

Fotografie als engagierte Kunst – Queere Utopien während der HIV/AIDS-Krise

Photography as Engaged Art—Queer Utopias during the HIV/AIDS Crisis

RINGO RÖSENER*

Institut für Kulturwissenschaften, Universität Leipzig, Deutschland

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-4333-4217>

Abstract

Die HIV/AIDS-Epidemie der 1980er und -90er Jahre markiert ein gesellschaftliches Versagen des Westens gegenüber den vom HI-Virus Betroffenen und den an diesem Sterbenden. Auf dieses Versagen reagiert ab Mitte der 1980er Jahre politischer und künstlerischer Widerstand. Künstlerische Aktionen verbinden sich auf neuartige Weise mit dem politischen Protest. Außerdem entsteht eine neue Form von queerer utopischer Kunst, die unter anderem in der Fotografie ihren Ausdruck findet. Der Artikel betrachtet queere Utopie als Engagement und geht dabei auf die besondere Rolle der Fotografie während der HIV/AIDS-Krise ein. Anhand dreier Fotografien von Jürgen Baldiga, Mark Morrisroe und David Wojnarowicz wird erläutert, wie engagierte Kunst als queere Utopie der HIV/AIDS-Krise begegnet.

The HIV/AIDS epidemic of the 1980s and 1990s marks a social failure in the West towards those affected by the HI virus and those dying from it. From the mid-1980s, this failure was met with political and artistic resistance. Artistic action has been combined with political protest in a new way. In addition, a new form of queer utopian art emerged, which found expression in photography, among other things. The article focuses on queer utopia as an engagement and goes into the special role of photography during the HIV/AIDS crisis. Using three photographs by Jürgen Baldiga, Mark Morrisroe and David Wojnarowicz, it explains how art confronted the HIV/AIDS crisis by looking for queer utopias.

Keywords

Ästhetik/aesthetics, Kulturwissenschaft/cultural sciences, Kultur/culture, Kunst/art, Kunstforschung, Künstler/innen/artists

Einleitung

Bei meinen Recherchen zur kulturellen Verarbeitung der HIV/AIDS-Krise in den 1980er und -90er Jahren bin ich auf folgende Schilderung von John Preston gestoßen: 1986 kommt ein junger Kanadier zu ihm und bittet um Fotografien seines athletischen und im Sportstudio trainierten

* ringo.roesener@uni-leipzig.de

Körpers. Preston, damals bekannt für ähnliche Arbeiten, nimmt sich des Wunsches an und erstellt in Zusammenarbeit mit dem jungen Mann die gewünschten Bilder. Währenddessen erzählt dieser vom Traum, ein Model zu werden und Preston fragt nach, ob das der Grund für die Fotos sei. „No, that’s not it“, antwortet er, „I just found out I have AIDS and I want them all to remember when I was beautiful“ (PRESTON 1988: xii). – Dem jungen Kanadier ist vermutlich ziemlich bewusst, was ihm bevorsteht: Der Verlust der Kraft zum Trainieren und damit der Verfall der Muskeln, die unabdingbare Gewichtsabnahme, etliche begleitende Erkrankungen von Lungenentzündungen über Pilzinfektionen bis hin zur möglichen Erblindung aufgrund des Cytomegalovirus oder die Gefahr, dass das Gehirn durch Toxoplasmose allmählich zersetzt wird; nicht zu vergessen das Auftreten der Kaposi-Sarkome, die als eine Art AIDS-Tätowierungen die Krankheit erkennbar machen und unzählige Momente der gesellschaftlichen Ausgrenzung, Stigmatisierung und Schuldzuweisung provozieren (SONTAG 2003). Zu guter Letzt erwartet den jungen Mann natürlich der Tod.

Diese Geschichte ist mitnichten ein Einzelfall. In der Konfrontation mit einem frühen und vor allem angekündigten Tod sowie mit der durch die Krankheit induzierten Aberkennung gesellschaftlicher Teilhabe wird das Bedürfnis, eine eigene Körperlichkeit festzuhalten, während der HIV/AIDS-Krise immanent. Dabei scheint es zunächst offensichtlich zu sein, sich zu fotografieren und sich damit seiner selbst zu vergewissern. Dieser Drang scheint der Idee zu folgen, dass Fotos Erinnerungsdinge oder Objekte der Selbstvergewisserung sind. Angesichts dessen scheint der Wunsch des Kanadiers durchaus plausibel: „I want them all to remember when I was beautiful.“ Dabei fällt jedoch der veränderte Zeit- und Bezugshorizont der Menschen mit AIDS in den 1980er Jahren auf. Der Kanadier weiß, er wird nicht in Jahrzehnten, sondern vermutlich in Monaten oder wenigen Jahren sterben. Sein Wunsch richtet sich nicht an eine ferne Zukunft, sondern an eine unmittelbar bevorstehende Gegenwart. Er wird das Foto noch selbst in dieser Gegenwart betrachten und sehen, wie schön er kurz zuvor war. Markiert ist damit ein Drama: Die Konfrontation mit dem absehbaren Verfall und bevorstehenden Tod vornehmlich junger Menschen.

Die Fotografie wird zu einem wichtigen Instrument in diesem Drama. Sie ermöglicht einerseits etwas aufzunehmen und auf Dauer zu fixieren; andererseits gestattet die Fotografie eine Auseinandersetzung mit dem Sterben und somit ein aktives Handeln. Denn wie lässt sich das Bemühen des jungen Kanadiers anders erklären als damit, dass dieser

mit seinem Schicksal umzugehen („I want...“) und gleichzeitig sein Leben und sein Gegenwartsgefühl für sich und andere festzuhalten versucht („... them all to remember when I was beautiful“). Gewiss, das Anliegen erscheint als ein persönliches, aber das „them“ drückt auch eine Adressierung aus. Der Kanadier richtet sich mit seinem Vorhaben an *alle*, was in dieser Unbestimmtheit ihn selbst, seine Freunde und seine Familie meinen könnte, aber auch alle anderen Betroffenen und insbesondere jene, die weiterleben und die in Zukunft leben werden. Die Fotografie soll ein aktiver Eingriff sein. Lässt sich aus diesem Grund die Fotografie als ein ausgewähltes und besonderes Mittel eines sehr spezifischen, sozialen Engagements verstehen, das so insbesondere nur während der HIV/AIDS-Krise relevant wurde und der Irrealität der jungen HIV-Positiven sowie der AIDS-Kranken zur Wahrnehmung verhilft? Diese Frage will ich im Folgenden versuchen zu klären und darlegen, dass Fotografien *von* (im doppelten Wortsinn) Menschen mit AIDS einen Bereich sozialen Engagements in der Kunst darstellen, indem diese etwas behaupten, das ihnen in den 1980er Jahren abgesprochen wird: ein lebenswertes Leben.

Dabei möchte ich zunächst kurz auf die aktuellen Positionen zu sozial engagierter Kunst eingehen, um deren Spektrum aufzuzeigen. Zweitens werde ich die Theorie queerer Utopien als eine Form sozial engagierter Kunst erläutern und drittens vorschlagen, dass Fotografien und queere Utopien wesentliche Aspekte dieses Engagements teilen. Schließlich will ich an drei fotografischen Beispielen diese Form des Engagements belegen.

Sozial engagierte Kunst

Ob Kunst in irgendeiner Form engagiert sein soll, ist keine neue, sondern eine uralte Debatte. Sie findet sich in den Büchern Mose in der Auseinandersetzung um das „Goldene Kalb“, wird in Griechenland durch Platon und Aristoteles ausgetragen, und überspringt man mehrere Jahrhunderte des Streits zur Rolle der Kunst im Christentum, hebt die Debatte mit den neuen künstlerischen Formen Fotografie und Film im 20. Jahrhundert unter anderem durch Walter Benjamin oder Theodor W. Adorno erneut an. Immer wieder stellt sich die Frage, ob Kunst Gesellschaft gestalten und politisch wirken soll oder ob sich Kunst auf die eigene Autonomie zurückziehen sollte. Auch das 21. Jahrhundert verhandelt diesen Topos. Ausgangspunkt ist dabei zum einen die zunehmende

Bedeutung kreativer Ausdrucksformen, zum anderen die vermehrt auftretenden kreativen Protestformen, die zwischen zivilem Ungehorsam, Demonstrationen und kreativen Aufmerksamkeitsstrategien changieren (BISHOP 2012: 11–26).

Wie wird heute über das Verhältnis von Kunst und Engagement in der Gegenwart nachgedacht? Die aktuellen akademischen Überlegungen zu sozial engagierter Kunst setzen zunächst an bei einer Kritik des gegenwärtigen Kunstverständnisses und jener rivalisierenden Praktiken, die nach Pierre Bourdieu (2008) das sogenannte „künstlerische Feld“ gestalten. Damit ist zunächst eine Distanzierung von einer sich auf einer Metaebene bewegendem Kunst gemeint, die sämtliche Verbindungen zum Sozialen gekappt habe (BISHOP 2012: 11). Man will sich dabei hauptsächlich von der kommodifizierten Kunst abgrenzen, die zum reinen Spekulationsobjekt geworden sei und zur deren Praxis die Umwandlung in ökonomisches Kapital gehöre (VAN DEN BERG 2019; BISHOP 2012: 11). Aufgrund dieser Kritik wenden sich die Autoren und Autorinnen künstlerischen Formen zu, die noch beides sein wollen: verhaftet in einer sozialen Welt und gleichzeitig mit dieser in kritischer Auseinandersetzung.

