

# VIRUS

Beiträge zur Sozialgeschichte der Medizin

Band 22

Schwerpunkt: Epidemie und Emotion

Herausgegeben von

Elisabeth Dietrich-Daum, Marina Hilber,  
Carlos Watzka

für den Verein für Sozialgeschichte der Medizin

Leipzig: Leipziger Universitätsverlag, 2023

Creative Commons License: CC BY 4.0



---

Gisela Theising

**„Wendet Wut, Angst, Kummer in Aktivität.“  
Zur Dialektik von Emotionen und Pragmatismus  
in der AIDS-Aktivistenkunst der  
1980er und 1990er Jahre in New York City**

---

**English Title**

“Turn anger, fear, grief into action.” On the Dialectics of Emotions and Pragmatism in the AIDS Activist Art of the 1980s and 1990s in NYC

**Summary**

In 1988, the exhibition “ACT UP at White Columns”, a gallery in NYC, caused a sensation. ACT UP is a political movement that has fought against homophobia in society and politics and for adequate public education on AIDS as well as better medical care for HIV-positive and AIDS patients ever since 1987. An integral part of this movement was the work of artists, who, in an artistically condensed form, expressed the demand to break the silence of political leaders and not to be paralyzed by the overwhelming emotions caused by the AIDS crisis. In the following, the role of the artists in dealing constructively and successfully with the dialectic of emotions and pragmatism during the AIDS crisis will be evaluated by contrasting selected individual and collective works.

**Keywords**

AIDS activist art, heteronormativity, queer, New York City, 20<sup>th</sup> century, ACT UP NYC, Fierce Pussy, Gran Fury, SILENCE=DEATH

---

\* Article accepted for publication after internal review by the journal editors.

## Einleitung



Abb. 1: The SILENCE=DEATH-Project, SILENCE=DEATH, Plakat 1986, Quelle: Sammlung Gisela Theising, Hannover.

Bei dem Titel „Wendet Wut, Angst, Kummer in Aktivität“<sup>1</sup> handelt es sich um ein Zitat von einem Poster aus dem Jahr 1986, das sechs queere junge Männer als Reaktion auf die AIDS-Krise und die verantwortungslose Untätigkeit der damaligen US-Regierung unter der Präsidentschaft von Ronald Reagan in Manhattan plakatierten (Abb. 1). New York City gilt als eine Metropole der Kunst. Dabei denkt man zunächst an Museen wie das Museum of Modern Art oder das Metropolitan Museum und die vielfältigen Galerien in Manhattan. Die innovative Basis des Rufs einer Metropole der Kunst findet man jedoch weniger in den New Yorker Museen und Galerien, sondern vielmehr in den außerparlamentarischen Bewegungen. Beispielhaft dafür sind die 1980er und 1990er Jahre, als die AIDS-Krise auf ihrem Höhepunkt war und viele junge Künstler:innen sich innerhalb der politischen Bewegung ACT UP<sup>2</sup> gegen Homophobie und für eine verantwortungsvolle AIDS-Politik engagierten. ACT UP steht für „AIDS Coalition To Unleash Power“, was zu Deutsch in etwa bedeutet: AIDS-Koalition zur Entfesselung von Macht bzw. Energie. Zwei dieser jungen Künstler:innen sollen im Folgenden exemplarisch vorgestellt werden.

## Individuelle Kunst zwischen Phantasmagorie und Begehren

Mein erstes Beispiel ist Loring R. McAlpin, der 1960 in NYC geboren wurde. Sein Urgroßvater ist Nelson Rockefeller. Als queerer Mann setzte sich Loring bereits vor dem Höhepunkt der AIDS-Krise zu Beginn der 1980er Jahre mit diesem familiären Hintergrund kritisch auseinander. Beispielhaft dafür ist die Fotoserie von weißen Geschäftsmännern in den Finanzbezirken von NYC und San Francisco, die er unter dem Titel „Wild Life series“ zusammenfasst (Abb. 2a–2c). Die Fotografien vermitteln den Eindruck zufälliger Blickkontakte, wie man sie auf der Straße erlebt, um dann dem Blick schnell wieder auszuweichen. Doch in diesen kurzen unkontrollierten Momenten offenbaren die gehetzten und müden Gesichter den Stress und die Anstrengungen, denen die Männer innerhalb der Geschäftswelt ausgesetzt sind – emotionale Belastungen, über die die bis oben zugeknöpften weißen Hemdkragen mit den korrekt gebundenen dunklen Krawatten sowohl die Betrachter:innen als auch die Träger selbst hinwegtäuschen sollen. Diese Männer wirken wie eine Illustration des männlichen Charakters des Menschen, wie ihn Max Horkheimer und Theodor W. Adorno 1947 in der *Dialektik der Aufklärung* als Allegorie der Begegnung des Odysseus mit den Sirenen und ihrem verlockenden Gesang analysieren. Von Kirke vor dem Gesang der Sirenen gewarnt, verklebt Odysseus den Ruderern seines Schiffes die Ohren mit Wachs und lässt sich selbst an den Mast fesseln. Seine Ruderer werden auf diese Weise von dem Gesang der Sirenen nicht abgelenkt und können ungestört rudern. Er selbst setzt sich zwar der Lockung des Gesangs aus, Befriedigung und Freude werden

1 Kleingedruckte Zeilen auf dem Poster „SILENCE=DEATH“, das von der damals anonymen Künstler-Gruppe „The SILENCE=DEATH-Project“ im März 1986 schwarz in den Straßen von NYC geklebt wurde.

2 ACT UP wurde 1987 zunächst in NYC gegründet und ist bis heute aktiv. Nach 1987 entstanden nicht nur in ganz Amerika, sondern weltweit Ableger von ACT UP, die untereinander vernetzt waren bzw. sind. Die folgenden Websites sind lediglich eine kleine Auswahl: <https://actupny.com/> (letzter Zugriff: 05.01.2023); [https://www.homowiki.de/ACT\\_UP](https://www.homowiki.de/ACT_UP) (letzter Zugriff: 05.01.2023); <https://www.actupparis.org/> (letzter Zugriff: 05.01.2023); <https://www.homopoliticus.at/engagement/aktionismus/act-up-wien-ab-1990/> (letzter Zugriff: 05.01.2023); <https://magazin.hiv/magazin/gesellschaft-kultur/act-up-in-deutschland/> (letzter Zugriff: 05.01.2023).



