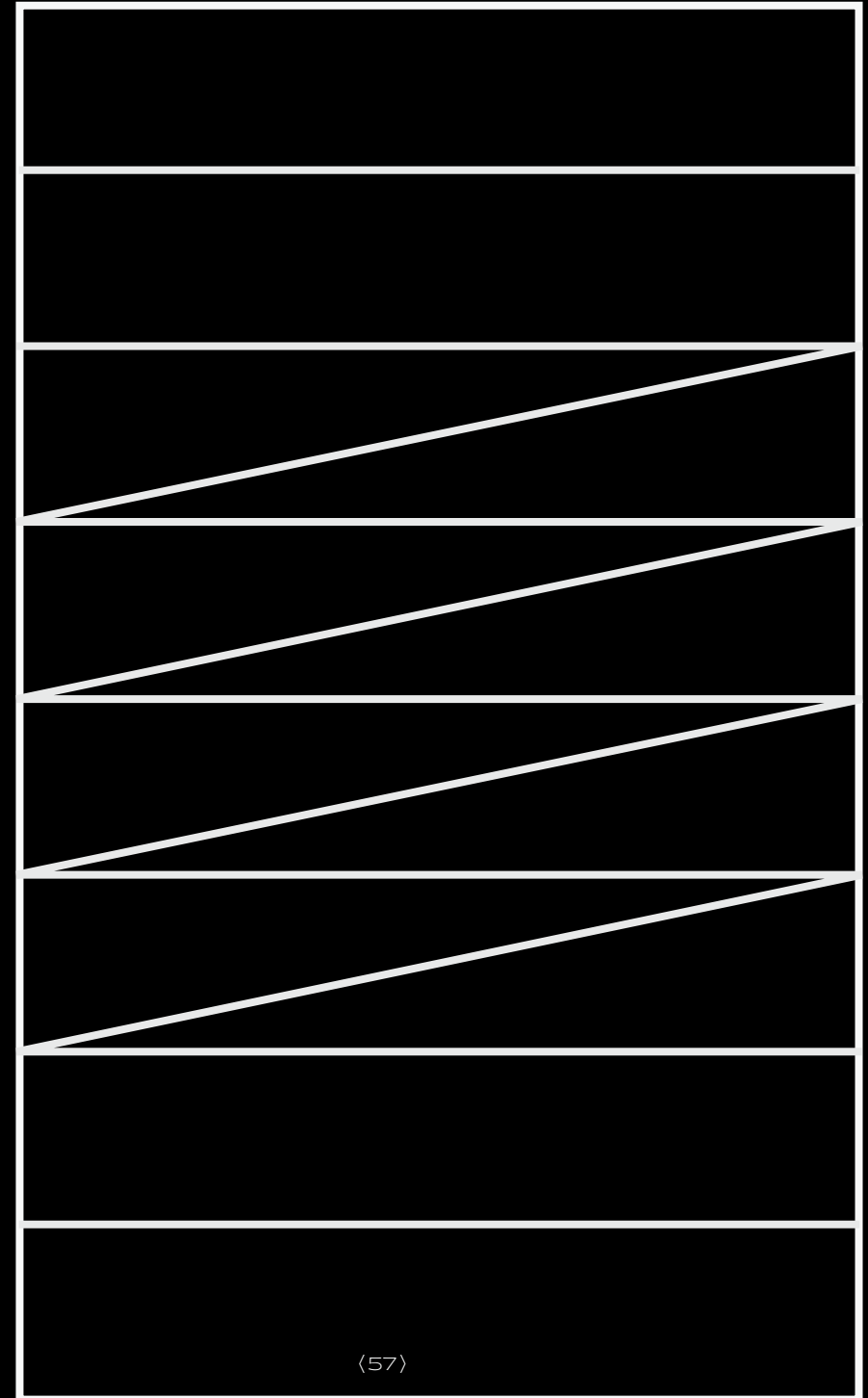
KB Welchen Hintergrund gab es für das Workshopkonzept und wie ließ sich das umsetzen?

RN Die Workshops fanden direkt in dem Atelierraum statt, vorzugsweise mit Menschen, die dem plakativen Schönheitsideal Arno Brekers mit körperlicher Individualität oder gar Versehrtheit gegenübertraten. Die teilnehmenden Gruppen arbeiteten frei, aber mit technischer Unterstützung eines Werkstattleiters. Die zahlreich entstandenen Werke aus Ton wurden im Museum gebrannt und im Anschluss an die Ausstellung von den Workshopteilnehmenden mitgenommen. Bei einigen Ergebnissen war die Auseinandersetzung mit den Skulpturen von Arno Breker deutlich ablesbar, oft auch von Menschen, die die Zeit des Nationalsozialismus noch bewusst erlebt hatten. Stets entstand eine sehr konzentrierte Arbeitsatmosphäre, so dass sich Besuchende, sofern sie nicht mitarbeiten wollten, eher als »Eindringlinge« empfanden und weniger die Rolle des klassischen Kunstpublikums einnahmen.

KB Wie stehst du grundsätzlich zu Kontextverschiebungen von nationalsozialistischer Kunst durch zeitgenössische Künstler:innen?

RN Längst wissen wir aus zum Teil leidvollen Erfahrungen, dass Verdrängtes, Verstecktes irgendwann wieder zum Vorschein kommt und sich dann vielleicht viel wirkmächtiger, vor allem aber unkontrollierter ausbreitet. Wir erleben das aktuell beispielsweise in einer bestimmten Galerienszene, wo ganz naiv plötzlich wieder Bilder des Nationalsozialismus wie harmloser Wandschmuck angeboten werden. In der zeitgenössischen Kunst gibt es für mich erst einmal keine Tabus, erst recht nicht, wenn Arbeiten, so Streitbar sie daher kommen mögen, einer kritischen Auseinandersetzung gewidmet sind. Das sind wichtige, vielleicht auch schmerzhaft, aber stets produktive Aktualisierungen einer längst noch nicht abgeschlossenen Geschichte.

