

Lutz Hieber

Politisierung der Kunst: Aids-Aktivismus in den USA

Vorurteile wirken am besten, wenn sie nicht bewußt sind. Bewußt gemacht werden können sie jedoch durch kritische Reflexion. Kritische Reflexion wiederum ist selten eine Angelegenheit des isolierten Individuums in seinem Studierzimmer, sie muß angestoßen werden. Wirksame Anstöße kommen oft, weil Denken ein gesellschaftlich vermittelter Prozeß ist, von sozialen Bewegungen.

Die bedeutendste soziale Bewegung der USA der vergangenen Jahre nennt sich ACT UP. ACT UP ist die Abkürzung für 'AIDS Coalition To Unleash Power'. Die Übersetzung des Ausdrucks »act up« lautet »Ärger machen«.

ACT UP hat sich während des vergangenen Jahrzehnts um die Bewältigung der Aids-Krise bemüht, und damit kritische Reflexionen in weiten Kreisen der US-amerikanischen Öffentlichkeit angestoßen. Die Ausgabe der US-amerikanischen Hochglanz-Zeitschrift POZ vom März 1997 ist dem zehnjährigen Bestehen von ACT UP gewidmet, andere Publikationen gingen mit Artikeln auf den Jahrestag ein. Sarah Schulman hat die mit dieser Bewegung verbundenen Erfahrungen in ihrem Roman »Leben am Rand« (1992) verarbeitet, der in den USA 1990 herausgekommen ist. Von der bundesrepublikanischen Intelligenz wurden die Anstöße dieser Bewegung fast völlig verschlafen.

Aids ist die Abkürzung für 'acquired immune deficiency syndrome', eine erworbene Schwächung des Immunsystems, die durch HIV, das 'human indefficiency virus', ausgelöst wird. Weil Aids ein Syndrom ist, gibt es, anders als etwa bei Erkrankung durch das Grippe-Virus, kein eindeutiges Bild des Krankheitsverlaufs. Zu den Gruppen, die anfänglich am stärksten von der Krankheit betroffen waren, zählten vor allem die *männlichen Homosexuellen* sowie die *Benutzer intravenös verabreichter Drogen*. Deswegen war die gesellschaftliche Auseinandersetzung mit dem Problem wesentlich durch handfeste Vorurteile geprägt (Sontag 1989: 26ff.). Diese erwiesen sich bald als ernsthafte Hürde für die Überwindung der Krise.

In den USA war das der Anlaß, daß sich - von New York ausgehend - ACT UP als eine durchsetzungsfähige Bewegung herausbildete. Daß sie dort entstehen konnte, liegt an einer politischen und vor allem auch einer kulturellen Situation, die einer kritischen Sichtweise förderlich ist.

Bevor ich zu einer Darstellung von ACT UP komme, möchte ich daher zunächst einige Kennzeichen dieser politischen und kulturellen Situation skizzieren. Denn es geht darum, daß die Wahrnehmung eines Problems durch den gesellschaftlichen Kontext bestimmt ist. Damit die entsprechenden Kennzeichen der US-amerikanischen Situation - und wesentlich die der kulturellen Metropole New York - zutage treten können, möchte ich sie vor die Folie eines Kontrastes stellen. Dazu wähle ich die Bundesrepublik (deren politische Kultur nicht nur in dieser Hinsicht einer kritischen Würdigung bedarf).

Das Thema Aids in der Bundesrepublik

Jede Auseinandersetzung mit der Aids-Krise hängt davon ab, in welche Kultur sie eingelagert ist. So auch in der Bundesrepublik, wo 1986/87 das Bewußtsein für das Aids-Problem zu keimen begann. In diesen Jahren waren die politische wie die kulturelle Situation längst wieder durch einen *stabilen Konservatismus* geprägt. Auf der politischen Ebene hatte die 'konservative Wende' bereits 1982 stattgefunden, als die alte sozialliberale Bundesregierung durch eine neue Koalition aus CDU/CSU und FDP unter Kanzler Helmut Kohl abgelöst wurde. Die kulturelle Entwicklung der achtziger und neunziger Jahre hielt sich - im Unterschied zu den USA - eigentümlicherweise im Fahrwasser dieser konservativen Hauptlinie. Widerspruch regte sich kaum.

Um den *kulturellen* Konservatismus dieser Epoche in knappen Strichen zu kennzeichnen, möchte ich mich auf die bildende Kunst beziehen. Andere Bereiche, die ebenfalls wichtig sind (vgl. Hieber 1997a), spare ich aus Platzgründen aus. Diese Beschränkung ist möglich, weil es in meinem Zusammenhang vor allem um die Kunst geht, die in unserem visuellen Zeitalter Ferment und Motor der politischen Kultur sein *kann* (der nachfolgende Abschnitt zum US-amerikanischen Aids-Aktivismus wird diesen Aspekt darstellen).

Die kulturell herrschenden Tendenzen der Kohl-Republik lassen sich exemplarisch bereits an der *Documenta 7* von 1982 aufweisen. Diese vielbeachtete Ausstellung setzte Zeichen, indem sie die neoexpressive Malerei in den Vordergrund stellte (Elvira Bach, Georg Baselitz, Markus Lüpertz, Salomé, David Salle, Anselm Kiefer). Hatte die Pop Art der sechziger Jahre die gegebenen gesellschaftlichen Bedingungen ins Zentrum des Interesses gerückt, und deshalb die künstlerische 'Handschrift' hinter einer eher unper-

sönlichen Glattheit verschwinden lassen, wurde nun wieder der Künstler als das einmalige Genie gefeiert. Er drückte sein inneres Erleben mit dem Pinsel aus. Entsprechend wurde Kunst wieder zur 'hohen Kunst', indem sie in einem auf Ehrfurcht angelegten Ambiente präsentiert wurde. Gerne wurden außerdem die Werke der Künstler bei solchen Kunst-Großereignissen auf eine Art in verschiedene Räume verteilt, daß Widersprüche und unterschiedliche Standpunkte durch ein zusammenhangloses Durcheinander eingeebnet wurden: »das Ergebnis war eine Verneinung von Differenz, eine Vortäuschung von Bedeutung und die Reduzierung aller Arbeiten auf ein Potpourri willkürlicher Stile« (Crimp 1996: 253). Dadurch wurde der Eindruck eines 'anything goes' erzeugt.