Wie das genau aussehen soll, wird jedoch unterschiedlich diskutiert. Das transportieren schon die Konzepte, die mit dem Begriff sozial engagierter Kunst einhergehen: Unter der Terminologie versammeln sich nämlich ganz unterschiedliche Ausprägungen wie „community-based art, experimental communities, dialogic art, littoral art, interventionist art, participatory art, collaborative art, contextual art and (most recently) social practices“ (BISHOP 2012: 1) oder „artist activism“, „museum interventions, exhibitions boycotts, picket lines, occupations, mocking mimetic websites and staff unionizations campaigns“ mit diversen Zielen (SHOLETTE 2022: 14). So bewegen sich die akademischen Überlegungen zu sozial engagierter Kunst auf einer Skala, an deren einem Ende das kollaborative und partizipierende Kunstschaffen untersucht werden (TERKESSIDIS 2015; BISHOP 2012) und an deren anderem Ende dezidiert künstlerische Aktionen als politische Interventionen in den Fokus rücken (SHOLETTE 2022; VAN DEN BERG 2019; CRIMP 2002a).

Dabei bildet sich in allen Überlegungen zu einer sozial engagierten Kunst, egal an welchem Ende der Skala, ein Wille zu einem positiven sozialen Wandel ab. In diesem Willen liegt jedoch auch eine Gefahr. Denn offen bleibt, wer entscheidet, was ein positiver Wandel ist. Gewiss, neue Formen der Arbeit und der Gemeinschaft, eine Kritik am Kolonialismus, an der gegenwärtigen profitorientierten Gesellschaft, der Einsatz für die

Verhinderung des Klimawandels und dem Engagement für Migration sind wichtige Anliegen, aber wer hindert rechte und konservative Bewegungen daran, nicht ähnlich sozial engagierte Formen zu entwickeln, um ihrerseits Ziele durchzusetzen? Und wer verhindert, dass ein angenommener positiver Wille zu einem moralischen Rigorismus führt und statt Kunst zu schaffen, die künstlerische Freiheit bedroht (RAUTERBERG 2018). Bishop nennt ihre Studie zur partizipativen Kunst ausdrücklich *Artificial Hell* und bemerkt, dass die Futuristen in Italien oder Künstler/innen des Dadaismus in Frankreich nicht selten manipulativ waren (BISHOP 2012: 73). Sholette (2022: 135) stellt in seinem jüngsten Buch *The Art of Activism and the Activism of Art* ebenso zur Debatte, dass die Alt-Right Bewegung die aktivistischen Formen durchaus kopiert. Schließlich scheint auch die Frage angebracht, ob das Konzept sozial engagierter Kunst nicht der Gefahr unterliegt, in ein affirmatives Kunstverständnis zurückzufallen, das mit Fug und Recht hinlänglich kritisiert wurde (VAN DEN BERG 2009). Wenn nun aber selbst sozial engagierte Kunst kaum vor einer aktivistischen Vereinnahmung zu schützen ist, welche Wege kann Kunst oder das künstlerische Schaffen einschlagen, um engagiert zu sein und nicht schlicht benutzt zu werden?

Wenn ich zurückkomme auf meine eingangs beschriebene Fotografie-Szene und den Willen des jungen Kanadiers, ist ersichtlich, dass dieses Vorhaben nicht mit den Überlegungen zur sozial engagierten Kunst erfassbar ist. Es fehlt der Anspruch, einen sozialen Wandel umzusetzen. Stattdessen wirkt das Anliegen des Kanadiers, ein Bild von sich, als er schön war, zu hinterlassen, geradezu egozentrisch. Zumindest entzieht sich ein solches Foto einer politischen Aktivierung. Ein Erinnerungsfoto zu hinterlassen, ist kein Eingriff in gesellschaftliche Prozesse, sondern es verdoppelt die Gegenwart in eine des Fotos und in eine der Betrachtung. Mir scheint, dass gerade in dieser Verdoppelung ein sozial engagierter Modus angesprochen wird, der in der Queer Theory seit einigen Jahren als queere Utopie diskutiert wird und den ich im Folgenden mit Eigenschaften von (analogen) Fotografien zusammenbringen möchte. Gemeint ist die Schaffung von Möglichkeitsräumen, die Ausblicke auf alternative Lebenswege aufzeigen und auf diese Weise ganz aktiv in den Alltag eingreifen.

Die Gegenutopien der Queer Theory

Vor dem Hintergrund eines gefühlt falschen Lebens, wie es unter anderem queere Personen erleben, bietet nicht zuletzt die Kunst immer wieder eine Flucht in eine andere Welt. In dieser Welt ist alles möglich, was die Realität nicht hergibt; in ihr gelten andere Gesetze. Kunst kann auf diese Weise schlichter Eskapismus sein oder aber eine Verdrehung von tradierten und normativen Alltagswelten. Kunst kann deshalb auch Möglichkeiten eröffnen, um, sich eine andere Welt oder eine andere Zukunft vorzustellen. In diesem Sinne erlaubt Kunst auch eine Kritik an normativ gelebter und erfahrener Hegemonie und schlägt eine Alternative vor. Kunst kann insofern auch als eine Utopie verstanden werden – wobei der Fokus hier nicht auf einer neuen, idealen Struktur von Herrschaft und Gemeinschaft liegt, wie es Platon oder Thomas Morus in ihren utopischen Versionen von Staaten vor Augen hatten, sondern vielmehr auf der Etablierung eines Möglichkeitsraumes, der einem normativen Alltag gegenübersteht. Für queere Personen, die ihr Leben in einer heteronormativen Welt führen müssen – das heißt in einer strukturellen und hegemonialen Ordnung, die menschliches Zusammenleben einzig in der binären Welt von Mann und Frau erfasst (BERLANT/WARNER 2002) –, ist die Etablierung solcher Utopien oft überlebenswichtig.

José Esteban Muñoz entwirft auf der Basis kontinentaler Philosophie von Immanuel Kant und Georg Wilhelm Friedrich Hegel sowie der Frankfurter Schule von Theodor W. Adorno, Walter Benjamin, Herbert Marcuse und insbesondere Ernst Bloch eine queere Theorie, in deren Zentrum die Utopie steht. Sein Buch *Cruising Utopia. The Then and There of Queer Futurity* entwirft diese Theorie queerer Utopien vor allem in der Analyse von queeren Kunstwerken. Ich möchte deshalb seine Theorie kurz erläutern und dann einen alternativen Weg vorschlagen, über sozial engagierte Kunst nachzudenken. Anschließend stelle ich ausgehend von Muñoz eine theoretische Überlegung zur Fotografie vor, die es gestattet, diese als eine mögliche Ausdrucksform queerer Utopien und damit als soziales Engagement zu begreifen.

Muñoz' zentraler Ansatz nimmt seinen Ausgangspunkt bei Ernst Blochs Philosophie in *Das Prinzip Hoffnung*. Laut Muñoz unterscheidet Bloch darin zunächst zwischen abstrakten und konkreten Utopien. Abstrakte Utopien existieren losgelöst von einem historischen Bewusstsein (z. B. der ideale Staat); konkrete Utopien sind dagegen im Bewusstsein von Geschichte und Gegenwart situiert – sie verhalten sich relational zur

Zeit, in der sie entstehen und bilden eine Hoffnung auf eine veränderte Zukunft ab:

Concrete utopias are relational to historical situated struggles, a collectivity that is actualized or potential. [...] Concrete utopias can also be daydreamlike, but they are the hopes of a collective, an emergent group, or even the solitary oddball who is the one who dreams for many. Concrete utopias are the realm of educated hope. (MUÑOZ 2009: 3)

Dabei ist die konkrete Utopie ein imaginiertes Zustand des „not-yet-here“, der als Negation des Existierenden auftritt oder etwas Fehlendes anzeigt. „Utopia is always about the not-quite here or the notion that something is missing.“ (MUÑOZ 2009: 12f., 118) Solche Utopien schieben etwas in das Bewusstsein, das es eigentlich (noch) nicht gibt und erweitern somit das Spektrum von erwartbaren Optionen (possibilities) zu nun erst durch die Utopien vorstellbar gemachten Möglichkeiten (potentialities) (MUÑOZ 2009: 99). Utopien zeigen somit eigentlich etwas auf, das in der Logik des Alltags bisher nicht oder nur als Negation existiert. Auf diese Weise entfalten sie auch eine kritische Wirkung, wie Muñoz mit Bezug auf Adorno, Marcuse und Bloch betont (MUÑOZ 2009: 64, 99, 125).

