

Aktuelle und klassische Sozial- und
Kulturwissenschaftler|innen

Lutz Hieber

Zur Aktualität von Douglas Crimp

Postmoderne und Queer Theory



Springer VS

Aktuelle und klassische Sozial- und Kulturwissenschaftler|innen

Herausgegeben von

S. Moebius, Graz

Die von Stephan Moebius herausgegebene Reihe zu Kultur- und SozialwissenschaftlerInnen der Gegenwart ist für all jene verfasst, die sich über gegenwärtigdiskutierte und herausragende Autorinnen und Autoren auf den Gebieten der Kultur- und Sozialwissenschaften kompetent informieren möchten. Die einzelnen Bände dienen der Einführung und besseren Orientierung in das aktuelle, sich raschwandelnde und immer unübersichtlicher werdende Feld der Kultur- und Sozialwissenschaften. Verständlich geschrieben, übersichtlich gestaltet – für Leserinnen und Leser, die auf dem neusten Stand bleiben möchten.

Herausgegeben von

S. Moebius, Graz

Lutz Hieber

Zur Aktualität von Douglas Crimp

Postmoderne und Queer Theory

Lutz Hieber
Leibniz Universität
Hannover, Deutschland

ISBN 978-3-531-16905-7 ISBN 978-3-531-93429-7 (eBook)
DOI 10.1007/978-3-531-93429-7

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Springer VS

© Springer Fachmedien Wiesbaden 2013

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung, die nicht ausdrücklich vom Urheberrechtsgesetz zugelassen ist, bedarf der vorherigen Zustimmung des Verlags. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Bearbeitungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

Die Wiedergabe von Gebrauchsnamen, Handelsnamen, Warenbezeichnungen usw. in diesem Werk berechtigt auch ohne besondere Kennzeichnung nicht zu der Annahme, dass solche Namen im Sinne der Warenzeichen- und Markenschutz-Gesetzgebung als frei zu betrachten wären und daher von jedermann benutzt werden dürften.

Lektorat: Dr. Cori Mackrodt, Vivien Bender

Gedruckt auf säurefreiem und chlorfrei gebleichtem Papier

Springer VS ist eine Marke von Springer DE. Springer DE ist Teil der Fachverlagsgruppe Springer Science+Business Media
www.springer-vs.de

Inhaltsverzeichnis

1	Texte aus der kulturellen Metropole	1
2	Der Postmodernismus-Diskurs in den USA	5
2.1	Dimensionen des Postmodernismus	7
2.1.1	Fotografische Strategien des Postmodernismus	7
2.1.2	Kritik am Original	8
2.1.3	Ortsspezifisch	12
2.2	Postmodernismus-Diskurse	14
2.2.1	Der Postmoderne-Begriff in der Bundesrepublik	15
2.2.2	Crimps Kritik an der Malerei des persönlichen Ausdrucks	18
2.2.3	Crimps Begriffe des Modernismus und des Postmodernismus	23
2.3	Postmodernismus als Weiterführung der Vorkriegs-Avantgarde	38
3	Die Fortsetzung des unvollendeten Projekts der historischen Avantgarde in New York	45
3.1	Politische Kulturen	45
3.2	Queer Movement	56
3.3	Aktivistische Kunstpraktiken	61
3.4	Neue Stufe des Postmodernismus	71
3.5	Kritisches zu Crimps Postmodernismus-Begriff	75
4	Queer Theory	85
4.1	Das gesellschaftliche Feld	85
4.2	Kultur des Aids-Aktivismus	93

4.3	Andy Warhol	97
4.4	Lebenswelten und Identitäten	104
5	Gisela Theising: Deutschland – ein Entwicklungsland in Sachen Protestkultur	111
	Literaturverzeichnis	121

Douglas Crimp ist ein Theoretiker aus New York. Zwischen den Kulturen der US-Metropole und der deutscher Städte bestehen deutliche Unterschiede. Da er sich auf seine dortigen Erfahrungen bezieht, liegt auf der Hand, dass Hermeneutik, also das Auslegen seiner Texte, nicht für die Aneignung seiner ästhetischen Theorie ausreicht. Vielmehr müssen seine Gedanken übersetzt werden: von einer Kultur in die andere. Erst wenn die Unterschiede zwischen dem, was wir in unserer deutschen kulturellen Welt für selbstverständlich halten, und dem, was die New Yorker Kultur ausmacht, geklärt sind, werden seine Texte für deutsche Leserinnen und Leser verstehbar.