Während sich die 'zweite Friedensbewegung' entwickelte, ausgelöst durch die gefährliche Zuspitzung des Kalten Krieges ('Nachrüstungsbeschluß' der NATO von 1979), feierten solche Ausstellungen die Ausbrüche individueller künstlerischer Phantasie. Die Sphäre der 'autonomen Kunst' wurde gegenüber einer kritischen Reflexion drängender historischer Ereignisse abgeschottet. Während der folgenden Jahre setzte sich diese Tendenz zunehmend durch. Wer etwa in den frühen neunziger Jahren die zeitgenössische Abteilung im obersten Stockwerk des Museums Ludwig in Köln betrat, mußte den Eindruck gewinnen, zeitgenössische Kunst sei neoexpressiv und deutsch: die 'Malerfürsten' Kiefer, Baselitz und Lüpertz waren hierzulande bestimmend geworden.

Weil der Konservatismus auch in vielen anderen kulturellen Bereichen während der achtziger Jahre zu nahezu uneingeschränkter Herrschaft gelangt war, fiel es ihm nicht schwer, die Auseinandersetzung mit dem Thema 'Aids' ideologisch zu bestimmen. Er nahm es zum Anlaß, endlich den emanzipatorischen Ansätzen der sechziger Jahre den Garaus zu machen - und wieder die Werte von Ehe und Familie zu propagieren. Denn im Kontext der Ansteckungsgefahr durch Aids konnten diese Werte problemlos mit der Bedeutung medizinisch begründeter Gesundheitsvorsorge versehen werden.

So geben die Kampagnen der *Bundeszentrale für gesundheitliche Aufklärung (BZgA)*, die sich an eine allgemeine Öffentlichkeit wenden, stets einer bürgerlich-konservativen Reglementierung des Sexualverhaltens breiten Raum. Die BZgA brachte - neben Broschüren und Plakaten für Subkulturen - zwar auch Illustrierten-Annoncen und TV-Spots heraus, in denen relativ neutral für Kondom-Benutzung geworben wird. Parallel dazu gibt es jedoch eine andere sexualpolitische Tendenz, die Werbung für Kondombenutzung mit Propaganda für althergebrachte Werte der bürgerlichen Moral legiert. Das möchte ich anhand einiger Beispiele illustrieren, bei denen sich die konservative Zielsetzung darin ausdrückt, daß Treue in der Paarbeziehung positiv und Promiskuität dagegen negativ bewertet wird.

Unverhohlen wird die rückwärtsgewandte Tendenz etwa durch den TV-Spot »Treue« (1989/90) zum Ausdruck gebracht. Hier kennzeichnet der Off-Sprecher das wünschenswerte Verhalten eines verheirateten Mannes gegenüber möglichen außerehelichen Verführungen mit den Worten: »Er hat auch schon vor Aids (gemeint ist: vor dem Auftreten von Aids. L.H.) nein sagen können«. Weniger direkt, aber nicht weniger eindeutig transportieren andere TV-Spots die traditionelle bürgerliche Moral. Ihr Grundmuster ist: auf einen Seitensprung folgt ein schlechtes Gewissen, das nachdrücklich durch die Gefahr einer HIV-Infektion bestimmt wird. Werden also die moralischen Werte der bürgerlichen Paarbeziehung verletzt, dann droht gesundheitliche Strafe. Promiskuität soll mit Angst besetzt werden. So fragt sich in »Junger Mann am Steuer« (1989/90) der Darsteller: »Was muß mir aber auch ausgerechnet die Ines üben Weg laufen. Klaus sagt, 'die geht doch mit jedem'«. In »Mädchen in der S-Bahn« (1989/90) hält sich die junge Frau selbst vorwurfsvoll vor: »Ausgerechnet Rüdiger - mit seinem Harem«. Selbstverständlich *könnten* beide TV-Spots ihr Thema auch von einer anderen Seite her anfassen, ohne die Aufklärung über Aids zu vernachlässigen. So wäre es etwa möglich, daß sich der junge Mann auf dem Weg zur attraktiven Ines befindet und resümiert, an Präservative gedacht zu haben. Oder die junge Frau könnte verliebt einer Erfahrung mit Rüdiger entgegensehen und in der S-Bahn sicherheitshalber prüfen, daß sie auch Präservative in der Handtasche hat. Doch die BZgA folgt einer entgegengesetzten Tendenz. Sie nutzt das Thema Aids, um Promiskuität zu verteuflern. Bemerkenswert ist, daß diese Haltung durch den bürgerlich-konservativen Flügel des Feminismus (dessen Flaggschiff in der Bundesrepublik die Zeitschrift 'Emma' ist) unterstützt wird (Theising 1990: 38).

Weitere Beispiele für die konservative Tendenz der BZgA finden sich auch in Annoncen. Eine davon erschien in der Zeitschrift 'Bunte' vom 26.11.1992. Dort wird die Nahaufnahme eines mittelalten Paares wiedergegeben, das anhand seines Äußeren (Frisur, akkurat gestutztes Oberlippenbärtchen) der konservativen Mittelklasse zuzuordnen ist. Er haucht soeben einen sanften Kuß an ihre Schläfe. Die Szene ist mit der Schlagzeile »Unsere Treue schützt uns beide« überschrieben. Unten steht ein kleingedruckter Text, der auf die Aids-Gefahr verweist. Auch hier werden die moralischen Werte der bürgerlichen Ehe mit der Konnotation medizinischer Notwendigkeit versehen. Zwar ist in der rechten unteren Ecke ein Kondom zusammen mit dem Spruch »Gib Aids keine Chance« abgebildet, doch es bleibt unklar, was es in den dargestellten Zusammenhängen soll. Denn es geht um 'Zuneigung' und 'Moral' - und nicht um Sexualität.

