

Patrick Eiden, Nacim Ghanbari, Tobias Weber,
Martin Zillinger (Hg.)

Totenkulte

Kulturelle und literarische Grenzgänge
zwischen Leben und Tod

Die Herausgeber sind Stipendiaten im Graduiertenkolleg »Die Figur des
Dritten« der Universität Konstanz.

Campus Verlag
Frankfurt/New York



Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie. Detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.ddb.de> abrufbar.
ISBN-13: 978-3-593-38096-4
ISBN-10: 3-593-38096-X

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung ist ohne Zustimmung des Verlags unzulässig. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.
Copyright © 2006 Campus Verlag GmbH, Frankfurt/Main
Umschlagmotiv: Bestattungswagen-Literaturarchiv Ingo Marx
Druck und Bindung: PRISMA Verlagsdruckerei GmbH
Gedruckt auf säurefreiem und chlorfrei gebleichtem Papier.
Printed in Germany

Besuchen Sie uns im Internet: www.campus.de

Inhalt

| | |
|-----------------|---|
| Einleitung..... | 9 |
|-----------------|---|

Grabmale

| | |
|--|----|
| Vor dem Bild: Der Grenzverkehr zwischen Leben und Tod am Ursprung der abendländischen Mimesis <i>Albrecht Koschorke</i> | 17 |
| Neuer Sinn aus alten Knochen: Zur Konstruktion kollektiver Erinnerungen durch Gräberkulte <i>Olaf B. Rader</i> | 23 |
| Das Grabmal als Zukunftsinvestition <i>Philipp Zitzlsperger</i> | 37 |
| »sie kusten sich wol tusent stunt« – Schrift, Bild und Animation des toten Körpers in Grabmalbeschreibungen des hohen Mittelalters <i>Haiko Wandhoff</i> | 53 |

Erzählte Tode

| | |
|--|-----|
| Ansteckung zum Tode: Diskontinuierliche Kommunikation zwischen Leben und Tod in Jörg Wickrams <i>Gabriotto</i> <i>Susanne Reichlin</i> | 81 |
| Zwischen Totenkult und Textkult: Der Mensch, der Tod und das Gedicht <i>Annette Werberger</i> | 103 |

00 1347

| | |
|--|-----|
| Die Lethargie des Textes und der Kommentar als Wiederbelebung in Nikolaj Gogols Bühnenwerken <i>Nikita Sedov</i> | 123 |
|--|-----|

| | |
|--|-----|
| »I began with the desire to speak with the dead«: Stephen Greenblatts Unterhaltung mit den Toten <i>Tobias Weber</i> | 133 |
|--|-----|

Tote Körper

| | |
|---|-----|
| Leichen und Geister: Fotografie und Tod im 19. Jahrhundert <i>Christiane Arndt</i> | 147 |
|---|-----|

| | |
|---|-----|
| Der Tod als Spiegel des Lebens: Zur epistemologischen Verwertung toter Körper in der Ausstellung <i>Körperwelten</i> <i>Eva Blome/Johanna A. Offe</i> | 171 |
|---|-----|

| | |
|---|-----|
| Totenrituale und ihre Objekte <i>Susanne Küchler</i> | 193 |
|---|-----|

Lebende Tote

| | |
|--|-----|
| <i>Keibadru al amuat.</i> : Heiligenkulte und die Vergegenwärtigung der Toten in Marokko <i>Martin Zillinger</i> | 217 |
|--|-----|

| | |
|--|-----|
| <i>Lebende Tote?</i> Repräsentationen des Todes und der Vitalismus des Protests im AIDS-Diskurs der 1980er und 90er Jahre <i>Brigitte Weingart</i> | 245 |
|--|-----|

| | |
|---|-----|
| ZOMBIES – Zu Motivik und Ikonografie der Lebenden Toten in Haiti, Hollywood und Nigeria <i>Tobias Wendl</i> | 275 |
|---|-----|

| | |
|---|-----|
| Vergegenwärtigte Ahnen: Zur symbolischen Ordnung der Masken auf Bali <i>Volker Gottowik</i> | 291 |
|---|-----|

Erbschaften

| | |
|---|-----|
| Totenglocken: Was von Hegel bleibt <i>Nacim Ghanbari</i> | 313 |
|---|-----|

| | |
|--|-----|
| Bündnis mit dem Jenseits: Emmanuel Lévinas als Philosoph des Testaments <i>Konstanze Baron</i> | 333 |
|--|-----|

| | |
|---|-----|
| Der Tod des Vergil: Beerbung und Beerdigung einer Tradition <i>Patrick Eiden</i> | 349 |
|---|-----|

| | |
|---------------|-----|
| Autoren | 375 |
|---------------|-----|

»Lebende Tote«? Repräsentationen des Todes und der Vitalismus des Protests im AIDS-Diskurs der 1980er und -90er Jahre

Brigitte Weingart

»Lebende Tote« – beim Blick auf das vorläufige Programm der Tagung, die diesem Buch vorausging, war mein erster Impuls, die Organisatoren zu bitten, meinen Beitrag lieber einer Sektion mit einem anderen Titel zuzuordnen.¹ Denn mit der Rede von »lebenden Toten« betritt man mit Bezug auf AIDS ein heikles Terrain, um nicht zu sagen – im Blick auf Kriterien sowohl des guten Geschmacks wie der *political correctness* – ein Minenfeld. Letztlich aus diesem Grund habe ich schließlich meine Meinung geändert: nicht aus Koketterie mit einer Anti-PC-Haltung (»man muss auch 'mal etwas Unvorsichtiges über Menschen mit AIDS sagen dürfen«), sondern weil diese Bredouille sich als Teil des Gegenstands erweist.

Die Vorstellung von Menschen mit HIV und AIDS als »lebenden Toten« findet sich im Diskurs über AIDS sowohl als *stigmatisierende Fremdzuschreibung* wie als *Selbstbeschreibung*. Als Selbstbeschreibung wird mit einem so makabren Oxymoron wie dem des »lebenden Toten« einerseits auf die Fremdzuschreibung reagiert; in diesem Sinn erweist es sich als strategische Aneignung der Stigmatisierung. Andererseits kursiert der »lebende Tote« in Texten von Menschen mit HIV und AIDS auch als Vorstellungsfigur, die die Irritation der bisherigen Identitätskonstruktion zu thematisieren erlaubt – einer Irritation, die ja nicht erst mit der spürbaren Erkrankung eintritt, sondern bereits durch das positive Testergebnis ausgelöst wird. Die Selbstverortung in einem »Zwischenreich«, die den antizipierten Tod als Teil des Lebens anerkennt, wird aber dadurch erschwert, dass sie eine unfreiwillige Komplizenschaft mit jener Fremdzuschreibung riskiert, die Menschen mit AIDS als »so gut wie tot« darstellt. Aus diesem Grund richtet sich die Kritik an einer tatenlosen Akzeptanz des Sterbens, wie sie etwa im AIDS-Aktivismus formuliert wird, mitunter gleichermaßen gegen politische Ignoranz

¹ Dieser Text wurde zunächst als Vortrag für die Tagung »Totenkulte« verfasst. Die explizite Bezugnahme auf diesen Kontext wurde bei der Überarbeitung beibehalten, weil die Argumentation darauf aufbaut.

wie gegen die Resignation der Betroffenen. Wie sich zeigen wird, steht dies nicht im Widerspruch zu der Tatsache, dass auch von aktivistischer Seite mit der Selbstinszenierung als »lebenden Toten« gearbeitet wird, um Ressourcen für den »Kampf« gegen AIDS zu mobilisieren. Die Paradoxien, die das Immunschwächesyndrom gerade aufgrund der Schwierigkeiten einer genauen Grenzziehung zwischen Gesundheit und Krankheit bzw. Leben und Tod hervorbringt (vgl. Hahn 1991), werden auf unterschiedliche Weise und je nach diskursiver Konstellation und Interessenlage aufgelöst oder aber in Gang gehalten und zur Sichtbarkeit gebracht. An den verschiedenen Facetten des »lebenden Toten« im Diskurs über AIDS lässt sich beobachten, dass selbst vermeintliche Existenzialien wie Leben und Tod einen Zwischenraum für kulturelle und politische Aushandlungen eröffnen, an denen öffentliche Toten- und Trauerrituale² maßgeblich beteiligt sind.

AIDS als soziales Syndrom

Geht man der Frage nach, welchen Unterschied das Aufkommen von AIDS Anfang der achtziger Jahre mit Blick auf Repräsentationen des Todes in den westlichen Gesellschaften gemacht hat, dann zeigt sich, dass eine mögliche Besonderheit auf die Anfälligkeit von Menschen mit HIV und AIDS für eine *diskriminierende* Darstellung und Behandlung zurückzuführen ist, also auf die *sozialen* Folgen der Immunschwäche. Die Beispiele, anhand derer die Konsequenzen dieser sozialen Überdeterminierung für die Auseinandersetzung mit dem AIDS-bedingten Tod im Folgenden verdeutlicht werden sollen, datieren aus der Zeit bis Mitte der neunziger Jahre, also dem Zeitraum, als die Fortschritte in den medizinischen Behandlungsmöglichkeiten das Bild und den Verlauf der Krankheit zumindest in den westlichen Industrienationen stark veränderten. Die Begrenzung auf den europäischen und amerikanischen Kulturraum ist eine pragmatische, zumal gerade die aktuelle Situation erfordert, sich mit der AIDS-Problematik in anderen Regionen der Welt auseinanderzusetzen. Aber sowohl der Umgang mit AIDS wie der mit dem Tod und die jeweiligen Totenkulte und Trauerritu-

² Zur Unterscheidung zwischen Totenritualen, die den Verstorbenen gelten, und Trauerritualen, die stärker auf die Verarbeitung des Todes durch die (Über-)Lebenden ausgerichtet sind, vgl. Assmann (2000: 39f.). Im Folgenden sollte deutlich werden, dass diese Trennung zumindest im Blick auf den AIDS-Diskurs problematisch ist.

ale sind in einem Maße kulturspezifisch und durch je unterschiedliche Traditionen vorbereitet, dass Verallgemeinerungen, Vergleiche oder auch nur Querverweise ohne entsprechende Kontextualisierung Gefahr laufen, dem Projekt einer angemessenen Repräsentation eher einen Bärendienst zu erweisen.

