Die Position des David Wojnarowicz

Eine kunstsoziologische Verortung der US-Postmoderne

Helge H. Paulsen

Tectum

Helge Paulsen

Die Position des David Wojnarowicz

Helge Paulsen

Die Position des David Wojnarowicz

Eine kunstsoziologische Verortung der US-Postmoderne

Tectum Verlag

Helge Paulsen

Die Position des David Wojnarowicz. Eine kunstsoziologische Verortung der US-Postmoderne

Zugl. Diss., Leibniz Universität Hannover 2011
Umschlagabbildung: © Helge Paulsen
© Tectum Verlag Marburg, 2012

ISBN 978-3-8288-5913-5
(Dieser Titel ist zugleich als gedrucktes Buch unter der ISBN 978-3-8288-3075-2 im Tectum Verlag erschienen.)

Besuchen Sie uns im Internet
www.tectum-verlag.de
www.facebook.com/tectum.verlag

Bibliografische Informationen der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Angaben sind im Internet über http://dnb.ddb.de abrufbar.

Inhalt

Vorwort **9**

1. David Wojnarowicz und die Postmoderne **17**

1.1 Vom Ende zum Anfang 17

1.2 Der Künstler – David Wojnarowicz 30

1.2.1 Biografische Übersicht 34

1.3 Die Arbeitsweise – Der Stil 41

1.4 Die literarischen Einflüsse 46

1.4.1 William S. Burroughs 46

1.4.2 Jean Genet 56

1.4.3 Arthur Rimbaud 63

2. Die kulturelle Verortung dreier Arbeiten von David Wojnarowicz in ihrem kunsthistorischen Kontext **71**

2.1 Arbeit Nr. 1: ***Fear of Evolution*** (1988/89) 72

2.1.1 Anmerkung zur Collage und Fotografie, zwei Stilmittel der Postmoderne 78

2.2.2 Arbeit Nr. 2: ***Ant Series*** (1987) 85

2.2 Anmerkungen zu antiken Mythologien im Œuvre von David Wojnarowicz 89

2.2.1 Arbeit Nr. 3: ***Dung Beetles*** (1986) 106

3. Einführung in die Postmoderne-Debatte anhand der Fotografie und der künstlerischen Positionen des David Wojnarowicz 113

3.1 Die Fotografie im Rückblick 114

3.2 Die surrealistische Fotografie 126

3.3 David Wojnarowicz – Eine Analyse zweier fotografischer Arbeiten 141

4. Die Postmoderne und ihre philosophischen und avantgardistischen Einflüsse 157

4.1 Nietzsche und die Postmoderne 157

4.1.1 Alles ist falsch 158

4.1.2 Über Kunst und Künstler 164

4.1.3 Über die Kunstrezeption 179

4.2. Die Postmoderne und die historische Avantgarde der 1920er Jahre 185

4.2.1 Walter Benjamin, ***der*** Theoretiker der Avantgarde und Postmoderne 189

5. Die Postmoderne - Definition an Hand der Architektur 197

5.1 Robert Venturi, der Pionier der architektonischen Postmoderne 199

5.2 Frank O. Gehry – Architektur und POP ART 207

6. Die Bedeutung der Stadt New York und ihr prägender Charakter für die Postmoderne ... 213

6.1 New York – Entstehungsfeld der Postmoderne 214

6.2 Die urbane Situation in den 1970er und 1980er Jahren – Ist New York ***die*** postmoderne Stadt? 224

6.3 Die postmoderne Kunst New Yorks am Beispiel David Wojnarowicz` und Cindy Shermans 233

7. Wodurch zeichnet sich die Kunst der Postmoderne aus? Die Methoden und Arbeitsweisen einer künstlerischen Epoche 247

7.1 Postmoderne Kunst – politisch und facettenreich zugleich: Drei Arbeitsmethoden..... 254

7.1.1 Das Happening und Wojnarowicz' ***ITSOFOMO*** Performance 258

7.1.2. Das psychedelische Plakat 266

7.1.3. Der psychedelische Stil 270

7.1.4 Appropriation Art 277

7.2 Die postmoderne Kritik: Ein Diskussions-Diskurs/Die Museumsdiskussion 283

7.2.1 Über die Funktion postmoderner Kunst..... 291

7.2.2 Andy Warhol – Die Präsentation einer postmodernen Position 297

8. Die Kritik der Postmoderne an der Kunstrezeption ..307

8.1 Zur Soziologie des Kunstrezipienten..... 311

8.2 Die Rezeption – ein sich wandelnder Prozess..... 325

9. Resümee.....335

Literaturverzeichnis: 343

Abbildungsverzeichnis: 367

Vorwort

Die vorliegende Schrifft soll dazu beitragen, den Begriff der Postmoderne, der für unterschiedlichste Phänomene herangezogen wird, neu zu verorten. Die Komplexität der Verwendung dieses Begriffes macht es notwendig, ihn von Grund auf neu zu entdecken. Die Titulierung von Ereignissen in der Kunst, um die es hier hauptsächlich gehen wird, mit der Bezeichnung postmodern ist eine Zuordnung, eine Klassifikation ganz im wissenschaftlichen Sinne. Die Überlegung, die sich daraus ergibt, ist, welche Eigenschaften diese Zuordnung begründen. Die Klassifikation verschiedener kultureller Phänomene als postmodern ist immer auch ein Versuch der Beherrschung dieser. Nietzsche nennt dieses Bändigen von Wirklichkeiten in Begriffen „ästhetischen Sokratismus“[1]. So ist und war die Klassifikation, was Kunst sei, stets auch eine politische und philosophische Entscheidung.

> Die Macht der Klassifikation ist die Macht zur Beherrschung […] Die Ästhetik ist eine Erfindung des achtzehnten Jahrhunderts, doch diese Ästhetik ist ebenso und aus demselben Grund politisch wie die platonische, die die Künstler in einer Entfremdung hielt, für die *ästhetische* Distanz nur eine vornehme Metapher ist. Es war eine kühne und schließlich erfolgreiche Strategie, die ernsthaften Künstler glauben zu

1 Hierbei handelt es sich um einen Begriff, der Instinkt und Bewusstsein als etwas einander Entgegengesetztes kennzeichnet. Der ästhetische Sokratismus besagt, dass nicht der Instinkt, sondern das Bewusstsein den kreativen Akt fördern soll. Im Sinne Euripides’ und Platons muss etwas bewusst sein, um schön zu sein, und weiter: alles muss bewusst sein, um gut zu sein. Nietzsche setzt dem seinen Dionysos entgegen, der das Unbewusste, Triebhafte und den Rausch als Ideengeber für die persönliche Kreativität des Künstlers festmacht.

> machen, ihre Aufgabe sei es, Schönheit zu schaffen. Daß die Kunst auf ein metaphysisches Podest gehoben wird – mit dem Museum als Labyrinth –, ist eine […] brutale politische Umsiedelung […]. (Danto 1993: 34)

Doch kann die Schlussfolgerung aus diesem Wissen bedeuten, dass die Verweigerung der Schönheit, die mit der modernen Kunst begonnen hat, gleichzeitig eine grundsätzliche Befreiung der Kunst bedeutet? „Kein Wunder, daß Duchamp, mit Bezug auf sein berühmtestes Werk, gesagt hat: ‚Die Gefahr, die es zu meiden gilt, ist der ästhetische Genuß' (…). Was aber soll die Kunst sein, wenn sie die Fesseln der Schönheit zerreißt? Es reicht nicht, häßlich zu sein und damit das Recht zur Häßlichkeit zu betonen, obwohl ein gut Teil der Kunst es in jüngster Zeit mit ebendieser Taktik versucht." (Danto 1993: 35). Wenn wir davon ausgehen, dass sowohl die Schönheit als auch die Hässlichkeit keine Eigenschaften sind, die allein die Kunst zur Kunst machen, so müssen noch andere Attribute dazukommen, die die Klassifizierung zur Kunst zulassen. An dieser Stelle soll bereits auf die Unschärfe der Begriffe der Schönheit und der Hässlichkeit verwiesen werden. Auch sie sind soziologischen, politischen, kulturellen und vielleicht sogar individuellen Einflüssen (Geschmäckern) unterworfen. Nietzsche formuliert dies so: „Ist man aus einem Stoffe mit einem Buche oder Kunstwerk, so meint man ganz innerlich, es müsse vortrefflich sein, und ist beleidigt, wenn andere es häßlich, überwürzt oder großtuerisch finden." (Nietzsche [MA II] 104) Derartige Einschätzungen sind subjektiv, auch wenn man versucht, eine objektive Bewertung vorzunehmen. Dennoch gibt es Proportionen und Verhältnisse, die weltweit als schön beziehungsweise angenehm empfunden werden[2]. Ob das Empfinden

2 Die Proportionsverhältnisse des Goldenen Schnittes beispielsweise kommen sowohl in der Kunst als auch in der Architektur und Natur vor. Der Goldene Schnitt kann mathematisch berechnet werden und ergibt sich aus gewissen Seitenverhältnissen. Ob diese Anord-

in der Natur des Menschen liegt, soll hier nicht weiter untersucht werden.