Die konservative Tendenz der BZgA-Kampagnen blieb, weil der gesamte Kulturbetrieb gleichfalls konservativ war, unkritisiert. Dagegen zeigt der

Blick auf die USA, daß dort Kunst durchaus eine wichtige aufklärerisch-kritische Funktion ausübte.

Das Thema Aids in den USA

Die politische Situation der 80er Jahre in den USA war, wie sie die Wahl Ronald Reagans zum Präsidenten 1980 zum Ausdruck brachte, ebenfalls durch strikten Konservatismus gekennzeichnet. Dadurch wurden jedoch die inhaltlichen und persönlichen Kontinuitäten, die von der 'Neuen Linken' der 60er Jahre bis in die verschiedenen 'Basisbewegungen' ('grassroots movements') der achtziger Jahre hinüberreichten, nicht abgebrochen. Die »ehemaligen Aktivisten der Neuen Linken« arbeiteten »auch in den 70er und 80er Jahren weiter in grassroots-Organisationen ... In lokalen Gruppen der Frauen-, Ökologie-, oder Friedensbewegungen, in Stadtteil-initiativen oder 'direct action movements' tauchen immer wieder 'Veteranen' der Sixties auf« (Mayer 1993: 422f.). Dadurch lebten die Anstöße der 'Sixties' fort und gerieten nicht - wie in der Bundesrepublik - in Vergessenheit.

Ähnlich waren die Verhältnisse im kulturellen Bereich. Auch dort spielten zwar, aus denselben Gründen wie in der Bundesrepublik, die neu aufgekommene neoexpressive Künstler eine Rolle. Ihnen wurden Museumsausstellungen gewidmet. Doch parallel dazu gelang es den kritischen Ansätzen der 60er Jahre, sich weiter zu entfalten. Und deren Bedeutung war es, die *in den USA* unter dem Begriff 'Postmoderne' diskutiert wurde; dieser Begriff unterschied sich allerdings grundlegend vom mitteleuropäischen, der lediglich ein anderes Wort für 'anything goes' war.

Der Begriff 'Postmoderne' ist in den USA geprägt worden. Weil von Europa aus lediglich die diesbezüglichen theoretischen Schriften und die künstlerischen Werke, nicht aber ihr gesellschaftlicher und kultureller Kontext rezipiert wurden (Hieber et al. 1995), konnte er in die europäischen Denkschemata eingepaßt werden. Damit wurde er verfälscht. Tatsächlich jedoch ist der US-amerikanische Begriff der 'Postmoderne' nur vor einem geschichtlichen Hintergrund angemessen zu verstehen, der bis in die 1930/40er Jahre zurückreicht. Damals nämlich wurde ein erheblicher Teil der künstlerischen Avantgarde durch Faschismus und Zweiten Weltkrieg aus Europa vertrieben. Um nur ein paar Beispiele herauszugreifen: George Grosz siedelte im Januar 1933 nach New York über, Piet Mondrian kam 1940, Marcel Duchamp und andere Dadaisten und Surrealisten fanden sich ebenfalls um diese Zeit dort ein. Auch die Bauhauslehrer Josef Albers und Laszlo Moholy-Nagy waren in die USA emigriert. Weil die meisten von ihnen Lehrtätigkeiten aufnahmen, hatten sie dort Schüler. Dadurch lebten die Avantgarde-Ansätze der zwanziger Jahre weiter.

Im faschistischen Deutschland hingegen wurden die Avantgarde-Werke aus den Museen entfernt. Wenn ein Avantgarde-Künstler eine Lehrtätigkeit an einer Akademie ausgeübt hatte, wurde er entlassen. Doch diese Entlassungen hinterließen keine leeren Stellen. Sofort wurden die freigewordenen Stellen durch Konservative besetzt. Auch nach 1945 konnte sich dieser durch den Faschismus etablierte Konservatismus nahezu ungebrochen durchhalten, weil die Nachfolge im akademischen Bereich durch diejenigen bestimmt wird, die bereits Stellen in den jeweiligen Institutionen innehaben. So verhielt es sich etwa mit Otto Dix: er hatte seit 1926 eine Professur an der Dresdener Akademie, 1933 wurde er entlassen - und nach 1945 nicht wieder berufen.

Die amerikanischen Schüler der europäischen Avantgardisten hingegen entwickelten deren Ansätze fort. Wesentliches Moment dieser Ansätze war es (über alle Differenzen und Auseinandersetzungen hinweg), daß sie gesellschaftsverändernde Ziele verfolgten (Breton 1977; Jaffé 1967; Richter 1973; Schneede 1975, 1986; Wingler 1975). Darüber hinaus kam vor allem von den Dadaisten der Impuls, aus dem Museum herauszudrängen. Das Museum, wie es im frühen 19. Jahrhundert entstand, ist ein Produkt der -bürgerlichen - Moderne. In dieser Einrichtung wird Kunst dazu gebracht, »als autonom, verfremdet und ziemlich abgesondert aufzutreten, einzig auf ihre innere Geschichte und Dynamik verweisend« (Crimp 1996: 34).

Vor allem der *dadaistische Impuls* war es, der im Vorfeld der breiten Protestbewegungen der 60er Jahre für die US-amerikanische Kunstentwicklung wieder bedeutsam werden sollte. Er drängte erneut auf den Zusammenbruch des diskursiven Museumssystems. Er zeigte sich in Europa leider fast ausschließlich als Pop Art - die übrigens anfänglich auch als Neo-Dada bezeichnet wurde (Glenn 1992: 26). Doch das war nur derjenige Ausschnitt des sich entwickelnden Spektrums, der noch einigermaßen in das Kunstverständnis der deutschen Museums- und Kunstvereinsbürokraten paßte. In Wirklichkeit war die Pop Art nur ein Teil einer umfassenderen Bewegung, nämlich eben der 'Postmoderne' der 60er Jahre. Diese entstand »in den Formen von 'Happenings' und Pop, psychedelischer Plakatkunst, 'acid rock', Alternativ- und Straßentheater« (Huyssen 1986: 20) und drängte wieder, den Impetus der Avantgarde der 20er Jahre aufgreifend, aus dem Korsett der bürgerlichen Moderne, dem Museum, heraus. Sie scherte sich wenig um die tradierten Vorstellungen dessen, was als 'kunstwürdig' galt. Plakatgestaltung (das psychedelische Poster) oder Rock-Musik (The Doors, Jimi Hendrix, Janis Joplin mit ihrer Band 'Big Brother and the Holding Company') wurden ebenso als künstlerisches Ausdrucksmittel angesehen wie die Reproduktion von Fotografien in Siebdrucken (Andy Warhol). Wenn auch in den USA bald eine Gegenbewegung aufkam, die sich wieder dem malerisch-expressi-