In einer hauptsächlich heteronormativ strukturierten Alltagswelt entfaltet deshalb das Queere als das eben nicht binär kodierte Dasein für Muñoz solche Utopien: „queerness is primarily about futurity and hope“ (MUÑOZ 2009: 11). Das Queere arbeitet die Lücken in der heteronormativ strukturierten Alltagswelt zu einer eigenen ‚Welt‘ aus. Gemeint ist damit die Etablierung eines sozialen Raums mit anderen Vorstellungen und Regeln des Zusammenlebens. Das scheint mir exemplarisch im Film *Shortbus* (R: JOHN CAMERON MITCHEL, 2006) dargestellt, da hier ein queerer Raum etabliert wird, der im heteronormativen Zusammenleben fehlt und von Alltagserwartungen befreit ist. „Queer cultural production is both an acknowledgment of the lack that is endemic to any heteronormative rendering of the world and a building, a 'world making,' in the face of that lack.“ (MUÑOZ 2009: 118) Von daher ist der Begriff *queer* bei Muñoz als Negation und gleichzeitig als Utopie bestimmt. Die queere Utopie ermöglicht, einen „space outside of heteronormativity“ vorzustellen.

It permits us to conceptualize new worlds and realities that are not irrevocably constrained by the HIV/AIDS pandemic and institutionalized state homophobia. More important, utopia offers us a critique of the present, of what is, by casting picture of what can and perhaps will be. [...] Queer world making then, hinges on the possibility to map a world where one is allowed to cast pictures of utopia and to include such pictures in any map of the social. (MUÑOZ 2009: 35, 40)

Das Konzept von queerer Utopie wird dadurch konkret, dass queer weder früher noch heute als ein gesamtgesellschaftlich strukturierendes ‚Regime‘ gelebt wird, sondern immer einer Heteronormativität gegenübersteht und nicht selten ausgeschlossen wird. Ich will in diesem Zuge daran erinnern, dass nichtheteronormatives Verhalten und Dasein nach wie vor der Gefahr ausgesetzt ist, mit Vorurteilen, Anfeindungen, Stigmatisierungen, Ausgrenzungen und Gewalterfahrungen konfrontiert zu sein. Erst vor dem Hintergrund, dass die Heteronormativität „every aspect of the forms and arrangements of social life“ (BERLANT/WARNER 2002: 194) betrifft und für queere Personen als eine reale Gefahr erlebt werden kann, erhält Muñoz’ Bestimmung des Queeren als Utopie ihre Relevanz.

Dabei sucht das Queere insbesondere die Kunst auf: „Turning to the aesthetic in the case of queerness is nothing like an escape from the social realm, insofar as queer aesthetics map future social relations.“ (MUÑOZ 2009: 1) In diesem Künstlerischen wird jedoch keine politische Aktion ausgeführt, keine Stimme in einem gesellschaftlichen Diskurs erhoben und auch nicht partizipativ mit der heteronormativen Alltagswelt umgegangen. „For queers, the gesture and its aftermath, the ephemeral trace, matter more than many traditional modes of evidencing lives and politics.“ (MUÑOZ 2009: 81) Die queere utopische Welt wird bei Muñoz im Abseits gestaltet und greift nie einfach politisch ein, da sie sich immer auch vor den Gefahren der Heteronormativität verstecken muss, denn jede Sichtbarkeit des Queeren kann schnell Disziplinierungsmaßnahmen zur Folge haben: „Queerness has an especially vexed relationship to evidence. Historically, evidence of queerness has been used to penalize and discipline queer desires, connections, and acts.“ (MUÑOZ 2009: 65) Attentate auf queere Clubs wie in Orlando (USA, 12. JUNI 2016), tätliche Angriffe auf den Straßen Berlins oder schlicht die Stigmatisierung von Transpersonen weisen nach wie auf die Aktualität solcher Beobachtungen hin.

Aus diesem Grund durchzieht das queere Utopische die heteronormative Gesellschaftsstruktur eher geisterhaft und ephemer oder zeigt sich lediglich in nur Eingeweihten bekannten Gesten und Blicken, einer parallel existierenden Infrastruktur (wie z. B. öffentliche Cruising-Räume) oder symbolischen Codes. Utopische Queerness findet auf einer entrückten, schemenhaften und der Alltagswelt entzogenen Ebene statt. Das Queere ist dem Alltag demnach als Doppelung an die Seite gestellt. Diese Doppelung konstituiert auch eine queere Zeitlichkeit und wird von Muñoz als „a stepping out of the linearity of time“ dargestellt (MUÑOZ 2009: 25). Vielleicht wäre es deshalb auch eher angebracht

im Sinne Michel Foucaults von Heterotopien zu sprechen (FOUCAULT 2005). Queere Utopien sind Utopien die von jedem gesehen und begangen werden können und gleichzeitig Praktiken ermöglichen, die nicht den Normen des Alltags entsprechen.

Dadurch ergibt sich schnell der Eindruck, dass das Queere jegliches Engagement verneint. Doch folgt man Muñoz' Argumentation, wie ich es hier anrege, ist es gerade die Verdoppelung, die ein soziales Engagement verspricht, weil in dem Gedoppelten eine andere Zukunft als Möglichkeit angelegt ist. Die queere Utopie ist also sozial engagiert, weil sie einen Möglichkeitsraum etabliert und Alternativen als mögliche Zukunft vorstellt: „What we need to know is that queerness is not yet here but it approaches like a crashing wave of potentiality. And we must give in to its propulsion, its status as a destination.“ (MUÑOZ 2009: 185)

Die Doppelung und damit Entgegensetzung zur Alltagswelt findet sich auch in anderen queeren Theorien wieder: Jack Halberstam (2011) hat in *The Queer Art of Failure* die Doppelung als eine bewusste Entsagung tradiert Handlungsmuster verfolgt und ein queeres Wissen jenseits von normativen Erfolgslogiken freigelegt. Michael Warner (2022: 57) verfolgt sogenannte Counterpublics, die tradierten Öffentlichkeiten gegenübergestellt werden und eigene selbst-organisierte Diskurse darstellen. Counterpublics seien dabei weniger als eine Subkultur oder ein spezifischer Ort zu verstehen, sondern wären der dominierenden Öffentlichkeit als kritische Diskurse an die Seite gestellt, die neue Optionen skizzieren. Die Theorien von Muñoz, Halberstam und Warner haben gemeinsam, dass sie Räume, Zeiten, Diskurse und Praktiken nachverfolgen, die nicht direkt in den gesellschaftlichen Alltag eingreifen, sondern durch ihre beigestellte Präsenz eine Wirkung entfalten. Sie reihen sich nicht in die Logik des Normalalltags ein, sind nicht kollaborativ oder partizipativ und selten aktivistisch, sondern queere Doppelungen, in denen Alternativen aufbewahrt, durchgespielt und gelebt werden und gerade auf diese Weise auf normierte Alltagsformen wirken – und daher, wie ich behaupten möchte, sozial engagiert sind.

Fotografie als Utopie

Damit möchte ich zum Foto und der Aussage des jungen Kanadiers zurückkommen. Kann man die Erstellung des Fotos als eine queere Utopie lesen? Und wie würde sich diese Lesart zur einer Theorie des Fotos verhalten? Kann eine Fotografie überhaupt sozial engagiert sein? Oder

ist ein Foto lediglich ein *memento mori* wie Susan Sontag (2008: 21) schreibt? Wie kann man den Satz „I want them all to remember when I was beautiful“ in Bezug zu einer Theorie des queeren Utopischen deuten? Zielt der Kanadier auf die Bewahrung ab („...when I was beautiful“) oder soll das Foto eine spezifische Erinnerung evozieren („I want them all...“)?

In der Beantwortung möchte ich zunächst auf folgende zwei wesentliche Aspekte der für mich relevanten Fotografie-Theorien rekurren, die ihren Ursprung in der analogen Fotografie haben und die m. E. bedeutend für das Fotografieren während der HIV/AIDS-Krise waren. Da die Fotografien der HIV/AIDS Epidemie hinsichtlich eines angenommenen Realitätsbezugs hergestellt worden sind, klammere ich Überlegungen zur digitalen Fotografie absichtlich aus. Diese funktioniert nicht nur technisch wesentlich anders, sondern sie verändert auch den Status zum Wirklichkeits- oder Realitätsbezug fundamental bzw. löst diesen auf (STIEGLER 2018: 16ff., 339ff.).

Zuallererst ist mir wichtig, analoge Fotografie als indexikalische Spur zu verstehen, wie Philippe Dubois in Anlehnung an Charles S. Peirce konstatiert (DUBOIS 1990: 62–64). Gemeint ist, dass das Foto ein Resultat eines physikalischen und chemischen Prozesses ist, mit dem das Licht eines Objekts eingefangen und festgehalten wird. Was sich vor der Linse des Fotoapparats befindet, hinterlässt eine Spur auf dem Objektträger, dem Film. Das entwickelte Bild wird zu einer Art Medium von Spuren. In diesem Sinne verfügt zumindest das analoge Foto über eine Art Bezeugungs- oder Beweiskraft, die Roland Barthes dazu verleitet von einem „Es-ist-so-gewesen“ und Susan Sontag von einer „Totenmaske“ zu schreiben (BARTHES 1989: 86ff., SONTAG 2008: 147). Gleichzeitig geht das Foto nicht einfach in den Bestand gesellschaftlichen Wissens ein. Jedes Foto, so Barthes ebenfalls, ist eine „Botschaft ohne Code“ (BARTHES 2015: 79). Der Aussagegehalt einer Fotografie ist abhängig vom Wissensbestand der Rezipienten und, vom kulturellen Wissen geprägt, mit dem man das Foto anschaut (BARTHES 2015: 89). Mit Ludwig Wittgenstein könnte man sagen, ein Foto wird erst im Gebrauch bedeutend. Ich gehe mit einer Bemerkung von Peter Geimer davon aus, dass die Eigenschaften des Fotos, einerseits Träger von (realen) Spuren zu sein und andererseits eine „Botschaft ohne Code“ darzustellen, sich nicht ausschließen, sondern unauflöslich zusammenhängen: „Eine Fotografie haftet am Realen, trotzdem bedeutet sie nichts, solange man ihr keine Bedeutung zuschreibt.“ (GEIMER 2009: 43) Im aller simpelsten Sinne heißt das, man muss die Spuren verfolgen, um zu wissen zu welcher Bedeutung sie verleiten. Dabei scheint es nicht ausgeschlossen, dass

unterschiedlichen Betrachtern und Betrachterinnen unterschiedliche Spuren wichtig sind.