Der Begriff der *Repräsentation* ist in diesem Zusammenhang erläuterungsbedürftig, zumal er gerade beim Thema *Totenkulte* die Konnotation der Vergegenwärtigung eines Abwesenden aufruft. Obwohl diese Konnotation gerade in den Bemühungen um ein Begreifbarmachen und Bebildern des noch unsichtbaren, aber nicht mehr abstrakten Todes eine Rolle spielen wird, ist der Repräsentationsbegriff, bei dem die folgenden Beobachtungen ansetzen, besser beschrieben mit einer Formulierung des Kulturwissenschaftlers Stuart Hall, die die konstitutive Beteiligung der Repräsentation an ihrem Gegenstand hervorhebt: »[R]epresentation is a very different notion from that of reflection. It implies the active work of selecting and presenting, of structuring and shaping: not merely the transmitting of already existing meaning, but the more active labour of making things mean« (Hall 1982: 64).

»Making things mean« – diese Möglichkeit wurde im Diskurs über AIDS in den achtziger Jahren ausgiebig genutzt. Das 1982 so benannte *Acquired Immune Deficiency Syndrome* eignet sich offenbar ganz besonders zu einer symbolischen Aufladung, zu einer Befrachtung mit Bedeutungen, die weit über die medizinische »Realität« (auf deren ihrerseits problematischen Repräsentationsstatus an dieser Stelle nur mit Anführungszeichen hingewiesen sei) hinausgehen. Eher selten wurde das Auftreten der Immunschwäche als ledigliches Faktum wahrgenommen, als zwar katastrophisches, aber letztlich kontingentes Ereignis. Als Zeichen, das uns etwas sagen will, wurde »AIDS« mit unterschiedlichen Sinnzuweisungen befrachtet.³ Um nur ein paar Figuren zu erwähnen, die sich durchaus überschneiden können: AIDS als Strafe (Gottes oder säkularisierter Instanzen einer »natürlichen Selbstregulierung«) – für Perversion, falschen und/oder zuviel Sex; als Dekadenzphänomen, das durch die »Permissivität« der sechziger und siebziger Jahre vorbereitet wurde; als Zivilisationskrankheit, die die Hybris des technologisierten Menschen und seine ökologische Unverantwortlichkeit rächt; als soziale Krankheit, die (wie im 19. Jahrhundert die Tuberkulose) gesellschaftliche Ungerechtigkeiten in organische übersetzt;

³ Der folgende Passus resümiert die ausführlichere Diskussion in Weingart (2002: Kap. I).

als apokalyptisches Zeichen zur Ankündigung des ›Untergangs‹ am Ende des Jahrtausends; als ›Herausforderung‹, vorzugsweise an ›Handlungsfähigkeit‹, aber auch an die ›Menschlichkeit‹; als Chance zur Besinnung auf ›echte‹ Werte (Liebe statt Sex); und natürlich als *memento mori*, das an unser aller Vergänglichkeit erinnert.

Einige dieser Zuschreibungen lassen sich hervorragend in soziale Diskriminierung übersetzen oder sind bereits davon abgeleitet – erinnert sei hier nur an die Rede von den so genannten Risikogruppen. Bereits das Kompositum ›Risikogruppe‹ ist ambivalent, denn es lässt unklar, ob die Angehörigen dieser Gruppen dem Risiko stärker ausgesetzt sind, oder, zweite Lesart, die Ansteckungsgefahr von ihnen ausgeht und es eigentlich ›Gefahrengruppen‹ sind. Diejenigen, die mit diesem Etikett versehen wurden und zum Teil immer noch werden, sind – zumindest in den westlichen Industrienationen – ohnehin soziale Randgruppen: homosexuelle Männer, Benutzer intravenöser Drogen, Prostituierte, Gefängnisinsassen, Immigranten. Das tatsächliche Infektionsrisiko wurde häufig nicht an bestimmte Praktiken gebunden – ungeschützter Sex, gemeinsame Verwendung von Spritzbestecken zum Beispiel –, sondern auf Menschen projiziert, deren gesellschaftlicher Status bereits vorher prekär war und für die AIDS zur vermeintlich eindeutig identifizierbaren Verlängerung eines bisher weniger sichtbaren Stigmas wird. Diesem Vorurteilsschema entspricht die Unterstellung, dass die Betroffenen der ›klassischen‹ Risikogruppen nicht zufällig infiziert wurden: Ihre Krankheit stellt nur das sichtbare Zeichen einer unabhängig davon existierenden, intrinsischen Abweichung dar – man denke an die Darstellung von AIDS als ›Schwulenkrankheit‹ oder ›Schwulenpest‹, häufig kombiniert mit dem Schuldtopos. Die Unterstellung einer selbstverschuldeten Erkrankung wird dabei oft auch *ex negativo* vergeben durch die Rede von ›unschuldigen Opfern‹, etwa mit Bezug auf Kinder oder Bluter.

»Tote auf Urlaub«

Das erste Beispiel dafür, wie innerhalb dieser diskursiven Gemengelage die Rede von »lebenden Toten« kursiert, mag auch meine anfänglichen Skrupel mit Bezug auf den Sektionstitel rechtfertigen oder zumindest illustrieren: 1985, also in der heißen Phase der medialen Berichterstattung über die noch neue Krankheit AIDS, erscheint ein Buch mit dem Titel *Todesseuche*

AIDS, herausgegeben von dem SPIEGEL-Autor und Facharzt für Haut- und Geschlechtskrankheiten Hans Halter.



Abb. 1: »Todesseuche AIDS« (1985)

Eine Reihe der dort versammelten Texte (insbesondere diejenigen des Herausgebers selbst) halten, was das Cover mit seinem drastischen Rekurs

auf die Darstellung des Todes als unheimlichem Knochenmann, der sein Lied auch unbemerkt längst angestimmt hat, verspricht: AIDS wird als Pest des 20. Jahrhunderts dargestellt, wobei diese Analogie auf die symbolischen Konnotationen vertrauen kann, aufgrund derer die Pest (der Schwarze Tod) traditionell immer schon mehr war als eine bloße Seuche, nämlich die Rechnung für Sünde und Ausschweifung, sei es in der biblischen Variante als Strafe Gottes oder in der mythologischen Version als Heimsuchung, die an die Präsenz höherer Gewalten mahnt. Und auch in säkularen Zusammenhängen können Formulierungshilfen aus der Bibel und Vorstellungsmuster à la Sodom und Gomorrha den apokalyptischen Visionen symbolischen Nachdruck verleihen. Deren homophobe Variante klingt dann so: »Wie ein Reiter auf falbem Roß ist Aids zuerst über die weltweit swingende, die fröhliche Gemeinschaft der Homosexuellen hergefallen« (Halter 1985a: 15).

Soweit also das bekannte Muster, das inzwischen in solcher Plakativität nicht mehr diskursfähig ist, und dies nicht zuletzt dank der häufig zu Unrecht als »Diskurspolizei« verunglimpften Bemühungen um politisch korrekte Darstellungsweisen. Doch was die seinerzeit neue »Todesseuche« umso bedrohlicher macht, ist die *Unsichtbarkeit* ihres Wirkens, der Autoren wie Halter mit ihren eigenen Mitteln sprachlicher Verbildlichung entgegenarbeiten. Die ungewöhnlich lange und relativ symptomfreie Latenzzeit von HIV⁴ hat auf die Tatsache aufmerksam gemacht, dass sich dieser Zeitraum der klaren Unterscheidung zwischen Gesundheit und Krankheit entzieht – eine Unterscheidung, die, wie sich zeigen wird, nicht nur von Halter im Blick auf den damals noch generell tödlichen Ausgang der Infektion in die Dichotomie von Leben und Tod überführt wird. Halter allerdings hat bereits eine Möglichkeit zur Vereinfachung und Verbildlichung der komplizierten Sachlage gefunden: »Selbst dann, wenn durch Forscherfleiß und Riesenglück eine Wende zum Guten eintritt, wird für Millionen Menschen in aller Welt jede Hilfe zu spät kommen. Sie sind nur noch Tote auf Urlaub« (Halter 1985a: 16).

Auch wenn die Formulierung »Tote auf Urlaub« aufgrund ihrer kommunistischen Herkunft zumindest für diesbezügliche Sympathisanten geädelt wird,⁵ erscheint eine solche Ausdrucksweise im gegebenen

Zusammenhang in doppelter Hinsicht als der reine Horror. Denn tatsächlich ist ja hier von Menschen mit HIV und AIDS als jenen Zombies die Rede, mit denen sich der Beitrag von Tobias Wendl auseinandersetzt (in diesem Band, 275-290). Überdies ist dieser Vorstellung der Latenzphase als Urlaub die Idee eingeschrieben, dass es sich dabei um eine *Verstellung* handelt: Infizierte als maskierte Zombies, die sich als Touristen im Reich der Lebenden verlustieren. Dieses Szenario der Ver- und Entbergung wiederholt sich auf der Ebene des Krankheitserregers, der ja schon früh als Virus identifiziert wurde und damit als Teil jener Spezies von Verstellungskünstlern, die populärwissenschaftlich gerne als »Angreifer mit Tarnkappe« beschrieben werden. Viren sind im Übrigen ihrerseits »Figuren des Dritten«, denn sie gelten als weder tot noch lebendig und fungieren aufgrund ihrer raffinierten Einnistungsstrategien auch metaphorisch als Grenzgänger *par excellence* (vgl. Mayer/Weingart 2004). Auch hier arbeitet Halter gegen den falschen Anschein und setzt dem Eindruck der Harmlosigkeit die metaphorische Enttarnung entgegen: »Das ist, als ob ein Tiger jahrelang das brave Haustier mimt, um dann doch tödlich zuzuschlagen« (Halter 1985: 16). Im Zentrum des so konstruierten (Feind-)Bildes des HIV-Infizierten steht die als allgegenwärtig präsentierte Möglichkeit der Verstellung, eine visuelle, aber auch sprachliche Unzuverlässigkeit, die das intersubjektive Problem des Vertrauens verschärft. An diesem Punkt setzen dann jene *Safer Sex*-Kampagnen an, die das grundsätzliche Misstrauen in den Anderen schüren, indem sie vor dem möglichen Auseinanderklaffen zwischen Anschein und »Wirklichkeit«, äußerer Erscheinung und inneren Werten (Blutwerten zum Beispiel) warnen.