ven Ausdruck widmete (David Salle, Julian Schnabel und andere), blieb der postmoderne Anstoß gleichermaßen wirksam. Künstler unterstützten mit Plakaten, die sie oft in Eigenregie druckten, die Auseinandersetzung von Basisbewegungen mit sozialen Mißständen (Jacobs et al. 1992).

So bezieht sich Anton van Dalen, um nur eines von vielen Beispielen her auszugreifen, in einer Arbeit von 1983 auf die Aktivität von Basis-Initiativen gegen mächtige wirtschaftliche Interessen in seinem Viertel, dem East Village in Manhattan. Der damalige Bürgermeister New Yorks, Ed Koch, hatte die Stadt an einflußreiche Immobilienmakler ausgeliefert, während sich die städtischen Dienstleistungen immer weiter verschlechterten. Parallel dazu hatte die extrem hohe Profitrate im Heroin-Geschäft, das vor dem Hintergrund der härter und brutaler werdenden Lebensbedingungen der Reagan-Ära florierte, sich nachhaltig auf die Lebensbedingungen im Viertel ausgewirkt. Anton van Dalen spricht mit seinem Plakat »Two-headed Monster« (Abb. 1) beide Themen an. Stilistisch lehnt er sich an konstruktiv-figurale Ansätze der Zwanziger-Jahre-Avantgarde (Gerd Arntz, Heinrich Hoerle, Franz W. Seiwert) an. Seine Adressaten sind zum einen die Leute aus den Basisbewegungen, zum andern diejenigen, die sich noch nicht politisch engagieren.

Für die USA lassen sich also sowohl die politische wie die kulturelle Situation für die zweite Hälfte der 80er Jahre dadurch kennzeichnen, daß grassroots movements ebenso wie künstlerische Bestrebungen die Anstöße der sechziger Jahre aufgenommen und weiterentwickelt hatten. Das mußte sich vor allem in der kulturellen Metropole New York auswirken, als die Ausmaße der Aids-Krise begannen, ins Bewußtsein zu treten.

ACT UP New York - die Methoden

In der deutschen Studentenbewegung der sechziger Jahre war zurecht festgestellt worden, »die politische Hilflosigkeit von Akademikern« komme von deren naivem Glauben, »man brauche nur gut zu argumentieren und die guten Argumente zu veröffentlichen, dann werde schon das Mögliche geschehen« (Lefèvre 1968: 99). Daraus versuchte man, Schlußfolgerungen zu ziehen. Als »Bedingung für die Möglichkeit einer Revolutionierung der Gesamtgesellschaft« wurde zwar die »Notwendigkeit einer langandauernden Kulturrevolution gerade in den hochentwickelten kapitalistischen Ländern Mitteleuropas« erkannt (Dutschke 1968: 45). Doch die Vorstellungen einer Kulturrevolution blieben beschränkt. Sie bezogen sich wesentlich auf das Verhalten bei Demonstrationen, ein Nachdenken oder gar Erproben anderer, wirksamerer Mittel blieb unterbelichtet.

Beim gegebenen Zustand der deutschen Kultur war es nicht möglich, den alles bestimmenden Konservatismus zu überwinden, der für die *Kulturindustrie* stets

nur einen kritisch-abschätzigen Blick übrig hatte. Und so scheint es bis heute zu sein. Auch in der Linken wird noch immer »die Abhängigkeit ... des Films von den Banken« (Horkheimer/Adorno 1947: 110), bemüht, um über diese »ganze Sphäre« den Stab zu brechen. Kulturindustrie und Werbung werden, als durch ökonomische Interessen geprägt, moralisch verurteilt.

Ganz anders, nämlich dialektisch, hat der Marxismus die bürgerliche Gesellschaft betrachtet. Marx und Engels hatten am Anfang des »Manifests der Kommunistischen Partei« zurecht einen Lobgesang auf die »höchst revolutionäre Rolle« angestimmt, den die Bourgeoisie in der Geschichte spielte (Marx/Engels 1848: 464). Erst nachdem sie die vielen - kulturellen und technischen - Errungenschaften wahrhaft anerkennend ausgebreitet hatten, die die Bourgeoisie erreicht hatte, gingen sie zur Kritik über. Ähnlich wie sie beurteilte Wladimir Majakowski, Dichter und Revolutionär, in den zwanziger Jahren die 'kulturindustriellen' Errungenschaften des Kapitalismus' seiner Zeit. Er forderte, man müsse »alle Waffen einsetzen, die auch von den Feinden gebraucht werden, die Reklame eingeschlossen« (Majakowski 1923: 131).

Die rebellierende Intelligenz der USA setzte in den sechziger Jahren genau dort an. Sie hatte keine Berührungängste mit der Kulturindustrie: »Ohne Fernsehapparat kann man heutzutage kein Revolutionär sein ... Jeder Gerillero muß wissen, wie er das Terrain der Kultur, die er zu zerstören sucht, nutzen kann!« (Rubin 1971: 108)¹. Die Postmoderne hatte den Boden bereitet, so zu denken (Hieber 1997b). In den späten 80er Jahren wurden diese Ansätze in der kulturellen Metropole New York wieder aktiviert. Loring MacAlpin, Mitglied von Gran Fury (einer Künstlergruppe aus dem ACT UP-Umfeld), drückte das so aus: »Wir versuchen, ebenso stark um Aufmerksamkeit zu kämpfen, wie Coca-Cola um Aufmerksamkeit kämpft« (Jacobs et al.: 12). Auf einem ihrer frühen Plakate (»AIDS: 1 in 61 Babies« von 1988) bezeichnet sich Gran Fury dementsprechend als »eine Gruppe von Individuen, die durch ihre Wut verbunden sind, und die sich verpflichtet fühlen, die Kraft der Kunst auszubeuten, um die Aids-Krise zu beenden«.