Um die Unterschiede zwischen den beiden Kulturen anschaulich zu machen, stelle ich beispielhafte Zitate einander gegenüber. Für den deutschen Theoretiker Niklas Luhmann hat Kunst „eine Aufgabe der *Verzögerung und Reflexivierung*“, was in der „bildenden Kunst ein längeres Sichaufhalten beim selben Objekt“ erfordert (Luhmann 1997: 27). Und er hält fest, Kunst suche „ein nichtnormales, irritierendes Verhältnis von Wahrnehmung und Kommunikation, *und allein das wird kommuniziert*“ (a.a.O.: 42; Hervorhebungen von Luhmann). Für Luhmann ist Kunst also stets mit Kontemplation verbunden, und sie versucht zu irritieren. Damit artikuliert er die in der deutschen Kunstwelt dominierende Auffassung. Douglas Crimp kann dagegen zur Aussage gelangen, dass „Kunst die Kraft hat, Leben zu retten“ (Crimp 1987a: 7; Übers. L.H.). Das meint er beileibe nicht im metaphorischen Sinne. Sondern diese Aussage ergibt sich aus der Untersuchung der gesellschaftlichen Funktion aktivistischer Kunstpraktiken, die ihre Aufgabe tatsächlich in der Rettung von Menschenleben sehen.

Wer Kunst als Gegenstand der Kontemplation auffasst, wie es Luhmann tut, sieht – um bei dieser Gattung zu bleiben – Werke der bildenden Kunst im

Kontext einer Museums- oder Galerieausstellung. Dagegen kann eine Kunst, die – wie Crimp sie in den späten 1980er Jahren vor Augen hat – das Ziel verfolgt, Leben zu retten, mit der geruhsamen Teestunde der Kontemplation wenig anfangen. Sie geht vielmehr auf die Straße. Deshalb liegen Welten zwischen den Kunstbegriffen der beiden Theoretiker. Zwischen ihren Auffassungen besteht, wie leicht erkennbar ist, eine logische Disjunktion, weil sie sich auf unterschiedliche Erfahrungsgrundlagen beziehen. Bezüglich der Aufgabe des Übersetzens der Crimp'schen Theorie für die Welt des mitteleuropäischen Denkens ist vor allem zu betonen, dass in der deutschen Kunstwelt tatsächlich ein ganzes Feld dessen nicht präsent ist, was für Crimps ästhetische Theorie grundlegend ist.

Weil die Kunstwelten diesseits und jenseits des Atlantiks so unterschiedlich sind, erscheint es mir aus diesen Gründen erforderlich, wenn es zum einen um den US-amerikanischen Postmodernismus-Begriff geht, die ihm zugrunde liegenden künstlerischen Praktiken vorzustellen. Denn ohne deren Kenntnis bleibt Crimps ästhetische Theorie unverständlich. Zum anderen ist die spezifische Lebendigkeit der New Yorker Kultur von Bedeutung. Während die sozialen und kulturellen Entwicklungen in den deutschsprachigen Ländern durch eine gewisse Gemächlichkeit gekennzeichnet scheinen, drängten die Innovationen in der Metropole mit Siebenmeilenstiefeln voran. Douglas Crimp ist ein Theoretiker, der mitten in den kulturellen und sozialen Umbrüchen des Soziotops New York lebt und schreibt.

Vieles von dem, was sich in dieser Stadt tut, gelangt weder in das deutsche Ausstellungswesen noch in Zeitungen und Nachrichtensendungen. Aber diese Aktivitäten bilden den Kontext für das Werk des Theoretikers Crimp. Denn er widmet sich in anhaltendem emanzipatorischen Interesse vielen der neuen Ansätze, die durch die sozialen, politischen und kulturellen Auseinandersetzungen auf die Tagesordnung gesetzt werden.