Abb. 2a



Abb. 2b

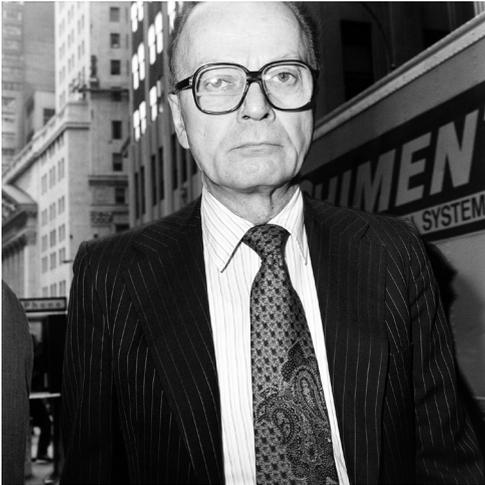


Abb. 2a bis 2c: Loring McAlpin, Wild Life series, Fotografien 1982, Quelle: Sammlung Gisela Theising, Hannover.

ihm jedoch aufgrund der Fesselung verwehrt. Horkheimer und Adorno kommen zu dem Schluss: „Furchtbares hat die Menschheit sich antun müssen, bis das Selbst, der identische, zweckgerichtete, männliche Charakter des Menschen geschaffen war, und etwas davon wird noch in jeder Kindheit wiederholt.“<sup>3</sup> Odysseus hält die Sirenen aus der Lebenspraxis fern, an die er sich selbst gefesselt hat, „ihre Lockung“ – so Horkheimer und Adorno weiter – „wird zum bloßen Gegenstand der Kontemplation neutralisiert, zur Kunst.“<sup>4</sup> Gegen diese Neutralisation der Lockung bis hin zum Triebverzicht und zur Definition von Kunst als reine Kontemplation setzt sich Loring McAlpin in seiner Fotoserie zur Wehr. Dabei übernahmen seine Kamera und deren

3 Max HORKHEIMER / Theodor W. ADORNO, *Dialektik der Aufklärung* (Frankfurt am Main 1982), 33.

4 Ebd., 33.

lichtstarker Blitz die Rolle einer Waffe, mit der er den Geschäftsmännern aus dem Hinterhalt von Häuserecken oder Bauzäunen geradezu auflauerte.

„Wie den Schuss einer Schrotflinte benutzte ich einen lichtstarken Blitz und eine normale Linse; das bedeutete, dass ich den Auslöser erst betätigen konnte, bis meine Objekte sich mir auf einen Meter genähert hatten. In den meisten Fällen bewegten sich diese Männer in einem Fußgängerstrom, der sie daran hinderte, mir Fragen zu stellen. Bevor sie realisiert hatten, was geschehen war, waren sie bereits drei Meter hinter mir. [...] Diese Männer wurden meine Beute. Ich jagte und ermordete auf phantasmagorische Art genau den Mann, zu dem ich sozialisiert werden sollte und dessen Verkörperung von mir erwartet wurde.“<sup>5</sup>

Diese Kunst übernimmt hier die Funktion des Widerstands gegen die Zwänge der bürgerlichen Sozialisation zu einem heterosexuellen Geschäftsmann, einer Sozialisation, die die Trennung zwischen zweckorientiertem Berufsleben auf der einen und Kunstgenuss in der Freizeit auf der anderen Seite als Basis für die eigene Machtstellung in einer heteronormativen Geschäftswelt voraussetzt. Umgekehrt ist die Auflösung dieser Trennung zugleich die Voraussetzung für die Entdeckung und Befriedigung individueller erotischer Bedürfnisse.

Ein weiteres Beispiel für die kritische und künstlerisch innovative Auseinandersetzung mit der Homophobie der bürgerlichen Gesellschaft bereits zu Beginn der 1980er Jahre sind die Fotografien von Zoe Leonard, die sie von ihrem Freund Iolo Carew machte (Abb. 3a–3d). 1961 in einer Kleinstadt im Staat New York geboren wuchs Zoe in eher bescheidenen Verhältnissen auf. Trotzdem war es ihr schon als Kind möglich, viel zu reisen, da ihre Mutter bei einer Flugesellschaft arbeitete. Ihre beruflichen Tätigkeiten reichten vom Zimmermädchen über Tischlerin und Galerieassistentin bis hin zur Stripperin. Eine Konstante in ihrem Leben war die Fotografie. Seit ihrem 16. Lebensjahr fotografierte sie – wie sie rückblickend 1994 in einem Statement für die Zeitschrift *Art in America* sagt – „meine Ängste, meine Wünsche. [...] Ich richte meine Kamera auf etwas, das mich interessiert. Dann zeige ich es dir. [...] Du siehst was mich bewegt, mich beängstigt oder mich aufregt“.<sup>6</sup> Die Fotoserie von Iolo Carew nahm Zoe 1981 auf, während die Abzüge erst 1990, 1991 und 2012 entstanden. Zoe und Iolo kannten sich von ihrer Arbeit im *Danceteria*, einem mitten in Manhattan gelegenen künstlerisch experimentierfreudigen Nachtclub. Seit 1980 waren sie dort wie andere Künstler:innen auch, unter ihnen Keith Haring und David Wojnarowicz, als Bedienung oder DJ beschäftigt. Das *Danceteria* war bekannt für seine außergewöhnlichen Angebote. Auf mehreren Stockwerken wurden dort Kunstaussstellungen, Performances, Modedesign und Livekonzerte miteinander verschmolzen.<sup>7</sup>

5 Schriftliche Mitteilung von Loring McALPIN an die Autorin, 18.04.1998; Übersetzung: G. Theising.

6 Holland COTTER, *Art after Stonewall*. Zoe Leonard, in: *Art in America* (June 1994), 61–62, Übersetzung: G. Theising. Das Statement von Zoe Leonard aus dem Jahr 1994 wurde 2015 reproduziert und online auf der Website von *Art in America* zur Verfügung gestellt: <https://www.artnews.com/art-in-america/features/from-the-archives-art-after-stonewall-63093/> (letzter Zugriff: 05.01.2023).

7 vgl. Tim LAWRENCE, *Dance Floor Transformation*. Gegenkultur. Postindustrialismus und neue Raumlanschaften im New York der 1970er und frühen 1980er Jahre, in: Mateo Kries / Jochen Eisenbrand / Catharine Rossi, Hg., *Night Fever*. Design und Clubkultur 1960–heute (Weil am Rhein 2018), 89–97, hier 97.

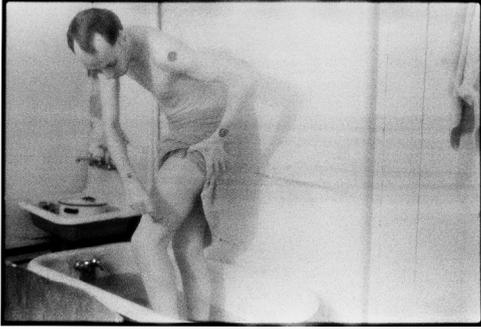


Abb. 3a: Iolo Carew, shaving his legs, 1981/2012.