Es ist dieses Zusammenspiel aus Spuren und Bedeutungszuschreibungen, das in der theoretischen Auseinandersetzung zur Fotografie wesentlich ist (GEIMER 2009; STIEGLER 2018). Ich möchte auf die daran anknüpfende theoretische Auseinandersetzung jedoch nicht weiter eingehen, sondern mit Muñoz einen neuen Aspekt zu bedenken geben. Die queere Utopie unterhält ein ähnliches Verhältnis zur Realität und zur Bedeutungszuschreibung wie die Fotografie. Sie haftet einerseits am Realen, aber erschöpft sich nicht darin. Queere Utopien existieren ebenfalls als Spuren: „Think of ephemera as trace, the remains, the things that are left, hanging in the air like a rumor“, schreibt Muñoz (2009: 65) über die queere Utopie und bringt die gleichwohl faszinierenden Eigenschaften von Spuren, Überbleibseln, Ruinen und Gerüchten zutage. Das Gerücht verdoppelt die Wirklichkeit in eine, die man täglich selbst erlebt und eine, die durch das Gerücht leicht verschoben und anders erscheint. Erfahre ich ein Gerücht über eine Person, sehe ich die Person plötzlich gedoppelt: so wie ich sie erlebe und so wie das Gerücht mir sagt, dass die Person außerdem sei. Erfahre ich etwas über einen Park, in dem sich Männer zum öffentlichen Sex treffen, verdoppelt sich der Park in einen Ort der städtischen Natur und einen Ort des sexuellen Cruisings, den nur jene bemerken, die vom Gerücht wissen oder die Spuren lesen können. Gerücht und Spur verdichten sich bei Muñoz zu einer queeren Utopie, also zu einer der Wirklichkeit an die Seite gestellten Praxis. Aber diese Verdichtung findet nur für jene statt, die diese auch interpretieren wollen. Sie ist tatsächlich abhängig vom Gebrauch.

Ich möchte vorschlagen, dass die Fotografie und die queere Utopie diese Art der Verdoppelung teilen: Beide tauchen anhand von Spuren in der Alltagswelt auf und verweisen auf eine ephemere andere ‚Welt‘. Bekannterweise bilden Fotos die Wirklichkeit nicht ab. Die Frage ist, was sie mit der Wirklichkeit macht, wenn sie diese fotografiert. Während die queere Utopie sich der Infrastruktur des Alltags bedient und dieser einen zweiten (verborgenen Nutzen) hinzufügt, ‚übergibt‘ die Fotografie das sich vor der Kamera Befindende mittels des Fotos einem neuen Gebrauch. Das sich vor der Kamera Befindende ist utopisch und offen für Möglichkeiten des Gebrauchs. Das Foto ist Träger von Spuren, die in die Utopie leiten. Dadurch hebt das Foto sich vom Alltag ab, während es als Medium von Spuren gleichzeitig abhängig von ihm ist. Hervé Guibert hat diesen Effekt in seinem Buch *L’Image fantôme* beschrieben:

Es heißt, der Existenzgrund für ein Familienphoto sei es, Erinnerungen zu konservieren, statt dessen schafft das Photo Bilder, die die Erinnerung ersetzen, die sie überdecken, und die eine Art würdevoller, eingebneter und austauschbarer Geschichte sind, in der vagen Hoffnung, diese Spur der Nachkommenschaft zu überlassen. (GUIBERT 1993: 38)

Muñoz' „Think of ephemera as trace, the remains, the things are left, hanging in the air like a rumor“ meint ebenfalls, dass da etwas ist, das auf etwas hinweist und nicht sofort und nicht für jeden ersichtlich ist. Eine Fotografie und die queere Utopie teilen dieses Spiel aus Spur und Verwendung, können aus diesem Grund in einem aufmerkenden, zumindest irritierenden Verhältnis zur Realität des Alltags stehen. Utopie und Fotografie sind mit Adorno gesprochen „distanziert“. Sie heben nicht das Verhältnis auf, aber sie sind auch nicht mehr bloßer Teil des Alltags (ADORNO 1990: 425).

Daraus leitet sich für Adorno auch eine Bestimmung des Engagements von Kunst ab: „Als rein gemachte, hergestellte, sind Kunstwerke [...] Anweisungen auf die Praxis, deren sie sich enthalten: die Herstellung richtigen Lebens.“ (ADORNO 1990: 429) Da Muñoz (2009: 39, 64, 99) sich selbst in seiner Analyse und Argumentation queerer Utopien auf Adorno bezieht, scheint es durchaus einleuchtend, queere Utopien denselben Status zuzuweisen und sie als eine „Anweisung auf die Praxis“ zu verstehen. Wie ist das aber in der Fotografie? Ohne Frage ist der Wunsch des Kanadiers „I want them all to remember when I was beautiful“ als eine solche Anweisung zu verstehen. Der Satz meint dann: ‚Behaltet mich als einen schönen Menschen in Erinnerung und nicht als einen Aidskranken.‘ Er kann dann aber auch bedeuten: ‚Wir Aidskranken bereicherten die Welt – stellt euch das vor!‘ Das war natürlich im Jahrzehnt von Ronald Reagan und Margaret Thatcher eine utopische Forderung.

Daran möchte ich nun anschließen, um im Folgenden drei Fotografien, die während der HIV/AIDS-Krise entstanden sind, als Versionen engagierter, d. h. utopischer Kunst herauszustellen und herauszuarbeiten, welcher Vorstellung des richtigen Lebens sie sich widmen.

Fotografie während der HIV/AIDS Krise

Ich möchte mich auf drei Fotografen und jeweils eines ihrer Bilder konzentrieren. Das ist zum einen der deutsche Fotograf Jürgen Baldiga (1959–1993) sowie die zwei US-Amerikaner Mark Morrisroe (1959–1989) und David Wojnarowicz (1954–1992). Alle drei sind an den Folgen von AIDS gestorben. Baldiga und Wojnarowicz waren zudem auf unterschiedliche Art

und Weise dem politischen Aktivismus verbunden, sind aber mit ihrem fotografischen Werk diesem nicht zuzuordnen. Keiner der drei stammt aus einem bildungsbürgerlichen Haushalt. Baldiga ist als Sohn eines Kohleminenarbeiters in Essen geboren und aufgewachsen, bevor er 1979 nach West-Berlin zog, um homophoben Verunglimpfungen zu entkommen. In Berlin arbeitet er hauptsächlich als Koch. Seine HIV-Infektion ist ihm seit 1984 bekannt. Ein Jahr später beginnt er zu fotografieren (HAKERT/NEUBERT 1997). Mark Morrisroe ist in Malden, Massachusetts (USA) als Sohn einer alleinerziehenden, depressiven und alkoholabhängigen Mutter aufgewachsen. Er studiert an der *School of the Museum of Fine Arts* in Boston und lernt dort Nan Goldin, David Armstrong, Philip-Lorca diCorcia, Stephen Tashjian sowie seinen langjährigen Freund Jack Pierson kennen. Morrisroe erfährt 1986 von seinem Positiv-Status (GRUBER 2010). David Wojnarowicz wächst in Red Bank, New Jersey (USA) und New York City auf. Er ist Opfer väterlicher Gewalt, bis seine Mutter und er nach New York City ziehen. Er beginnt ein Leben mit häufigem Wohnortwechsel und zum Teil auf der Straße, bis er in den 1980ern Teil der Künstler-Szene des East Village wird. Sein langjähriger Mentor und Freund ist der Künstler und Fotograf Peter Hujar, der 1987 an den Folgen von AIDS stirbt. Im selben Jahr erfährt Wojnarowicz, dass er HIV-positiv ist (CARR/WOJNAROWICZ 2018).

Alle drei haben meines Erachtens nach engagierte Kunst in Form von Fotografie und queerer Utopie geschaffen, in dem sie Möglichkeitsräume oder -welten festhielten, die es jenseits des in den 1980er und -90er Jahren tradierten Umgangs mit HIV/AIDS-Kranken gab. Anhand der Interpretation jeweils einer Fotografie der Künstler möchte ich diese Behauptung ausführen und eine vorsichtige Typologie dieser engagierten Kunst erarbeiten. Engagierte Fotografie findet in den Bildern auf drei Ebenen statt: 1. als Spur einer queeren utopischen Gegenwelt, 2. als Spur eines queeren utopischen Selbst und 3. als Spur einer queeren utopischen Beziehung.