Die Aneignung der Theoriestränge Crimps erfordert also, in mehrfacher Hinsicht die Unterschiede zwischen der kulturellen Metropole New York und der mitteleuropäischen Kultur zu berücksichtigen. Dabei ist es unumgänglich, auch das uns Gewohnte und uns selbstverständlich Scheinende kritisch zu durchleuchten. Mir helfen dabei meine persönlichen Erfahrungen mit New York. Denn nur durch die kulturelle Sozialisation, die ich dort erfuhr, durch die Schocks, die mein Denken veränderten, habe ich gelernt, meine Scheuklappen abzulegen, die ich als Mitteleuropäer hatte. Mit Scheuklappen meine ich, was Bourdieu als das „kulturell Unbewusste“ bezeichnet. Davon wird später noch ausführlich zu sprechen sein. Vorerst mag der Hinweis genügen, dass die Bildungsgänge, die wir durchliefen, uns ein System von Denk- und Wahrnehmungskategorien vermittelten, und dass die durchlaufenen Lernprozesse sich in Geist und Körper einschrieben. Der

erworbene Bildungsbestand wirkt unbewusst, weil – mittels Sozialisation – das Erlernte zum selbstverständlich Gegebenen wird. Wir tragen es, als ob es naturgegeben wäre, mit uns. Den Bestandteil des kulturell Unbewussten zu erkennen ist allerdings möglich, sofern das in den Habitus eingeschriebene durch neuartige Erfahrungen und neuartiger Bildungsimpulse relativiert wird.

Um die New Yorker Kultur also nicht durch die mitteleuropäische Brille zu sehen, und sie dadurch zu verfälschen, bemühe ich mich um Übersetzungsleistungen. In diesem Sinne versuche ich, den kulturellen Kontext der Texte Crimps zu erschließen, indem ich jeweils die Unterschiede zwischen der Welt jenseits und diesseits des Atlantiks in ihren historischen und sozialen Bedingtheiten herausarbeite. Denn erst damit kann Crimps Theorie in ihrer ganzen Tragweite für deutschsprachige Leserinnen und Leser zugänglich werden.

In den 1980er Jahren erlebte die Postmodernismus-Diskussion einen Höhepunkt. Douglas Crimp, der bis 1990 zur Redaktion der Zeitschrift *October* zählte, war einer ihrer Wortführer. Seine wichtigsten Arbeiten zum Postmodernismus wurden in *On the Museum's Ruins* (1993) zusammengefasst, einem sorgfältig von Jean Wilcox gestalteten und mit Fotografien von Louise Lawler ausgestatteten Band. Das Buch erschien 1996 auch in deutscher Übersetzung.

Lawlers Bilder, die nicht als Illustrationen der Texte Crimps aufzufassen sind, begleiten das Geschriebene oder beziehen separat Stellung. Die Künstlerin thematisiert in einer Art Foto-Essay die Inszenierungs- und Gebrauchsweisen von Kunstwerken. Eine ihrer Fotografien zeigt die Installation von Gemälden Edouard Manets im *Metropolitan Museum of Art* in New York. Auf einer Großen Stellwand prangt, vor neutraler Fläche, seine *Woman with a Parrot*, links daneben sein *Boy with a Sword* und rechts davon *Mademoiselle Victorine in the Costume of an Espada*. Die seitlichen Bildträger sind gegen den mittleren leicht abgewinkelt, sodass der Betrachter aus einer angemessenen Entfernung alle drei Gemälde in den vergleichenden Blick nehmen kann. Selbstverständlich befinden sich auch neben den Kunstwerken die Beschilderungen. Vor den Wänden läuft in Kniehöhe eine Absperrung, um Besucher nicht zu nahe an die wertvollen Ausstellungsstücke herankommen zu lassen. Weitere Fotografien Lawlers dokumentieren andere Inszenierungsweisen von Kunstwerken. Sie zeigen beispielsweise die Installation von Robert Rauschenbergs *Silkscreen Paintings* im *Whitney Museum of American Art* (New York) oder den aufgeschlagenen Foto-Band *Twenty-six Gasoline Stations* von Ed Ruscha.