Abb. 3c: Iolo no. 2, 1981/90.

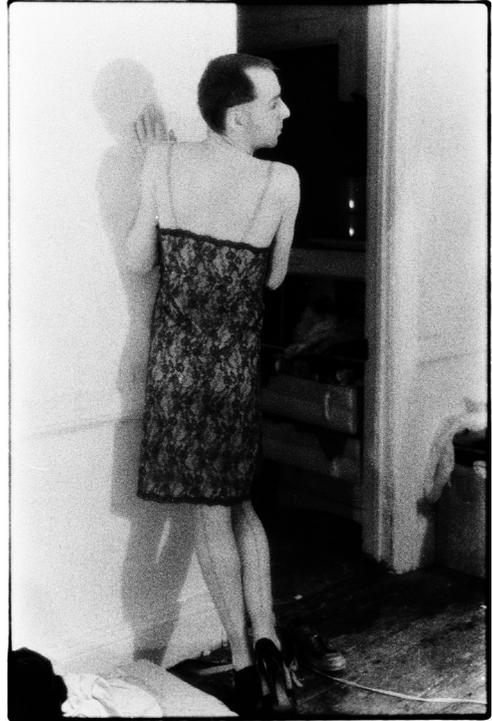


Abb. 3b: Iolo Carew wearing my slip, 1981/91.



Abb. 3d: Iolo no. 3, 1981/90.

Abb. 3a–3d: Zoe Leonard, 3a: Iolo Carew, shaving his legs, 1981/2012, 3b: Iolo Carew wearing my slip, 1981/91. 3c: Iolo no. 2, 1981/90. 3d: Iolo no. 3, 1981/90, Fotografien, Quelle: Sammlung Gisela Theising, Hannover.

Die künstlerische Experimentierfreudigkeit, die Zoe Leonard in Nachtclubs wie dem *Dance-teria* erlebt hatte, machte sie sich für die Fotoserie von Iolo Carew zu eigen, um ihre eigene sexuelle Orientierung zu entdecken und zu verstehen. „Ich musste ein Verlangen in mir selbst entdecken und ihm folgen, auch wenn es gegen den Strich aller sozialen Denkmuster um mich herum geht. Dieser Prozess des Entdeckens, Ausprobierens und des Vertrauens auf mein eigenes Verlangen ist prägend für mich.“<sup>8</sup> Beispielhaft für diesen Prozess dekonstruiert Zoe Leonard mit den Fotografien von Iolo Carew die gewohnten Stilisierungen des männlichen Körpers, um ihn in einen Zustand der Selbsterfahrung queerer Erotik zu überführen. Maskuline Merkmale wie Brusthaare, Stoppelbart und Geheimratsecken sowie feminine Merkmale wie s-förmige Körperhaltung, geneigter Kopf, Nahtstümpfe und Spitzenkleid sind so miteinander verbunden, dass sie sich den Kategorien einer heteronormativen Einordnung nicht nur entziehen, sondern ihr eine ebenso empfindsame wie ausdrucksstarke Persönlichkeit gegenüberstellt. Durch die Grobkörnigkeit der Abzüge finden sich vor allem neugierige Betrachter:innen in der Rolle von Voyeur:innen wieder, die wie durch einen Schleier die portraitierte Person zwar beobachten können, ohne aber deren Zustand der Selbsterfahrung zu stören. Einer Selbsterfahrung, die – wie Michel Foucault es in Anlehnung an den Philosophen Seneca ausdrückt –

„[...] nicht einfach die einer beherrschenden Kraft ... [ist]; es ist die Erfahrung einer Freude, die man an sich selber hat. Wer es vermocht hat, endlich Zugang zu sich selber zu finden, ist für sich ein Objekt der Freude. Nicht bloß gibt man sich zufrieden mit dem, was man ist, und fügt sich in die Beschränkung, sondern man ‚erfreut sich‘ an sich selber“.<sup>9</sup>

## Kollektive Kunst zwischen Trauer und Widerstand

Junge New Yorker Künstler:innen wie Loring McAlpin und Zoe Leonard schufen mit ihrer Kunst das emotionale Fundament, auf dem sich die Wünsche, Hoffnungen und das Verlangen einer *Queer Culture* entfalten konnten. Die Aggression gegen eine heteronormative Sozialisation ebenso wie die Freude an der Selbsterfahrung einer queereren Erotik hatten aber nicht nur eine emotionale, sondern auch eine pragmatische Seite, die sich in dem kollektiven künstlerischen Widerstand gegen die unzureichende und ignorante Politik der damaligen Reagan-Bush-Administration offenbarte. Iolo Carew starb Anfang der 1980er Jahre an AIDS. Damals kursierte aber noch die Bezeichnung „Gay Related Immune Deficiency Disease“ (GRID). Erst 1984 wurde diese homophobe Bezeichnung auf der Grundlage neuer Forschungsergebnisse durch die Bezeichnung „Acquired Immune Deficiency Syndrome“ (AIDS) korrigiert.

„1983 konnte das HI-Virus als Ursache gefunden werden. Die Übertragung fand durch sexuellen Kontakt, Bluttransfusionen und Verabreichung von Blutprodukten ... statt. Die Krankheit hieß ab da: ‚Acquired Immune Deficiency Syndrome‘ (AIDS). Ab 1984 gab es einen HIV-Test, mit dem die Infektion im Blut nachgewiesen werden konnte.“<sup>10</sup>

8 COTTER, Art, 61–62.

9 Michel FOUCAULT, Die Sorge um sich selbst. Sexualität und Wahrheit 3 (Frankfurt am Main 1989), 91.

10 Jörg GÖLZ, HIV und AIDS im Wandel der Zeit. Medizinische und gesellschaftliche Veränderungen, [https://www.con-nexi.de/article-HIV-und-AIDS-im-Wandel-der-Zeit\\_\\_356.html](https://www.con-nexi.de/article-HIV-und-AIDS-im-Wandel-der-Zeit__356.html) (letzter Zugriff: 05.01.2023).

Trotz dieser Forschungsergebnisse schürte nicht nur in den USA, sondern weltweit der Einfluss des Vatikans und anderer Fundamentalisten auf die politisch Verantwortlichen konservativer Regierungen, unterstützt durch die Berichterstattung konservativer Medien, die Vorurteile gegenüber homosexuellen Männern, Drogenabhängigen und Prostituierten als sogenannte Risikogruppen. Die Ausbreitung von AIDS wurde als der Zorn Gottes gegenüber einem unmoralischen Lebensstil propagiert und die heterosexuelle Lebensgemeinschaft der Ehe passend dazu als der beste Schutz gegen eine Infektion angepriesen. Statt die Aufklärung über die Übertragungswege und safe-sex-Praktiken ebenso wie die Erforschung und Zulassung neuer Medikamente zu forcieren, schwiegen die politisch Verantwortlichen und blieben untätig. Das Ergebnis war ein dramatischer Anstieg der Infektionen und der Todesfälle.