So wie Büchel diese »Heroen« der NS-Kunst zusammengeschoben und als Werkstattmaterial präsentiert hat, wie er Personen, die teilweise erkennbar Opfer dieser unmenschlichen Überhöhung eines Schönheitsideals geworden sind oder wären, als Künstler:innen ermächtigte, das schuf einen bleibenden Eindruck, den man so leicht nicht mehr aus dem Kopf bekam. So ließ sich Uwe Jauch, einer der vier Künstler aus dem Wittekindshof, einer Einrichtung für Menschen mit physischen oder psychischen Beeinträchtigungen, damals in der Presse wie folgt zitieren: »Arno Breker hat Übermenschen gestaltet. Wir haben uns überlegt, wie das die Häftlinge sehen würden. Ich habe einen schreienden Kopf gestaltet, mit blau-weißer Häftlingskleidung und KZ-Nummer. Damit wollte ich das Elend der Häftlinge zeigen. Das ist genau das Gegenteil von der Nazi-Kultur!«



» Men are getting  
on my nerves, lately.

I mean, everyday  
I read the newspaper  
and I just think, like,  
brothers,  
what's wrong with  
you guys?

What's wrong with us?«

- Barack Obama 2019

## Männlichkeit(en) im Bild

Anmerkungen von  
Christina Benninghaus



[oben] © Official White House Photo by Pete Souza

Als Barack Obama 2009 seine erste Amtszeit antrat, waren die deutschen Medien von einem der offiziellen Fotos des Präsidenten besonders fasziniert. Es zeigte Obama vor der Residenz des amerikanischen Botschafters in Paris.

Der Präsident, im schmalgeschnitten schwarzen Anzug mit offenem Hemd und glänzend polierten schwarzen Schuhen, sitzt in der Mittagssonne auf den Steinstufen des repräsentativen Gebäudes. Locker zurückgelehnt und auf die Ellbogen gestützt, schaute er zu einem seiner Mitarbeiter hinauf. Die drei Männer, die ihn umstehen, wenden ihm ihre Aufmerksamkeit zu. Sie unterscheiden sich deutlich in Körperhaltung und Outfit. Der Präsident sieht entspannt aus, aber auch selbstsicher und wach. Seine Körperhaltung und besonders die angewinkelten Beine lassen Beweglichkeit und Körperbeherrschung vermuten. Dieser Mann, so scheint das Bild zu sagen, braucht keinen Pomp, um seine Macht zu zeigen. Er fühlt sich wohl in seinem Körper und wird, sobald es die Situation erfordert, mühelos und schnell aufstehen und seine Aufgaben erfüllen. Obama stand (und steht) für eine Vorstellung von Männlichkeit,

die Ernsthaftigkeit, Verantwortungsgefühl und Sensibilität, Tatkraft und Zugewandtheit, Familienorientierung und politische Weitsicht verbindet. 2009 schien es plausibel anzunehmen, dass sich mit der zunehmenden Gleichberechtigung und den neuen Ansprüchen der Frauen auch neue Männlichkeitsideale durchgesetzt hatten und sich von einem hegemonialen Männlichkeitsmodell nicht mehr sprechen ließ.<sup>1</sup> Das 2007 eingeführte Elterngeld zielte bewusst darauf, Vätern eine aktivere Rolle in der Versorgung ihrer Kinder zu ermöglichen. Die 2001 neu geschaffene Institution der »eingetragene Lebenspartnerschaft« unterstrich, dass sich viele homosexuelle Männer und Frauen dauerhafte, durch Liebe, Fürsorge und wechselseitige Verpflichtungen gekennzeichnete Beziehungen wünschten und von der Gesellschaft die Anerkennung dieser Lebensform einforderten.

Mit der stufenweisen Verkürzung der Wehrpflicht, der Einberufung immer kleinerer Teile eines Jahrgangs und schließlich mit dem Aussetzen der Wehrpflicht im Jahr 2011 verlor das Militär, das besonders im Kaiserreich als »Schule der Männlichkeit« fungierte, nach dem Ende des Kalten Kriegs sukzessive an Bedeutung.<sup>2</sup>

Knapp zwanzig Jahre später regiert im Weißen Haus ein verurteilter Sexualstraftäter, der aus seiner Geringschätzung für Frauen kein Hehl macht und der mit einer Fülle von Maßnahmen gegen das Selbstbestimmungsrecht von Frauen, gegen queere Menschen und trans\* Personen, gegen Menschen mit migrantischen Erfahrungen, gegen die Pressefreiheit und die kritischen Wissenschaften, darunter auch die Geschlechterforschung, vorgeht. Kriege erscheinen als zunehmend akzeptable Formen der politischen Auseinandersetzung, was mit einer Rückkehr von Idealen einer militärischen Männlichkeit einhergeht. Auf sozialen Medien wie TikTok und Instagram finden Influencer ein in die Millionen gehendes Publikum, um frauen- und queerfeindliche Männlichkeitsbilder zu propagieren.

[1] Vgl. die Einschätzung bei Wolfgang Schmale, *Geschichte der Männlichkeit in Europa (1450–2000)*, Wien 2003, S. 239.

[2] Zur Bedeutung des Militärs für Männlichkeitskonzeptionen siehe Frevert *Für Zahlen* vgl. Statista.