Meine Analyse nimmt ihren Ausgang von Max Imdahls methodischem Vorgehen der „Ikonik“, das mir hilft das spezifische queer utopische Engagement nachvollziehbar, zu rekonstruieren, d. h. die Fahrten in den Fotos zu lesen (IMDAHL 1988, 1994). Um herauszufinden, wie sogenannte Eigenlogiken die Bildaussage steuern, schlägt Imdahl drei wesentliche Analyseaspekte vor. Bilder verfügen über eine *perspektivisch-projektive Verbildlichung*. Diese Perspektive müsse man in den Bildern aufzeigen, um mehr über die Konstruktion des Standortes zu erfahren, von dem aus das Bild betrachtet wird (IMDAHL 1988: 19). Des

Weiteren schaut sich Imdahl die *szenische Choreografie* an. Gruppen, Personen und Gegenstände werden in ihrer Ordnung auf dem Bild beschrieben und damit hervorgehoben, dass diese Ordnung nicht zufällig ist. Am wichtigsten ist Imdahl jedoch die *planimetrische Komposition*. Gemeint sind damit Feldlinien und Flächen, die das Bild ordnen und die einen spezifischen Sinn formen. Die Planimetrie ist die Ordnung des Geschehens im Modus des So-und-nicht-anders. In der Planimetrie tritt das Nichtkontingente und das Nichtkonventionelle des Bildes erst hervor (IMDAHL 1988: 24f.) und wird meines Erachtens bestimmbar, welche Themen im Bild angelegt sind. Ich folge in der Beschreibung und Analyse Imdahls, um nachvollziehbar herauszustellen, welche Eigenlogiken und Elemente die in den Fotografien angelegte Fährte steuern. Außerdem ziehe ich biografische oder textliche Kontexte heran, um die Analyse abzusichern.

1. Spur einer utopischen Gegenwelt (Jürgen Baldiga)

In seinem 1990 entstandenen Foto „Klaus (mit Kette)“ (Bild Nr. 31 auf <https://visualaids.org/artists/juergen-baldiga>) ist ein Mann mit freiem Oberkörper abgebildet. Klaus schaut den Fotografen und die Betrachter/innen an. Er wirkt abgemagert. Er trägt einen kaum erkennbaren Ohrring in seinem rechten Ohr und zwei Brustwarzenpiercings. Die perspektivische Darstellung kommt einem Portrait gleich, wobei es keinen ‚Raum‘ gibt. Klaus steht vor einer weißen Wand. Er ist allein. Die einzige Beziehung, die Klaus unterhält, ist jene zum Fotografen oder zu den Betrachtenden. Klaus hält sich dabei an einer das Foto durchziehenden Kette fest, die das Bild vertikal ziemlich genau im Goldenen Schnitt in zwei Hälften teilt. Links fasst seine Hand die Kette etwas höher an. Es ist der rechte Arm, der eine Armbanduhr trägt. In der rechten Hälfte des Bildes ist Klaus ganz zu sehen, die linke Hand umgreift die Kette, die Armbeuge zeigt nach unten. Man kann deshalb mehrere planimetrische Linien einziehen (Abb. 1). Ins Auge fällt die vertikale Linie, die die Kette selbst ‚zeichnet‘. Eine andere Linie lässt sich von der Armbanduhr über die Elle des linken Arms schräg nach unten ziehen. Eine dritte Linie lässt sich entlang der rechten Elle einzeichnen. Ein Dreieck entsteht im Schnittbereich der drei Linien: In diesem Bereich treffen sich die Hände, die Kette und die Uhr.

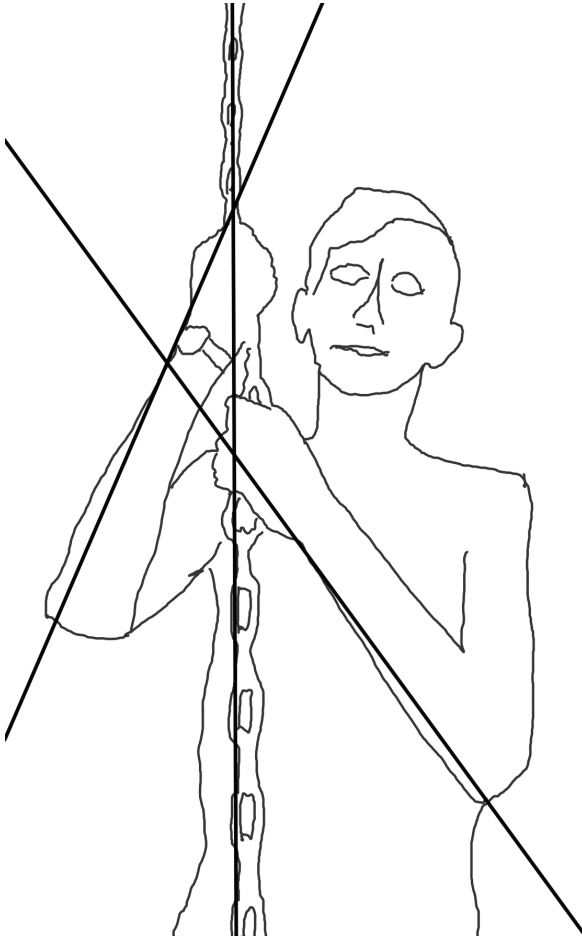


Abb. 1: Skizze: Baldiga „Klaus (mit Kette)“ (Quelle: eigene Skizze nach Bild Nr. 31 auf <https://visualaids.org/artists/juergen-baldiga>)

Das Foto etabliert eine Spannung. Als Betrachter/in ist man hin- und hergerissen, sich entweder dem Blick von Klaus oder seinem Festhalten an der Kette zuzuwenden. Es ist aber meines Erachtens nach das Festhalten der Kette, das einen wesentlichen Punkt in der ganzen Darstellung ausmacht. Denn zusammen mit der Armbanduhr spannt das Festhalten einen Raum auf, der sich gegen die offensichtliche Vergänglichkeit stellt. Dabei bedient sich Baldiga zweier Symbole. Die Uhr markiert die ablaufende Zeit und steht im Kontrast zum Festhalten an der Kette, oder symbolisch gesprochen, am Faden des Lebens. Dieser Faden des Lebens

hat aber weder Anfang noch Ende. Er durchzieht das ganze Foto. Dass dieser Faden des Lebens nun eine Kette ist, wirkt befremdlich. Denn die Kette deutet im Zusammenhang mit dem nackten Körper auch auf eine sexuelle Spielart oder einen Fetisch hin. Ist diese Deutung beabsichtigt oder reiner Zufall?

Klaus starb 1993 an den Folgen von AIDS (NIENDEL 2018). Sein Foto ist in die letzte von Baldiga verantwortete Buchpublikation „Etwas Besseres als den Tod finden wir allemal“ (BALDIGA 1992) aufgenommen worden. In diesem Fotoband stellte Baldiga die wichtigsten Fotos seines Schaffens an den Rändern der Gesellschaft zusammen und näherte sich feinfühlig der Welt zwischen Leben und Tod. Baldiga verstand sich darin als Künstler und nie als Aktivist. Aktionen habe er lediglich „fotografiert und dokumentiert“, wie er in einem seiner letzten Interviews bemerkt (HAKERT/NEUBERT 1997: 16). In diesem Gespräch erwähnt Baldiga auch zwei ihm wesentliche Motivationen für sein Fotografieren. Zum einen will er konservieren und festhalten, was vergänglich ist: „Mit Zeit hat es sehr viel zu tun. Ich versuche Zeit festzuhalten, sie einzufrieren. Zugleich ist die Schnelligkeit wichtig, weil ich immer denke, daß ich diese Zeit nicht habe. Es muß schnell gehen, damit ich möglichst viele Bilder mache“ (HAKERT/NEUBERT 1997: 16). Gleichzeitig zielt Baldiga auf die Etablierung einer Gegenwelt:

Es kommt mir darauf an, die Person auch in ihrer Stärke, mit ihrem Humor darzustellen und nicht nur: ‚Schaut her auf dieses Elend, oh arme Welt, guck mich an, wie ich hier sterbe‘. Das ist, glaube ich auch nicht im Sinne eines Aidskranken. Es gibt unheimlich viele kraftvolle Menschen darunter, kraftvoll und würdevoll. Es geht nicht nur darum, die Kamera auf zerschundene Menschen und abgemagerte Körper zu halten. (HAKERT/NEUBERT 1997: 17)

Es sind exakt diese beiden Momente, die sich in der Fotografie „Klaus (mit Kette)“ wiederfinden. Kein HIV-Positiver hat Zeit. Die Uhr tickt. Jeden Moment kann AIDS mit seinen vielfältigen Folgeerkrankungen ausbrechen. Aber verzweifeln? Das nun gerade nicht! Gerade die Kette verhilft Klaus zu einer besonderen Stärke. Ein Faden kann reißen, eine Kette muss gesprengt werden. Auf diese Weise kann Klaus am Leben festhalten. Festhalten bedeutet dabei nicht nur zu konservieren und der Überlieferung zur Verfügung zu stellen, sondern vor allem zu ergreifen, nicht loszulassen, weiterzumachen, von Glied zu Glied, von Tag zu Tag. Auf diese Weise schafft Baldiga ein Gegenbild zur Todesmetaphorik der Reportagefotografie von Nicholas Nixon oder Rosalind Solomon. Beide haben ebenfalls Menschen mit AIDS fotografiert und wurden u. a. im MoMA ausgestellt. Aber sie wurden auch heftig dafür kritisiert, bei

Aidskranken ein Othinging vorzunehmen und sie als Verzweifelte darzustellen: „ravaged, disfigured, and debilitated by the syndrom [...] alone, desperate, but resigned to their 'inevitable' death“ (CRIMP 2002b: 83). Davon ist Baldiga weit entfernt. Nicht die Unabwendbarkeit des Todes wird von Jürgen Baldiga eingefangen, sondern die Behauptung des Lebens. Engagiert ist Baldigas Fotografie deshalb auf zwei Weisen: weil er sich den sozialen Rändern widmet und weil er mit ihnen eine eigene, widerständige Lebenswelt in einer katastrophal tristen Realität erschafft. Beispielhaft ist Baldigas Bild von Klaus. Wer außerdem Baldigas Fotografien der (sich selbst als solche bezeichnenden) „Trümmertunten“ der 1980er und -90er Jahre sieht, wird eingeführt in eine queer utopische Lebenswelt der HIV/AIDS-Krise im damaligen West-Berlin.