Seit Mitte der 1980er Jahre hatte sich AIDS zu einer Epidemie entwickelt. In dieser Situation beschlossen sechs queere junge Männer aus NYC, sich regelmäßig zu treffen, um sich über ihren Kummer, ihre Angst und ihre Wut auszutauschen, die sich während der ersten Jahre der AIDS-Krise angesammelt hatten. Einer von ihnen, Avram Finkelstein, hatte gerade seinen Freund Don verloren, der seit 1981 HIV-Symptome hatte und 1984 an AIDS starb. Während seines ersten Krankenhausaufenthaltes wurde Don von dem zuständigen Personal aus Angst vor einer Ansteckung nur notdürftig gepflegt.<sup>11</sup> Denn das Personal war aufgrund der Untätigkeit der damaligen Regierung unter Präsident Reagan ebenso wie der Gesundheitsbehörden über die Infektionswege nur unzureichend aufgeklärt. Die sechs Männer machten ihrem Unmut und ihrer Trauer in einem Plakat Luft, das sie 1986 neben der Werbung für Musikveranstaltungen auf Bauzäune und geeignete Wände „wild“ klebten (Abb. 1). Das Plakat besteht aus zwei Bestandteilen: Erstens vor schwarzem Hintergrund ein pinkfarbenes Dreieck, das auf die Kennzeichnung von Schwulen in den Konzentrationslagern der Nazis zurückgeht und dessen Aneignung durch die Schwulenbewegung an die unterschlagene Geschichte ihrer Unterdrückung erinnert. In der NS-Zeit zeigte die Spitze des Dreiecks allerdings nach unten. Auf ihrem Plakat drehten die sechs queeren jungen Männer das Dreieck so, dass die Spitze nach oben zeigt und ergänzten es durch den großformatigen weißen Schriftzug „SILENCE=DEATH“ darunter. In dieser Kombination werden die komplexen politischen und emotionalen Zusammenhänge zu einer Art Logo komprimiert, welches als Blickfang die Aufmerksamkeit der Passanten auf sich zog,<sup>12</sup> um sie zweitens mit einigen klein gedruckten Fragen zu konfrontieren und sie zum aktiven Protest aufzufordern:

„Warum schweigt Reagan über AIDS? Was geht in der Gesundheitsbehörde CDC, der Aufsichtsbehörde für Arzneimittel FDA und im Vatikan vor? Schwule und Lesben sind nicht entbehrlich ... Nutzt eure Macht ... Wählt ... Boykottiert ... Verteidigt euch ... Wendet Wut, Angst, Kummer in Aktivität.“<sup>13</sup>

11 Vgl. AVRAM FINKELSTEIN, *After Silence. A History of AIDS Through Its Images* (Oakland/Ca. 2020), 15–16.

12 Douglas CRIMP / Adam ROLSTON, *AIDS DEMO GRAPHICS* (Seattle 1990), 14.

13 Zur Entstehung, Verwendung und Bedeutung des SILENCE=DEATH-Posters vgl. FINKELSTEIN, *After Silence*, 38–57; Sarah SCHULMAN, *Let the Record Show. A Political History of ACT UP New York, 1987–1993* (New York 2021), 319–327.

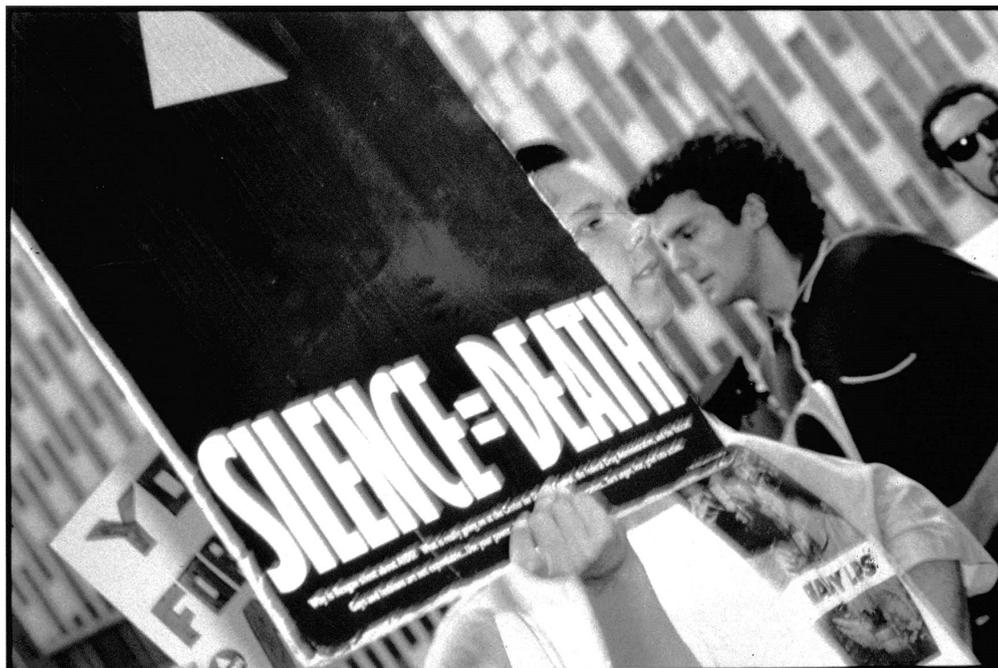


Abb. 4: Tom McGovern, ACT UP at Health Department, New York City, 28. Juli 1988, Fotografie, Quelle: Sammlung Gisela Theising, Hannover.