Wie die Dokumentation »Inside the Manosphere« von Louis Theroux zeigt, spielt der durch Kraftsport geformte, muskulöse Körper als quasi in Fleisch gemeißelte Demonstration männlicher Überlegenheit hier eine wichtige Rolle. Es geht aber zugleich auch um die Zurschaustellung von zumindest behauptetem ökonomischem Erfolg und von Reichtum und der damit verbundenen Fähigkeit, Sex, Dienstleistungen und weibliche Aufmerksamkeit, ja Unterwürfigkeit, zu kaufen. Hier findet also nicht nur eine Abwertung von Weiblichkeit statt, sondern auch eine Abgrenzung von Männerbildern, die auf Bildung und Wissenserwerb, berufliches Können und hohe Arbeitsbereitschaft, auf gesellschaftliches Verantwortungsgefühl und Ehrlichkeit setzen. Dabei scheinen die Männerbilder der Influencer gerade bei männlichen Jugendlichen zu verfangen.

Selbstverständlich gibt es Gegenentwürfe und auch diese erreichen im Internet ein großes Publikum. Allerdings weisen politik-, sozial- und kulturwissenschaftliche Studien darauf hin, dass der sogenannte Anti-Genderismus ein wichtiges Verbindungsglied zwischen vielen konservativen und rechten Gruppen darstellt, wobei sich die oftmals stark emotionalisiert formulierten Vorbehalte gegen Gleichstellungspolitik, gegen die Rechte von queeren und trans\* Personen und gegen die eine konstruktivistischen Ansätzen verpflichtete, kritische Geschlechterforschung richten.<sup>3</sup> Wie die Wahlergebnisse der letzten Bundestagswahl zeigen, erfreut sich die AfD gerade unter jungen männlichen Wählern wachsender Zustimmung.<sup>4</sup> Es ist zu vermuten, dass die mit rassistischen Äußerungen verknüpften Versprechen der AfD, Feminist\*innen mundtot zu machen und konservative Geschlechterverhältnisse zu restaurieren, einen Teil der Attraktivität der AfD ausmachen.<sup>5</sup>

[3] Zum Phänomen des Anti-Genderismus siehe Sabine Hark/Paula-Irene Villa (Hg.), *Anti-Genderismus. Sexualität und Geschlecht als Schauplätze aktueller politischer Auseinandersetzungen*, Bielefeld 2015; Judith Butler, *Wer hat Angst vor Gender?* Frankfurt a.M. 2025 (engl. Original 2024) oder die podcast Serie <https://mariejahodacenter.ruhr-uni-bochum.de/gender-wahnsinn-antifeminismus-und-antigenderismus-als-gesellschaftliche-phaenomene/>

[4] Vgl. Ansgar Hudde, *Die Polarisierung der Geschlechter. Der moderne Gender-Gap im Wahlverhalten bis 2025*. Bonn, Friedrich-Ebert-Stiftung, April 2025.

[5] Für eine Kostprobe des Panoramas der Ängste, die von der AfD geschürt werden, und des nahtlosen Übergangs zwischen Rassismus, Anti-Feminismus und Transphobie s. die AfD Debattenbeiträge der Debatte des Bundestags zum Internationalen Frauentag 2026 (<https://www.bundestag.de/mediathek/video?videoid=7650231>)

Es ist hoffentlich noch nicht ausgemacht, dass sich die neuen (alten) Männerbilder durchsetzen werden. Allerdings: die große politische Bühne ist deutlich männlicher besetzt als noch vor wenigen Jahren. Zwar liegt der Frauenanteil im Bundeskabinett bei 44%, der Anteil der weiblichen Abgeordneten im Bundestag ist aber auf 32,4% zurückgegangen und liegt bei CDU und CSU bei weniger als einem Viertel, bei der AfD bei weniger als 12%. Dass Politik und Wirtschaft in Männerhand gehören, legte eine Foto nahe, dass im Sommer 2025 für Aufmerksamkeit sorgte. Damals hatte Friedrich Merz kurz nach seinem Amtsantritt 61 Vertreter der Wirtschaft im Bundeskanzleramt zu einem sog. Investitionsgipfel empfangen.

Unter den Gästen aus den Chefetagen war nur eine Frau: Die Vorstandsvorsitzende der Commerzbank, Bettina Orlopp. Dieser Umstand wurde durch die offiziellen Medienbilder unübersehbar. Er führte zu einer Reihe von kritischen Kommentaren. Die Bilder demonstrierten nicht nur, dass die Initiatoren des Treffens offenbar wenig Interesse daran hatten, Frauen einzubeziehen, sie zeigen auch ein erstaunlich homogenes Männerbild: Die durchweg weiß, mitteleuropäisch und gepflegt aussehenden Männer sind nicht nur uniform bekleidet, sie nehmen auch eine bemerkenswert ähnliche Körperhaltung ein: breitbeinig, aber nicht zu breitbeinig, und aufrecht schauen sie lächelnd oder lachend in die Kamera, während die einzige Unternehmensvertreterin im Bild nicht nur durch ihr rotes, eindeutig weibliches Outfit und ihre geringere Körpergröße, sondern auch durch ihre Körpersprache heraussticht. Der Wirtschaftsgipfel verfolgte – so konnte man es der Presse entnehmen – das Ziel, das Vertrauen in die deutsche Wirtschaft und deren Innovationskraft zu stärken. Die fehlende Diversität – auch unter den Männern – ließ Zweifel gerade im Hinblick auf letztere Zielsetzung aufkommen. Eine wohlwollende Interpretation des Bildes könnte anmerken, dass das hier verkörperte konservative Männerbild heute auch als bewusster Gegenentwurf zu kettensägenschwingenden Tech Bros und Nerds und dem Körperfetischismus der Manosphere verstanden werden könnte.