2. Spur eines utopischen Selbst (Mark Morrisroe)

Es muss kurz vor seinem Tod gewesen sein, als Mark Morrisroe sich von Brent Sikkema nach seinen Anweisungen fotografieren ließ (JUNGE 2017: 265). Entstanden ist ein eindrückliches Polaroid-Foto (Bild Nr. 29 auf <https://visualaids.org/artists/mark-morrisroe>). Der stark abgemagerte Morrisroe ist von oben fotografiert. Er liegt nackt auf einer Matratze. Die Bettdecke befindet sich zerwühlt in der linken unteren Ecke, links neben ihm steht eine Kaffeetasse auf einem nur angeschnittenen Couchtisch. Rechts neben ihm liegt ein Haufen Wäsche. Morrisroe hat seinen Kopf und seinen Torso auf zwei Kissen drapiert. Er schaut direkt in die Kamera. Sein Brustkorb ist zur Kamera geöffnet, während er seine zwei sehr dünnen Beine für die Betrachtenden nach links abwinkelt. Verglichen mit dem Rest des Körpers wirken Beine und Arme unendlich lang. Dabei scheint Morrisroe hellwach zu sein. Sein Blick konzentriert sich sowohl auf den Fotografen als auch auf die Betrachtenden.

Das Foto ist aus der Vogelperspektive aufgenommen. Als Betrachtende schauen wir nicht Morrisroe an, sondern auf ihn hinunter. Man nimmt ihn in seiner ganzen Leiblichkeit wahr. Gleichzeitig schauen wir auf ein kleines Bild. Das Polaroid ist zirka 10,5 x 8 Zentimeter groß. Morrisroes Bild könnte man in eine Tasche stecken und immer wieder hervorholen, wenn man ihn anschauen will. Ist Morrisroe noch Subjekt oder schon Objekt? Da es keine weitere Person auf dem Bild gibt, ist auch hier nur von einer Beziehung zwischen dem Fotografierten und den Betrachtenden zu schreiben. Diese tritt durch Morrisroes fokussierenden Blick in außerordentlich starker Weise in den Vordergrund. Schaut man auf dieses Bild, geht man eine Beziehung ein. Als betrachtende Person kann

man nicht anders als sich dieser Beziehung auszusetzen; man muss hinschauen. Es gibt kein Wegsehen. Planimetrisch wird das Foto durch die Kopf- und Seitenbegrenzung der Matratze strukturiert (Abb. 2). In dieser lässt sich eine gezackte oder geschwungene Linie einzeichnen, die vom Kopf über die Hüfte zu den Knien und weiter zu den Füßen geht. So entsteht eine Art Blitz, der den fotografierten Raum unterbricht: In der Haltung des Kranken ist eine Laszivität eingefangen, die das Foto erotisch auflädt. Gelenkt wird die Erotik in der Haltung und der geschwungenen oder gezackten Linie, die vom Fuß des linken Beines zum herausfordernden Blick Morrisroes lenkt. Vom Fuß zum Kopf und zurück tastet der Blick der Betrachtenden den nackten Körper ab.



Abb. 2.: Skizze: Morrisroe „Self Portrait“ (Quelle: eigenen Skizze nach Bild Nr. 29 auf <https://visualaids.org/artists/mark-morrisroe>)

Diese Fotografie weckt unweigerlich Erinnerungen an die christliche Leidensikonografie. Das unterstützt die Perspektive auf den nackten und abgemagerten Leib, den Morrisroe zur Schau stellt. Gleichzeitig erinnert die Position an ein, sich auf einem Bett räkelndes Pin-up-Girl. Diese erotische Geste unterstützt Morrisroe durch seinen Blick, der die Betrachter herausfordernd anschaut. Morrisroe offenbart somit einerseits das Elend der Ausgrenzung, der Krankheit und der offensichtlichen Mittellosigkeit. Er ist eingesperrt in einer kleinen Kammer, lediglich mit ein wenig Wäsche, Kaffee und einer Matratze. Er ist allein, ohne Familie. Andererseits ist Morrisroe anscheinend Herr seiner Sinne und Herr seines Körpers. Absichtsvoll zeigt er der Kamera seinen, zwar abgemagerten, aber doch noch makellos glatten nackten Körper. In diesem Zusammenspiel von Realität und Selbstbild liegt das utopische Moment. Morrisroe posiert, als ob er sagen will: ‚Schaut her, so erotisch und anziehend können wir AIDS-Kranke sein!‘

Dieses Polaroid gehört zu einer kleinen letzten Reihe an Selbstbildern, die Morrisroe anfertigt (RUF/SEELIG 2010: 344f.). Sie stehen dabei in enger Verbindung zu vielen weiteren Selbstportraits, da Morrisroe sich seit seiner Jugend vielfältig selbst dokumentiert hat. Meist sind das Nacktbilder oder halbnackte Aufnahmen. Die (erotische) Inszenierung seines Körpers ist ihm zeitlebens wichtig. Morrisroe inszeniert sich aber auch sozial. Er „neigte [dazu], von seinen Erlebnissen in abgeänderter und übertriebener Form zu berichten“ (GRUBER 2010: 443, 507). Damit schuf Morrisroe sich immer wieder und beharrlich eine eigene Gegenwelt, die gegenüber seiner sozialen Umwelt die privaten Erfahrungen neu strukturiert. Beispielsweise hängt er lange dem Mythos an, der Sohn des „Boston Stranglers“, Albert DeSalvo, zu sein. Früh beginnt er sich zu prostituieren, um sich eine „Wohnung und den Highschool-Abschluss finanzieren zu können“ (GRUBER 2010: 444, 507). Er wird mit siebzehn Jahren von einem Freier angeschossen. Morrisroe kämpft sich zurück in die Beweglichkeit, hinkt aber zeitlebens. Auf den Fotos ist davon nichts zu sehen. Morrisroe gelingt somit in den Fotografien immer wieder die Inszenierung eines jungen, athletischen und sehr erotischen Körpers. Diese Erotik tritt auch da zutage, wo Morrisroe sich in Drag begibt. Die Schaffung eines anderen Selbst wird zum Antrieb seiner künstlerischen Ambitionen. In der Verhandlung von Realität und seinem Selbst wird Morrisroe zum Künstler.

Damit trifft Morrisroes Selbstportrait auf ein sich während der HIV/AIDS-Krise etablierendes Bestreben, bis zum Tod Kontrolle über die eigene Körperlichkeit zu haben. Sowohl vor der medizinischen als auch

vor der sozialen Entmündigung haben nicht wenige HIV-Positive Angst. Morrisroes Fotografie greift diesen Willen zur Selbstbestimmtheit auf. Die Kunstwissenschaftlerin Sophie Junge schreibt, dass der „Tod antizipiert wird. Gleichzeitig verwirklicht sich die Lebendigkeit der Künstler darin, ihr Leben in der Bestimmtheit des eigenen Endes in Szene zu setzen.“ (JUNGE 2017: 266) Bei Morrisroe wird der Körper zum besonderen Medium der Selbstermächtigung. Auf diese Weise entdecken Künstler wie Mark Morrisroe, eine völlig neue Auseinandersetzung mit dem Lebensende. Scheint der Tod auch noch so sicher und bestimmend als eine Realität, setzen sie diesem ein utopisches Selbst entgegen. Morrisroes ‚Schaut her, so erotisch und anziehend können wir AIDS-Kranke sein!‘ markiert diese Form der möglichen Selbstermächtigung.