Gehen wir davon aus, dass es ein allgemeines Verständnis vom Schönen und Hässlichen gibt, dann können wir davon ausgehen, dass diese Begriffe per se keinen Kunststatus aufweisen. Der Begriff postmodern ist im Gegensatz dazu enger gefasst, denn er bezeichnet zunächst einen Zeitraum: den nach der Moderne. Würde man sich auf eine Zeitspanne festlegen, die die Moderne umfasst, gäbe es auch eine zeitliche Verortung der Postmoderne. Da der Untersuchungsgegenstand dieser Arbeit die US-amerikanische Postmoderne sein soll, lassen sich genau zwei Koordinaten zur Bestimmung festlegen: die des Ortes und die der Zeit.

Es wäre ein Trugschluss anzunehmen, dass die gesamte Kunst, die in diesem Raum-Zeit-Fenster entstanden ist, als postmoderne Kunst einzuordnen sei. Damit kommen wir zu der Kernfrage dieser Arbeit, die sich damit beschäftigen wird, welche weiteren Eigenschaften parallel in vielen Arbeiten aus dieser Zeit auftauchten, um sie unter dem Etikett der Postmoderne zu verorten. Eine daraus folgende Überlegung ist, weshalb diese Phänomene gerade zu diesem Zeitpunkt in Umlauf kommen und wo ihr Ursprung liegt. So ergibt sich als Aufgabe dieser Arbeit, den hier verwendeten Begriff der Eigenschaften genauer zu definieren, seine Wurzel zu finden und herauszuarbeiten, was den Begriff Postmoderne kennzeichnet.

Eines der einflussreichsten Merkmale, das die Postmoderne[3] kennzeichnet, ist ihre Entstehungsstruktur. Diese unterscheidet sich deutlich von den Entwicklungen der vorindustriellen „Vormoderne“, die eine starke horizontale Entstehungsrichtung aufweist. „Die Werteordnung der modernen Gegenstände [und

nungen grundsätzlich, gerade in der bildenden Kunst, zweckdienlich sind, ist umstritten.

3 Bei der Verwendung des Begriffes Postmoderne ist stets die US-amerikanische gemeint, wenngleich das Phänomen zeitverzögert in anderer Form weltweit auftritt.

Kunstwerke] beruht auf der Gegenüberstellung von Modell und Serie. In einem gewissen Sinn war das immer schon so. Eine privilegierte Schicht der Gesellschaft diente als Versuchsfeld für neue aufeinanderfolgende Stile. Die hier gefundenen Lösungen, Verfahren und Kunstfertigkeiten [und Schönheitsideale] wurden in der Folge vom lokalen Handwerk übernommen und weitergegeben." (Baudrillard 2001: 171) Die hier von Baudrillard beschriebene horizontale Entstehungsrichtung von – heute würde man sagen – Trends in der Kunst und im Kunstgewerbe, in der Mode und im Design zeichnet sich durch eine Richtung von oben nach unten – vom Adel zum Bauern – aus. Die Moden entstehen in der privilegierten Schicht und durchdringen anschließend horizontal die anderen Gesellschaftsschichten. Erstmals stellt sich die klassische Avantgarde dieser Richtung Anfang des 20. Jahrhunderts entgegen. Dies ist ihr, so meine These, wesentlichster Verdienst. Nicht nur durch Marcel Duchamps Readymade, sondern auch durch die Collagen und Montagen von John Heartfield und George Grosz werden Abbildungen von Populärmagazinen oder Alltagsgegenstände selbst zur Kunst erhoben. Die Umkehrung der Richtung vom Populären zum Elitären beginnt hier, allerdings war die Absicht der Avantgardisten[4] nicht die Umkehrung, sondern die Befreiung der Kunst vom Elitären und Schönen. Durch eine Musealisierung der Avantgarde im Laufe des 20. Jahrhunderts hat die privilegierte Bildungsschicht diese für sich entdeckt.

Der Wichtigkeit der Avantgarde für die Postmoderne wird in dieser Arbeit nachgegangen, da die Postmoderne – so eine weitere These – die Ziele der Avantgarde wiederbelebt und weiterentwickelt. Denn die kreativen und politischen Impulse der

4 In dieser Arbeit wird der Begriff der Avantgarde/Avantgardisten immer im Bezug auf die Avantgardebewegung zu Beginn des 20. Jahrhunderts verwendet, deren Protagonisten Künstler wie Duchamp, Grosz und Heartfield waren. Diese Anmerkung soll zur Vermeidung von Missverständnissen beitragen, da der Avantgarde-Begriff oft ungenau verwendet wird.

Postmoderne verdanken sich nicht einer einzelnen Strömung, vielmehr bedient sich die Postmoderne nahezu aller kulturellen Phänomene sowohl ihrer als auch vergangener Zeiten. Dementsprechend werden in der vorliegenden Arbeit so unterschiedliche Gattungen wie Literatur, Architektur, Pop, Pornografie, Fotografie, Mythologie und Philosophie herangezogen werden.

Im Gegensatz zu diesem weitgefassten Impulsfeld der Postmoderne verengten sich die Einflüsse auf die späte Moderne auf zwei wesentliche Kennzeichnungen: die Flächigkeit und die Abstraktion[5]. Im Zuge der Moderne nimmt die Abstraktion zu und eine räumliche Darstellung ab.

> Die spezifischen Medien – Malerei, Skulptur, Zeichnung – hatten ihre Reinheitsansprüche damit begründet, daß sie autonom waren. Mit ihrer Erklärung, es gehe ihnen einzig um ihr Wesen, rückten sie notwendigerweise von allem ab, was sich außerhalb ihres jeweiligen Rahmens befand. Paradoxerweise blieb, daß die Autonomie sich als Chimäre erwiesen hatte und daß gerade die Produktionsweisen der abstrakten Kunst – deren Gemälde beispielsweise in Serien angefertigt wurden – das Gepräge industrieller Ware zu tragen schienen und so im Werk selbst den Status der Austauschbarkeit, also den reinen Tauschwert verinnerlichten.“ (Krauss 2008: 16)

Diese seriell hergestellten Unikate sind trotz ihrer Austauschbarkeit marktkonform, da sie trotz ihrer Ähnlichkeit nicht vollkommen gleich, somit Unikate sind. Dieser Umstand gibt dem Käufer eine herausragende Stellung, da er etwas Einzigartiges besitzt. „Der Besitz des ‚seltenen‘, ‚einzigartigen‘ Gegenstandes

5 Hier ließen sich Gegenbeispiele anführen, die sich innerhalb der auslaufenden Moderne finden lassen, doch gemeint ist hier die allgemeine Tendenz zur Flächigkeit und Abstraktion, die durchaus erkennbar ist.