[oben] © Imago

Frauen sind an den Schaltstellen der Macht weiterhin in der Minderheit. Und Männer – ob sie sich in Anzügen, T-Shirts oder mit nackter Brust präsentieren – für vertrauenswürdig zu halten, ist in den letzten Jahren schwieriger geworden. Die Veröffentlichung der Epstein-Files, die im Prozess gegen Dominique Pelicot und 50 andere Männer aus der Gegend um Mazan aufgedeckten Straftaten und der Bielefelder Fall des Arztes Philipp G. zeigen nur allzu deutlich, wie weitverbreitet Sexismus und die Bereitschaft zu sexueller Ausbeutung und Gewalt auch unter solchen Männern sind, die in ihrer Umgebung, ja selbst von ihren Familien, als »ganz normal«, vielleicht sogar »nett« wahrgenommen werden.

Eine kritische Auseinandersetzung mit Männlichkeitsvorstellungen ist also dringend erforderlich. In ihrem Buch über den Pelicot-Prozess schreibt die Philosophin Manon Garcia, es müsse von allen Männern gefordert werden, dass sie sich mit der »Männlichkeit, die über alle hinwegrollt« auseinandersetzen und sich »gegen die hegemoniale Männlichkeit« wehren.<sup>6</sup> Künstlerische Interventionen können zur dringend notwendigen kritischen Auseinandersetzung mit Männlichkeitsvorstellungen beitragen.

Der Künstler Dominik Geis, dem der Kunstraum ELSA in diesem Jahr eine Ausstellung widmet, beschäftigt sich schon seit Jahren mit dem Thema »Männlichkeit«. Inspiriert von Studien wie Theweleits »Männerfantasien« und Mosses »Das Bild des Mannes« greift er dabei auf historisches Material zurück. Durch Überblendungen, Übermalungen und Zusammenschnitte stellt er Bezüge her und arbeitet Bildtraditionen heraus. Er nutzt dabei besonders Bilder des nackten oder kaum bekleideten männlichen Körpers. Dieser spielte in der Fotografie und Kunst im frühen 20. Jahrhundert und in der Zeit des Nationalsozialismus zweifellos eine wichtige Rolle in Diskursen über ideale und abzulehnende Formen der Männlichkeit. Dominik Geis' Werke laden das Publikum ein, in sich hineinhorchen: Was fasziniert uns an den dargestellten idealen Männerkörpern? Was empfinden wir als erotisch, was als abschreckend? Wie anfällig sind wir für Männlichkeitsbilder, die wir vielleicht eigentlich ablehnen? Welchen Körperidealen eifern wir – bewusst oder unbewusst – nach? Welche Körper blenden wir dabei aus?

»Shaping Men«, oder:  
Wie mächtig sind die Bilder?

Idealisierende Bilder spielen eine wichtige Rolle für die Art und Weise, wie Gesellschaften über Geschlecht nachdenken. Gerade in der Kunst und in der Werbung begegnen wir »Hyperkörpern«, die zeitgenössische Erwartungen und Normen sichtbar machen

[6] Manon Garcia, Mit Männern leben. Überlegungen zum Pelicot-Prozess, Frankfurt a.M. 2025, S. 85.

und deshalb gute historische Quellen darstellen, um vergangene Geschlechterbilder zu erforschen und nach deren historischen Wandel zu fragen.<sup>7</sup> Dabei darf allerdings nicht aus den Augen verloren werden, dass Bilder oft komplexe Botschaften aussenden und unterschiedliche Lesarten zulassen und dass sie ihr Publikum keineswegs überzeugen müssen, dass sie auch »durchschaut« und abgelehnt werden können, von unterschiedlichen Teilen des Publikums unterschiedlich verstanden werden und dass sich ihre Bedeutung im historischen Prozess verändert.<sup>8</sup> Und selbstverständlich gilt es, gelebte Realität und Idealbilder nicht zu verwechseln. Auch veränderten sich im historischen Verlauf die Möglichkeiten, Bildmaterial zu Werbungs- und Propagandazwecken einzusetzen grundlegend.<sup>9</sup> Bilder spielten zwar schon in der Reformationszeit und in der Aufklärung eine wichtige Rolle, um eine breite Öffentlichkeit durch Druckwerke zu erreichen, aber mit der Erfindung der Fotografie im 19. Jahrhundert und mit neuen Druckverfahren, die die Vervielfältigung von Bildern enorm vereinfachten und sehr viel preiswerter machten, drangen Bilder gegen Ende des 19. Jahrhunderts in Form von Plakaten, Abbildungen in Zeitschriften und Zeitungen, Bildpostkarten und privaten Fotografien in einer so vorher ungewohnten Vielfalt in den Alltag aller Gesellschaftsschichten vor, bevor dann im frühen 20. Jahrhundert Filmaufnahmen möglich wurden. Die neuen medialen Möglichkeiten werteten den Körper auf. Sie nutzen Abbildungen idealer Körper für Zwecke der

Information, Unterhaltung und Werbung. Zugleich zeigten die neuen Möglichkeiten der Bildberichterstattung und Dokumentarfotografie auch, wie fragil menschliche Körper waren und wie sie durch Armut, Arbeit und Gewalt geschunden wurden.

In seinen Arbeiten greift Dominik Geis auf historische Bilder und Filme zurück, die bewusst darauf angelegt waren, ideale Männerkörper zu zeigen. In »Shaping Men« sehen wir zum Beispiel zeitgenössische Bilder des Bodybuilders Eugen Sandow, der um 1900 die Massen begeisterte. Der aus Königsberg stammende Sandow präsentierte seinen starken, extrem durchtrainierten Körper bei Auftritten, die ihn bis nach Amerika und Neuseeland führten. Sein Erfolg wäre ohne die wachsende Kaufkraft eines breiten Publikums, ohne neue Medien und Marketingstrategien – Sandow warb für bestimmte Trainingsmethoden, bot Kurse und Wettbewerbe an und vermarktete spezielles Equipment – sicher nicht möglich gewesen, er speiste sich aber auch aus der Überzeugung, dass den Gefahren der Modernisierung durch neue Formen der Körperpraxis begegnet werden könnte und müsste. Durch körperliches Training sollten Gesundheit und Leistungsfähigkeit nicht nur aber gerade des weißen männlichen Körpers in einer sich durch Urbanisierung und Industrialisierung rasch verändernden Welt sichergestellt werden.<sup>10</sup>