Nahezu zeitgleich zur Verbreitung des SILENCE=DEATH-Posters wurde nach einer flammenden Rede des Drehbuch- und Romanautors Larry Kramer gegen die AIDS-Politik der damaligen Regierung im *Lesbian and Gay Community Services Center* in NYC am 10. März 1987 die politische Bewegung ACT UP gegründet,<sup>14</sup> der sich auch Loring McAlpin, Zoe Leonard, David Wojnarowicz und Keith Haring ebenso wie die sechs Künstler des SILENCE=DEATH-Posters anschlossen. Ab diesem Zeitpunkt trafen sich in den nächsten Jahren jeden Montag ca. 300 bis 400 Anhänger:innen von ACT UP, unter ihnen Künstler:innen, Schauspieler:innen, Drehbuchautor:innen, Ärzt:innen, Soziolog:innen, Politolog:innen, Jurist:innen und viele andere Fachwissenschaftler:innen im *Lesbian and Gay Community Services Center*, um Aktionen und Demonstrationen gegen die AIDS-Politik zu planen, Informationen über die neuesten Forschungsergebnisse auszutauschen und nicht zuletzt, um sich – so wie die sechs jungen Männer des SILENCE=DEATH-Projects es vorher auch getan hatten – gegenseitig emotional zu unterstützen. Das pinkfarbene Dreieck mit dem Schriftzug SILENCE=DEATH entwickelte sich bereits im ersten Jahr zum Logo der Bewegung. Es verlieh den Aktionen ein gut organisiertes und professionelles Auftreten, das sowohl unbeteiligte Beobachter auf den

14 Für eine komprimierte Zusammenfassung zur Gründung und den Aktivitäten von ACT UP NY einschließlich einiger Videos siehe <http://www.back2stonewall.com/2022/03/march-10-1987-activist-group-act-aids-coalition-unleash-power-formed-nyc.html> (letzter Zugriff: 05.01.2023).

Straßen als auch die Presse neugierig machte.<sup>15</sup> Mit dem Logo bedruckte T-Shirts und Sticker ebenso wie die mit dem Poster beklebten leichten Styroporpappen (Abb. 4), die von den Aktivist:innen während der Demonstrationen getragen wurden, wirkten sowohl außerhalb als auch innerhalb der Bewegung als ein identitätsstiftendes Markenzeichen. Außerhalb der Bewegung griffen TV-Reporter:innen und Journalist:innen das von einem neuartigen Design zusammengehaltene einheitliche und interessante Bild gerne auf, um es als publikumswirksame Illustration ihrer Berichte zu nutzen.<sup>16</sup>



Abb. 5a–5b: ACT-UP at White Columns, June 25–July 31, 1988, 5a: Schaufenster, Quelle: eigene Fotografien, Gisela Theising, Hannover.

Es dauerte nicht lange, bis auch die Kunstwelt auf die AIDS-Aktivistenkunst aufmerksam wurde. Beispielhaft dafür ist die Ausstellung in der Galerie *White Columns* vom 25. Juni bis 31. Juli 1988. In der New Yorker Wochenzeitung *The Village Voice* wurden die ausgestellten Materialien wie Poster, Flyer, T-Shirts, Sticker als Beispiele einer politischen Kunst beschrieben, wie es sie seit den Protestbewegungen der 1960er Jahre nicht mehr gegeben habe (Abb. 5a–5b).<sup>17</sup>

15 Anlässlich der Veröffentlichung von Sarah Schulmans History of ACT UP veröffentlichte der Sender NPR (National Public Radio) auf seiner Website zwei Fotos zur Verwendung des SILENCE=DEATH-Logos: <https://www.npr.org/2021/06/16/1007361916/act-up-a-history-of-aids-hiv-activism?t=1650289242213f> (letzter Zugriff: 05.01.2023).

16 Vgl. SCHULMAN, History, 319–320.

17 Vgl. ACT-UP at White Columns, June 25–July 31, 1988, <https://whitecolumns.org/exhibitions/act-up-at-white-columns/> (letzter Zugriff: 05.01.2023).

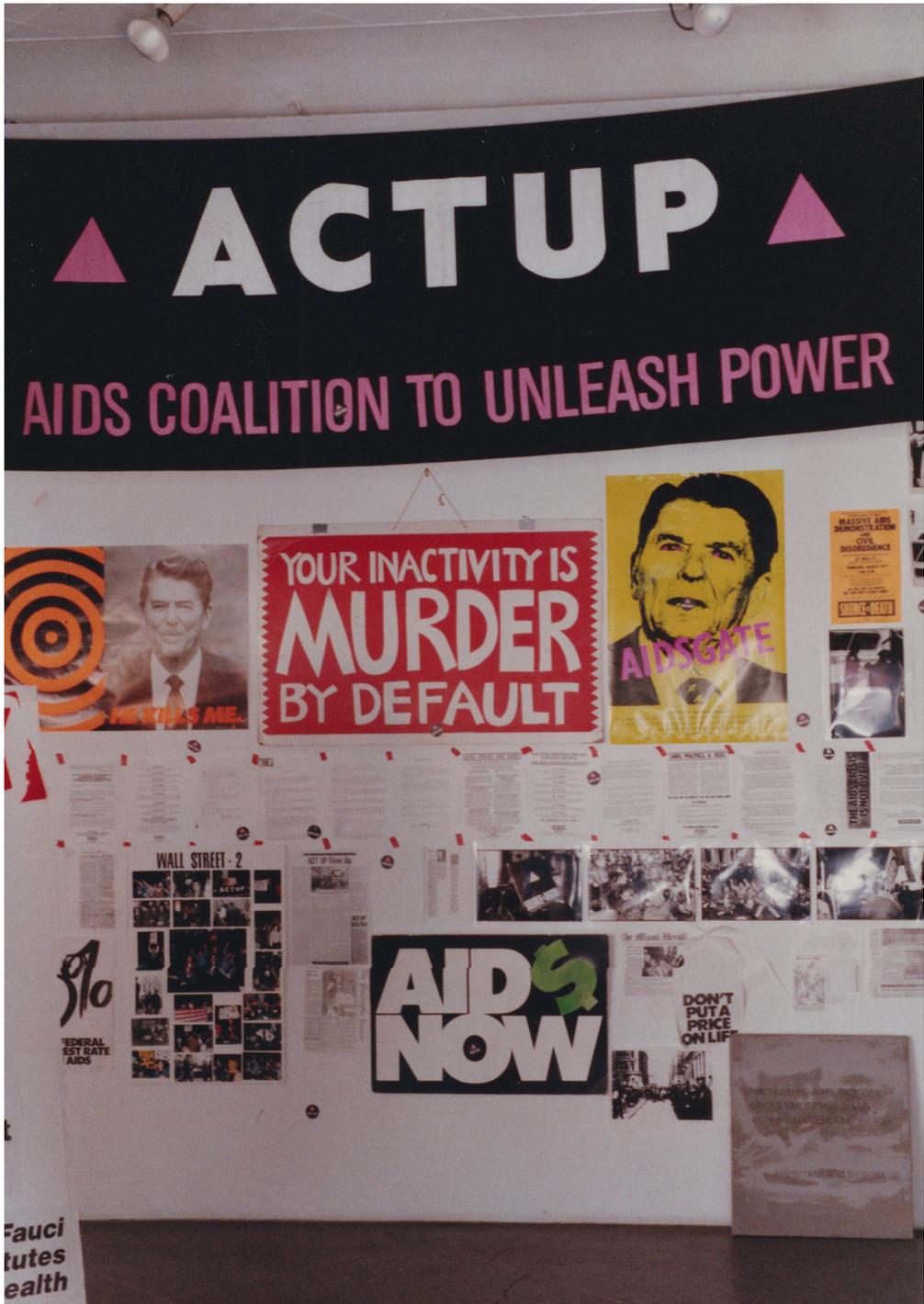


Abb. 5a–5b: ACT-UP at White Columns, June 25–July 31, 1988, 5b: Innenansicht, Quelle: eigene Fotografien, Gisela Theising, Hannover.