Halters Verbildlichungsversuche beziehen sich auf die symptomfreie Zeit der Infektion. Dass die Vorstellung von Menschen mit HIV und AIDS als »lebenden Toten« auch im Blick auf das *sichtbare* Stadium der Erkrankung zur Anwendung kommt, verdeutlicht ein Beispiel aus dem gehobenen Kulturjournalismus: »Diese entstellende Krankheit jedoch ist in aufdringlicher Weise sichtbar. Die ausgemergelten Gestalten derer, die von ihr befallen sind, ihre schreckensgeweiteten Augen, ihre wie leprös gefleckten Gliedmaßen sprechen ein so unmißverständliches »memento mori«, daß noch dem Gesundesten aufgeht, wie er mitten im Leben dem Tod anheimgegeben sein kann« (Krause 1992: 53). An dieser Stelle wird nicht nur das unübersehbare Hinreichen des Todes ins Reich der Lebenden beschworen, sondern auch der kulturelle Profit vermessen, den man sich als nicht primär Betroffe-

⁴ Latenz, aus dem Lateinischen »latens«, steht wörtlich für ein Wirken im Verborgenen.

⁵ Das Zitat, das auch Rudi Dutschke gerne aufgegriffen hat, geht auf Eugen Leviné zurück, den Führer der bayrischen Räterepublik, der 1919 vor seiner Erschießung dem

Standgericht gesagt haben soll: »Wir Kommunisten sind alle Tote auf Urlaub. Dessen bin ich mir bewußt« (Leviné 1919: 449).

ner von AIDS erwarten kann. Denn dass hier von der Position des vermeintlich »Gesundesten« aus gesprochen wird, ist kaum zu überhören.

Die Bezeichnung von Menschen mit HIV und AIDS als »Tote auf Urlaub« hat zumindest den Vorzug der Deutlichkeit. Sie stellt vor Augen, dass sich Menschen mit HIV und AIDS auf spezifische Weise in einem »Zwischen« bewegen: zwischen Krankheit und Gesundheit, zwischen Leben und Tod. Diese Position wird auch in fast allen autobiographischen Texten von Menschen mit HIV und AIDS thematisiert – nicht zuletzt aufgrund ihrer massiven Effekte für die eigene Identitätskonstruktion (vgl. Hahn 1991; Rinken 2000). Durch das Bewusstsein von der eigenen Infektion, mitunter noch vor jeder spürbaren Symptomatik vermittelt durch das »positive« Testergebnis, verliert das »Sein zum Tode« seinen abstrakten Status. Und dies im übrigen bis heute, denn trotz der avancierten Möglichkeiten, den Ausbruch von AIDS durch die Kombination von Medikamenten zu verzögern, ist selbst für jenen Bruchteil von Menschen mit HIV, die Zugang dazu haben, nicht zweifelsfrei geklärt, wie lange diese Therapie wirksam ist, ob und wann sich Resistenzen entwickeln *et cetera*.⁶

»Unsichtbares Glas«

Den Unterschied, den die Antizipation des Todes schon für das *Leben* mit HIV macht, hat der französische Autor Hervé Guibert, der 1991 an den Folgen von AIDS gestorben ist, in seinem Buch *L'homme au chapeau rouge* beschrieben – auf eine Art und Weise, die ihn selbst als »lebenden Toten« wortwörtlich in den Blick rückt. Anlass ist die Begegnung mit einem neuen, attraktiven jungen Kellner in dem bekannten Pariser Restaurant *La Coupole*, das der Ich-Erzähler gemeinsam mit seinem Arzt aufsucht, nachdem er sich einer Halsoperation unterzogen hat:

»Immer wieder sah er [besagter junger Mann] von der Seite zu mir herüber, die unschuldigen Augen vor Angst geweitet. Auch ich beobachtete ihn von der Seite. Ich sehnte mich danach, ihm das Loch zu lecken. Aber wir befanden uns schon in verschiedenen Welten, getrennt durch ein unsichtbares Glas, das der Übergang

6 Mit dieser Situation setzt sich der Filmemacher Gregg Bordowitz in seinem autobiographischen Dokumentarfilm *Habit* (USA 2001) auseinander.

vom Leben zum Tod ist, und, wer weiß, vom Tod zum Leben.« (Guibert 1992: 43)⁷

Ein unsichtbares Glas, hier zum Vorschein gebracht durch die Sichtbarkeit der Krankheit, die sich darin spiegelt: die Rolle des Sehens und Gesehenwerdens für die Wahrnehmung des Erkrankten als »lebendem Toten« lässt sich kaum präziser darstellen, als in dieser Inszenierung sich je »von der Seite« begegnender bzw. verfehlender Blicke. Zumal diesem Blickkontakt der Versuch des Arztes vorausgeht, das Essen außerhalb des öffentlichen Blickfelds, in einen privaten Rahmen zu verlegen: »Du hast wohl noch nicht in den Spiegel geguckt, ich muss dich zumindest warnen, dass Du eine komische Figur abgibst mit deinem großen weißen Pflaster auf dem Hals, und deine Wange ist noch ganz gelb vom Antiseptikum – willst du da wirklich reingehen?« (Ebd.)⁸ Diesen Blick in den Spiegel ersetzt der Blickkontakt mit dem jungen Mann, der in dieser Szene als Vertreter der Lebenden figuriert. Das unsichtbare Glas markiert dabei gleichzeitig eine Grenze und einen Übergang, denn es ist ebenso trennend wie visuell durchlässig – und zwar von beiden Seiten. Der Zusatz »und wer weiß, vom Tod zum Leben« bringt die Möglichkeit auf den Punkt, dass die Anwesenheit des Todes, mit dem sich der Ich-Erzähler identifiziert und (durch den ärztlichen Blick) identifiziert wird, auf die Lebenden zurückwirkt – und somit in der Tat als *memento mori* wirken kann, das aber (anders als von Krause dargestellt) weder als »unmißverständlich« gelten noch phobische Reaktionen auslösen muss: »wer weiß«.

Die Metapher des unsichtbaren Glases verweist darüber hinaus auf eine komplizierte Form von *Trauerarbeit*. Sie bezieht sich sowohl auf die Trauer um den Verlust einer sexuellen Kultur, die in dem Zitat anklingt, wie auf die vorweggenommene Trauer des Ich-Erzählers um sich selbst, die notwendig nicht abgeschlossen sein kann. Genau darin – und auch dies bringt das Bild auf den Punkt – weist diese Verkomplizierung strukturelle Analogien zur *Melancholie* auf. Freud hat die Melancholie von der Trauer dadurch

7 »Il m'observait à la dérobée avec des yeux innocents, ébahis et effrayés. Moi aussi je le regardai à la dérobée, j'avais envie de lui lécher le cul. Mais nous étions chacun pour l'autre déjà dans l'autre monde: séparés par une glace invisible qui est le passage de la vie à la mort, et qui sait de la mort à la vie.« – Übersetzung im Fließtext zit. nach einem Zitat dieser Passage in White (1996: 443); als einziges Buch aus Guiberts AIDS-Trilogie liegt *L'homme au chapeau rouge* nicht ins Deutsche übersetzt vor.

8 »[T]u n'as pas dû te voir dans une glace, je dois tout de même te prévenir que tu fais une drôle d'impression avec ce gros pansement blanc sur le cou, et ta joue est encore tout jaune de l'antiseptique, tu tiens vraiment à entrer?« (meine Übersetzung).

unterschieden, dass das betrauerte Objekt nicht, wie im Prozess der Trauerarbeit, sukzessive abgespalten, sondern vom Ich inkorporiert wird, das, wie Freud schreibt, »de[n] Objektverlust in einen Ichverlust verwandelt« (Freud 1917: 203). Diesem Vorgang geht Freud zufolge die Identifizierung mit dem verlorenen Objekt voraus: »Der Schatten des Objekts fiel so auf das Ich, welches nun von einer besonderen Instanz wie ein Objekt, wie das verlassene Objekt, beurteilt werden konnte« (ebd.). In der von Guibert beschriebenen Szene ist nun das Objekt, dessen der Ich-Erzähler verlustig geht, nicht nur das der Begierde – der junge Mann. Sondern es ist auch der Verlust des eigenen früheren Selbst, der dem Ich im Blick dieses Gegenübers »von der anderen Seite« gespiegelt wird. Analog heißt es bei Freud über den Melancholiker: »Wir sehen bei ihm [dem Melancholiker], wie sich ein Teil des Ichs dem anderen gegenüberstellt, es kritisch wertet, es gleichsam zum Objekt nimmt« (ebd.: 201).⁹