Gesundheit wurde dabei von verschiedenen Reformbewegungen der Zeit der Jahrhundertwende nicht nur als eine individuelle Frage aufgefasst. In einem Klima internationaler Konkurrenz und angesichts imperialer Zielsetzungen war sie auch ein politisches Anliegen. Bereits im Verlauf des 19. Jahrhunderts waren Männer-

[7] Vgl. Kathrin Bohnsack, *Hyperkörper in der Anzeigenwerbung des 20. Jahrhunderts*, Marburg 2002. Erving Goffman, *Geschlecht und Werbung*, Frankfurt a.M. 1981 (org. *Gender advertisements*, 1979).

• Bilder spielen nur in manchen historischen Studien zu Männlichkeit eine wichtige Rolle. Vgl. besonders George Mosse, »Das Bild des Mannes«. Zur Konstruktion der modernen Männlichkeit, Frankfurt a.M. 1997 (org. *The Image of Man. The Creation of Modern Masculinity*, 1996) und Wolfgang Schmale, *Geschichte der Männlichkeit in Europa (1450–2000)*, Wien 2003.

• Interessanterweise kommt die neue Einführung von Sylka Scholz, *Männlichkeitsforschung*, Bielefeld 2025 ganz ohne Hinweise auf die Bedeutung von Bildern als Forschungsmaterial für die Männlichkeitsforschung aus. Vgl. aber in kunsthistorischer Hinsicht Anne Söll, Maïke Wagner und Katharina Boje, Hg., *Under Construction: Kunst, Männlichkeiten und Queerness seit 1970*, Berlin 2024 sowie das kürzlich angelaufene Forschungsprojekt zu »Viskursen adoleszenter Männlichkeiten im globalen Norden seit 1960« von Katja Sabisch und Anne Söll, das kunsthistorische und geschlechtersoziologische Ansätze verbindet.

[8] Stuart Hall, *Representation: Cultural representations and signifying practices*, London 1997.

[9] Zur Bedeutung der Bilder in der Reformation mit besonderem Bezug auf Männlichkeit(en) siehe Lyndal Roper, *Der feiste Doktor. Luther, sein Körper und seine Biografie*, Göttingen 2012. Zum vorübergehenden Verwendung der Figur des Herkules als Personifikation des Volkes in der Französischen Revolution und zur Durchsetzung der Marianne vgl. Lynn Hunt, *Hercules and the Radical Image in the French Revolution*, in: *Representations*, 2, 1983, S. 95–117.

[10] Zu Sandow als globalem Phänomen siehe Sebastian Conrad, *Globalizing the Beautiful Body*, in: *Journal of World History* 32, 2021, 1, S. 95–125. Grundlegend zur Körperkultur der Jahrhundertwende: Maren Möhring: *Marmorleiber. Körperbildung in der deutschen Nacktkultur (1890–1930)*, Köln 2004 und Bernd Wedemeyer-Kolwe: *Der neue Mensch. Körperkultur im Kaiserreich und in der Weimarer Republik*, Würzburg 2004. Vgl. auch Jürgen Martschukat, *Das Zeitalter der Fitness. Wie der Körper zum Zeichen für Erfolg und Leistung wurde*, Frankfurt a.M. 2019.

körper durch die Einführung der allgemeinen Wehrpflicht zur wichtigen Ressource geworden und mit dem im frühen 20. Jahrhundert einsetzenden Geburtenrückgang wuchs auch die Sorge um die Gebärfähigkeit und -willigkeit der Frauen. Besonders im Kaiserreich wurde das Militär als eine geradezu notwendige »Schule der Männlichkeit« betrachtet, in der Männer neben körperlicher Kraft und Gewandtheit, auch Gehorsam und Mut lernen sollten.<sup>11</sup> Bei Militärparaden und Turnfesten wurde diese Männlichkeit zur Schau gestellt und als männliche Gemeinschaft erlebbar gemacht. Allerdings waren die Körper der marschierenden, exerzierenden und turnenden Männer durch Uniformen und Turnanzüge bedeckt. Und spätestens seit der Jahrhundertwende mehrte sich die Kritik an Imperialismus, Kriegstreiberei und den gewalttätigen Ausschreitungen der Kolonialarmee – Debatten, die ebenso wie eine Reihe von Skandalen das Bild des Militärs im späten Kaiserreich beeinflusst haben dürften.

Die Fokussierung auf bestimmte, unsere eigene Schaulust ebenso wie die der Zeitgenossen befriedigenden Bilder kann irreführend sein. Nicht jeder Aspekt zeitgenössischer Männlichkeitsideale ließ sich so schön ins Bild setzen, wie das Spiel der durchtrainierten Muskeln auf dem Körper eines Eugen Sandow, des Begründers der Bodybuilding-Bewegung. Eigenschaften wie Sparsamkeit, Unabhängigkeit und Häuslichkeit, die auch zum Wertekanon männlicher Respektabilität gehörten, ließen sich schlechter darstellen oder produzierten Bilder, die uns heute wenig ansprechen.<sup>12</sup> Und wie die Fotos aussahen, die auf Nachttischen standen, scheint mir noch wenig erforscht.<sup>13</sup>