In der Bundesrepublik dagegen hatte - um noch einmal darauf hinzuweisen - die kulturelle Entwicklung solche Möglichkeiten verbaut. Weil zum einen die neoexpressive Malerei tonangebend geworden war, bestand wieder ein so erheblicher Abstand zwischen 'hoher Kunst' und 'banalem Alltag', daß Künstlern eine Überbrückung absurd erschienen wäre. Zum andern hatten

1 Jerry Rubins »Do it!«, dessen deutsche Übersetzung 1971 herauskam, wurde 1973 auf die Liste jugendgefährdender Schriften gesetzt. Weil für jugendgefährdende Bücher auch nicht die geringste Werbung gemacht werden darf, muß möglichen Kunden verborgen bleiben, daß es ein indiziertes Buch überhaupt noch gibt. Deshalb bleibt den Verlagen nichts anderes übrig, als eine noch vorhandene Restauflage einzustampfen. Eine Neuauflage, die 1977 herauskam, wurde prompt 1978 wieder indiziert. Das Buch verschwand wieder vom Markt.

die Gestalter beispielgebender Ausstellungen die kritischen Ansätze des Postmodernismus, die von außerhalb kamen, neutralisiert und damit ihrer Bedeutung beraubt.

Ich werde nun versuchen, den politischen und künstlerischen Aktivismus von ACT UP an ein paar Beispielen zu illustrieren. Im wesentlichen greife ich dabei auf die frühen Jahre zurück, weil diese stilbildend waren.

(a) Die Anfänge

Einen ersten Schritt, die öffentliche Auseinandersetzung um die Aids-Krise zu eröffnen, machte im Herbst 1986 eine kleine Gruppe homosexueller Künstler. Sie ließen auf eigene Kosten ein Plakat drucken, das unter Musikveranstaltungsankündigungen - wie in diesem Bereich üblich - wild auf Bauzäune und andere geeignete Stellen geklebt wurde. Es zeigte ein pinkfarbiges Dreieck auf schwarzem Grund, darunter in großen weißen Großbuchstaben »Silence=Death«. Das Dreieck erinnerte an die rosa Dreiecke, die in den KZs der Nazis zur Kennzeichnung der homosexuellen Männer verwendet wurden. Allerdings zeigte die Spitze auf dem Plakat nach oben, und nicht, wie damals in den Todeslagern, nach unten. Unter den Schriftzug »Silence=Death« standen in kleinerem Schriftgrad zwei Zeilen: »Warum schweigt Reagan zu Aids? Was geht tatsächlich im Center for Disease Control², der Federal Drug Administration³ und im Vatikan vor? Schwule und Lesben sind nicht überflüssig ... Benutze deine Macht ... Wähle ... Boykottiere ... Verteidige dich ... Wende Wut, Angst, Ärger und Kummer in Aktivität«. Das Plakat fiel auf, weil es anders als die Veranstaltungsplakate gestaltet war, die es umgaben. Es wirkte, in seiner formellen Strenge, eher wie ein Firmen-Logo. So problematisch - geschichtlich betrachtet - eine Analogie der Vernichtungslager mit der Aids-Problematik ist, entwickelte die Gleichung unter dem Dreieck die Macht eines Emblems, das die entstehende Bewegung förderte. Die Gruppe, die es entworfen hatte, beteiligte sich im Frühjahr 1987 an der Gründung von ACT UP.

Die Gründung wurde durch eine Rede ausgelöst, die der Schriftsteller Larry Kramer am 10. März 1987 im 'Gay and Lesbian Community Center', New York, gehalten hatte. Er berichtete von einem Aids-Spezialisten, der fünf

2 Die 'Centers for Disease Control' (CDC) sind eine US-Behörde, zu deren Aufgabe es gehört, Häufigkeit und Verlauf von übertragbaren und auch gewissen nichtübertragbaren Krankheiten zu verfolgen. Sie ist verpflichtet, Krankheitsverläufe zu beobachten, klinische Laboratorien zu genehmigen und Epidemiologen sowie medizinisches Personal weiterzubilden.

3 Die 'Food and Drug Administration' (FDA) ist eine US-Behörde, in deren Zuständigkeit die Zulassung von Medikamenten für klinische Tests und dann für die ärztliche Behandlung fällt. Ihre »Verzögerungstaktik, die in Profitgier und Papierkrieg eingebunden ist, ist für das Sterben Tausender verantwortlich« (Banzhaf et al.: 247).

Medikamente für vielversprechend hielt. Damals war jedoch allein AZT zugelassen worden. Schon was die notwendigen Test-Serien betraf, die für Neuzulassungen vorgeschrieben sind, stellte das FDA immer wieder aufs neue unüberwindliche Hürden auf. AZT dagegen war ungewöhnlich rasch zugelassen worden, weil »Burroughs Wellcome, der AZT-Hersteller, geschliffen und geschickt ist, und über starke PR-Leute verfügt«; die Firma wolle damit »noch eine Menge Geld machen, bevor es zu spät ist« (Kramer 1987: 32). Die Verzögerungstaktik des FDA gegenüber Neuzulassungen anderer Medikamente entsprach den Profitinteressen von Burroughs Wellcome. Larry Kramer beendete seine Ausführungen mit einem Aufruf zu zivilem Ungehorsam. Die anschließende Diskussion endete im Entschluß, sich zwei Tage später wieder zu treffen. Bei dieser Zusammenkunft wurde ACT UP aus der Taufe gehoben. Am 24. März fand ihre erste Demonstration auf der Wall Street statt.

Die Bewegung ACT UP verstand es in den folgenden Monaten und Jahren Aids zu einem *politischen Thema* zu machen. Die Aktivisten nutzten die *modernen Kommunikationsmedien*, um politischen Druck auszuüben. Wie sie das taten, wird nun zu beleuchten sein.