Guiberts »unsichtbares Glas« trennt nicht nur die Lebenden von den Toten, sondern markiert gleichermaßen eine Grenze, die innerhalb des Ichs verläuft. Das Wissen um den künftigen Tod, das zugunsten des Weiterlebens ja immer auch eingeklammert werden muss, versetzt dieses Ich in eine Position der Gespaltenheit, die sich von derjenigen, welche die Melancholie charakterisiert, zwar in ihrer zeitlichen Struktur unterscheidet: der Melancholiker hat kein reales Objekt (mehr), Guiberts Ich-Erzähler hat zwar streng genommen *noch* keines für die Trauer um sich selbst, wohl aber einen Platzhalter in der Figur des jungen Manns. Aufgrund der sehr realen Erkrankung ist diese Spaltung keineswegs »nur« imaginär, auch wenn sie noch nicht in Trauer über den schon realisierten Verlust überführt werden kann – zu der Freud zufolge wesentlich gehört, das Objekt für tot zu erklären, wofür sie »dem Ich die Prämie des Amlebenbleibens anbietet« (ebd.: 211).¹⁰ In den frühen neunziger Jahren war dieser Realitätsstatus durch die schon tausendfachen AIDS-Opfer gerade in der Schwulenszene durchgesetzt. Guibert zum Beispiel hat nicht zuletzt den Tod seines Freundes Michel Foucault miterlebt und davon, wenn auch auf zweifelhafte Weise, in einem

⁹ Dass Freud als weiteres Charakteristikum anführt, der Melancholie als Identifizierung mit dem verlorenen Objekt gehe eine Objektwahl »auf narzißtischer Grundlage« voraus (ebd.: 203), widerspricht der hier skizzierten Lesart nicht (im Gegenteil), bleibt aber unberücksichtigt, zumal diese Argumentation umso differenzierter vorgehen müsste, um sich von der gängigen und problematischen Rückführung von Homosexualität auf Narzissmus und auf einen Hang zur Ähnlichkeit abzusetzen.

¹⁰ Diese Formulierung nimmt im Übrigen eine Folge der AIDS-Krise vorweg, die unter dem Schlagwort *Survivor Guilt* diskutiert wird.

seiner Bücher Zeugnis abgelegt (Guibert 1990). Auch diese Tode erfüllen die Funktion einer Antizipation des eigenen Sterbens, das gleichermaßen betrauert sein will.

»Silence=Death«

Wie das Beispiel Guiberts verdeutlicht, greifen in der Auseinandersetzung mit dem Tod im Diskurs über AIDS zwei Ebenen ineinander: zum einen die unübersehbaren Unzulänglichkeiten der Dichotomie Leben versus Tod (insbesondere im Zwischenstadium der Latenz), zum anderen die faktische Trauerarbeit um die AIDS-Toten, die insbesondere in der Schwulenszene auch die Trauer um einen ideellen Verlust beinhaltet – nämlich den Verlust einer sexuellen Kultur, die sich noch nicht allzu lange der Errungenschaften erfreut hatte, welche durch die Befreiungsbewegung der sechziger und siebziger Jahre erkämpft worden waren. Auf beiden Ebenen spielen die Formen der *Sichtbarkeit* bzw. der *Unsichtbarkeit* der Krankheit, des Sterbens und des Todes an ihr eine zentrale Rolle, weil sie immer auch Schauplatz und Austragungsort der sozialen und politischen Dimension von AIDS sind (also der Stigmatisierung, Ausgrenzung, der Homophobie, aber auch der Inklusion, die sich häufig ihrerseits auf der Basis von Invisibilisierung und Normalisierung vollzieht). Wenn die Bezeichnung von Menschen mit HIV und AIDS als »lebenden Toten« also in irgendeiner Weise »Sinn« macht, dann weil sie *in nuce* zusammenfasst, dass die besondere diskursive Situation, in die AIDS in den achtziger Jahren eingebettet war, einen nahezu strategischen Einsatz der Zuschreibungen »tot« oder »lebendig« provozierte – eine Situation, die durch die gleichzeitige Verbreitung der Gleichung »AIDS=Tod« (zum Beispiel in der Rede von der »Todesseuche« und der »Krankheit zum Tode«) und des Slogans »Positiv leben« gekennzeichnet ist. Die Option, entweder das *Leben mit AIDS* oder das *Sterben an AIDS* in den Vordergrund zu rücken, spielt deshalb eine zentrale Rolle für Projekte, die die AIDS-Krise dezidiert als soziale und politische Krise thematisieren.

Eine Politisierung von AIDS und der Versuch, die Konstruktion des »AIDS-Opfers« in den (in diesem Fall: amerikanischen) Mainstream-Medien zu korrigieren, sind erklärte Ziele von ACT-UP, der *Aids Coalition to Unleash Power* (siehe die Dokumentation in Crimp/Rolston 1990). Die Gruppe wurde 1987 in New York gegründet und hatte sich bald in diverse Subgruppierungen

gen ausdifferenziert, die sich je einzelnen Aufgaben und Zielgruppen widmen. Bis zum tendenziellen Verblässen von ACT-UP als gegenöffentlicher Faktor Mitte der neunziger Jahre haben die Mitglieder immer wieder Kurskorrekturen vorgenommen und auf veränderte diskursive und politische Bedingungen reagiert (vgl. Stockhill 1997; Watney 2000). Der zentrale Einsatz der Anfangsjahre ist in dem Slogan »Silence equals Death« zusammengefasst, der sich auch auf die Ignoranz der AIDS-Krise seitens der Reagan-Regierung bezog. In einigen Aktionen setzte ACT-UP das politische Versagen mit dem gezielten Massenmord des Holocaust analog. Diese Analogie liegt etwa einer Installation von 1987/88 zugrunde, die Bilder von den Nürnberger Prozessen zitiert und mit den aktuellen Zahlen der US-amerikanischen AIDS-Toten konfrontiert: *Let the record show*.

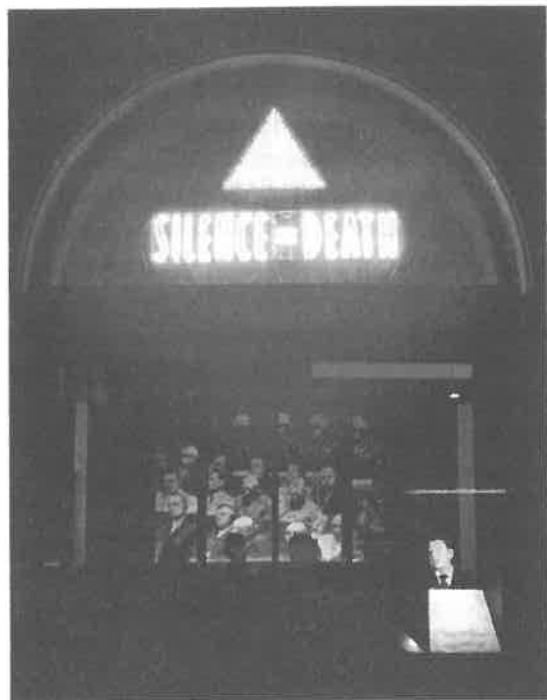


Abb. 2: ACT-UP New York, *Let the Record Show...* Schaufensterinstallation. New Museum of Contemporary Art, New York, 1987–1988.

(Quelle: *Vollbild AIDS. Eine Kunst-Ausstellung über Leben und Sterben, Ausstellungskonzept und Katalog*: Frank Wagner, Berlin: NBGK 1988 (Foto: Robin Holland))

Silence equals death: Dieser Slogan, den das ACT-UP-Logo mit dem umgekehrten Rosa Dreieck kombiniert, das in den nationalsozialistischen Konzentrationslagern zur Markierung von homosexuellen Häftlingen verwendet wurde, formuliert einen Sichtbarkeitsimperativ, der die Aktionen der Gruppe maßgeblich bestimmt. Seine programmatische Umsetzung in den öffentlichen ACT-UP-Interventionen bestand unter anderem darin, die politisch »invisibilisierten« Tode möglichst unübersehbar in den Blick zu rücken. Zu solchen spektakulären Inszenierungen des Todes gehören zum Beispiel die so genannten *Die-Ins*.



Abb. 3: *Die-In*.

(Quelle: Videostill aus dem Film »Fast Trip, Long Drop« von Gregg Bordowitz)

Eine drastischere Variante solcher Maßnahmen, mit denen das Sterben an den Folgen von AIDS in die Öffentlichkeit und vor allem vor die Augen der Politiker gestellt wurde, sind die *Ashes Actions*, bei denen die krematorischen Überreste von AIDS-Toten verstreut wurden, so zum Beispiel 1992 auf dem Rasen des damaligen Präsidenten George Bush sr. vor dem Weißen Haus.¹¹ Diese Form des öffentlichen Totenkults provoziert die traditionelle Kopp-

¹¹ Diese Aktion wurde unter anderem im Oktober 1996 wiederholt, um auf Defizite der AIDS-Politik aufmerksam zu machen, diesmal unter der Regierung Bill Clintons.

lung von Totenkult und Politik beziehungsweise symbolischer Repräsentation, indem die Aktivisten für ihres Toten in Anspruch nehmen, was ansonsten den hier nicht nur als unfähig, sondern »mörderisch« denunzierten Politikern vorbehalten ist: eine Art Staatsbegräbnis.¹²

Was die Aktionen aus dem ACT-UP-Umfeld kennzeichnet, ist der ebenso plakative wie kontextsensitive Einsatz medialer Verfahren der Aufmerksamkeitslenkung. Diese beerben nicht nur frühere politische Bewegungen, sondern auch Strategien der zeitgenössischen Kunst und der Werbung, auf die sie gleichzeitig zurückwirken (vgl. dazu Crimp/Rolston 1990). So parodieren die *Die-Ins* nicht nur ein vorweggenommenes Todesurteil, sondern auch das vergleichsweise harmlose *Sit-In*, das bekanntlich zum Standardrepertoire des Aktivismus der sechziger und siebziger Jahre gehörte. Die radikale Veröffentlichung des Sterbens an AIDS, wenngleich in einer burlesken, vom Leiden distanzierenden Präsentationsform, zielt darauf ab, dieses als Mord der Politiker an den Opfern darzustellen, einem Mord, dem hier mit einem *Vitalismus des Protests* begegnet wird. Dabei legt die versierte Aneignung und parodistische Umcodierung zeitgenössischer medialer Praktiken, die die Aktionen von ACT-UP, Gran Fury oder Diva TV charakterisiert, die Bezeichnung *Agit-Pop* nahe. Sowohl diese ästhetischen Verfahren wie die Doppelstrategie, gleichzeitig auf Tod und Leben zu setzen, lassen sich (stellvertretend, denn hier ließen sich zahlreiche Aktionen anführen) an einer Arbeit von Donald Moffett veranschaulichen: »Call the White House«.