Nacktheit spielte in den Darstellungen idealer Männlichkeit im 19. Jahrhundert eine untergeordnete Rolle. In der Öffentlichkeit war sie verpönt. Auch in der Kunst zeigte sich eine deutliche Vorliebe der überwiegend männlichen Maler, Auftraggeber und Käufer, Sammler und Kuratoren für den weiblichen Akt. In den Museen des 19. Jahrhunderts verkörperten Frauen das Schöne, während

unbekleidete Männerkörper nur in Darstellungen religiöser Themen oder antiker Stoffe präsent waren. Zugleich gab es eine unendliche Fülle von Portraits, die die Leistungen von Männern dokumentierten. Neben Offizieren und Monarchen ließen sich Künstler, Ärzte und Wissenschaftler, Kaufleute, Entdecker und Erfinder abbilden und zeigten damit, was es hieß, ein Mann zu sein und sich erfolgreich an den »ernsten Spielen« (Pierre Bourdieu) zu beteiligen. Immer öfter trugen sie dabei einen sich auch international durchsetzenden dunklen Anzug, der ihre Ernsthaftigkeit unterstrich und soziale und nationale Unterschiede ebenso wie den Körper eher verschwinden ließ. Natürlich wurden auch Frauen häufig portraitiert, aber Institutionen wie die 1856 eröffnete National Portrait Gallery in London, die darauf abzielten wichtige historische Personen zu zeigen, konzentrierten sich ganz überwiegend auf Männer.

Fragt man danach, wie Männlichkeit visuell konstruiert wurde, so scheint es mir wichtig, auch solche, uns heute eher unspektakulär erscheinenden Bilder auf ihre zeitgenössische Bedeutung hin zu befragen und sie als Formen des Doing gender zu verstehen. Besonders wenn sie aufwendig hergestellt und öffentlich oder semi-öffentlich ausgestellt wurden, können individuelle Portraits und Gruppendarstellungen als visuelle Strategien gelesen werden, die die Bedeutung von Männern immer und immer wieder evident machten. Dazu ein Beispiel: Manche Männer, auch solche aus dem Bürgertum, kämpften in besonderer Weise um gesellschaftliche Anerkennung. Chirurgen, wie die in Henry Jamyn Brooks Gemälde »Council of the College, 1884–85« von 1887 abgebildeten, galten im Vergleich zu den zeitgenössischen Ärzten als weniger gentleman-like.

[11] Vgl. Ute Frevert, Das Militär als Schule der Männlichkeiten, in: Ulrike Brunotte und Rainer Herr (Hg.), Männlichkeiten und Moderne: Geschlecht in den Wissenskulturen um 1900, Bielefeld 2008, S. 57–75.

[12] Zur Komplexität zeitgenössischer Männlichkeitsvorstellungen siehe Martina Kessel, The »Whole Man«: The Longing for a Masculine World in Nineteenth-Century Germany, in: Gender & History, 15, 2003, 1, S. 1–31.

[13] Zur Männlichkeitsdarstellungen auf privaten Fotografien vgl. John Ibson, Picturing Men. A Century of Male Relationships in Everyday American Photography, Chicago 2002.



Der selbst als Chirurg tätige Brooks portraitierte sie als ernsthafte Herren, die – wie so viele andere Männer ihrer Zeit – unter den bildlich gestalteten Blicken von berühmten Vorgängern und Kollegen tagten.<sup>14</sup>

### Virilität, Homosexualität und männlicher Akt

Gegen Ende des 19. Jahrhunderts zeigten sich deutliche Verschiebungen im Bereich der Kunst. Maler wie Eugène Sansson oder Sascha Schneider zeigten männliche Akte, die nicht mehr durch biblische oder mythologische Geschichte gerahmt waren. In den letzten 20 Jahren sind entsprechende Bilder in verschiedenen Ausstellungen zum Thema »The male nude« ausgestellt worden. Homosexuelle Künstler spielten dabei eine besondere Rolle, und es gab, wie sich etwa am Beispiel Sascha Schneiders gut zeigen lässt, enge Verbindungen zur Lebensreformbewegung.<sup>15</sup>

[14] Zur den Details des Bildes und weiteren Portraits von Brooks siehe Karen Rosa Hammerschlag, *The Gentleman Artist-Surgeon in Late Victorian Group Portraiture*, in: *Visual Culture in Britain*, 14, 2013, 2, S. 154–178. Zur Bedeutung von Portraits insgesamt vgl. die Forschung von Ludmilla Jordanova.

[15] Christina Templin, *Medialer Schmutz: eine Skandalgeschichte des Nackten und Sexuellen im Deutschen Kaiserreich 1890–1914*. Bielefeld, 2016.

Die öffentliche Rezeption solcher und anderer Darstellungen von Nacktheit war allerdings keineswegs einmütig. Wie die Arbeit von Christina Templin zeigt, regte sich Widerstand gegen die Präsenz der Abbildungen nackter Körper im öffentlichen Raum. Besonders die Fotografie, die zeitgenössisch um ihre Anerkennung als Kunstform kämpfte, galt als problematisch. Zeitschriften, die Nacktfotografien druckten, mussten damit rechnen, verklagt zu werden. In den von den Medien intensiv verfolgten Auseinandersetzungen wurden die Grenzen des Darstellbaren neu verhandelt. Interessanterweise unterschieden sie sich in mancher Hinsicht von unseren heutigen Vorstellungen. So gehörten im frühen 20. Jahrhundert zu den Bildern idealisierter Männlichkeit auch Fotografien, die sehr dezidiert kindliche und jugendliche Körper als begehrenswert darstellten. Solche Bilder werden bei Ausstellungen zum Thema Nacktheit in der Kulturgeschichte heute nicht mehr gezeigt, weil sie als pädophil und kinderpornografisch eingestuft werden müssen.