(b) Massenmedien als Multiplikatoren

Die zweite ACT UP-Demonstration war für den Abend des 15. April 1987 am Hauptpostamt (in der 33rd Street) organisiert. Ort und Zeitpunkt waren geschickt gewählt. Denn der 15. April ist der letzte Tag, an dem die Steuer für das vergangene Jahr eingezahlt werden kann. Daher ist das Hauptpostamt bis Mitternacht geöffnet. Die langen Schlangen von Einzahlern, die auf den Stufen vor den Eingängen standen, wurden das Publikum für eine Demonstration über die Notwendigkeit der Verwendung von Steuergeldern für Aids. Zugleich wurde das Fernsehen, das alljährlich über den Andrang der Steuerpflichtigen an diesem Tag berichtet, zum Publikum. Die Gruppe, die das »Silence=Death«-Plakat hatte drucken lassen, »montierte hunderte davon auf Pappe, um tragbare 'placards'⁴ für die Steuerzahler-Demonstration

4 'Placards', die lediglich Textaufschriften tragen, werden seit langem von US-amerikanischen Demonstranten benutzt. Die entscheidende ästhetische Innovation des Aids-Aktivismus bestand darin, für ihre Gestaltung die Erkenntnisse der modernen Reklame zu nutzen, also Text und Bild zu kombinieren. - In der Kinoversion des Hollywood-Films »In the Line of Fire« (Regie: Wolfgang Petersen; Hauptdarsteller: Clint Eastwood), der 1993 - auch in Deutschland unter diesem Titel - angelaufen ist, läßt sich das 'traditionelle placard' mit dem 'ACT UP-placard' vergleichen. Der Film, bei dem es um einen Attentatsversuch auf einen Präsidenten während dessen Wahlkampf geht, verwendet Originalaufnahmen aus dem US-Präsidentschaftswahlkampf 1992. In einigen Szenen werden kleinere Menschenmengen gezeigt, die auf die Ankunft des Kandidaten warten. Darunter sind auch Personen aus unterschiedlichen Bewegungen, die 'placards' mit jeweils ihren Forderungen hochhalten. Bis auf jenes, das von ACT UP stammt, handelt es sich durchweg um traditionelle

herzustellen. Die TV-Nachrichtenleute, die an diesem Abend zum Postamt kamen, kehrten mit einer neuen Grafik zurück« (Crimp 1990 et al.: 31). Die Forderungen, die dazu per Flugblatt verteilt wurden, betrafen allgemeine Aids-Aufklärung, Anti-Diskriminierungs-Politik und die Forderung nach baldiger Freigabe von lebensrettenden Medikamenten.

Warum benutzten die Demonstranten 'placards'? Die Antwort auf diese Frage ist auf zwei Ebenen zu geben: Die erste betrifft die Zugangsmöglichkeiten zu Massenmedien. Politisch oder ökonomisch Mächtige können sich meist einfach Zugang zu den Massenmedien verschaffen. Kritische Gruppen scheinen dagegen im Nachteil zu sein. Das ist allerdings nur so lange der Fall, wie sie die Funktionsweise der Massenmedien nicht im Hinblick auf ihre Ziele analysieren. Die ACT UP-Leute haben das getan. Ihr Ansatzpunkt wurde die Tatsache, daß Massenmedien bilderrhungrig sind - das Fernsehen ebenso wie die Presse. Sie sind auf Bilder angewiesen. Wenn ihnen Bilder angeboten werden, wenden sie sich ihnen fast reflexartig zu. Wenn man sie also als *Multiplikatoren* für die eigenen Ideen und Forderungen benutzen will, muß man ihnen Bilder *als Stimulans* anbieten. ACT UP hat diesen Zusammenhang verstanden und bedient sich seiner.

Zweitens eröffnet darüber hinaus die Verwendung von Bildmaterial noch einen weiteren Aspekt der Öffentlichkeitswirksamkeit. Wenn ACT UP-Demonstranten eine Presse- oder TV-Kamera sehen, und dann ihre 'placards' in deren Richtung halten, bieten sie nicht nur einen Stimulus, sondern auch einen *verbindlichen Interpretationsansatz* an. Berichterstattung beruht auf einer Verbindung von Bild und Wort. Das Verständnis von Bildern und von Worten ist kontextgebunden, das eine kann einen Kontext für das andere liefern. So ist es auch möglich, Bildmotive durch Wortbeiträge zu verfälschen, indem Bilder mit entsprechenden Texten unterlegt werden.

Viele werden TV-Berichterstattungen wie die folgende kennen: Auf dem Höhepunkt der Asylrecht-Diskussion der frühen 1990er Jahre wurde ein Wortbeitrag in den ZDF-Nachrichten, der die 'hohen', täglich in die Bundesrepublik einströmenden Asylbewerberzahlen zum Thema hatte, durch Bildmaterial landender Großflugzeuge begleitet. Kein Wort wurde darüber verloren, welche Art Passagiere denn nun wirklich per Flugzeug ankommen - wahrscheinlich handelte es sich bei der präsentierten Bildsequenz nur um zurückkehrende deutsche Urlauber. Dennoch ergab sich aus der Kombination des gesprochenen Berichts mit dem optischen Material der Eindruck einer Invasion von Asylbewerbern. Derartig willkürliche Kombinationen von Wort und Bild sind natürlich auch bei Demonstrationen mög-

Text-Tafeln. Auch hier sticht das ACT UP-'placard' »What about AIDS« von Richard Deagle (Hieber 1996: 72f) heraus, weil es als einziges als Text-Grafik-Kombination gestaltet ist.

lich. Dem beugt indes der Interpretationsansatz innerhalb des Bildmaterials vor, der durch die Verwendung von 'placards' markiert wird. Sie transportieren Kernaussagen in die visuelle Berichterstattung hinein, so daß das Bildmaterial nicht durch beliebige Kommentare unterlegt werden kann. Damit sie diese Funktion erfüllen, sind sie auf medienvermittelte Wahrnehmung⁵ zugeschnitten.