Diese Arbeit, die dazu auffordert, dem Präsidenten telefonisch mitzuteilen, dass »wir« noch nicht alle tot sind (»Tell Bush we're not all dead

12 Eine solche Aktion bezieht ihre Brisanz aus dem psychologischen (oder psychohygienischen) Subtext, der in einem bundesdeutschen Beispiel offen zutage tritt – nämlich der irrationalen Annahme, dass selbst von sterblichen Überresten von Menschen, die an den Folgen von AIDS gestorben sind, noch eine Ansteckungsgefahr ausgeht: In dem Film *Sehnsucht nach Sodom*, der seine Erkrankung und sein Sterben an den Folgen von AIDS dokumentiert, erzählt der vor allem aus den Filmen von Rainer Werner Fassbinder bekannte Schauspieler und Requisiteur Kurt Raab von der Unwilligkeit seiner Schwester, ihn zum Sterben zu sich (in die Oberpfalz) zu nehmen. Denn sie befürchtet die Ausgrenzung ihrer Familie wegen des AIDS-kranken Bruders und reagiert auf seinen Wunsch, zumindest im dortigen Familiengrab begraben zu werden, mit Ausflüchten. »Das einzige, was möglich gewesen wäre, wäre eine Urne. Da ist eben nur Asche, und sonst nichts, und das ist nicht gefährlich. Selbst bei einem toten Aidskranken [...] nimmt man an, dass er noch ansteckend ist« (O-Ton Raab, *Sehnsucht nach Sodom*, BRD 1988. Ein Film von Kurt Raab, Harry Hirschmüller und Hanno Baethe). Ein Hamburger Ehepaar wird Raab schließlich ein Grab schenken.

yet«), stammt aus dem Jahr 1990, konnte aber bezeichnenderweise – »the AIDS crisis is not over« – 2001 wieder ausgestellt werden, als Bush jr. in Aussicht stellte, mit Antritt seines Präsidentenamts das White House Aids Office zu schließen (vgl. Crimp 2002: 16).

»Wir sind noch nicht tot« versus »Eure Politik bringt uns um«: Die Notwendigkeit, diese beiden Aussagen gleichzeitig zu treffen, resultiert in den ACT-UP-Aktivitäten im Paradox einer besonders lebendigen und kämpferischen Repräsentation des Todes. Das demonstrative Zurschaustellen der Lebhaftigkeit und nicht zuletzt der Sexyness von Menschen mit HIV und AIDS dokumentiert auch eine andere von ACT-UP praktizierte Version des *Sit-Ins*: das *Kiss-In*. Vor dem Hintergrund einer offiziellen AIDS-Aufklärung, die vor dem »Austausch vor Körperflüssigkeiten« warnte, Homosexuelle als solche zur Risiko- beziehungsweise Gefahrendgruppe erklärte und statt *Safer Sex* Enthaltensamkeit oder eheliche Monogamie propagierte, erweist sich eine solche Aktion als ebenso »coole« wie präzise kalkulierte Provokation – erst recht, wenn mit Plakaten dafür geworben wird, auf denen je zwei Männer beziehungsweise Frauen beim innigen Kuss oder auch dessen Vorbereitung zu sehen sind.



Abb. 4, 5: Gran Fury, *Read My Lips (boys)* / *Read My Lips (girls)* (1988).

(Quelle: Douglas Crimp/Adam Rolston (Hg.), *AIDS Demo Graphics*, Seattle 1990, S. 56f.)

Der Slogan *Read My Lips* fordert dabei nicht nur zum Küssen auf. Er zitiert auch ein nicht zuletzt unter Politikern gern benutztes Diktum, das Klartext ankündigt: Achte genau auf meine Worte. Mit dieser ironisch angelegten Drohgebärde stellt die Aktion ihrerseits eine Kurskorrektur in Aussicht, da AIDS als soziales Syndrom die aktivistischen Gruppen veranlasste, den Protest gegen Rassismen, Sexismen und Homophobie als strukturelle Ursachen der AIDS-Krise mit auf ihre Agenda zu setzen.

Opfer

Vor diesem Hintergrund ist es kaum verwunderlich, dass ACT-UP auch auf eine Benetton-Kampagne mit dem Bild eines mutmaßlich an den Folgen von AIDS sterbenden Mannes, inszeniert als »moderne Pietà« (Toscani) im Kreis der Familie, mit einem *Die-In* vor den New Yorker Benetton-Büros reagierte.



Abb. 6: Benetton-Kampagne. Foto und Konzept: O. Toscani.

(Quelle: Oliviero Toscani, *Die Werbung ist ein lächelndes Aas*, Mannheim: Bollmann 1996)

Das leidende Opfer, dargestellt im Rückgriff auf die christliche Märtyrer-Ikonographie, im Kreis der klassischen Familie und nicht etwa jener Ersatz-Familien und Geliebten, die sich häufig um die mitunter von den leiblichen Eltern verstoßenen Kranken kümmerten – all das widersprach den aktivistischen Forderungen einer Repräsentation von Menschen mit AIDS, wie sie prägnant auf einem Flugblatt zusammengefasst werden, das

ACT-UP-Mitglieder 1988 bei einer Ausstellung des Fotografen Nicholas Nixon im New Yorker *Museum of Modern Art* verteilten: »We demand the visibility of PWAs who are vibrant, angry, loving, sexy, beautiful, acting up and fighting back.«¹³ Nixons Fotoserien von Menschen mit AIDS hingegen zielten zwar den Kommentaren von Künstler, Kuratoren und Presse zufolge ihrerseits darauf ab, das Image von AIDS als Krankheit der Anderen zu korrigieren und der Epidemie »ein Gesicht zu geben«. Doch die vermeintlich für den Betrachter (und, wie Crimp 1992/2002: 98f. belegt, tatsächlich für die fotografierten Personen) »schonungslose« Dokumentation des tödlichen Ausgangs stützte die Vorstellung von AIDS als »Krankheit zum Tode«. Indem die jeweils verschiedenen Protagonisten der 15 Fotoserien der immergleichen Teleologie unterstellt werden, rücken diese den mit AIDS und HIV noch Lebenden als »lebenden Toten« in den Blick – eine Darstellungsweise, die eher die Hoffnungslosigkeit schürt als jenen »Kampf« gegen AIDS, der von ACT-UP in erster Linie als Kampf gegen eine diskriminierende Gesundheitspolitik aufgefasst wurde. Einer Entpolitisierung des Sterbens an AIDS leisten Nixons Fotografien aus dieser Perspektive auch dadurch Vorschub, dass sie die Krankheit vollständig »privatisieren«. Sie zeigen Menschen mit AIDS als Opfer einer schicksalhaften Krankheit, wenn nicht eines Lebensstils – aber eben nicht als Opfer einer »tödlichen« Gesundheitspolitik.

13 Der Flyer trug die Überschrift »No more pictures without context« und lieferte seinerseits einen Kontext für die alternativen Bilder, die ACT-UP-Mitglieder in der Ausstellung deponierten. – Douglas Crimp hat sich bereits mit Nixons Fotoserien so umfassend und überzeugend auseinandergesetzt (Crimp 1992/2002), dass an dieser Stelle nur cursorisch auf sie verwiesen werden soll, um die Einsätze von ACT-UP in der Frage der angemessenen Repräsentation von Menschen mit AIDS zu verdeutlichen.



Nicholas Nixon
Ginny, Bob, and Dr. Sappenfield
Dorchester, Massachusetts
1988, gelatin silver print
18 x 10 inches



Nicholas Nixon
Tom Moran
Dorchester, 1987, gelatin silver print
18 x 10 inches

Abb. 7, 8: Nicholas Nixon, *Ginny, Bob, and Dr. Sappenfield* Dorchester, Massachusetts, 1988 / *Nicholas Nixon, Tom Moran*, 1987.

(Quelle: <http://www.zabriskegallery.com/Nixon/NixonHomePage.html> (18.1.2006))

Nixons Fotografien liefern ein Gegenbeispiel zu der prominenten Behauptung, dass Bilder von kranken und sterbenden Körpern gegenwärtig in den westlichen Gesellschaften aus dem öffentlichen Diskurs weitgehend ausgeblendet werden (Ariès 1980). Nicht zuletzt von diesem vermeintlichen »Tabubruch« hat das Projekt profitiert. Allerdings vernachlässigt diese Verdrängungsthese, dass die Auseinandersetzung mit dem Tod

sich nicht auf dessen direkte Thematisierung begrenzen lässt. Gerade am Beispiel von AIDS zeigt sich besonders deutlich, dass der Tod und die Angst davor weniger »verdrängt«, als vielmehr an spezifische Diskurse »delegiert« und dort auf mitunter verschobene Weise bearbeitet werden (Hahn 1991: 616ff.). Nixons Fotos zeigen das Sterben »direkt«, greifen aber dennoch auf ein traditionell bewährtes Verfahren zurück: Durch Ästhetisierung wird der Betrachter mit dem (fremden und eigenen) Tod konfrontiert, aber gleichzeitig von ihm ferngehalten. Selbst in der Dokumentarfotografie (wenn man so will: im Genre der »Schonungslosigkeit«) kann die Art und Weise der fotografischen Inszenierung dazu beitragen, den Realismus des Verfalls tendenziell zu transzendieren.