Die Geschichte der Verfolgung von Homosexuellen im Nationalsozialismus ist in den letzten Jahren historisch vielfältig untersucht worden. Die Verschärfung des §175 und die Zerschlagung von Netzwerken und Infrastrukturen erschwerte gleichgeschlechtlichen liebenden Männern und auch Frauen das Leben und brachte viele in Gefängnisse und Konzentrationslager. Diese Verfolgung kann allerdings nicht darüber hinwegtäuschen, dass völkische und eugenische Vorstellungen auch unter Homosexuellen verfangen konnten. Sehr gut lässt sich dies an den Prozessen gegen Ernst Röhm im Sommer 1931 nachzeichnen.<sup>16</sup>

Die Konstruktion der Homosexuellen als Drittes Geschlecht, wie sie u.a. von Magnus Hirschfeld vertreten wurde, war bei weitem nicht das einzige Deutungsangebot. Eine andere Selbstbeschreibung assoziierte Homosexualität mit besonders viriler Maskulinität und stilisierte den homoerotischen Männerbund zur höchsten Form der männlichen Gemeinschaft und zum zentralen

[16] Susanne Zur Nieden, *Aufstieg und Fall des virilen Männerhelden: Der Skandal um Ernst Röhm und seine Ermordung*, in: *Dies., Homosexualität und Staatsräson: Männlichkeit, Homophobie und Politik in Deutschland 1900–1945*, Köln 2005, S. 147–192.

Element einer völkischen Erneuerung. In dem Maße, in dem, neben den Schriften der Sexualwissenschaften, auch die populären Medien wissenschaftliche leichter zugänglich werden, wird deutlich, welche Strahlkraft solche nationalistischen und völkischen Ideologien entwickeln konnten.<sup>17</sup>



Die Propaganda des Nationalsozialismus schwelgte in Männerbildern, die Stärke, Entschlossenheit, Gehorsam und Heldenmut einforderten. Dabei konnten die Nationalsozialisten an den Körperkult der vorangegangenen Jahrzehnte anschließen. Hitlerjugend, BDM und Reichsarbeitsdienst, Aufmärsche und Reichsparteitage, Hygiene- und Kunstausstellungen und die Riefenstahlfilme eröffneten Erfahrungsmöglichkeiten, die nicht unbedingt neuartig waren. Allerdings nahmen all diese Praxen und Bilder unter den Bedingungen des Nationalsozialismus und der Vorbereitung des Krieges eine neue Bedeutung an. Sie können vor allem nicht losgelöst von den gleichzeitig stattfindenden Zwangsterilisationen und der späteren Ermordung von psychisch Erkrankten und Menschen mit Behinde-

rung verstanden werden. Der Körperkult der Nationalsozialisten, der etwa über Aufnahmen aus Riefenstahl-Filmen in Dominik Geis' Installationen aufgerufen wird, verfolgte nie nur ästhetische Ziele, sondern sollte immer auch die Überlegenheit der arischen Rasse und die Sendung der deutschen Nation transportieren. Als positiv besetzte Bilder schöner Körper sollten die nationalsozialistischen Propagandabilder zur Anziehungskraft des Nationalsozialismus beitragen, während die Bilder der »Anderen« – der Bedürftigen, der Juden, der »Minderwertigen« – Ekel und Hass erzeugen sollten. Dominik Geis ruft in seinen Installationen nicht die negativen, wohl aber die gleichermaßen toxischen positiven Bilder des NS auf.

### Strategien, Gegenbilder, feministische Archive

Als Historikerin kann ich den vielen Formen der Auseinandersetzung mit Männlichkeiten in der Kunst der Gegenwart nicht gerecht werden. Ich möchte mich stattdessen einer anderen Art des historischen Archivs zuwenden: Spätestens seit den 1970er Jahren setzten sich feministische Künstlerinnen mit Männlichkeitskonzeptionen, Männlichkeitsmythen und Männlichkeitsperformanzen auseinander. So lassen sich zum Beispiel leicht Bezüge zwischen Dominik Geis und dem Werk von Ulrike Rosenbach herstellen. Diese beteiligte sich 1977 an der documenta in Kassel mit der Videoinstallation »Herakles – Herkules – King Kong. Das Klischee ›Mann‹«.<sup>18</sup> Die Installation zeigte ein 6,5 Meter großes, die Stirnseite des Dachgeschosses des Fridericianums bedeckendes Foto der als Herkules Farnese bekannten Skulptur. Eine neun Meter große Kopie dieser Skulptur aus dem 18. Jahrhundert thront über Kassel und ist eines der Wahrzeichen der Stadt. Rosenbach ergänzt und verfremdet die Skulptur in ihrer Installation mit einem quasi unter Herkules' Arm geklemmten Bildschirm, auf dem ein Film läuft,

[17] Javier Samper Vendrell, Photography and the Homoerotics of Race in Adolf Brand's »Rasse und Schönheit« (1926), in: Reading Queer Media in the German-Speaking World: New Approaches to Print Sources. Cham 2026, S. 177–207.

[18] Barbara Paul, Mythos Mann. Ulrike Rosenbachs Videoinstallation »Herakles – Herkules – King Kong« (1977), in: Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft, 25, 1998, S. 199–220.

der lediglich Rosenbachs Gesicht zeigt. Sie spricht nur ein Wort: »Frau, Frau, Frau, Frau ...«. Wie Barbara Paul schreibt, wirkte der riesenhafte Herkules wie eingezwängt unter dem Dach, schien aber zugleich der Frau die Luft zum Atmen zu nehmen. Die Arbeit thematisierte damit, mit welcher Selbstverständlichkeit Männlichkeitsideale früherer Gesellschaften als kulturelles Material genutzt wurden und dass diese Idealbilder Geschlechterhierarchien aufriefen und begründeten.