Daneben enthält das Buch auch Abbildungen, die zu den Texten Crimps in direkterem Bezug stehen. Louise Lawler steuert sie – zusätzlich zu ihrem

Foto-Essay – bei, um die Aussagen Crimps unmittelbar zu verdeutlichen. So geben zwei ihrer Bilder Einblick in die Hängungsweise der Plakatabteilung des *Museum of Modern Art* in New York, die sich ausschließlich nach rein formalen Kriterien richtet und alles Inhaltliche unter den Teppich kehrt. Solche Fotos veranschaulichen die Aussage Crimps, durch diese Art der Präsentation werde die Avantgarde entradikalisiert, ihrer sozialen Ideen entkleidet. „Losgelöst von ihrem Hintergrund und präsentiert wie reine Kunst, konnten“ diese Plakate „tatsächlich als Exempel für Produktdesign und Reklame fungieren“ (Crimp 1996: 275).¹ Lawler dokumentiert, dass sich tatsächlich in unmittelbarer Nachbarschaft zu Rodtschenkos Ankündigung einer Aufführung des Theaters der Revolution (um 1929) das französischsprachige Martini-Plakat Brodovichs (1926) und eine Eisenbahn-Werbung Cassandres (1928) befinden, und an der gegenüberliegenden Wand El Lissitzkys Ankündigung für die *USSR Russische* Ausstellung (1929) neben einer Campari-Reklame von Munari (1965). Diese Zusammenstellung kommt einer „absichtlichen Verwischung von Bedeutungsunterscheidungen“ gleich (a.a.O.). In dieser Weise zielt das Wechselspiel von Bildern und Text auf das Zentrum von Crimps kunsthistorischem Interesse.

Lawlers und Crimps Zusammenspiel ist vergleichbar mit zwei Freunden, die einen Spaziergang durch den *Central Park* an einem freundlichen Sommertag unternehmen. Sie unterhalten sich, während sie die unterschiedlichen Landschaftseindrücke wahrnehmen. Durch ihr Gespräch beziehen sie sich zwar auf dieselben Themen, aber ihre Aufmerksamkeit ist auf unterschiedliche Weise auf diese fokussiert. Beide können unterschiedliche Sichtweisen entwickeln. Sie diskutieren darüber, und an entscheidenden Punkten können sie sich auf Gemeinsames einigen. Ganz ähnlich stellen Lawlers Fotografien eine Art bildlichen Essay dar, der neben den kunstwissenschaftlichen Texten Douglas Crimps herläuft. Sie, die Künstlerin, durchleuchtet mit ihren Mitteln das bestehende System der Kunstwelt, ebenso wie er, der Kunstwissenschaftler, es mit seinen Mitteln tut. Indem sie beide die Kunstwelt auf ihre unterschiedliche Weise thematisieren, ergibt sich ein Dialog, der geeignet ist, die sinnlichen wie die theoretischen Aspekte dieses Themas ganzheitlich auszuleuchten. An geeigneten Kernpunkten verweisen bildliche Aussagen und Textpassagen direkt aufeinander.

¹ Abweichend von Rolf Braumeis, der *On the Museum's Ruins* ins Deutsche übertragen hat, übersetze ich den Begriff „fine art“ mit „reine Kunst“.

2.1 Dimensionen des Postmodernismus

Das große Thema der frühen Texte Crimps ist der Postmodernismus. Die Konzeption, die er verfolgt, hat durchgehend Bodenhaftung durch den Bezug zur aktuellen Kunstentwicklung. In den Jahren, als sein theoretischer Ansatz entstand, lebte er in Manhattan. In diesem Stadtteil New Yorks, der kulturellen Metropole der westlichen Welt, war er in direkter Tuchfühlung mit progressiven künstlerischen Praktiken der 1980er Jahre. Aber er beobachtet auch genau gewisse rückwärtsgewandte Tendenzen in der westdeutschen Kunstwelt. Sein Postmodernismus-Begriff dieser Epoche ruht auf drei Säulen: erstens der Anerkennung der Tatsache, dass das Kunstwerk seine „Aura“ verloren hat, zweitens der Kritik an der Funktion des „Originals“, und – damit zusammenhängend – drittens der Kritik an der Einbindung von Kunstwerken in den allgemeinen Zirkulationsprozess der Waren, auf die Künstler mit „Ortsspezifika“ antworten. Diese drei Säulen des Crimp'schen Postmodernismus-Begriffes möchte ich in den folgenden Abschnitten behandeln.

2.1.1 Fotografische Strategien des Postmodernismus

Crimps Kritik der Kunstwelt geht von Benjamins Analyse der Wirkung der Fotografie auf die Kunst und von Foucaults Archäologie der Wissenstypen aus. Walter Benjamin beschrieb die nachhaltige Auswirkung von Reproduktionsverfahren auf die Kunst in ihrer überkommenen Gestalt. Er zeigte, dass die Aura des Kunstwerks im Zeitalter der technischen Reproduzierbarkeit verkümmert. Die postmodernistische Kunst klinkt sich bewusst in diesen Entwicklungsgang ein.