ist klarerweise der ideale Sinn des Erwerbs. Aber einerseits wird der Beweis, daß ein Gegenstand der einzige ist, in der Wirklichkeit nie erbracht werden können, und andererseits kümmert sich die Subjektivität sehr wenig darum. Die spezifische Eigenschaft des Gegenstandes, sein Tauschwert, hängt von kulturellen und sozialen Bedingungen ab. Seine absolute Einzigartigkeit erhält er dagegen durch den Umstand, daß er jemandem gehört, dem er erlaubt, sich in ihm als absolut einzigartig zu erkennen." (Baudrillard 2001: 116) Auch diese Tendenz der Moderne, das Einzigartige, Isolierte, Ich zu betonen[6], dekonstruiert die Postmoderne. Dies wird im Laufe dieser Arbeit anhand von Beispielen aufgezeigt werden. „Bei dieser Dekonstruktion der Postmoderne ging es darum, die Vorstellung des Eigentlichen zu demontieren, und zwar sowohl im Sinne des Echten, mit sich selbst Identischen – wie sie der Spruch ‚das Sehen ist das Eigentliche der visuellen Künste' behauptet – als auch im Sinne des Reinen oder Unvermischten, die in dem Satz zum Ausdruck kommt, ‚Abstraktion reinigt die Malerei von allen diesen Dingen, die ihr nicht eigen sind wie der Räumlichkeit der Erzählung oder der Skulptur'." (Krauss 2008: 41) Die „Neuen Medien" wie Fotografie, Happening, Performance, Plakatkunst, Film und Video, die in der Postmoderne verstärkt genutzt werden, sind als Unikat schwer vorstellbar. Denn eine Kopie eines Filmes, einer Fotografie ist, gerade im Zuge der Digitalisierung, identisch mit ihrem Ursprung. Happening und Performance sind in ihrer ursprünglichen Form – bei der die zeitlichen und örtlichen Komponenten eine wichtige Rolle spielen – gar nicht festhaltbar, da auch eine Aufzeichnung lediglich einen limitierten Ausschnitt zeigen kann.

Die 1960er Jahre des 19. Jahrhunderts sind der Nährboden der Postmoderne. Der US-Amerikaner David Wojnarowicz, dessen Schaffen zeitlich in die Epoche oder künstlerische Phase der

6 Zum Beispiel als Prototyp das Genie, das aus sich heraus alle Schwierigkeiten überwindet und etwas völlig Neues und Einzigartiges erschaffen kann.

Postmoderne fällt, bildet den „roten Faden“ dieser Arbeit; daher wird es immer wieder Vergleiche mit, Rückgriffe auf und Erläuterungen zu seinem Werk geben, die die formulierten Thesen zur Diskussion stellen. Wojnarowicz steht exemplarisch für den postmodernen Künstler, wie im Weiteren aufgezeigt wird. In seiner Person vereinigen sich Leben und Werk respektive künstlerisches Schaffen und politisches Engagement zu einer untrennbaren Einheit. Einführend wird David Wojnarowicz vorgestellt und dem Zeitgeist der 1960er Jahre in den U.S.A nachgespürt.

Die vorliegende Dissertation möchte die Postmoderne explizit in ihrer Vielfalt ausleuchten. Kunstsoziologische, kunstphilosophische und kunstgeschichtliche Theorien bilden den Überbau, unter den der Begriff der Postmoderne subsumiert wird.

1. David Wojnarowicz und die Postmoderne

1.1 Vom Ende zum Anfang

Wie bereits im Vorwort angesprochen, ist die Verortung der Postmoderne ein ungenaues Feld. Ungenau daher, weil niemand einen exakten Ort oder Zeitpunkt nennen kann, an dem die Postmoderne begann oder endete. Die Definition des Begriffs postmodern, ihn mit Inhalt zu füllen, ist die Aufgabe, die sich diese Dissertation stellt. Zu Beginn soll eine zeitliche Klammer bestimmt werden, die die künstlerische Phase der Postmoderne einfasst, denn trotz des Mangels einer gültigen Datierung muss ein zeitlicher Rahmen gesetzt werden, der das zu Untersuchende fixiert. In dieser abgesteckten Zeitspanne werden die genannten Thesen zu überprüfen sein. Der hier gewählte zeitliche Rahmen ist individuell auf diese Arbeit zugeschnitten und könnte unter einer anderen Prämisse auch anders gesetzt werden. Zwei Ereignisse sollen herausgestellt werden, die begründeterweise als Klammern fungieren. Das Ende der Postmoderne ist hier temporär gekoppelt an den Tod von David Wojnarowicz[7] (1992). Sein Tod und seine „anstößige" Beerdigung sind in sofern exemplarisch für ein postmodernes Denken, als selbst dieses tragische Ereignis politisch und künstlerisch aufgeladen wurde. Der Anfang der Postmoderne wird in den Beginn der 1960er Jahre gesetzt und ist eng verknüpft mit den Arbeiten von Andy Warhol. Mit der Pop-Art und insbesondere mit dem Werk Robert Rau-

7 Die Arbeiten von David Wojnarowicz werden heute international gezeigt und gehandelt, doch schon zu seinen Lebzeiten wurde sein Werk verstärkt wahrgenommen (hauptsächlich in den USA). So zeigte das amerikanische Kunstmagazin Artforum in der Ausgabe 05/1989 auf dem Titel seine Arbeit Something from Sleep II.

schenbergs wäre der Anfang der Postmoderne früher[8] zu datieren. Dennoch soll im Folgenden begründet werden, warum die stärkere Zäsur von den Arbeiten Warhols ausgeht. Das Aufkommen des Begriffs des Pluralismus', sowohl in der Kunst als auch in der Philosophie, spielt für den Beginn der Postmoderne eine entscheidende Rolle. Somit wird in dieser Arbeit eine Zeitspanne von ca. 1960 bis 1992 festgelegt, in der sich die Postmoderne entfaltete. Diese etwa 30 Jahre sind in ihrer Datierung nicht unumstößlich, bilden aber dennoch die Kernzeit der Postmoderne.

Beginnen wir mit dem Ende, dem Tod von David Wojnarowicz (1954–1992). Bevor er an Aids, den Folgen des HIV-Virus', am 22. Juli 1992 verstarb, hatte er mit ansehen müssen, wie sein Lebenspartner, der Fotograf Peter Hujar (1934–1987), sowie viele seiner Freunde und künstlerischen Kollegen an den Auswirkungen von Aids zu Grunde gingen. „In meiner Wut geht es eigentlich darum, dass, ALS MAN MIR SAGTE; DASS ICH MICH MIT DIESEM VIRUS INFIZIERT HABE, ICH NICHT LANGE GEBRAUCHT HABE UM ZU REALISIEREN, DASS ICH MICH DAMIT AUCH MIT EINER KRANKEN GESELLSCHAFT INFIZIERT HATTE." (Wojnarowicz 2006: 111) In New York hatten sich Aids-Aktivisten in Künstlerkollektiven organisiert, um einerseits mehr Öffentlichkeit für das Thema Aids zu schaffen, und andererseits, um den Umgang der US-Regierung mit dieser Krankheit/Immunschwäche anzuprangern. ACT UP (AIDS Coalition to Unleash Power)[9] war eines der Kollektive mit der größten Strahlkraft. Joy Episalla, Künstlerin und Aids-Aktivistin, war in viele Aktionen der Gruppen ACT UP und fierce pussy (Lesbian public art collective, 1991–1995) involviert. Sie schildert die

8 „1957 schufen Johns und Rauschenberg Bilder, die zum Ableben des abstrakten Expressionismus führen sollten, der nicht wirklich in die zweite Generation hinein überlebte." (Danto 1996: 262)

9 Die Organisation Act up hat seit ihrer Gründung im März 1987 im „Lesbian and Gay Community Services Center" in Downtown Manhattan tausende Mitglieder an mehr als 70 Orten in den USA und weltweit hinzugewonnen.

damalige Situation folgendermaßen: „Es war erdrückend mitzuerleben, wie unsere Freunde krank wurden und starben, an Gedenkveranstaltungen teilzunehmen, während um uns herum alles wie gewohnt seinen Gang ging. Wir waren rasend vor Trauer und entschieden uns zu handeln. Besonders inspiriert waren wir von der Kunst und den Schriften David Wojnarowicz', insbesondere von folgender Passage seines Buches Close to the Knives:

> […] Ich stelle mir oft vor, wie es sein würde, wenn jedes Mal, wenn ein Geliebter, Freund oder Fremder an dieser Krankheit stirbt, ihre Freunde, Geliebte oder Nachbarn den Leichnam nehmen und ihn in einem Auto mit hundertsechzig Stundenkilometern nach Washington D.C. fahren würden und die Gitter des White House durchbrechen und mit quietschenden Bremsen vor dem Eingang stoppen und die leblose Gestalt auf die Eingangsstufen abladen.[10]

Dieser Text würde zur Grundlage unserer Antwort werden: (…)" (Hieber/Moebius/Rehberg 2005: 192 f.) Die Idee der Gruppe Marys war, dass die Begräbnisse zu politischen Demonstrationsfeiern umfunktioniert werden sollten. Auf einem Flugblatt, das während der Gay Pride 1992 verteilt wurde, gab es dazu nähere Informationen. Dort war zu lesen, dass der politische Trauer-Umzug nun ein Teil der amerikanischen Protestkultur werden sollte. Ein Auszug:

> Nachdem ich an Aids gestorben bin, lasst meine Leiche auf den Treppen des Weißen Hauses zurück. […] während der gesamten Aids-Krise haben wütende, im fortgeschrittenen Stadium an HIV erkrankte Aktivisten angekündigt, dass ihr Tod den Kampf gegen die Gleichgültigkeit und Unfähig-

10 Zitat aus dem Text „Postcards From America: X Rays from Hell" aus David Wojnarowicz' Buch *Close to the Knives*, 1991:122/Vgl.: Hieber/Moebius/Rehberg 2005: 192 f.

> keit gegenüber Aids in diesem Lande voranbringen soll. Bis heute bleiben politische Begräbnisfeiern aber nicht mehr als eine Idee. Politische Trauerumzüge sind nicht Teil der amerikanischen Protestkultur, im Gegensatz zu Irland, Südafrika oder anderen Ländern. Jahrelang ging der Wunsch von Aktivisten, mit ihrem Leichnam ein letztes Mal Position zu beziehen, im hektischen Durcheinander von Trauer, Familienwünschen und der schlichten amerikanischen Todesangst unter. Wir glauben, es ist an der Zeit, dass unser vorzeitiger Tod einiges von der Wut und den Problemen vermittelt, die unser Leben geprägt haben. Wir bauen nun eine Organisation auf, welche die Vorgaben derjenigen Leidensgenossen, die sich ein politisches Begräbnis wünschen, erfüllen kann. […]. Solltest Du interessiert sein, reden wir gerne mit Dir […].[11]

„Am 29. Juli 1992 starb David Wojnarowicz an Aids. Daraufhin wandten sich die *Marys* an Davids Partner (…), um eine politische Beerdigung zu organisieren. Die öffentliche Gedenkprozession (…) schlängelte sich durch das East Village, wo David gelebt hatte, und endete auf einem Parkplatz gegenüber der Straße zur Cooper Union. Ein Diapositiv vom Weißen Haus, das mit Davids Textpassage aus *Close to the Knives* unterlegt war, wurde dort an eine Wand projiziert, und das Fronttransparent wurde auf offener Straße in Brand gesetzt – ein provisorisches Signalfeuer.“ (Hieber/Moebius/Rehberg 2005: 194). Eine direkte Umsetzung des Wojnarowicz-Zitates sollte etwas später folgen. Am 28. Juni 1993 verstarb Tim Bailey. „Ich war Tims Pflegerin und seine medizinische Bevollmächtigte. Es war Tims Wunsch,

11 Im Jahre 1992 veröffentlichte und verbreitete *anonymous queers* (eine Gruppe von Aktivisten, die der Queer Nation nahestehen) das Flugblatt „Wake Up Queers or We're All Through…“ während des New Yorker Gay Pride-Umzugs. Auf der Rückseite der vielseitigen Flugschrift war das Stumpf/Kane-Manifest der Marys zu lesen. Vgl.: Hieber/Moebius/Rehberg 2005: 192 f.

dass die *Marys* David Wojnarowicz' *Close to the Knive*-Szenario durchführen. Und dies taten wir. Gemeinsam mit 200 Demonstrierenden reisten die Marys mit Tims Leichnam nach Washington D.C., um seinen Wunsch nach politischer Bestattung vor dem Weißen Haus zu erfüllen." (Hieber/Moebius/Rehberg 2005: 192 f.) Wie Joy Episalla weiter berichtet, ist es aufgrund der Präsenz und des Eingreifens von Polizei, FBI und Secret Service nicht zur kompletten Durchführung der Prozession gekommen (vgl. Hieber/Moebius/Rehberg 2005: 195). Ein großer Erfolg waren die politischen Prozessionen dennoch, da sie auf zwei Ebenen funktionierten. Erstens: Durch die öffentliche Prozession unterliefen sie die „Kategorien" des *Normalen* gegenüber dem *Unnormalen*. Des *Menschlichen* gegenüber dem *Unmenschlichen*. „Denn das Menschliche ist von Anfang an Setzung eines strukturellen Doubles: Setzung des Unmenschlichen. Es selbst ist sogar nichts anderes, und die Fortschritte der Menschheit und der Kultur sind eine einzige Kette von aufeinanderfolgenden Diskriminierungen, welche die ‚Anderen' mit dem Charakter von Unmenschlichkeit, also Nichtigkeit, belegten." (Baudrillard 1991: 195) Die „Anderen" sind hier die Homosexuellen, die Infizierten, die Künstler, die Lesben, also alle die Aktivisten, die nicht in die Schablone des „Normalen" passten.

> Und wie viele andere „Kategorien" gibt es, die eben nur im Zeichen fortschreitender Trennung zu „Kategorien" geworden sind, welche die Entwicklung der Kultur absteckt. Die Armen, die Unterentwickelten I.Q., die Perversen, die Transsexuellen, die Intellektuellen, die Frauen – eine Volkskunde des Terrors, eine Volkskunde der Exkommunizierung auf der Grundlage einer zunehmend rassistischen Definition des „Normalen-Menschlichen". Die Quintessenz der Normalität: am Ende werden alle „Kategorien" aus einer endlich universell gewordenen Gesellschaft ausgeschlossen, abgetrennt und geächtet, dort sind dann das Normale und das

> Universelle unter dem Zeichen des Menschlichen endlich vereint. (Baudrillard 1991: 196)

Mit der Veröffentlichung der Trauer, durch die Prozession, sind die „Kategorien" aufgehoben worden, denn die Trauer ist ein verbindendes Gefühl, übergreifend verständlich und eine für jeden Menschen nachvollziehbare Erfahrung. Die Prozession zeigt nicht die Andersartigkeit des Außenseiters, sondern das „Normale" in Form der Trauer. Passanten und Beobachter des Geschehens können sich mit den Teilnehmern identifizieren; damit wird eine gesellschaftliche Einbindung verstärkt, nicht eine Abgrenzung. Weiter wird mit der Trauer-/Toten-Prozession noch eine andere allgemeine Ausgrenzung unterwandert, jene, die in den industriellen und „produktivsten" Gesellschaften überall zu finden ist: die des Todes an sich. „(…) eine Ausgrenzung, die ihnen allen vorhergeht und ihnen als Modell dient, und die an der Basis selbst der ‚Rationalität' unserer Kultur steht: Das ist die Ausschließung der Toten und des Todes." (Baudrillard 1991: 197). Das öffentliche Zeigen des Toten, des Todes, rückt ihn in den Fokus der allgemeinen gesellschaftlichen Wahrnehmung zurück. Die Aufmerksamkeit richtet sich nun auf das, was *nicht* gezeigt werden soll: Vergänglichkeit, Krankheit, Tod.