Zur gleichen Zeit setzte sich Marianne Wex mit der Frage auseinander, wie Menschen ihr Geschlecht körperlich leben und alltäglich aufführen. In einem Verfahren, das der etwa zeitgleich entstehenden Studie des Soziologen Erving Goffman ähnelte, der mit Bildern aus der Werbung arbeitete, stellte Wex Serien von Alltagsbildern zusammen. Sie fotografierte Menschen im öffentlichen Raum, sammelte Bilder aus Zeitschriften und nutzte Kunstwerke, um zu zeigen, wie sich die Körpersprache von Männern und Frauen unterschied und welche Ausnahmen es gab. Wex zeigte, wie sehr Herrschaftsstrukturen in Körper eingeschrieben sind und durch diese reproduziert werden. So nahmen Männer gewöhnlich mehr Raum für sich in Anspruch nahmen und drückten durch ihre Körperhaltungen und Gesten Dominanz aus, während Frauen sich zurücknahmen.<sup>19</sup> Die Künstlerinnen thematisierten damit, wie sich hegemoniale Männlichkeit nicht nur auf Männer, sondern auch auf Frauen als das nicht-privilegierte Geschlecht auswirken.

Wie steht es um Gegenbilder, die alternative Männlichkeitsentwürfe zeigen und sich vom Bild des Manns als Macho distanzieren, Bilder wie die berührenden Gemälde des jungen Louis Fratino, die homosexuelle Intimität als gelebten Alltag in Bild setzen und bei denen der männliche Akt nicht als Idealkörper in typisch männlichen Posen, sondern als sensibles self-in-relation erscheint.<sup>20</sup>

[19] Wex publizierte die Bilder 1979 in dem Band »Weibliche« und »männliche« Körpersprache als Folge der patriarchalischen Machtverhältnisse. Ihre Bildwände waren 1977 erstmals im Rahmen der Ausstellung »Künstlerinnen International 1877–1977« in Berlin zu sehen. Sie befinden sich heute in verschiedenen Sammlungen.

› Zu Wex siehe Judith Rodenbeck, Feedback/Autotheory: On Marianne Wex's Let's Take Back our Space, in: Cahiers d'Études Germaniques, 88, 2025, 1, S. 87–98.

[20] Siehe z.B. <https://www.labiennale.org/en/art/2024/nucleo-contemporaneo/louis-fratino>



Auch hier lohnt sich ein Blick ins feministische Archiv. Bereits in den 1970er Jahren entdeckten Fotografinnen den männlichen Akt als ein feministisches Projekt. Sie setzten sich nicht nur kritisch mit der Bildtradition des weiblichen Akts auseinander, sondern versuchten, bewusst Gegenbilder zu erzeugen, Bilder, die ein komplexeres, humaneres Bild von Männlichkeit schaffen konnten. Dies war notwendig, so die Kunstkritikerin und -historikerin Shelley Rice in einem Text von 1979:

*»In my opinion, it is not enough for women to concentrate exclusively on transforming female imagery and awareness. We live in a world that is dominated by men, and until we take control of our image-making processes and produce new cultural ideals of maleness with which we can live, we – and the men with whom we come in contact – will remain bound by the wretched stereotypes that now exists.«<sup>21</sup>*

[21] Siehe Shelley Rice, The male Nude: Beyond the Eye of the Beholder, in women Artists News, 5, Dez. 1979–Jan. 1980, 6–7, S.1 und 17, hier S.17.

Rice nannte in ihrem Text eine Reihe von amerikanischen Fotografinnen, die damals an ersten Ausstellungen zum Thema »The Male Nude« teilnahmen und deren Arbeiten »sensuousness and vulnerability« ausdrückten: Judy Dates, Lynn Davis, Starr Ockenga und Jacqueline Livingston.

Das Werk »Photographposter Male/Mail Exhibition«, 1979 von Jacqueline Livingston, legt eine Wahl nahe: Der Körper kann unterschiedliche, auch eindeutig weiblich zu lesende, Posen einnehmen und ist damit nicht an die eine Verkörperung von Männlichkeit gebunden. Posen und Stoffe lasse Verkleidungen zu, die aber nicht unbedingt auf einen wahren Kern von Männlichkeit hinweisen, sondern eher auf eine postheroische Pluralität, in der sich Männer (hoffentlich) in unterschiedliche Kleider hüllen und auf unterschiedliche Weise Mann sein dürfen. Leider scheinen wir uns von einer solchen Welt zur Zeit eher zu entfernen.



Abb. Jacqueline Livingston,  
Photographposter Male/Mail Exhibition, 1979.

→ geschrieben von Dr. Christina Benninghaus, wissenschaftliche Mitarbeiterin Interdisziplinäres Zentrum für Geschlechterforschung (IZG), Universität Bielefeld

## Impressum

Herausgeber:

Kunstraum ELSA

Elsa-Brändström-Str. 13

33602 Bielefeld

+49 (0) 521 521 468 61

info[at]elsa-art.de

elsa-art.de

Verantwortlich für Redaktion und Projektleitung:

Katharina Bosse

Gestaltung und Satz:

Niels Plutte / [at]nls.des

Visual Identity Kunstraum ELSA:

Nathow & Geppert

Lektorat & Gegenlesen:

Katharina Bosse, Martina Minette Dreier, Dominik Geis,

Alexander Konrad, Hendrik Lüders, Patricia Pasic,

Manfred Stenzel

Copyright:

Alle Rechte liegen bei den Autor\*innen

und den Fotograf\*innen.

Druck:

Pinguin Druck GmbH, Berlin

Stand: Mai 2026

© 2026 Kunstraum ELSA. Alle Rechte vorbehalten.

Nachdruck, auch auszugsweise, nur mit schriftlicher

Genehmigung.

[kulturamt bielefeld]

ELSA

»Wir müssen über  
Männer, Männlichkeit  
und patriarchale  
Strukturen reden.  
Das muss unsere  
gesellschaftliche  
Aufgabe sein.«

Dominik Geis

Kunstraum ELSA – Bielefeld

@elsa\_artspace