3. Spur einer utopischen Beziehung (David Wojnarowicz)

Künstler und Fotograf Peter Hujar war seit 1980 zunächst eine Liebesaffäre, dann Freund und Mentor für David Wojnarowicz. Als Hujar 1987 an den Folgen von AIDS stirbt, sind Wojnarowicz und seine engsten Freunde im Krankenzimmer (WOJNAROWICZ 2016: 112). Kurz nach dem Eintreten des Todes bittet Wojnarowicz die Freunde, das Zimmer zu verlassen. Er nimmt zunächst seine Super-8-Kamera in die Hand und filmt seinen gerade verstorbenen Freund. Dann schießt er mit seiner Fotokamera 23 Bilder. Drei davon bilden das Triptychon „Room 1423“. Zu sehen sind eine Hand, die Füße und das Gesicht. Zentral scheint mir, trotz der bewussten Zusammenstellung zu einem Triptychon, das Foto „Untitled (Peter Hujar)“ vom Gesicht Hujars zu sein (Bild Nr. 36 auf <https://visualaids.org/artists/david-wojnarowicz>). Es zeigt Hujars Kopf auf einem Kissen gebettet. Hujar ist unrasiert, aber nicht mit Narben oder Geschwüren entstellt, wie es so viele Fotografien von an den Folgen von AIDS Verstorbenen zeigen. Sein schwarzer kurzer Bart und seine schwarzen Haare heben sich kontrastreich vom weißen Kissen ab. Man kann das Nachthemd sehen, das Hujar trägt. Hujar hat den Mund offen, seine vorderen oberen Zähne sind sichtbar. Ebenso sind seine Augen leicht geöffnet. Die Pupillen zeichnen sich noch ab. Sie ‚schauen‘ schräg nach oben, sind im Bild zur rechten oberen Ecke gerichtet. Einzig der Abfall des Mundwinkels zur linken Gesichtseite deutet darauf hin: Hujar ist tot.

Wojnarowicz fotografiert seinen Freund aus der Nähe, aber schräg von oben. Er muss neben dem Krankenhausbett gestanden und sich zu ihm heruntergebeugt haben. Nur so ist die Aufnahme herzustellen. Für die

Betrachtenden stellt sich deshalb die gleiche intime Nähe ein. Man betrachtet das Foto sowie den Toten nicht aus der Distanz, sondern ist unweigerlich Teil eines Geschehens. Diese Perspektive wirkt sich auf die szenische Choreografie aus. Wie schon in den oben besprochenen Bildern werden die Betrachtenden Teil des Sujets. Sie sind eingespannt in eine Beziehung zum Abgebildeten. Diese Beziehung wird aber nicht wie bei Morrisroe und Baldiga über den direkten Blick des Fotografierten hergestellt, sondern hier über die unfassbare Nähe zum Toten. Planimetrisch sind zwei Linien einzuziehen (Abb. 3). Die eine Linie verbindet die Augen, die andere Linie reicht vom linken Mundwinkel (von den Betrachtenden rechts) zum linken Auge (von den Betrachtenden rechts). Hier stellen sich ein rechter Winkel und ein Kreuz ein. Diese Linien machen somit auf einen wirklich bemerkenswerten Moment aufmerksam. Wojnarowicz gelingt es, die kleine Lichtreflexion in der linken Pupille einzufangen. Das Oberlicht des Krankenhauses findet in diesem Auge noch einen Widerschein; es kann noch reflektieren. Diese Reflexion schiebt die Fotografie eines Toten in einen Spalt zwischen Leben und Tod. Hujar scheint noch da zu sein, während er längst gegangen ist. Wojnarowicz hält im Foto die Beziehung zu seinem Freund aufrecht und etabliert eine utopische Kommunikation zwischen Leben und Tod.

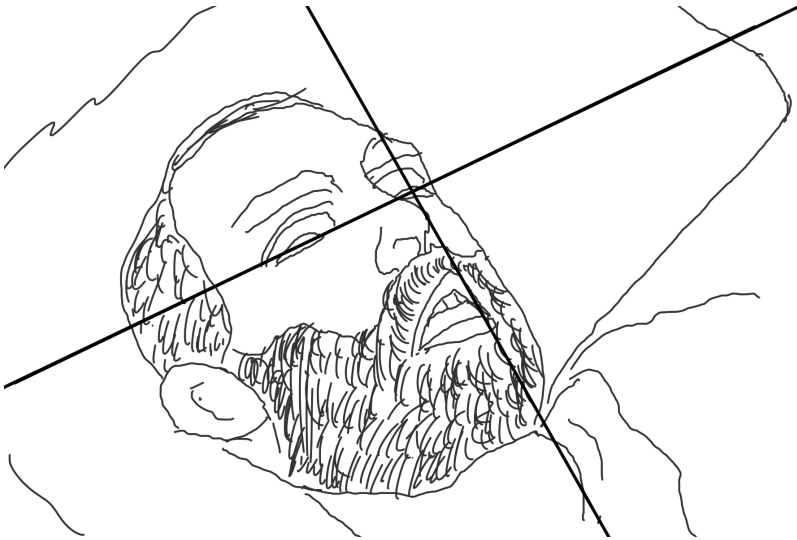


Abb. 3. Skizze: Wojnarowicz „Untitled (Peter Hujar)“ (Quelle: eigene Skizze nach Bild Nr. 36 auf <https://visualaids.org/artists/david-wojnarowicz>)

Das, was das Bild zeigt, beschreibt Wojnarowicz in seiner autobiografischen Erzählung *Close to the Knives*:

When everyone left the room I closed the door and pulled the super-8 camera out of my bag [...]. Then the still camera: portraits of his amazing feet, his head, that open eye again – I kept trying to get the light I saw in that eye – and then the door flew open and a nun rushed in babbling about how he'd accepted the church and I look at this guy on the bed with his outstretched arm and I think: but he's beyond that. [...] this body of my brother my father my emotional link to the world this body I don't know this pure and cutting air just all the thoughts and sensations this death this event produces in bystanders contains more spirituality than any words we can manufacture. So I asked her to leave and after closing the door again I tried to say something to him staring into that enormous eye. If in death the body's energy disperses and merges with everything around us, can it immediately know my thoughts? [...] And then the water comes from my eyes. (WOJNAROWICZ 2016: 111f.)

Wojnarowicz' Beschreibung gibt Aufschluss darüber, dass er an diese utopische Kommunikation glaubt. Kurz geht ein Zeitfenster auf, das für ihn spirituelle Kraft hat. An diesem Zeitfenster lässt das Foto, nicht der Text, teilhaben. Denn im Foto ist eine Kommunikation zu erkennen. Ausgedrückt wird das durch den klar physikalischen Abdruck im Sinne Dubois' in der Fotografie. Das Foto fängt ein Licht ein, das nur so lange noch da ist, solange die Augen von Hujar offen sind. Diese Reflexion des Lebens brennt sich auf den Film. Diesen Moment hält Wojnarowicz ganz bewusst fest und gibt ihm in seinem Tagebuch eine Deutung.

In dieser Hinsicht hat das Foto Spuren einer utopischen Kommunikation zwischen dem Leben und den Tod festgehalten. Wojnarowicz fängt eine noch anhaltende Relation ein, die in der Realität kaum oder gar nicht vorhanden und sprachlich gar nicht adäquat auszudrücken ist. Damit hebt sich das Foto des an den Folgen von AIDS verstorbenen Peter Hujar in hohem Maße von Bildern ab, die eine Relation zwischen Tod und Leben ebenfalls thematisieren. Bekannt ist Mapplethorpes berühmtes Selbstbildnis mit einem Gehstock, dessen Griff ein Totenkopf ist (Bild Nr. 1 auf <https://visualaids.org/artists/robert-mapplethorpe>). Mapplethorpes Foto ist eindrücklich, aber aktionistisch und effekthascherisch. Es fällt ganz klar hinter Wojnarowicz' Fotografie zurück. Deswegen Foto markiert eine andauernde Beziehung zwischen den Freunden Peter und David über den Tod hinaus. Das Foto ist eine utopische Brücke, nicht ein plakatives Symbol wie Mapplethorpes Bild. Selbst im Tod bleibt Hujars Physis, aufgrund der noch stattfindenden Lichtreflexion im Auge, unter den Lebenden erkennbar. Diese Brücke hält die enge Beziehung fest und ist für die Betrachtenden zu erkennen. Das Foto *ist* Freundschaft, *ist* eine Beziehung. Dieses *Ist*, die Präsenz des Fotos, ist eine konkrete Utopie der menschlichen Beziehungsfähigkeit angesichts

des Loslassenmüssens, der Trauer um den Verlust eines Freundes aber auch angesichts der sozialen Stigmatisierung, dem Kappen von familiären oder freundschaftlichen Beziehungen, der Verleugnung von Homosexualität oder der Todesursache durch die Betroffenen oder die Hinterbliebenen während der HIV/AIDS-Krise. Wojnarowicz stellt sich all dem entgegen, indem er den Fotoapparat zur Kommunikation mit dem verstorbenen Hujar nutzt und diese unmögliche Kommunikation auf einem Foto festhält, das heißt: sie ermöglicht.

Epilog

Die HIV/AIDS-Epidemie der 1980er und -90er Jahre ist eine große Tragödie des Westens. Als das HI-Virus von den USA als Welle nach West-Europa schwappt, zerstört es nicht nur den liberalen Geist der 1960er und -70er Jahre, stoppt nicht nur einen freien Umgang mit Sex und Sexualität, sorgt nicht nur für Stigmatisierung und Ausgrenzung nichtheteronormativ lebender Menschen, sondern tötet auf verheerende Art und Weise unzählige sehr junge Menschen. Die HIV/AIDS-Krise markiert ein Versagen der westlichen Gesellschaft gegenüber vulnerablen oder an den Rändern ihrer Gesellschaft lebenden Gruppen, die vom HI-Virus betroffen sind: Sexarbeiter/innen, Drogenkonsument/innen, Schwarz-Amerikaner/innen, Latein-Amerikaner/innen, Teile der Bevölkerung der nicht-westlichen Welt und vor allem Schwule im Alter zwischen 20 und 40 Jahren.