Die Wirkung solcher 'placards' kann durch Vervielfältigung der Bildmotive auf andere Träger gesteigert werden. ACT UP hat sehr früh bedruckte T-Shirts, Aufkleber und andere Bildträger herstellen lassen und diese dann verkauft⁶. Damit entstand ein eigener Typ öffentlichkeitswirksamer Medienvielfalt (Hieber 1996). Sofern ACT UP in diesem Sinne in die öffentliche Diskussion eingreift, handelt es sich um eine *Bewegung neuer Art*. Denn sie bewirkte eine qualitative Veränderung der politischen Kultur. Für sie ist nicht die Zahl der demonstrierenden Köpfe wichtig, sondern die - über Massenmedien - übermittelte Botschaft tritt in den Vordergrund des Interesses.

(c) *Gran Fury*

Die Künstlergruppe Gran Fury leistete für diese *Revolutionierung der politischen Kultur* Besonderes. Sie bildete sich kurz nach Entstehen von ACT UP. Ihre Arbeit wurde wegweisend. Der Name Gran Fury leitet sich ab vom damaligen Streifenwagen der New Yorker Polizei. Es handelte sich um eine Plymouth-Limousine mit der Typenbezeichnung Gran Fury. »Gran Fury« ist ein lyrischer Ausdruck, der sich ins Deutsche sinngemäß mit »große Wut« übersetzen läßt.

Die Künstlergruppe Gran Fury baute auf der 'Appropriation Art' (Barbara Kruger, Hans Haacke, Jenny Holzer) auf, einer stilistischen Entwicklung, die um 1980 herum radikale Konsequenzen aus der Pop Art gezogen hatte. Bereits die Pop Art hatte keine Scheu gezeigt, sich voll und ganz auf die Alltagswirklichkeit einzulassen. Daß dazu auch die Bilderwelt der Reklame oder der Kulturindustrie gehörte, störte sie nicht. Im Gegenteil. Sie lehnten den elitären Kunstbegriff der Moderne ab, jene »Reinheit der bürgerlichen Kunst«, die »von Anbeginn mit dem Ausschluß der Unterklasse erkaufte« war (Horkheimer et al. 1969: 121).

5 Auf medienvermittelte Wahrnehmung zu achten heißt, die Eigenschaften der Presse- und TV-Bildberichterstattung zu berücksichtigen. Dazu muß das Design gewisse Regeln beachten: etwa, daß Schrifttypen gut leserlich sind (fettgedruckte Grotteskschrift), daß bevorzugt Schwarzweiß- oder Rotweiß-Kontraste (und nicht Rot-Schwarz-Kontraste, weil Rot im Schwarzweißdruck der Tagespresse als Schwarz wiedergegeben wird) verwendet werden, und daß Bilder großflächig sein sollen (weil sie sonst auf dem Bildschirm oder auf dem Zeitungsfoto nicht erkennbar sind).

6 Die Erlöse wurden für den Druck von Plakaten und die Durchführung von Aktionen benutzt.

Die Appropriation Art nun radikalisierte den Pop-Ansatz, indem sie die ästhetischen Mittel des aus der Werbewelt bekannten Grafikdesigns aufgriff, um diese kritisch gegen die gesellschaftliche Wirklichkeit zu wenden. Als politische Kunst, die eine umfassende Demokratisierung der Gesellschaft anstrebte, wollte sie allgemeiner wirksam werden. Die Appropriation-Künstler erkannten die Nutzbarkeit des Reklame-Grafikdesigns für Zwecke, die denen der Werbung entgegengesetzt sind. Als sozial engagierte Künstler verzichteten sie noch weitergehend als die Pop Art darauf, auf einen malerischen Ausdruck des 'unverwechselbaren Künstlergenies', auf 'Originalität', auch nur den geringsten Wert zu legen. Ihr Stil konnte nun wiederum von Gran Fury und anderen aufgegriffen werden. Sie »überführten die ganze Diskussion um Appropriation, Originalität usw., die in der Kunstwelt der späten 70er und frühen 80er Jahre stattfand, in einen Gebrauchszusammenhang. Sie übernehmen z.B. den Stil von Barbara Krugers Arbeit und benutzen ihn für ihre eigenen Zwecke. Es spielt überhaupt keine Rolle, daß Barbara Kruger diesen Stil erfunden hat. Wenn es hilft, wird er benutzt« (Crimp 1992: 34).

Gran Fury - und wenig später auch weitere Einzelkünstler (Vincent Gallo, Richard Deagle, Joy Episalla und andere) - benutzten nun freilich das Vorgefundene nicht nur. Mit der Zuspitzung auf neue Zwecke konnte der stilistische Wandel der ästhetischen Sprache nicht ausbleiben. '*Agit Pop*' entstand (Schorr 1994). Diesen neuen Stil möchte ich an zwei Beispielen kennzeichnen.

Das erste Beispiel steht im Zusammenhang einer ACT UP-Demonstration, die im Oktober 1988 am FDA-Hauptsitz stattfand. Die Demonstration war durch eine Broschüre vorbereitet worden, auf deren Grundlage vorab eine Schulung der Teilnehmer stattfand. Ein Medien-Komitee hatte daraus eine Presseinformation destilliert. Die Aktion selbst war im Voraus »wie bei einem Hollywood-Film, mit einer sorgfältig vorbereiteten und präsentierten Pressemappe, mit hunderten von Telefonanrufen bei Presseleuten, und mit Aktivisten-Auftritten bei Fernseh- und Radio-Talkshows überall im Land, den Medien 'verkauft' worden. Als die Demonstration stattfand, kamen die Medien nicht allein wegen des Ereignisses, sie kannten die Sache« (Crimp 1990 et al.: 78).