## Kollektive Kunst im Auftrag für ACT UP

Bei den Aufnahmen von den Geschäftsmännern spielte Loring McAlpin als Einzelkünstler die Macht des Fotografen aus, um sich der Zwänge seiner heteronormativen Sozialisation bewusst zu werden. 1987 schloss er sich dem Künstlerkollektiv *Gran Fury* an, das neben anderen Künstlerkollektiven von Beginn an die Positionen und Forderungen von ACT UP visualisierte. Dadurch veränderte sich auch seine Rolle als Künstler, wie sie in den Fotografien der Geschäftsmänner noch zum Ausdruck kommt.

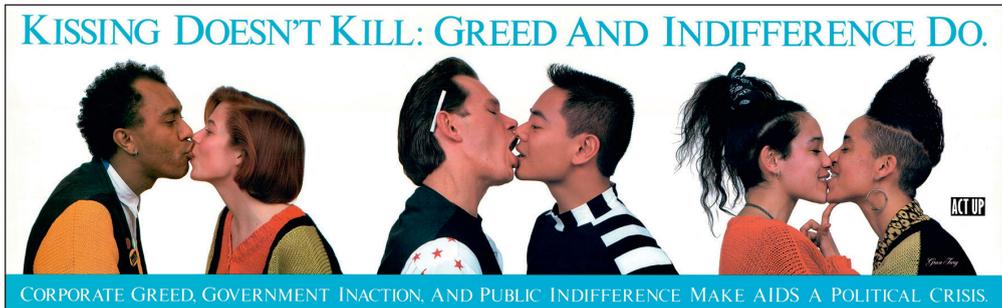


Abb. 6: Gran Fury, Kissing doesn't kill: Greed and Indifference Do, Plakat 1989, Quelle: Sammlung Gisela Theising, Hannover.

Innerhalb einer Gruppe wie *Gran Fury* fungierten die Künstler:innen als eine Art künstlerische Dienstleister:innen. Ihre Werke sind nicht das Ergebnis persönlicher Sichtweisen oder Emotionen einzelner Künstler:innen, die im begrenzten Rahmen der institutionalisierten Kunstwelt präsentiert werden; vielmehr vermittelten Künstlerkollektive wie *Gran Fury* einer von der Epidemie betroffenen Öffentlichkeit in komprimierter Form aktuelle Forschungsergebnisse und politische Analysen zur AIDS-Krise, die innerhalb von ACT UP interdisziplinär zusammengetragen wurden.<sup>18</sup> Beispielhaft dafür ist das Bus-Plakat „Kissing doesn't kill“ von *Gran Fury* (Abb. 6) aus dem Jahr 1989, das die Idee Oliviero Toscani aufgreift, mit der Benetton-Werbung eine – wie er schreibt – „antirassistische, kosmopolitische und tabufreie Geisteshaltung“<sup>19</sup> zu vermitteln. *Gran Fury* erweitert diese Idee sowohl um den medizinischen Kenntnisstand, dass das HI-Virus nicht durch Küssen übertragen wird, als auch um die Anerkennung queeren Begehrens. Die Fotografien von drei küssenden Paaren sowohl unterschiedlicher Hautfarbe als auch unterschiedlicher sexueller Orientierungen sind mit der Aussage verbunden: „Küssen tötet nicht: Habgier und Gleichgültigkeit tun es“. Kurz vor dem Start des Projekts wollte der konservativ geführte Senat des Staates Illinois mit einem Gesetzentwurf diese Werbung verhindern. Heranwachsende sollten durch solche Bilder nicht zu einem queeren Lebensstil angeregt werden. Demonstrationen sorgten allerdings dafür, dass der Entwurf keine

18 Vgl. CRIMP / ROLSTON, AIDS DEMO GRAPHICS, 18–19.

19 Oliviero TOSCANI, Die Werbung ist ein lächelndes Aas (Mannheim 1996), 44.

Gesetzeskraft erreichte. Ebenso wie die Attraktivität des Bus-Plakats trug auch diese Auseinandersetzung zu seiner hohen Publizität bei.<sup>20</sup> Daher wurde es im Auftrag von ACT UP auch in kleinerem Format mit der zugespitzten Aussage gedruckt: „Gier der Unternehmen, Untätigkeit der Regierung und die Gleichgültigkeit der Öffentlichkeit machen AIDS zu einer politischen Krise“.<sup>21</sup>

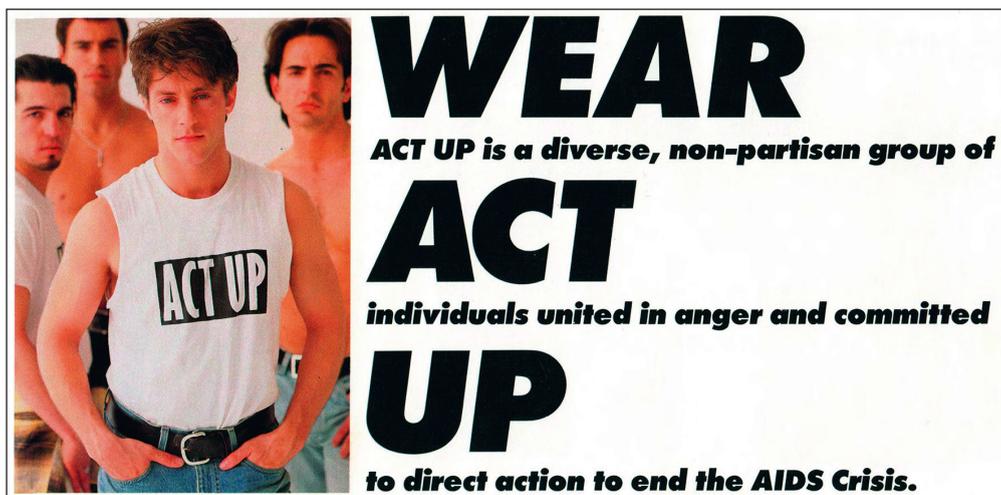


Abb. 7a–7b: ACT UP, Merchandise Katalog, 7a: Cover, 1990, Quelle: Sammlung Gisela Theising, Hannover.