Auf dieses Versagen reagiert ab Mitte der 1980er Jahre politischer und künstlerischer Widerstand, insbesondere der US-amerikanischen queeren Community. Künstlerischer Aktivismus verbindet sich auf neuartige Weise mit dem politischen Protest. Plakate wie der *Rosa Winkel* auf schwarzen Grund mit dem Slogan *SILENT=DEATH* werden erfunden, ‚die-ins‘ vor der FDA (*Food and Drug Administration*) oder in Kirchen werden durchgeführt, in den Fotografien Robert Mapplethorpes wird die Krankheit sichtbar und Keith Haring entwirft plakative Bilder. Erste Filme wie *Buddies* (R: ARTHUR J. BRESSAN JR., 1985), *Blue* (R: DEREK JARMAN, 1993) oder die deutsche *Aids-Trilogie* (R: ROSA VON PRAUNHEIM 1989/1990) entstehen. Die sozialen Folgen der HIV/AIDS-Epidemie werden in diesen Jahren im Westen auf den Straßen und durch künstlerische Werke aktiv bekämpft.

Entstanden ist engagierte Kunst im Sinne des oben erwähnten aktivistischen Pols zum Beispiel im sozialen und politischen Aktivismus von

ACT UP (BAKER 1994; BERGER/NEFF 2017; JUNGE 2015; MILLER 1992; SCHULMAN 2021). Entstanden sind aber auch queere Utopien. Denn der Aktivismus allein hat keine Leben gerettet, obwohl er Schlimmeres durchaus verhindert hat. Für viele AIDS-Kranke hingegen blieb der Aktivismus folgenlos – ihnen blieb nur die Utopie. Nicht für den politischen Kampf oder für die Trauer fotografieren Baldiga, Morrisroe und Wojnarowicz, sondern um im Angesicht der gesellschaftlichen Stigmatisierung und des Todes einen anderen Umgang mit HIV/AIDS aufzuzeigen. Das Engagierte ihrer Fotografie ist der Beweis einer utopisch-widerständigen Existenz: Leben, obwohl man gesellschaftlich ausgegrenzt und schon totgesehen ist.

Auf diese Weise verdoppelt sich das Leben der AIDS-Kranken. Es gibt die Alltagswelt, in der sie stigmatisiert werden und sterben, und es gibt die Utopie, in der sie ein reiches eigenes Leben leben. Die Fotografien von Baldiga, Morrisroe und Wojnarowicz künden von beiden Leben.

Literatur

- ADORNO, Theodor W. (1990): Engagement. – In: Ders., *Noten zur Literatur III*. Gesammelte Schriften Band 11. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 409–430.
- BALDIGA, Jürgen (1992): *Etwas Besseres als den Tod finden wir allemal*. Berlin: Edition Dia.
- BAKER, Rob (1994): *The Art of AIDS. From Stigma to Conscience*. New York: Continuum.
- BARTHES, Roland (1989): *Die helle Kammer. Bemerkung zur Photographie*. Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- BARTHES, Roland (2015/1961): Die Photographie als Botschaft. – In: Ders., *Auge in Auge. Kleine Schriften zur Photographie*. Berlin: Suhrkamp, 77–92.
- BERGER, Daniel (2017): Symbiosis in Activism: Art, AIDS, Personal Recollections. – In: Ders./Neff, John, *Militant Eroticism. The ART+Positiv Archives*. Berlin: Sternberg Press, 53–63.
- BERGER, Daniel/NEFF, John (2017): *Militant Eroticism. The ART+Positiv Archives*. Berlin: Sternberg Press.
- BERLANT, Lauren/WARNER, Michael (2002 [1998]): Sex in Public. – In: Warner, Michael, *Publics and Counterpublics*. New York: Zone Books, 187–208.
- BISHOP, Claire (2012): *Artificial Hells. Participatory Art and the Politics of Spectatorship*. London: Verso Books.
- BOURDIEU, Pierre (2008): *Die Regeln der Kunst. Genese und Struktur des literarischen Feldes*. Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- CARR, Cynthia/WONJAROWICZ, David (2018): Biographical Dateline. – In: Breslin, David/Kiehl, David (Hgg.), *David Wojnarowicz. History Keeps Me Awake at Night*. New York: Whitney Museum of American Art/New Haven and London: Yale University Press.

- CRIMP Douglas (2002a [1987]): AIDS: Cultural Analysis / Cultural Activism. – In: Ders., *Melancholia and Moralism. Essays on AIDS and Queer Politics*. Cambridge, Massachusetts; London, England: The MIT Press, 27–41.
- CRIMP Douglas (2002b [1992]): Portraits with People with Aids. – In: Ders., *Melancholia and Moralism. Essays on AIDS and Queer Politics*. Cambridge/MA, London/GB: The MIT Press, 83–107.
- DUBOIS, Philippe (1990): *Der fotografische Akt. Versuch über ein theoretisches Dispositiv*. Dresden: Verlag der Kunst.
- FOUCAULT, Michel (2005 [1984]): Von anderen Räumen. – In: Ders., *Schriften IV*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 931–942.
- GREIMER, Peter (2009): *Theorien der Fotografie zur Einführung*. Hamburg Junius.
- GRUBER, Theresa (2010): Biography. – In: Ruf, Beatrix/Seelig, Thomas (Hgg.), *Morrisroe*. Zürich: JRP/Ringier, 443–447, 507.
- GUIBERT, Hervé (1993 [1982]): *Ghost Image. Translated from the French by Robert Bonnono*. Chicago: The University of Chicago Press.
- HALBERSTAM, Judith (2011): *The Queer Art of Failure*. Durham, London: Duke University Press.
- HAKERT, Ulmann-Matthias/NEUBERT, Aron (1997): *Katalog zur Ausstellung. Jürgen Baldiga. – Fotografien im Künstlerhaus Bethanien Berlin*. Köln: Galerie + Edition OBJEKTIV.
- IMDAHL, Max (1988): *Giotto Arneafresken. Ikonographie. Ikonologie. Ikonik*. München: Fink.
- IMDAHL, Max (1994): Ikonik. – In: Boehm, Gottfried (Hg.), *Was ist ein Bild?* München: Fink, 300–324.
- JUNGE, Sophie (2015): *Kunst gegen das Verschwinden. Strategien der Sichtbarmachung von AIDS in Nan Goldins Ausstellung Witnesses: Against Our Vanishing*. Berlin: De Gruyter.
- MILLER, James (Hg) (1992): *Fluid Exchanges: Artists and Critics in the AIDS Crisis*. Toronto, Buffalo, London: University of Toronto Press.
- MUÑOZ, José Esteban (2009): *Cruising Utopia. The Then and There of Queer Futurity*. New York, London: New York University Press.
- NIENDEL, Bodo (2018): „Als die Schwulen über sich hinauswuchsen. HIV in der Bundesrepublik“ <https://www.queer.de/detail.php?article_id=32476>[18.1.202].
- PRESTON, John (Hg.) (1988): *Writers Confront AIDS*. New York: St. Martin's Press.
- RAUTERBERG, Hanno (2018): *Wie frei ist die Kunst*. Berlin: Suhrkamp.
- RUF, Beatrix/SEELIG, Thomas (2000): *Morrisroe*. Zürich: JRP/Ringier
- SCHULMAN, Sarah (2021): *Let the Record Show. A political History of ACT UP New York, 1987–1983*. New York: Farrar, Straus and Giroux.
- SHOLETTE, Gregory (2022): *The Art of Activism and the Activism of Art*. London: Lund Humphries.
- SONTAG, Susan (2003): *Krankheit als Metapher & Aids und seine Metaphern*. Frankfurt/M.: Fischer.
- SONTAG, Susan (2008): *Über Fotografie*. Frankfurt/M.: Fischer.
- STIEGLER, Bernd (Hg.) (2018): *Texte zur Theorie der Fotografie*. Stuttgart: Reclam.

TERKISSIDIS, Mark (2015): *Kollaboration*. Berlin: Suhrkamp.

VAN DEN BERG, Karen (2009): Postaffirmatives Kulturmanagement. – In: *Jahrbuch für Kulturmanagement Bd. 1: Forschen im Kulturmanagement*. Bielefeld: transcript, 97–126.

VAN DEN BERG, Karen (2015): Aktivistische Kunst und der Markt der Kritik. – In: *Kritische Berichte. Zeitschrift für Kunst- und Kulturwissenschaften*, 43(3), 43–53 <<https://doi.org/10.11588/kb.2015.1.77613>>[18.1.2023].

VAN DEN BERG, Karen (2019): From Protest to the Production of Social Relations: Socially Engaged Art and Activism in Germany since 2015. – In: *FIELD. A Journal of Socially-Engaged Art and Criticism*, 12 <<https://field-journal.com/issue-12/northern-europe/from-protest-to-the-production-of-social-relations-socially-engaged-art-and-activism-in-germany-since-2015>>[18.1.2023].

WARNER, Michael (2002): *Publics and Counterpublics*. New York: Zone Books.

WOJNAROWICZ, David (2016 [1991]): *Close to the Knives*. Edinburgh: Canongate.