Letzteres ließe sich erst recht von einem Selbstportrait des Fotografen Robert Mapplethorpe behaupten, das ein Jahr vor dessen Tod an den Folgen von AIDS 1989 aufgenommen wurde. Es bietet sich nicht nur motivisch zum Vergleich an, sondern vor allem, weil ein wesentlicher Unterschied etwa zu Nixons Fotografie von Tom Moran vor dem Spiegel darin besteht, dass Ästhetisierung hier dezidiert und beinahe strategisch eingesetzt wird. Darüber hinaus bringt Mapplethorpes Fotografie nicht nur die Unterscheidung zwischen Selbst- und Fremdrepräsentation im Diskurs über AIDS ins Spiel, sondern dokumentiert auch einen versierten Umgang mit dem traditionellen Repertoire der Todesrepräsentationen, die hier auf spezifische Weise angeeignet und umbesetzt werden.

Mapplethorpes Selbststilisierung zur Todesikone kommentiert das Bild vom »gemarterten Künstler«, das in der AIDS-Krise schon aufgrund der überproportionalen Verbreitung der Krankheit innerhalb der Kunstszene aktualisiert wurde. Das »Self-Portrait« kennzeichnet der ausgestellte Inszenierungscharakter, der für Mapplethorpes Arbeiten typisch ist. Mit dem Totenschädel verwendet er ein traditionelles *vanitas*-Symbol. Auf den Gemälden der *vanitas*-Tradition, die eine menschliche Figur (zum Beispiel einen Gelehrten zwischen Büchern) zeigen, befindet sich der Totenkopf häufig im Hintergrund. Die Botschaft des *memento mori* steht dann in einem Spannungsverhältnis zur (momentanen oder generellen) Todesvergessen-

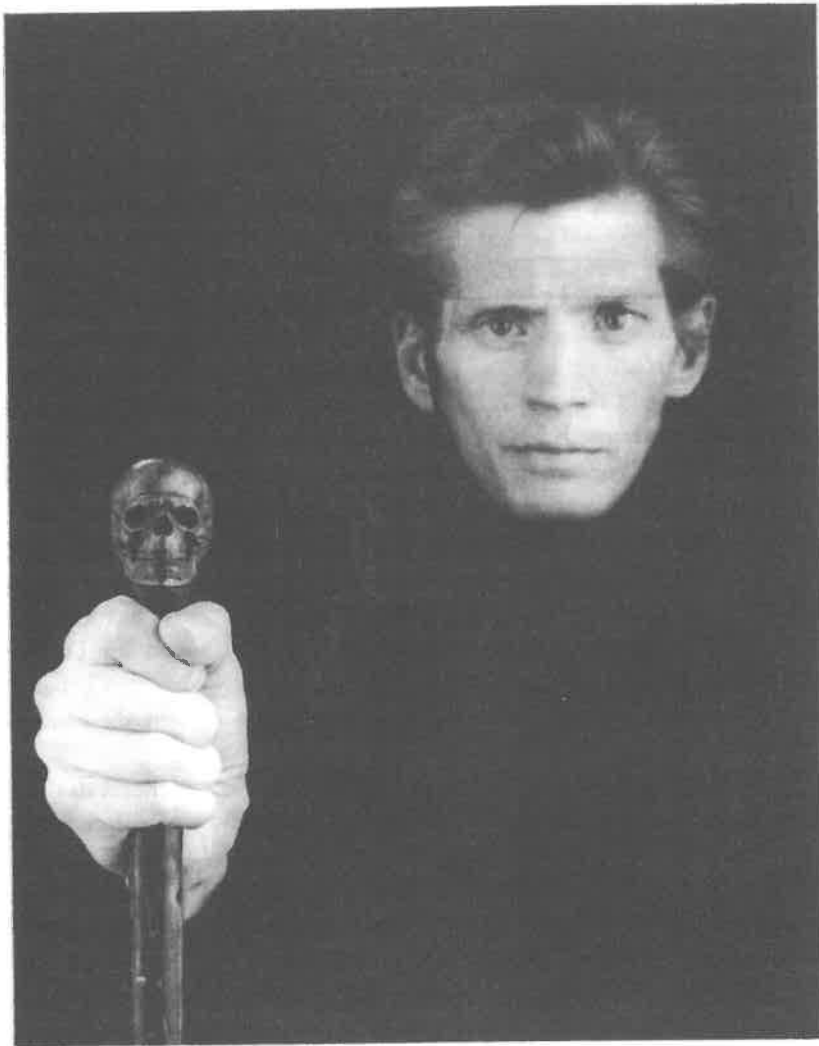


Abb. 9: Robert Mapplethorpe, *Self-Portrait*, 1988.

(Quelle: Mapplethorpe, München: Schirmer-Mosel 1992)

heit. In Mapplethorpes Selbstbildnis wird der Totenschädel deutlich in den Vordergrund gerückt. Die Hand mit dem Totenkopf-Gehstock, eine Art Herrschaftsinsignium, ist scharf konturiert und konkret, während das Gesicht Mapplethorpes etwas unscharf ist und durch den dunklen Hintergrund, der die beiden Bildelemente voneinander abtrennt, als gespenstisch-schwebend erscheint: Der Tod hat das Zepher in der Hand. Gleichzeitig werden durch diesen Kontrast auch dem Kopf Mapplethorpes die Konturen eines Totenschädels verliehen: Komplizenschaft mit dem Tod, von dem er sich gleichzeitig absetzt und den er wiederum selbst verkörpert. Diese Selbstdarstellung *als* Tod greift die verbreiteten Darstellungen des AIDS-Kranken als »todbringend« auf, indem sie diese – nach allen Regeln der Kunst – in Szene setzt und dem Betrachter, der durch den Blick in die Kamera fokussiert wird, bestätigt und zurückgibt: *memento mori*. Mapplethorpes Selbstportrait zeigt jedoch kein Opfer: Dass in der Koketterie mit der Todesnähe vielmehr eine Geste der Überlegenheit zum Ausdruck kommt, ist nicht nur das Ergebnis einer exponierten Affirmation des eigenen Sterbens, sondern auch der gezielten Aneignung und Ambiguisierung des Symbolrepertoires, das für die Repräsentation des »dem Tode geweihten Künstlers« zur Verfügung steht.

»Mourning and Militancy«

Im Unterschied zu Nixons Fotografien hat Mapplethorpes Arbeit ACT-UP *nicht* zu Gegendarstellungen provoziert.¹⁴ Vielleicht ist es Mapplethorpe mit dem »Self-Portrait« jene Quadratur des Kreises gelungen, die es erfordert, das Oxymoron des »lebenden Toten« affirmativ zu besetzen, indem die Krankheit nicht verleugnet wird, aber die Überantwortung an den kommenden Tod keiner Opferlogik unterstellt wird – eine Gratwanderung,

¹⁴ Apropos Kontext: Dass Mapplethorpe von aktivistischer Seite eher als Komplize wahrgenommen wurde, hat nicht nur mit seiner Prominenz als Schwulenikone zu tun. 1989 hatte u.a. eine Mapplethorpe-Retrospektive eine Kontroverse um die staatliche Kunstförderung der USA ausgelöst, die in engem Zusammenhang zur AIDS-Krise stand: Diese wie andere Ausstellungen »obszöner« Kunstwerke war durch Fördergelder der National Endowment for the Arts (NEA) unterstützt worden. An der kulturkonservativen Gegeninitiative hatten sich erzreaktionäre Politiker/-innen wie Jesse Helms und Pat Buchanan (letztere mit der Bezeichnung der Arbeiten als »degenerated art« – entartete Kunst) beteiligt.

die maßgeblich dadurch erleichtert wird, dass Mapplethorpe *sich selbst* portraitiert hat. Gerade auf die – möglicherweise unfreiwillige – Vereindeutigung der Position zwischen Leben und Tod hingegen bezog sich die Protestaktion während Nixons *MoMA*-Ausstellung. Entsprechend zielte sie nicht nur auf eine Kritik der zwar »gut gemeinten« Arbeiten ab, die aber eher »demnächst tote« als »noch lebende« Menschen mit AIDS zeigten. Sondern gleichzeitig brachten die ACT-UP-Mitglieder während der Ausstellung alternative Bilder über das *Leben mit AIDS* in Umlauf. Dabei wurde gleichzeitig versucht, das Stereotyp vom AIDS-Kranken als Angehörigem so genannter Risikogruppen zu korrigieren. So ist auf einem dieser Bilder zum Beispiel eine Lesbe zu sehen, die das Foto eines Mannes in der Hand hält – Untertitel: »This is a picture of my father when he'd been living with AIDS for three years«.

Allerdings kündigt sich in der Verteidigung des favorisierten (Selbst-)Bilder der Aktivist/-innen bereits an, dass der erwähnte Vitalismus des Protests seinerseits mehr und mehr mit einer *Invisibilisierung* operieren musste. Um der Immunschwäche als Politikum zur Sichtbarkeit zu verhelfen, musste ausgeblendet werden, was auch und gerade die aktivistische Community mit bis zu Hunderten von Sterbenden in ihrer unmittelbaren Umgebung, mit Geliebten, Freund/-innen, Bekannten und Mitstreitern erlebte. Was damit zum gruppeninternen Verdrängungsmoment zu werden drohte, war nicht weniger als die produktive Paradoxie der Gründungsszene. Denn einer der ACT-UP-Gründungsväter, der Schriftsteller Larry Kramer, hatte 1987 in einer Rede, die später als *Reports from the Holocaust* veröffentlicht wurde, einen solchen Vitalismus gezielt herausgefordert. Die Passivität der schwulen und lesbischen Community in Reaktion auf ihre sukzessive Auslöschung durch eine fehlende oder falsche Gesundheitspolitik interpretierte er provokativ als »Todeswunsch«: »I sometimes think we have a death wish. I think we must want to die. I have never been able to understand why for six long years we have sat back and let ourselves literally be knocked off man by man – without fighting back« (Kramer 1989: 128).