Abb. 7a–7b: ACT UP, Merchandise Katalog, 7b: Innenseite, 1990, Quelle: Sammlung Gisela Theising, Hannover.

20 Vgl. Richard MEYER, This Is to Enrage You. *Gran Fury* and the Graphics of AIDS Activism, in: Nina Felshin, Hg., *But is it Art? The Spirit of Art as Activism* (Seattle 1995), 51–83, hier 57–59.

21 Begleittext auf dem Poster „Kissing doesn’t kill“ von *Gran Fury* (Abb. 6), Übersetzung: G. Theising.

Üblicherweise wird Bus-Werbung wie andere Werbemittel auch von Werbeagenturen entworfen und von spezialisierten Druckereien hergestellt. Unternehmen wie Benetton haben dafür einen entsprechenden Werbe-Etat. Um sich die nötigen finanziellen Mittel für die Öffentlichkeitsarbeit zu verschaffen, gründete ACT UP eine eigene Firma, mit der eigens für den Verkauf produzierte Waren vertrieben wurden. Auf dem Cover eines Prospekts werden die Betrachter:innen über drei Zeilen in Großbuchstaben aufgefordert „TRAGE ACT UP“, und zwischen den drei Zeilen werden sie über den politischen Anspruch und das Selbstverständnis der Bewegung aufgeklärt: „ACT UP ist eine mannigfaltige, unabhängige Vereinigung von Individuen, die durch Wut und das Engagement verbunden sind, die AIDS-Krise durch direkte Aktionen zu beenden“ (vgl. Abb. 7a). Angeboten wurden Baseball-Kappen, Buttons, Postkarten, Stickers und Poster, darunter auch das „Kissing doesn't kill“-Plakat (vgl. Abb. 7b). Der Umsatz der ACT UP-Firma betrug im Jahre 1992 eine Million Dollar.<sup>22</sup>

## Kunst und die Entschleierung der performativen Möglichkeiten queeren Begehrens

1990 veröffentlichte Judith Butler das Buch *Gender Trouble*, das 1991 in deutscher Übersetzung unter dem Titel *Das Unbehagen der Geschlechter* auf den Markt kam. Judith Butler zeigte mit ihrer Theorie neue Handlungsmöglichkeiten für eine Politik der Befreiung von den Zwängen der bürgerlichen Heteronormativität und der damit verbundenen Sexualmoral auf. Sie beschreibt in Anlehnung an Michel Foucaults Begriff des Sexualitätsdispositivs das durch Biologie geschlechtlich bestimmte Subjekt als eine Illusion. Während Horkheimer und Adorno in der *Dialektik der Aufklärung* alle gesellschaftlichen Zwänge auf die instrumentelle Vernunft zurückführen, prägt Michel Foucault den Begriff des Sexualitätsdispositivs für das Zusammenwirken einer „komplexen politischen Technologie“<sup>23</sup>, die „vermittelt der Pädagogik, der Medizin und der Ökonomie [...] aus dem Sex nicht nur eine Laiensache, sondern eine Staatssache“ machte, „eine Angelegenheit, in der sich der gesamte Gesellschaftskörper und fast jedes seiner Individuen der Überwachung unterziehen mußten“.<sup>24</sup> Dementsprechend konstatiert Judith Butler, dass „die Attribute der Geschlechtsidentität nicht expressiv, sondern performativ sind, und die Identität, die sie angeblich nur ausdrücken oder offenbaren sollen, in Wirklichkeit durch diese Attribute konstituiert“ wird.<sup>25</sup> Tatsächlich wird das geschlechtlich bestimmte männliche oder weibliche Subjekt durch die Stilisierungen des Körpers – seiner Gesten, Bewegungen und seines Stils – erzeugt. Mit ihrer Theorie entlarvte Judith Butler die Begriffe des durch Biologie bedingten Geschlechts als „Teil jener Strategie, die den performativen Charakter der Geschlechtsidentität und die performativen Möglichkeiten verschleiert, die Konfigurationen der Geschlechtsidentität jenseits des einschränkenden Rahmens der maskulinen Herrschaft und der Zwangsheterosexualität zu vervielfältigen.“<sup>26</sup>

22 Mündliche Mitteilung von Vincent Gagliostro am 20.07.1992. Vincent Gagliostro leitete als Künstler und Art Director das Outreach Committee und war maßgeblich für die Öffentlichkeitsarbeit von ACT UP verantwortlich.

23 Michel FOUCAULT, *Der Wille zum Wissen. Sexualität und Wahrheit 1* (Frankfurt am Main 2012), 125.

24 Ebd., 115.

25 Judith BUTLER, *Das Unbehagen der Geschlechter* (Frankfurt am Main 1991), 207.

26 Ebd., 208.

Ebenfalls 1990 fertigte Zoe Leonard die ersten Abzüge ihrer Aufnahmen von Iolo Carew aus dem Jahr 1981 an (Abb. 3c–3d). Die Zeit zwischen der Aufnahme und den Abzügen ihrer Fotografien beschreibt sie als eine Latenzzeit, erst in dem Moment, in dem sie ihre Aufnahmen versteht, fertigt sie die Abzüge an.<sup>27</sup> Vor dem Hintergrund des politischen Aktivismus von ACT UP und der AIDS-Aktivistenkunst von Künstlerkollektiven wie das SILENCE=DEATH-Projekt und *Gran Fury* entpuppen sich die Fotografien von Iolo Carew (Abb. 3a–3d) als eine Art Entschleierung der performativen Möglichkeiten, die die Perspektive auf eine vielgestaltige Körperlichkeit jenseits der bürgerlichen Heteronormativität eröffnet.

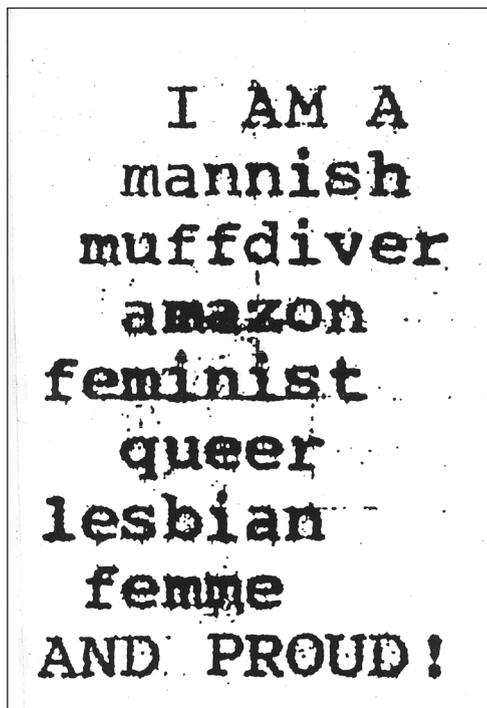


Abb. 8a: Fierce Pussy, List Poster, 1991, Quelle: Sammlung Gisela Theising, Hannover.