> Die Entwicklung von den Gesellschaften der Wilden zu den modernen Gesellschaften ist irreversibel: nach und nach *hören die Toten auf zu existieren*. Sie sind aus der symbolischen Zirkulation in der Gruppe ausgeschlossen. Sie sind nicht mehr besondere Wesen oder zum Austausch geeignete Partner, und das macht man ihnen deutlich, indem man sie mehr und mehr aus der Gruppe der Lebenden verbannt: von der häuslichen Intimität zum Friedhof, […] dann mehr und mehr aus dem Zentrum an die Peripherie verdrängt (ein erstes Getto als Vorwegnahmen aller künftigen Gettos) und schließlich ein Nirgendwo, wie in den neuen

> Städten oder gegenwärtigen Metropolen, in denen für die Toten nichts vorgesehen ist, weder im physischen noch im geistigem Raum. […] Denn es ist heute nicht normal, tot zu sein, und das ist neu. Tot zu sein ist eine unvorstellbare Anomalie, alle anderen sind im Vergleich dazu harmlos. (Baudrillard 1991: 197f.).

Diese Anomalie stellte die Prozession zur Schau. Die Gründe für die Aids-Krise wurden hinterfragt, es wurden Schuldige gesucht, es wurde angeklagt. „Ich glaubte den Betrug von der Schönheit der Natur nicht; alles was ich sehen konnte war der Tod. Der Rest meines Lebens ist entspannt und wird durch den Rahmen des Todes gesehen. Und meine Wut hat mehr mit der Weigerung dieser Kultur zu tun, mit Sterblichkeit umzugehen." (Wojnarowicz 2006: 111) Das öffentliche laute Auftreten ist im Gegensatz zur stillen Trauer ein neuer Umgang mit dem Tod. Die Trauer als Prozession, als Demonstration bekommt dadurch eine neue Qualität – eine politische.

Die politischen Beerdigungen, die Trauer-Demonstrationen prägen sich nicht nur den zufälligen Augenzeugen als Bilder ins Gedächtnis, sondern lassen darüber hinaus mediale Bilder entstehen, die landesweit, ja, weltweit gesehen werden können. Dies ist umso bedeutender, als auch die öffentlichen Medien den Tod massiv ausgrenzen. Der inszenierte Tod, das inszenierte Sterben findet in jedem Action-Film dutzendfach statt, doch das Zeigen des Realen ist unerwünscht. Das Sterben von Soldaten, Zivilisten in Kriegsgebieten und HIV-Infizierten ist so gut wie nicht in den öffentlichen Medien zu sehen. Es stellt sich die Frage, warum uns die zweidimensionalen Darstellungen des Todes so sehr verstören und erschrecken, warum wir sie als so anstößig empfinden, dass wir sie ausgrenzen? Das bewusste Erzeugen von Bildern wie beim Trauerumzug für David Wojnarowicz [*Ein Diapositiv vom Weißen Haus, das mit Davids Textpassage aus Close to the Knives unterlegt war, wurde dort an eine Wand projiziert, und das Front-*

transparent wurde auf offener Straße in Brand gesetzt. (Hieber/Moebius/Rehberg 2005: 194)] bringt ein Begehren zum Ausdruck: das Begehren, wahrgenommen zu werden. Jedes Bild, so W. J. T. Mitchell, ist Symptom eines Begehrens. „Das Bild kommt also aus einem Begehren heraus in die Welt, es ist (so könnten wir sagen) Symptom eines Begehrens, eine phantasmatische, geisterhafte Spur des Wunsches, weithin am Geliebten festzuhalten, für die Dauer seiner Abwesenheit eine Spur seines Lebens bewahren zu können." (Mitchell 2008: 90) Die Bilder der politischen Trauerumzüge sind Symptome zweier Begierden, einerseits des Erinnerns an den/die verstorbene/n Freund/Freundin (Geliebten/Geliebte) und andererseits des öffentlichen Anklagens der ausgemachten Schuldigen. Diese Veröffentlichung von Trauer und Schuld hat eine weitere Funktion, nämlich die, eine breitere Masse der Gesellschaft über die Situation in der Aids-Krise zu informieren. „Bilder bringen die Begierden zum Ausdruck, die wir bereits in uns tragen, gleichzeitig lehren sie uns überhaupt erst, wie man begehrt." (Mitchell 2008: 92) Die Aids-Aktivisten trugen diese Bilder in sich, die durch Wut, Trauer und Handlungswillen entstanden sind, und waren sich dessen bewusst, dass der Staat die Macht dieser Bilder fürchtete. Nur so kann nachvollzogen werden, warum der Staat in Form seiner ausführenden Gewalten diese Aktionen und die Bilder, die aus ihnen resultieren, mit aller Gewalt verhindern wollte.[12]Sind die Bilder erst einmal in der Welt, können sie nicht „zurückgenommen" werden, auch wenn hierzu Anstrengungen unternommen werden.

> […] wenn Menschen sich aufmachen, um gegen ein Bild vorzugehen, um es zu zensieren, anzuprangern oder zu bestrafen, dann spielt sich ihr Tun stets im Freien ab, dort, wo wir alle es sehen können. Eine Art theatralischer Exzess, der die Rituale des Zerschmetterns, Verbrennens, Verstümmelns, Übertünchens und Bewerfens mit Eiern und Exkre-

12 Eingreifen der Polizei, des FBI und des Secret Service.

> menten begleitet, macht aus der Bestrafung der Bilder selbst ein spektakuläres Bild. (Mitchell 2008: 107)

Das heißt, ihre Macht kann sich durch die versuchte Zerstörung, das Verbot, die Zensur durchaus steigern. Das Ziel der Polizei war es, die Bilder in ihrer Entstehung zu verhindern – das der Demonstranten war es, ihre Entstehung so eindrucksvoll wie möglich zu gestalten. Die Nutzbarmachung von Bildern beispielsweise für politische Zwecke ist ein zutiefst postmodernes Phänomen und begründet, weshalb in der vorliegenden Arbeit der Trauerzug für Wojnarowicz gleichzeitig als Endpunkt der Postmoderne gelten kann. Denn „(…) Es gibt hinsichtlich der fundamentalen Ontologie der Bilder schlechterdings keinen Ausweg aus der Dialektik von Leben und Tod, Begehren und Aggression". (Mitchell 2008: 91) Dieser neuartige Umgang mit Bildern, der in den Anfängen der Postmoderne verwurzelt ist, sorgte für neue transmediale Möglichkeiten. In keiner Kunstphase wurde das Bild als politisch-mediales Instrument derart verbreitet und genutzt wie in der Postmoderne. Im weiteren Verlauf der 1990er Jahre, also nach Wojnarowicz' Tod, war zu erkennen, dass die Politisierung der Kunst wieder abnahm. Dies begründet den Zeitpunkt, der hier als Ende der Postmoderne datiert ist und mit Wojnarowicz' Tod zusammenfällt.

Kommen wir zum Anfang: Die 1960er Jahre sind das Feld, in dem die Postmoderne entstand. Diese These werde ich im Folgenden begründen. Die gesellschaftliche Stimmung, die Sensibilität. die in den 1960er Jahren in den USA wahrzunehmen waren, sind eine entscheidende Voraussetzung für die Genese der Postmoderne, die wiederum als Erkennungsmerkmal den Pluralismus zur Folge hatte. Die 1960er Jahre waren geprägt durch politische und kulturelle Rebellion, ganz im Gegensatz zu den 1950er Jahren. Doch nicht nur der revolutionäre Impuls war in allen gesellschaftlichen Bereichen spürbar, wie er in einer anderen Dekade auch hätte vorkommen können, sondern die 1960er

Jahre zeichneten sich durch etwas völlig Neues aus: „die Beschäftigung mit Gewalt und Grausamkeit, das Einlassen auf das sexuell Perverse[13], das Verlangen, Krach zu schlagen, eine anti-kognitive und anti-intellektuelle Stimmungslage, das Bestreben, ein für allemal die Schranken zwischen ‚Kunst' und ‚Leben' niederzureißen, sowie die Vermischung von Kunst und Politik. (…) Das sexuell Perverse ist so alt wie Sodom und Gomorrha, jedenfalls so alt, wie es eine schriftliche Überlieferung gibt; doch selten ist es so offen und unvermittelt zur Schau gestellt worden wie in den sechziger Jahren." (Bell 1979: 150) Die Freizügigkeit, also die Aufhebung moralischer Grenzen, ist in den 1960er Jahren nicht nur in der Sexualität zu finden. Auf allen gesellschaftlichen und kulturellen Ebenen wurde am Bestehenden gerüttelt und wurden die Grenzen neu vermessen – auch in der Kunst.