In einem Vortrag mit dem Titel *Mourning and Militancy* hat der Kunsthistoriker Douglas Crimp, seinerseits Aktivist, Kramers Diagnose bereits 1989 kritisch aufgegriffen. Darin spricht er sich zwar klar für Militanz aus, kritisiert jedoch das Ausspielen von AIDS-Aktivismus gegen traditionelle, »unpolitische« Trauerformen wie Gedenkfeiern als Vereinfachung. Mit Rekurs auf Freuds Unterscheidung von Trauer und Melancholie würdigt Crimp die aktivistische Intervention ihrerseits als Form von Trauerarbeit, reklamiert aber

auch die Notwendigkeit, den Ambivalenzen und Komplikationen des Trauerns Raum zu geben. Diese äußern sich tatsächlich in der komplizierten An- und Abwesenheit eines Todestribs – und damit auch in einer Gewalt an sich selbst, die mit jedem Verlust aktiviert wird (vgl. Crimp 2002a: 146ff.). Die Melancholie ist eine solche Form »misslungener« Trauer, die aber als solche nicht gegen deren Gelingen auszuspielen ist, zumal sie auch in einem »gelungenen« Prozess der Trauerarbeit ein notwendiges Stadium darstellt.

Die mögliche *Produktivität* der Melancholie zu würdigen, könnte also günstigstenfalls beinhalten, den Alternativen »Mourning« *versus* »Militancy« zu entkommen. Produktivität wäre dabei allerdings weniger als rein ökonomische Kategorie zu denken, die den Umweg zur gelungenen Trauer unter Gesichtspunkten der Effizienz dem Endergebnis unterstellt. Sie besteht vielmehr in dem Aus- und Offenhalten jener Zwischenposition, die in den Arbeiten Mapplethorpes und Guiberts – wenngleich auf unterschiedliche Weise – zum Ausdruck kommt.

Allerdings lässt sich die prekäre (Nicht-)Position des Melancholikers aus strukturellen Gründen kaum zu einer Strategie formalisieren. Es erweist sich als umso schwieriger, sie programmatisch zu besetzen, als sie in einer moralisierend eindeutigen Variante bereits besetzt *ist*. Denn die Symptomatik des Melancholikers ist Crimp zufolge ausgerechnet bei jenen Schwulen zu beobachten, die die AIDS-Krise zum Anlass nehmen, eine Abkehr von einem früheren, wenn nicht sündigen, so doch vermeintlich verantwortungslosen Lebensstil zu proklamieren. Solches Beschwören einer Läuterung kommt in Bekundungen wie derjenigen zum Ausdruck, mit AIDS seien die Schwulen »endlich erwachsen« geworden (vgl. dazu Crimp 2002d: 2-16).¹⁵

Mit der AIDS-bedingten Stigmatisierung von Homosexualität waren für die Einverleibung von moralischer Verwerfung günstige Bedingungen geschaffen; dasselbe gilt natürlich für andere vermeintliche Überschreitungen wie heterosexuelle Promiskuität oder Drogenabhängigkeit. Für eine aktivistische, im Sinne von: repräsentationsbewusste, Trauerarbeit stellte sich damit die Aufgabe, die Ambivalenzen gegenüber dem verlorenen Objekt (dem ideellen wie den realen Menschen) ohne Reue auszutragen.

Zu den künstlerischen Arbeiten aus dem Kontext des AIDS-Aktivismus, denen häufig (und zu Recht) zugute gehalten wird, das vermeintliche Oxy-
mo-

15 Tatsächlich ähnelt diese Haltung Freuds Rückführung der Selbsterniedrigung des Melancholikers auf sein »moralische[s] Mißfallen [...] am eigenen Ich« (Freud 1975: 201; vgl. Crimp 2002a: 141ff.).

ron »aktivistische Trauerarbeit« produktiv umzusetzen, gehört der 1993 entstandene Dokumentarfilm *Fast Trip, Long Drop* des Aktivisten und Filmemachers Gregg Bordowitz, selbst HIV-positiv und einer der so genannten Langzeitüberlebenden. Nachdem Bordowitz in den achtziger Jahren vor allem interventionistische Clips und Aufklärungsvideos für Menschen mit HIV gemacht hat, kombiniert *Fast Trip, Long Drop* die Fortsetzung und selbstkritische Reflexion dieser Praxis mit einer autobiographischen Herangehensweise: Der Film dokumentiert einerseits die Hochphase der spektakulären ACT-UP-Demonstrationen auf eine Weise, die das Gruppengefühl und nicht zuletzt den ungeheuren Pop-Appeal dieser Bewegung vermittelt, der es gelungen ist, Aktivismus als hippe Angelegenheit zu praktizieren. Gleichzeitig trägt der Film einigen der zahlreichen Aspekte des Lebens mit HIV Rechnung, die *nicht* im aktivistischen Engagement aufgehen: das Gefühl der Ohnmacht gegenüber dem anhaltenden Sterben von Freund/-innen trotz politischer Erfolge, die Angst vor dem eigenen Sterben beziehungsweise dem unsicheren Verlauf der Behandlung, *Unsafe Sex*, Gespräche mit der Familie über das positive Testergebnis und die Bisexualität des Sohnes sowie mit der befreundeten Künstlerin Yvonne Rainer über deren Krebserkrankung. Schließlich geht es auch um den beinahe unbekannten leiblichen Vater und die Bedeutung der jüdischen Kultur für Bordowitz.

Durch die Einbettung der AIDS-Thematik in die persönliche Geschichte wird die Fiktion einer »AIDS-Identität« zurückgewiesen, ohne dass die Tragweite der Erkrankung geleugnet würde. Die Skepsis gegenüber einer solchen Identitätszuschreibung verdichtet sich in einer Szene, in der Bordowitz in einer gestellten Talkshow die Rolle einer »person with AIDS« annimmt, der er den sprechenden Namen »Alter Allesman« gegeben hat, in dem nicht nur auf das Alter Ego und den Jedermann angespielt wird, sondern auch eine jüdische Herkunft anklingt.

»Before I die I want to be the protagonist of my own story, the agent of my own history« (O-Ton Bordowitz, *Fast Trip, Long Drop*): Die Beschäftigung damit, was AIDS für dieses, Bordowitz', Leben bedeutet, ist noch nicht abgeschlossen – so wenig allerdings wie die Rekonstruktion der eigenen Geschichte »ohne« oder »jenseits« von AIDS. Was oben mit einem anderen Oxy-moron als »produktive Melancholie« bezeichnet wurde, scheint in diesem Film am Werk zu sein: Der Tod – der anderen und der eigene, antizipierte – muss weder abstrahiert noch normalisiert oder verdrängt werden, um im Film präsent zu sein. Der Tod wird nicht transzendiert. Der Film endet mit dem Bordowitz' Satz: »Death is the death of consciousness, and I hope that there's

nothing after this.« Dann fällt ihm noch die Zigarette aus der Hand, weil sein Lachen in ein Husten übergeht: »Shit. – Cut« (vgl. Crimp 2002c: 267).



Abb. 10, 11: Videostills aus *Fast Trip, Long Drop* (USA 1993, R: Gregg Bordowitz)

Die Verbindung eines (wenngleich gegenüber den ACT-UP-Interventionen veränderten) politischen Anspruchs mit dem Persönlichen unterscheidet *Fast Trip, Long Drop* als wohl erstes »Meta-Video« der AIDS-Krise von Herangehensweisen, die ihrerseits das eigene Erleben des Lebens mit und Sterbens an AIDS dokumentieren, ohne dabei die Reflexion über die mediale Konstruktion des AIDS-Opfers, von der sie sich unterscheiden wollen, explizit zu machen. In dem Videotagebuch *Silverlake Life: The View from Here* von Peter Friedman und Tom Joslin (1993) zum Beispiel, das die Erkrankung des kanadischen Paares mit der Kamera in *cinéma-vérité*-Tradition buchstäblich bis zu den letzten Atemzügen dokumentiert, ist der politische Kontext weitgehend ausgeblendet – was nicht bedeutet, dass die Radikalität der Darstellung und der Zuschaueradressierung keine politischen Implikationen hat. Die *ausdrückliche* Thematisierung von AIDS als soziales Syndrom bleibt jedoch für Projekte, die dem aktivistischen Selbstverständnis verpflichtet sind, unverzichtbar, auch wenn gerade Anfang der neunziger Jahre die Defizite der aktionistischen Trauerarbeit erkannt und reflektiert wurden.

Totenkultur

Der Verzicht auf die dezidierte Politisierung hat innerhalb der aktivistischen Szene ambivalente Reaktionen auf eine Form von Trauerarbeit ausgelöst, der als spektakulärer Totenkult beträchtliche Öffentlichkeitswirkung zukam. Ge-

meint ist das *AIDS Quilt*, oder wie der offizielle Name lautet: das *NAMES Project AIDS Quilt*. 1987 begonnen, verknüpft das AIDS-Quilt inzwischen rund 46.000 Einzel-Elemente, die sich zu einer so großen Fläche addieren, dass das Quilt gar nicht mehr als ganzes ausgebreitet werden kann. Es verzeichnet rund 83.000 Namen aus derzeit 37 Ländern, wiegt 54 Tonnen, wurde von rund 15 Millionen Menschen angeschaut, hat über 3,2 Millionen US-Dollar Spenden »eingespielt«, und selbst die Liste der Materialien, die außer den Textilien darin verarbeitet wurden, ist schon recht lang – ein Totenkult der traurigen Superlative. Im AIDS-Quilt resultiert der Prozess der individuellen Trauerarbeit bei der Herstellung, teilweise in Gruppen, in einer Sichtbarmachung, die der schieren Anzahl der Toten Rechnung trägt, der Anonymisierung aber durch die Einschreibung der Namen und besonderer Charakteristika in die jeweiligen Quilts entgegenarbeitet. Einzelne Bestandteile dieses Totenkults sind konventionell: In gewissem Sinne addieren sich die Einzelquilts, die in der Regel wie Grabsteine mit Namen und Sterbedaten versehen sind, gelegentlich mit Bildern, zumeist mit symbolischen Verweisen auf das Leben der Person, an die sie erinnern, zu einem ebenso global vernetzten wie mobilen Friedhof. Das Ritual des Auseinanderfaltens und Ausbreitens wird begleitet von der Lesung der Namen, was als Dyptich einem zentralen Bestandteil der christlichen Liturgie entspricht.¹⁶



Abb. 12: Das gesamte Quilt ausgebreitet vor dem Washington Monument.