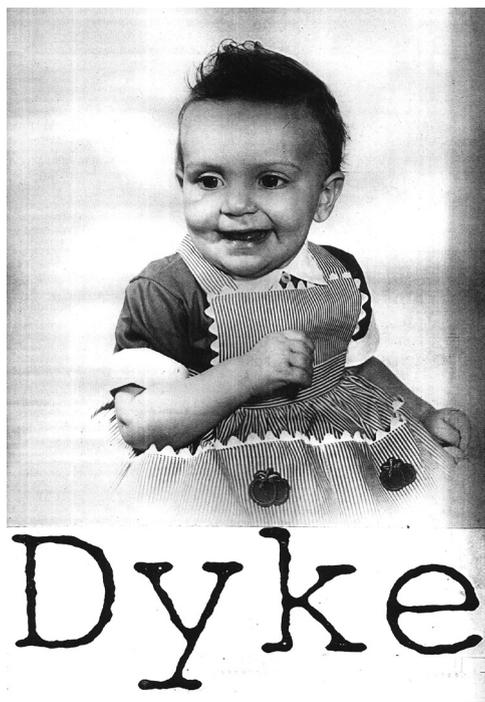


Abb. 8b: Fierce Pussy, Found Photos and Family Pictures, 1991, Quelle: Sammlung Gisela Theising, Hannover.

27 Vgl. Zoe LEONARD / Anna BLUME, Zoe Leonard im Gespräch mit Anna Blume, in: Wiener Secession, Hg., Zoe Leonard. Katalog anlässlich der Ausstellung von Zoe Leonard in der Wiener Secession 23.7.–14.9.1997 (Wien 1997), 55–74, hier 61.



Abb. 8c: Fierce Pussy, Found Photos and Family Pictures, 1991, Quelle: Sammlung Gisela Theising, Hannover.

1991 gründete Zoe Leonard u. a. gemeinsam mit den ACT UP-Aktivistinnen Nancy Brooks Brody, Joy Episalla und Carrie Yamaoka das Künstlerinnenkollektiv *Fierce Pussy*. Die Forderung nach Selbstbestimmung des eigenen Körpers jenseits heteronormativer Zwänge verbindet die Künstlerinnen von *Fierce Pussy* mit der AIDS-Aktivisten-Bewegung ACT UP. Ihr erstes Projekt waren die List Poster (Abb. 8a). Abschätzige und beleidigend gemeinte Slang-Ausdrücke gegenüber Lesben wendet *Fierce Pussy* auf diesem Plakat in eine befreiende Erweiterung der performativen Möglichkeiten, auf die sie stolz sind. Die Plakate wurden von *Fierce Pussy* als Kopien vervielfältigt und an Hauswänden in den Straßen von NYC geklebt. In einem weiteren Projekt verwenden die Künstlerinnen Fotos aus ihrer Kindheit und bezeichnen sich selbst im Alter von ca. zwei bis fünf Jahren als „Dyke“ (Abb. 8b) oder „Muffdiver“, um die Betrachter:innen mit einer kindlichen Sexualität zu konfrontieren, die sich den heteronormativen Sozialisationsbemühungen der bürgerlichen Familie (Abb. 8c) humorvoll widersetzt.

„So wie wir die Sprache in den List Poster zurückerobert haben, haben wir für das nächste Projekt unsere eigenen Kinderbilder verwendet, um unsere persönlichen Erfahrungen des Erwachsenwerdens darzustellen. Mit diesen Schnappschüssen hinterfragten wir heteronormative Annahmen über Identität, Familie, Geschlecht und Aussehen.“<sup>28</sup>

„Der Humor“, den *Fierce Pussy* in diesen Plakaten verwendet, ist – wie es meines Wissens niemand besser ausgedrückt hat als Sigmund Freud, „nicht resigniert, er ist trotzig, er bedeutet nicht nur den Triumph des Ichs, sondern auch den des Lustprinzips, das sich hier gegen die Ungunst der realen Verhältnisse zu behaupten vermag“.<sup>29</sup>

## Resümee

Die AIDS-Aktivistenkunst von Kollektiven wie das SILENCE=DEATH-Projekt, *Gran Fury* und *Fierce Pussy* ebneten mit ihren Projekten in zweifacher Hinsicht einer emanzipatorischen queeren Bewegung den Weg, die auch heute noch wirksam ist. Zum einen brachten sie die pragmatischen Forderungen und Aktionen von ACT UP gegen die konservative Politik öffentlichkeitswirksam auf den Punkt und trugen dadurch maßgeblich zur Verbesserung der medizinischen Versorgung von HIV-Positiven und an AIDS Erkrankten sowie zu einer interdisziplinären Ausweitung der Forschung bei. Ohne diese Öffentlichkeitsarbeit wäre die Entwicklung der Kombinationstherapie HAART (*Highly Active Antiretroviral Therapy*) nicht denkbar gewesen, die seit 1996 die Todesangst, die mit der Diagnose „HIV-positiv“ verbunden war, beendete. Zum anderen verhinderte die Unterstützung der ACT UP-Aktionen durch die Künstlerkollektive eine Rückkehr zu den klassisch-bürgerlichen Familienwerten innerhalb der bürgerlichen Heteronormativität, die von konservativer Seite als Schutz vor einer Infektion durch das HI-Virus propagiert wurden. Stattdessen legten sie die emotionale Grundlage für eine lebendige Queer Culture, in der queere Wünsche und queeres Verlangen nicht nur toleriert, sondern als Erweiterung der emotionalen Erfahrungen begrüßt werden – einer Kultur, die sich an sich selber erfreut.

28 FIERCE PUSSY, Projects, <https://fiercepussy.org/projects> (letzter Zugriff: 17.01.2023), Übersetzung G. Theising.

29 Sigmund FREUD, Der Humor, in: Sigmund Freud. Gesammelte Werke. Werke aus den Jahren 1925–1931, Band 14 (Frankfurt am Main 1999), 385.

**Informationen zur Autorin**

Gisela Theising, stellvertretende Schulleiterin an der BBS 3 Hannover. Weitere Arbeitsschwerpunkte: Kuratorin und Leihgeberin für Ausstellungen mit den Schwerpunkten psychedelische Kunst der 1960er Jahre und New Yorker Kunst der Gegenwart.

Gisela Theising, Alemannstr. 20, 30165 Hannover, E-Mail: [GTheisingH@t-online.de](mailto:GTheisingH@t-online.de)