> In den sechziger Jahren wurden Kunst und Politik wahrscheinlich intensiver vermischt als zu irgendeiner anderen Zeit in der modernen Geschichte. […] [aber] In den sechziger Jahren lag der Akzent nicht auf dem ideologischen Inhalt, sondern auf Gefühl und Stimmung. […] An den sechziger Jahren sind jedoch die Spannweite und Intensität des Gefühls besonders auffällig, eines Gefühls, das nicht nur gegen Regierung und Verwaltung gerichtet war, sondern sich fast völlig anti-institutionell gab und letztlich wohl antinomisch war. (Bell 1979: 151)

Dieses Verschieben von Grenzen, Entstehen von Brüchen, prägte die Aufbruchstimmung in den 1960er Jahren und wirkte sich aus auf Literatur, bildende Kunst, Musik, Politik etc. Durch die Verwischung der Grenzen ergaben sich innovative Formen und

13 „Pervers" als Zuordnung ist immer eine Kategorisierung, die den gesellschaftlichen moralischen Zeitgeist widerspiegelt. Diese Abgrenzung zum „Normalen" ist gleichzeitig eine Ausgrenzung. Nähere Erläuterungen dazu finden sich im dritten Abschnitt.

Ausdrucksmöglichkeiten. „Die gesamte Kunstbewegung der sechziger Jahre suchte das Kunstwerk als ‚Kulturobjekt' auszulöschen sowie die Unterscheidung zwischen Subjekt und Objekt, zwischen Kunst und Leben aufzuheben." (Bell 1979: 153) Dies drückte sich am augenscheinlichsten aus in den Arbeiten von Andy Warhol. [*Der Beginn der Postmoderne ist in dieser Stimmung und Zeit verankert.*] Warhols Brillo pads-Kartons, seine Ketchup-Flaschen der Marke Heinz oder die Dosen von Campbell waren Zeichen ihrer Zeit, denn sie waren wie kaum ein anderes Objekt nicht mehr eindeutig zu verorten. Waren sie *Kunstobjekte*, die das *Alltägliche* kopierten, oder waren sie das Alltägliche, das durch Kunst im Kunstraum dargestellt wurde? War es Kunst oder trivial oder war diese Frage per se unzeitgemäß? „Warhols Ansicht, alles könne Kunst sein, stellte in gewisser Hinsicht ein Modell für die Hoffnung dar, jeder Mensch könne sein, was er nur wolle, sobald die die Kultur definierenden Grenzen überwunden seien." (Danto 1996: 16f.) Diese neuen Möglichkeiten, die jeder nutzen konnte, bündelten sich in einem kreativen und freiheitlichen Impuls, der die Postmoderne charakterisiert. Diese Vervielfachung der Möglichkeiten [das Triviale konnte Kunst werden oder war es schon immer, oder die Kunst wurde trivial] erzeugte auch einen für die Postmoderne prägenden Pluralismus. Man könnte das Hervortreten des Trivialen in der Kunst auch als Abgrenzung zum Schönheitsideal verstehen. Oder als Verweis auf den Ursprung beider – denn das Triviale, allgemein Zugängliche, Allbekannte, Gewöhnliche ist „schön" nicht denkbar, da etwas nur trivial sein kann, wenn es auch ein übergeordnetes Nicht-Triviales, zum Beispiel Schönes gibt. „Unter dieser Voraussetzung gehört auch ‚Schönes' und ‚Triviales' in Kunst und Leben unauslöschlich zusammen und verweisen Hermeneutik der Faktizität an Husserls[14] Einsicht: ‚Die schlichte Erfahrung, in welcher die Lebenswelt gegeben ist, ist letzte Grundlage aller objektiven Er-

14 aus Edmund Husserl: Die Krisis der europäischen Wissenschaften und die transzendentale Phänomenologie.

kenntnis. Korrelativ gesprochen: Diese Welt selbst, als die (ursprüngliche) rein aus Erfahrung und vorwissenschaftliche für uns seiende, gibt in ihrer invarianten Wesenstypik im voraus alle möglichen wissenschaftlichen Themen an die Hand.'" (Anton 2003: 24) Die Möglichkeit, jede schlichte Erfahrung in Kunst umzuwandeln und somit einen wissenschaftlichen Diskurs über diese zu führen, ist in den 1960er Jahren wieder möglich. Ein sich permanent wandelnder „Schönheitsbegriff" in der Moderne, der doch letztlich die Künstler in die Abstraktion gezwungen hatte, wurde aufgegeben. Dieser Schönheitsmonismus wurde durch eine Pluralität an Farben, Formen und Material ersetzt. Mit dieser Entwicklung entfaltete sich die Postmoderne. Die Künstler glaubten nicht mehr an den einen richtigen Weg in der Kunstgeschichte, sondern daran, dass es viele miteinander konkurrierende Wege gab, die parallel beschritten werden konnten.

> Jede Kunstbewegung der Moderne trat mit einer Reihe von Behauptungen auf, die sämtliche Alternativen als nicht annehmbar abstempelten. So stellte Seurat den Pointillismus nicht etwa als ‚bloß eine neue Malweise' dar; vielmehr war er fortan die einzige kunstgerechte Malweise […] Die Abstrakten Expressionisten verfochten die grimmigsten und dogmatischsten Theorien in bezug darauf, was als Kunst zählt und was nicht. Diese Intoleranz lebt in den Schmähschriften Hilton Kramers und anderen Kritikern fort, deren Kunstsicht in jener Zeit geprägt wurde. […] Das Verschwinden einer Kunstrichtung wurde als Sinnverlust beim Kunstmachen erfahren. (Danto 1996: 260 ff.)

Im Gegensatz zu den postmodernen Künstlern, der Pop-Art z. B., sahen sie in der Vielfalt eine verloren geglaubte Chance, Kunst und Leben durch das Triviale wieder zu vereinen. Die Wiederaufnahme der avantgardistischen Richtung in andere Ausdrucksformen war ihre Zielsetzung. Das Verschwimmen der Grenzen

zwischen Politik, Kunst, Trivialität (die nicht mit Banalität gleichgesetzt werden darf) und Musik etc. ist ein postmodernes Phänomen der 1960er Jahre. Die 1970er und 1980er Jahre sind weitaus mehr dadurch gekennzeichnet, dass es keinen prägnanten Stil in ihnen gab. Es wurden Kunstepochen, Malstile und Fertigungstechniken zitiert, Neues erfunden, ausprobiert und kombiniert. Die Kenntnis dieser Stilarten beruht nicht zuletzt auf der Verbreitung der Kunstgeschichte, die – klammert man die zeitliche Komponente aus – den Künstlern eine Vielfalt von Stilen offenbarte.

> Denn wenn man es sich genau überlegt, ist unsere Grunderfahrung der Kunst ohnehin durch und durch pluralistisch. Unser Grundwissen der Kunst verdanken wir den Einführungskursen in die Kunstgeschichte und später dem enzyklopädischen Museum. Wir haben gelernt, unsere Sinne auf alle möglichen Stilarten einzustellen. […] Das Seltsame am Pluralismus der achtziger Jahre war jedoch, dass er die gesamte Periode kennzeichnete – keine einzelne Stilart ließ sich der Zeit eher zuordnen als eine andere. Oder anders gesagt: der Pluralismus war Ausdruck jener Zeit. (Danto 1996: 268)

David Wojnarowicz ist ein Künstler eben jener Zeit, und seine unterschiedlichen Ausdrucksmittel mögen als Bestätigung hierfür dienen. „He was a filmmaker, a writer, a performer, a musician, a theorist, a photographer, a painter, a sculptor, an installation artist, a print-maker, a street artist and a guerrilla activist.“ (Romberger/Wojnarowicz 1996: 61) Im Folgenden wird die Künstlerpersönlichkeit Wojnarowicz vorgestellt, dessen Arbeiten diese Dissertation in allen Diskursen begleiten werden.