(Quelle: http://aidshistory.nih.gov/tip_of_the_iceberg/quilt.html (18.1.2006))

¹⁶ Für eine umfassende »Lektüre« des AIDS-Quilts, die auch die Nähen und Unterschiede zum Vietnam Veterans Memorial in Washington herausarbeitet, vgl. Hawkins (1993).

Die Besonderheit dieses Totenkults resultiert aus der Selbstorganisation seiner Durchführung und der Tatsache, dass er dieses gigantische Ausmaß angenommen hat, obwohl das Quilt weder auf staatspolitische Repräsentation noch auf die Trägerschaft einer schon vorher bestehenden, etwa religiösen oder als Nation konstituierten Gemeinschaft zurückgeht. Die Trauergemeinde, die sich über das Quilt erst konstituiert, ist entsprechend lose verbunden und wäre jenseits der Fundraisings für die AIDS-Forschung wohl kaum auf einen gemeinsamen politischen Nenner zu bringen.

Die soziale und politische Dimension von AIDS, die zu den Entstehungsbedingungen des Quilts gehört, wird während dessen Präsentation tendenziell wieder invisibilisiert. Mit den dezidiert aktivistischen Repräsentationen des Lebens mit und Sterbens an AIDS teilt das *NAMES Project* jedoch, dass hier Gegenbeispiele (und vermutlich: Ausnahmen) zur erwähnten Diagnose, in den modernen westlichen Gesellschaften werde der Tod aus dem Feld der Sichtbarkeit verdrängt, gegeben werden. Die Voraussetzung dafür ist die Anfälligkeit von AIDS für soziale Stigmatisierung, doch gerade dieser Hintergrund führte zur historisch wenn nicht einzigartigen, so zumindest außergewöhnlichen Tatsache, dass mit einem Stigma versehene Kranke und Sterbende ihre Repräsentation »im großen Stil selbst in die Hand genommen haben.

Als Totenkult jedoch, der dem Gedenken der bereits Verstorbenen gilt, bringt das AIDS-Quilt die Dimension der »lebenden Toten« im Vergleich zu den anderen hier thematisierten Ansätzen auf eher traditionelle Weise ins Spiel: Mit diesem Ritual könnte auch Toter gedacht werden, die nicht an einer Krankheit gestorben sind, die die Unterscheidung von krank und gesund bzw. tot und lebendig so problematisch erscheinen lassen, wie dies mit Blick auf die Latenzzeit für AIDS der Fall ist. Demgegenüber zeigen die Interventionen von ACT-UP, dass der diskursstrategische und kontext-sensitive Einsatz dieser Unterscheidung voraussetzt, die Öffentlichkeitsarbeit zwischen einem Vitalismus des Protests und dem Dokumentieren massenhaften Sterbens immer wieder neu auszutarieren. Das beinhaltet mitunter auch, die eine Seite auszublenden, wenn die Betonung der anderen eher dazu beizutragen verspricht, die Behandlungsmöglichkeiten von Menschen mit HIV und AIDS zu verbessern. Vielleicht ist es ein gewissermaßen »systemischer« Vorzug von im engeren Sinne künstlerischen Arbeiten, dass sie beide Seiten der Unterscheidung gleichzeitig in den Blick rücken können.

Die Entwicklung lebensverlängernder Medikamente hat die Paradoxie, deren Facetten hier entlang des Begriffs der »lebenden Toten« entfaltet wurden, zwar entschärft, aber nicht völlig außer Kraft gesetzt – ganz abgesehen davon, dass in den zahlreichen Ländern, in denen die Mehrzahl der Menschen mit HIV sich diese Medikamente nicht leisten können, der AIDS-Aktivismus nach wie vor mit denselben Aufgaben konfrontiert ist, wie die ACT-UP-Gruppen der achtziger und frühen neunziger Jahre. Doch auch wenn es etwa um die Frage geht, ob mit antiretroviralen Medikamenten behandelten Patienten ermöglicht werden sollte, auch die sichtbaren Nebenwirkungen der Therapie (etwa die Verschiebung der Fettschicht, die unter anderem zur Auszehrung des Gesichts führen kann) auf Kosten der Krankenkassen beseitigen zu lassen, spielt das Argument der Stigmatisierung erneut eine zentrale Rolle (vgl. Guht 2004). Solche Probleme voreilig als Nebenschauplatz herunterzuspielen und unter dem kulturkritischen Etikett des Schönheitswahns zu verbuchen, hieße auch, die bisherigen Lektionen der AIDS-Krise außer Acht zu lassen. Die zitierten Fremdzuschreibungen von Menschen mit HIV und AIDS als »lebenden Toten« erinnern nicht zuletzt an die Möglichkeiten diskursiver Immunisierung einer Gesellschaft, die Tod und »entstellende Krankheiten« (Krause) vorzugsweise in sublimierten Versionen – *memento mori* – zu Gesicht bekommen möchte.

Literatur

- Ariès, Philippe (1980 [1978]), *Geschichte des Todes*, München.
 Assmann, Jan (2000), *Der Tod als Thema der Kulturtheorie*, Frankfurt/M.
 Bordowitz, Gregg (2004), *The AIDS Crisis Is Ridiculous and Other Writings, 1986–2003*, Cambridge, MA/London.
 Crimp, Douglas/Adam Rolston (Hg.) (1990), *AIDS Demo Graphics*, Seattle.
 Crimp, Douglas (2002), *Melancholia and Moralism. Essays on AIDS and Queer Politics*, Cambridge, MA/London.
 — (2002a [1989]), »Mourning and Militancy«, in: Ders. (2002), S. 129–149.
 — (2002b [1992]), »Portraits of People with AIDS«, in: Ders. (2002), S. 82–107.
 — (2002c [1994]), »De-moralizing Representations of AIDS«, in: Ders. (2002), S. 253–271.
 — (2002d), »Melancholia and Moralism: An Introduction«, in: Ders. (2002), S. 1–26.

- Freud, Sigmund (1975 [1917/1915]), »Trauer und Melancholie«, in: *Studienausgabe*, hg. v. Alexander Mitscherlich u.a., Bd. 3, Frankfurt/M., S. 193–212.
 Guth, Christian (2004), »Das moderne Gesicht der Seuche«, in: *Süddeutsche.de*, 30.11.2004, <http://www.sueddeutsche.de/wissen/artikel/929/43886/>, 18.1.2006.
 Guibert, Hervé (1990), *A l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie*, Paris.
 — (1992), *L'homme au chapeau rouge*, Paris.
 Hahn, Alois (1991), »Paradoxien in der Kommunikation über Aids«, in: Hans Ulrich Gumbrecht/K. Ludwig Pfeiffer (Hg.), *Paradoxien, Dissonanzen, Zusammenbrüche. Situationen offener Epistemologie*, Frankfurt/M., S. 606–618.
 Hall, Stuart (1982), »The Rediscovery of »Ideology. Return of the Repressed in Media Studies«, in: Michael Gurevitch u.a. (Hg.), *Culture, Society, and the Media*, London, S. 62–84.
 Halter, Hans (1985), »Sterben, bevor der Morgen graut. Aids und die großen Seuchen«, in: Ders. (Hg.), *Todesseuche AIDS*, Reinbek, S. 9–32.
 Hawkins, Peter S. (1993), »Naming Names: The Art of Memory and the NAMES Project AIDS Quilt«, *Critical Inquiry* 19 (Summer 1993), S. 752–779.
 Kramer, Larry (1989 [1987]), »Reports from the Holocaust«, in: Ders., *Reports from the Holocaust. The Making of an AIDS Activist*, New York, S. 264–265.
 Krause, Tilman (1992), »Wo bleibt der deutsche Aids-Roman? Von der Schwierigkeit, »Zeugnisse des veränderten Lebens« zu liefern«, *DAH Aktuell* (Nov. 1992), S. 53–55.
 Leviné, Eugen (1980 [1919]), »Rede vor Gericht«, in: Hansjörg Viesel (Hg.), *Literaten an der Wand. Die Münchner Räterepublik und die Schriftsteller*, Frankfurt/M., S. 443–450.
 Mayer, Ruth/Brigitte Weingart (2004), »Viren zirkulieren. Eine Einleitung«, in: Dies. (Hg.), *VIRUS! Mutationen einer Metapher*, Bielefeld, S. 7–41.
 Rinken, Sebastian (2000), *AIDS Crisis and the Modern Self. Biographical Self-construction in the Awareness of Finitude*, Dordrecht.
 Stockhill, Brett C. (1997), »ACT-UP«, in: *Protest, Power, and Change. An Encyclopedia of Nonviolent Action from ACT-UP to Women's Suffrage*, London/New York, S. 9f.
 Watney, Simon (2000), *Imagine Hope. AIDS and Gay Identity*, London/New York.
 Weingart, Brigitte (2002), *Ansteckende Wörter. Repräsentationen von AIDS*, Frankfurt/M.
 White, Edmund (1996), *Die brennende Bibliothek. Essays*, München.

Filmografie

- Bordowitz, Gregg (1993), *Fast Trip, Long Drop*, USA.
 Raab, Kurt/Hirschmüller, Harry/Baethe, Hann (1988), *Sehnsucht nach Sodom* BRD.
 Friedman, Peter/Joslin, Tom (1933), *Silverlake Life: The View from Here*, CAN.