Kennzeichen des Auratischen ist „das Hier und Jetzt des Kunstwerks – sein einmaliges Dasein an dem Orte, an dem es sich befindet“ (Benjamin 1980a: 475). Durch die Einmaligkeit, seine Echtheit, ist das Werk in den Zusammenhang der Tradition eingebettet. Als etwas Echtes, das ehemals entstand und bis in die Gegenwart existiert, ist es ein geschichtliches Zeugnis.

Durch die Reproduktionstechnik wird das Werk aus dem Bereich der Tradition herausgelöst. Denn die technische Reproduktion kann sich dem Original gegenüber insofern als selbstständig erweisen, wie sie beispielsweise durch Vergrößerung Sichtweisen erschließen kann, die sich einer natürlichen Wahrnehmungsweise entziehen. Dadurch ist der Betrachter nicht länger an eine Form der Rezeption des originalen Werkes gebunden, wie sie durch dessen örtliche Bedingungen vorgegeben ist. Vergrößerungen oder bessere Beleuchtung können

Details verdeutlichen und hervorheben. Und außerdem setzt die Reproduktionstechnik selbstverständlich das massenweise Abbild an die Stelle des Einmaligen. Die freiere Verfügbarkeit der Reproduktion kann diese in Situationen bringen, die für das Original als solchem nicht erreichbar ist. Vor allem kann sie der Interessierte an dem Ort betrachten, an dem er sich gerade befindet, beispielsweise in seinem Wohnraum. „Indem sie der Reproduktion erlaubt, dem Aufnehmenden in seiner jeweiligen Situation entgegenzukommen, aktualisiert sie das Reproduzierte“ (a.a.O.: 477). Damit werden die Konventionen der Kunstbetrachtung, wie sie aus dem 19. Jahrhundert überkommen sind, entwertet.

Ein Gemälde, das im Museumssaal vor neutral gehaltener Wandfläche präsentiert wird, lädt den Bertachter zur Kontemplation ein; er kann sich dem Ablauf seiner Assoziationen überlassen. Ganz in diesem Sinne hatte Adorno noch den Museumsbesucher gefordert, „der genau weiß, was er will, zwei oder drei Bilder sich aussucht und vor ihnen so konzentriert verharrt, als wären es wirklich Idole“ (Adorno 1977: 194). Dagegen ist jeder kontemplativen Haltung gegenüber der Ausschnittvergrößerung in einem Bildband der Boden entzogen, schon weil der Gesamteindruck des Bildes fehlt. Stattdessen ermuntert die detailreiche Präsentation eines Teilstücks zu detektivischer Ermittlung. Und wenn der Bildband in der gewohnten Alltagsumgebung gelesen wird, wird die Rezeption nicht durch die weihevollen Atmosphäre des Museumssaales bestimmt. Damit ist jene Haltung, wie man sie gegenüber einem Idol einnehmen würde, untergraben.

Douglas Crimp interessiert sich für die eingeschränkte Gültigkeit der modernistischen Kunstauffassung, zu deren unnachgiebigen Verteidigern neben vielen anderen auch Adorno zählte. Für Crimp entledigt sich das Werk des Pop Art Künstlers Robert Rauschenberg seit den frühen 1960er Jahren bewusst der Aura. Der Künstler begann, systematisch fotografische Bilder in seine Arbeiten einzubeziehen. Sein Werk wurde mehr und mehr durch Drucke bestimmt. „Rauschenberg war definitiv von Techniken der *Produktion* (Bildobjekten, Assemblagen) zu Techniken der *Reproduktion* (Siebdrucken, Umdrucken) übergegangen. Und dieser Übergang zwingt uns, Rauschenbergs Kunst als postmodernistisch zu betrachten. Durch reproduzierende Technologie verzichtet die postmodernistische Kunst auf die Aura“ (Crimp 1996: 78f.).

2.1.2 Kritik am Original

Die Aura ist mit der Präsenz des Originals verbunden, mit der einmaligen Existenz des Kunstwerks an seinem jeweiligen Ort. Die technische Reproduzierbarkeit lässt seine Aura schwinden. „Die Entleerung der Aura, das Bestreiten der