1.2 Der Künstler – David Wojnarowicz

Das Multitalent David Wojnarowicz eignet sich aufgrund seiner Vielschichtigkeit beispielhaft für die Bestimmung des postmodernen Künstlerbegriffs. Wojnarowicz wurde 1954 in Redbank, New Jersey, USA, als Sohn eines aus Detroit stammenden Seemannes und einer jungen Australierin geboren (vgl. Blinderman 1990: 113). Sein künstlerisches Werk, das eng mit seinen Lebens- und Todesumständen verknüpft ist, steht hier exemplarisch für die künstlerische Postmoderne. Er war ein „leidender Künstler" und ein „bösartiger Künstler". Der „leidende Künstler", oder das Klischee des leidenden Künstlers, tritt gerade in der christlichen Welt immer wieder hervor. „Für das moderne Bewusstsein ist der Künstler (der an die Stelle des Heiligen tritt) der exemplarische Leidende. (…) Der Schriftsteller [und Künstler] ist der exemplarisch Leidende, weil er den Zustand des tiefsten Leidens erfahren und zugleich ein in seinem Beruf vorgegebenes Mittel gefunden hat, dieses Leiden (…) zu sublimieren, zu erhöhen. Als Mensch ist er leidend; als Schriftsteller verwandelt er sein Leiden in Kunst." (Sontag[15] 1999: 24) Wojnarowicz, der zugleich Schriftsteller und bildender Künstler war, erfüllt, auf den ersten Blick, demgemäß diese Kategorie des leidenden Künstlers. Doch sein Leiden ist nicht ichbezogen, die Darstellung seines Leidens hat keine Schönheit in sich, keinen heroischen Ansatz, keine Ausgrenzung als Stilmittel des Künstlers, die das Leiden zu einem autonomen individuellen Ereignis macht. Sein Leid ist ein kollek-

15 Susan Sontag (*1933–2004) wird in dieser Arbeit mehrfach als Referenz für die theoretischen Schwerpunkte der Postmoderne angeführt werden. Nicht nur mit ihrem Aufsatz *Anmerkungen zu „Camp"*, der in ihrem Buch *Kunst und Antikunst* erschienen ist, spürt sie dem Puls der Postmoderne nach. Ihre literarischen Analysen sind kennzeichnend für eine Postmoderne-Definition, die in dieser Arbeit entfaltet wird. Weiter setzte sie sich in ihrer Schrift *Aids und seine Metaphern* mit der Aids-Problematik auseinander, die auch David Wojnarowicz in seiner letzten Schaffensphase zum Themenschwerpunkt machte.

tives Leid einer homosexuellen, farbigen US-amerikanischen Unterschichtsgeneration.

Die Verquickung von Leid und Liebe spielt in unserer christlichen Tradition eine wichtige Rolle, denn das Leid und die Liebe sind in unserer Gesellschaft untrennbar miteinander verbunden.

> Der Kult der Liebe in der westlichen Welt ist ein Aspekt eines Kults des Leidens – des Leidens als des höchsten Zeichens der Ernsthaftigkeit (das Paradigma des Kreuzes). Wenn die alten Hebräer und Griechen und die Orientalen der Liebe nicht den gleichen Wert beimessen wie wir, so deshalb, weil bei ihnen das Leiden nicht den gleichen positiven Wert hat. […] Seit zweitausend Jahren gilt bei Christen und Juden das Leiden als Zeichen geistiger Modernität. Daher ist es nicht die Liebe, die wir überbewerten: wir überschätzen das Leid – genauer gesagt, den Wert und den Nutzen des Leidens. Der Beitrag der Moderne zu dieser christlichen Vorstellung besteht in der Entdeckung, dass die Schaffung von Kunstwerken und das Wagnis der sexuellen Liebe die beiden reinsten Quellen des Leidens sind. (Sontag 1999 [1]: 100 f.)

Das Wagnis der homosexuellen Liebe, das Wojnarowicz eingeht, wird im doppelten Sinne zum Leidensfaktor – zum einen wegen einer nicht akzeptierten Lebens- und Liebesform, die in der westlichen, christlichen Gesellschaft abgelehnt wird, zum anderen durch das konkrete körperliche Leiden, das durch seine HIV-Infektion ausgelöst wird, die wiederum die Folge seiner Ausgrenzung und Desinformation war. Die aus diesem Leiden, aus dieser Not entstandene Kunst ist eine starke, aktive, erkenntnisreiche Kunst.

> Die Kunst ist die Quelle der Erkenntnis, nicht nur, indem sie das Werk der Wissenschaft unmittelbar fortsetzt und ihre Entdeckungen, wie namentlich die Psychologie, ergänzt, sondern auch, indem sie auf die Grenzen hinweist, wo die Wissenschaft versagt, und einspringt, wo weitere Kenntnisse nur auf Wegen gewonnen werden können, die außerhalb der Kunst ungangbar sind. […] Sie [die Kunst] wird jedoch mit den Anfängen von Wissen um Wähnen aus der Not des Lebens geboren und befindet sich mit der Wissenschaft auf dem gleichen endlosen Weg der Deutung und Lenkung des menschlichen Daseins. (Hauser 1973: 10 f.)

Von der „Not des Lebens" handeln auch Wojnarowicz' Arbeiten; dadurch stehen sie in der Tradition einer gesellschaftskritischen Postmoderne. „He was a fixture then in the bizarre mix that was the New York City creative community, and by the time he passed away a decade later he would have forever changed the visual and political landscape of the scene." (Romberger/Wojnarowicz 1996: 60) Der „bösartige Künstler", wie ich ihn hier definieren möchte, ist ein Künstler, der das Störende, Aufrüttelnde, Provozierende, Hässliche, Gewaltvolle in seinem Werk zeigt. Der zeigt, was uns tagtäglich umgibt, was in uns steckt und wozu wir als Menschen fähig sind. Weitab vom Glauben an die Evolution zum Guten, Geistvollen zeigt Wojnarowicz das Gewaltvolle als befreienden Akt. Ob in seinen Texten, Bildern oder Filmen (beispielsweise in „Kill Me First"): der gewalttätige Akt ist eines seiner Stilmittel, das auf Political Correctness keine Rücksicht nimmt und damit ganz in der Tradition der Surrealisten steht. In Bretons „Die Manifeste des Surrealismus" zum Beispiel wird Gewalt im künstlerischen Ausdruck anerkannt.[16] Der „böse Akt" findet bei Wojnarowicz dadurch statt, dass er das Schamge-

16 Breton schreibt in seinem Ersten Manifest des Surrealismus (1924): „Swift ist surrealistisch in der Bösartigkeit. Sade ist surrealistisch im Sadismus.[…]" (Breton 1996: 27).

fühl einer heterosexuellen Gesellschaft mit seinen Arbeiten hinterfragt. Auch die Arbeiten von Cindy Sherman, Andres Serrano, Paul McCarthy, Nan Goldin, Larry Clark und Barbara Kruger[17] sind häufig negativ aufgeladen, gewaltvoll, grausam und nahezu immer mit einer sexuellen Komponente versehen. Ein Rückblick auf die Avantgarde lässt thematische Ähnlichkeiten zu Werken von Dix, Grosz und Heartfield erkennen. Grundsätzlich lassen sich postmoderne Arbeiten zwar nicht an ihrem „gewaltvollen" Potential festmachen, da die „Vielseitigkeit" ihr eigentliches „Markenzeichen" ist. Dennoch scheint die Postmoderne näher am Leben zu sein, da sie auch explizit das darstellt, was uns umgibt, also auch das Gewaltvolle. Die Postmoderne scheint die trügerische „Fröhlichkeit" der Pop Art mit der gewaltvollen Realität, die sich gerade in Städten wie New York entwickelte, zu vereinen. In der Farbgebung vieler postmoderner Arbeiten lässt sich diese Dualität nachvollziehen. Es gibt meist keine Einheitlichkeit in Material und Farbe, sondern es sind die Mischformen [das Hybride], die die postmodernen Künstler verwenden. Das Knallbunte einer Trivialkultur vermischt sich mit der schwarzweißen Eleganz einer Hochkultur. Wojnarowicz arbeitet in beiden Feldern, das Bunte unterstreicht seine Collagen und Gemälde, die Schwarzweiß-Ästhetik bevorzugt er für seine Fotografien und Filme.

Wojnarowicz integriert das Medium der Fotografie in seinen Gemälden ebenso wie er die Farbe, beispielsweise durch die Typografien, in seine Fotografien einfließen lässt; daher gibt es keine festen Grenzen der Farbgebung in seinen Arbeitsprozessen. Die Wahl des ästhetischen Mittels wird sozusagen nach dessen beabsichtigter Funktion ausgewählt. Die Einflüsse, die für Wojnarowicz' künstlerische Arbeiten maßgeblich sind, stehen in den kommenden Abschnitten im Vordergrund. Die Produktivität und die Kreativität des Künstlers sind Ausdruck seiner Erfah-

17 Die Nennung der aufgeführten Künstler ergibt sich aus der Einschätzung, dass auch diese im Feld der Postmoderne zu verorten sind.

rungen. Die Auseinandersetzung mit ihnen kann dazu beitragen, das „Rätsel des Künstlers“ zu entschlüsseln.

> Das ‚Rätsel des Künstlers‘, der Zauber, der von ihm ausgeht, und das Geheimnis, das ihn umgibt, läßt sich von zwei Standpunkten aus betrachten: Man darf fragen, wie es um den bestellt sei, der das Vermögen besitzt, das Kunstwerk, das wir bewundern, zu schaffen – die Frage der *Psychologie* –, oder aber wie er, mit dessen Werk man einen gewissen Wert zu verknüpfen gewohnt ist, von seiner Umwelt beurteilt wird – die Frage der *Soziologie.* […] Beide Fragen berühren sich vielfach: Wir dürfen vermuten, daß das Verhalten der Umwelt durch die Persönlichkeit des Künstlers, durch sein Wesen und seine Fähigkeiten bestimmt sei und auch die Haltung der Umwelt ihrerseits wieder auf den Künstler einwirke. (Kurz 1980: 21)

1.2.1 Biografische Übersicht

Wojnarowicz beschreibt in einem Interview seine Kindheit folgendermaßen, wobei offenbleibt, ob seine Erfahrungen als Vorzeichen oder als Ursache seines künstlerischen Schaffens zu sehen sind:

> It had a lot of connections to things I had learned when I was a child, because I grew up in mostly rural towns in Jersey that were just being developed for suburban tract housing. I felt very alien in those communities because the communities were alien in themselves. Most people wouldn't go beyond the edge of their lawn and had no interest in interacting, so the only place I found any clear sense of freedom was in the woods, were I went to spent time, day in day out. […] So ever since I left New Jersey and came to New York, I always carried my childhood with me as sort of comfort because I knew that was another possibility oth-

> er than city live. There was something outside of this structure. (Blinderman 1990: 57 f.)

Betrachtet man Biografien von Künstlern, so fällt oft auf, dass Spekulationen über die Einflüsse der Jugend und die darin liegenden Geschehnisse unterschiedlich interpretiert werden. Die eine Perspektive besagt, „daß gerade die Ereignisse der Kindheit für die zukünftige Entwicklung des Menschen von entscheidender Bedeutung seien, (…) Die andere Anschauung bewertet die [Jugend] nicht als *Vorgeschichte* im Sinne kausaler Abhängigkeiten, sondern als *Vorzeichen*; sie sucht schon den Erlebnissen des Kindes den Hinweis auf künftige Leistungen zu entnehmen (…).“ (Kurz 1980: 37)

Die folgenden Informationen zu David Wojnarowicz' Biografie werden die Ursprünge seiner Ästhetik und seines politischen Bewusstseins beleuchten. Der 1954 in New Jersey, USA, geborene Wojnarowicz verbrachte unter seinem gewalttätigen Vater eine extrem schwierige Kindheit. Wojnarowicz:

> 1961/62: He [my father] pull out his dick at some point and told me to play with it. I said no and he beat me some more. Was put in catholic school. I remember beating and having to kneel on bags of marbles. Also films of food people eat in other countries like worms and grasshoppers and ants. […] She [my mother] looked like an orangutang and was red in the face from screaming all day. She told me I was in the devil's wings and would go to hell. There was a farmer in the neighbourhood who shot some kid in the face for trespassing. Another boy lost his head in a car accident. I remember riding down on a skateboard and looking at the blood by the crossroads […] My father became more brutal. He would shoot guns off in the livingroom missing us and sometime put the guns to our heads. He killed our rabbit and fed it to us claiming it was 'New York steaks' and if he

> found me with a lame bird or animal he'd take it in the yard and have me watch him shoot it. (Blinderman 1990: 114)

Traumatische Ereignisse seiner Kindheit, die hier als Vorzeichen und als Vorgeschichte im kausalen Zusammenhang mit seiner Kunst zu verstehen sind, finden sich in den thematischen Inhalten seiner Arbeiten wieder. Zu nennen ist zum Beispiel die detailliert dargestellte Szene mit einem Hasen, der von seinem Vater getötet und verzehrt wird, aus dem Film *Kill me first* (1985 by Kern/Wojnarowicz u. a.). Tiere und ihre Symbolik spielen im Gesamtwerk von Wojnarowicz eine kennzeichnende Rolle. 1967 kam Wojnarowicz erstmals in Kontakt mit einer politischen Bewegung, den Hippies, wodurch sein politisches Verständnis stark geprägt wurde. Im selben Jahr wurde seine Homosexualität entdeckt, was seine ohnehin problematische familiäre Situation nur erschwerte.

> 1967: Witnessed construction workers on Fifth Avenue beating up scores of hippies who demonstrated against the Vietnam war with plastic dolls covered in blood and burned with torches. Started attending demonstrations and became a pretty good rock thower. Continued intermittent hustling in Times Square. Never thought about the issues of health; never had a check-up until I was twenty years old – a good argument for giving kids safersex information rather than church nonsensical position on just-say-no to sexuality. Went with mom and sister to Florida with the Mexican family – the older boy and I stayed in a dilapidated house on the rural property and fucked the whole vacation away; on a brief visit to the coast my family found out about us having sex, I was in a motel bathroom with a razor pressed against my wrist trying to get the nerve to end it. (Blinderman 1990: 115)

Mit der Entdeckung seiner Homosexualität verstärkten sich Wojnarowicz' familiäre und schulische Probleme so sehr, dass er im Alter von 16 Jahren sowohl die High School als auch das Elternhaus verließ. Er lebte einige Jahre auf der Straße, die er damit verbrachte, quer durch die USA, Kanada und Mexiko zu trampen.[18]

> 1968-1969: Periods of time running away from home entered the underground of man/child sexual connections. Lived variously in Jersey, Long Island and N.Y.C. Survived only with some of there people's help with food and living quarters. When hustling in times squared I'd keep the cheap hotel room after a customer vacated it. Continued in school, grades were miserable. Was accepted in art high school. Began attending Black Panther Party demonstrations; wore a black leather glove on the right fist. Running battle with cops and riot squad; become more adept at throwing various objects. Lived in an unrentable trailer behind gas station in brooklyn near the coast. […] Dropped out of school and lived on the streets full time. Was almost murdered twice more in ratty hotels and sidestreets of time squared. Was drugged once and raped and beat up while unconscious. Jumped from vice cops raiding an ex-con's apartment where they'd tailed us. […] Tried to ride a bike cross-country; got as far as Ohio. Went north to become a farmer on the land of a Vietnam vet. (Blinderman 1990: 116 f.)

Aus jener Zeit stammen die meisten seiner Erlebnisse, die er später in Büchern, Filmen, Skulpturen, Bildern und Fotos, also in seinem künstlerischen Schaffen, verarbeitete. Damals jobbte

18 Das Trampen gilt als die bevorzugte Fortbewegungsart der Beat Generation und der Hippies. Wojnarowicz spürt diesem Reise-Lebensgefühl nach, was sich auch in seiner künstlerischen Arbeit niederschlagen wird.