Für diese Demonstration machte Gran Fury das »Bloody Hand«-Plakat (Abb. 2). Es trägt einen blutigen Handabdruck, der von den Worten »die Regierung hat Blut an den Händen« und »jede halbe Stunde ein Aids-Toter« gerahmt ist. Das Plakat klagt die Untätigkeit der Regierung in Sachen Aids an, während die packende rote Farbe Aufmerksamkeit auf sich zieht. Die »grafische Anziehungskraft dieses blutigen, offenen Handab-

7 Diese Angabe bezieht sich auf die USA des Jahres 1988.

drucks erinnert direkt an John Heartfields '5 Finger hat die Hand. Mit 5 packst Du den Feind! Wählt Liste 5'« (Meyer 1995: 70), ein Wahlplakat für die KPD von 1928. Doch Gran Fury übernahm die Vorlage nicht einfach, sondern überarbeitete sie, und verband sie mit den neuen politischen Zielen. John Heartfield verwendete das Foto einer hochgehaltenen Arbeiterhand, die uns entgegengereckt ist, uns auf unserem Weg aufhalten möchte (zum Heartfield-Plakat: Rademacher 1965: 178). Gran Fury dagegen stellt einen Handabdruck dar, als Spur eines Körpers, der nicht länger anwesend ist. Mitglieder der Gruppe tauchten ihre Hände in rote Farbe und drückten ihre Handabdrücke auf Straßenschilder, Wände oder Postbriefkästen im Umkreis der geklebten Plakate, um so deren Wirkung zu erweitern. Zugleich zeigten die Handabdrücke an, daß die Gruppe sich nicht auf die gängigen Formen politischer Straßenkunst beschränken wollte.

Das »Bloody Hand«-Plakat unterscheidet sich von der politischen Grafik der achtziger Jahre. Die damaligen Plakate, so auch das »Two-headed Monster« van Dalens, waren bewußt darauf angelegt, Handarbeit erkennen zu lassen. Zu deren formalen Mitteln gehörte, daß Freihandzeichnung erkennbar war, und daß handwerkliche Druckverfahren verwendet wurden. Damit wurde Zugehörigkeit zu Basisbewegungen (die aus Geldmangel auf technische Perfektion verzichten mußten) und antikapitalistische Haltung (die sich von den Hochglanzplakaten der Werbeagenturen absetzte) ausgedrückt. Ganz anders Gran Fury. Zwar waren auch die Arbeiten dieser Gruppe durch Kapitalismuskritik (speziell an Pharma-Konzernen), durch Kritik an der Sozial- und Gesundheitspolitik der Regierung (die aus Rücksicht auf die Versicherungs-Konzerne am desolaten System festhält), durch Kritik an kapitalistischer Forschungspolitik (die sich an Industrie-Interessen statt an Bedürfnissen der Bevölkerung orientiert), durch Kritik an bürgerlich-konservativen Konventionen (die sich in Homosexuellen-Feindlichkeit der christlichen und der politischen Rechten äußert), also durch Positionen geprägt, die der *politischen Linken* zuzurechnen sind. Doch Gran Fury war klar geworden, daß der frühere visuelle Stil nur die recht kleine Personengruppe ansprechen konnte, die bereits 'politisch bewußt' im Sinne der politischen Linken war. Sie wollte aber aus dem Ghetto der 'Eingeweihten' heraus. Ihr ging es darum, umfassender wirksam zu werden, weitere soziale Milieus anzusprechen. Also ließen sie sich auf den Hochglanz-Stil, auf die visuellen Vergnügen ein, die aus der tagtäglichen Reklamewelt bekannt sind. Sie begaben sich damit auf den Weg, den bereits die Appropriation Art beschritten hatte. Weil es ihnen dabei indes gelang, deren oberlehrerhafte Haltung zu überwinden, war ihrer politischen Aufklärung Erfolg und Breitenwirkung beschieden: »Gran Fury achtete nicht nur darauf, wie seine Grafik auf den Demonstrationen funktionieren würde, sondern auch darauf,

wie sie als Bestandteil der bürgerlichen Presseberichterstattung 'gelesen' werden würde. Die Wirkung der Arbeit Gran Furrys erweiterte sich so in die nachfolgende Reproduktion in den Abendnachrichten und in die Lokalpresse« (Meyer 1995: 66).

Das »Bloody Hand«-Plakat wurde für die Demonstration in der üblichen Weise benutzt, d.h. es wurde auf Pappe geklebt, um den Medien 'Bildmaterial' anbieten zu können. Außerdem wurde auch dieses Motiv für T-Shirts und Aufkleber verwendet.

Bald erhielt Gran Fury Unterstützung auch von außen. Sie kam von aufgeschlossenen Personen aus Kunstinstitutionen. Die *Kunstwelt* war »einer der wenigen Orte außerhalb des Aktivismus, in dem solche Diskussionen über Aids erlaubt waren« (Gran Fury 1995) - bezeichnenderweise zählten die 'kritischen' Gesellschaftswissenschaften nicht dazu. Diese Institutionen ermöglichten den Zugang zu öffentlichen Räumen, den sich eine Aktivisten-Gruppe sonst nie aus eigener Kraft hätte aneignen können. Gran Fury bestand fast immer darauf, die Arbeiten außerhalb der Einrichtungen zu zeigen, also als Plakate an den dafür in der Öffentlichkeit vorgesehenen Stellen. Ihre Arbeit wurde allerdings nur durch Museen und Kunstförderungs-Einrichtungen gesponsert - darüber war sich die Gruppe klar -, weil sie »willens war, gewisse Grenzen dessen zu beachten, was zulässig war und was nicht - nämlich unverhüllte Obszönität und Kritik der Sponsoren« (Gran Fury 1995).

Das zweite Beispiel, das ich auswähle, erreichte eine landesweite Medienberichterstattung: die Bus-Werbung »Kissing Doesn't Kill« (Abb. 3). Es handelt sich um ein Transparent auf Klebefolie, das auf der Längsseite von Bussen angebracht wurde. Das Transparent wurde für ein Projekt der American Foundation for AIDS Research⁸ gemacht. Die Kampagne, an der sich neben Gran Fury viele Künstler und Künstlerinnen mit Buswerbung, Großplakaten, Bushäuschen-Plakaten und Zeitschriften-Anzeigen beteiligten, war als eine Art Ausstellung im öffentlichen Raum gedacht. Sie entstand aus dem Bemühen, »staatliches Defizit durch Spenden auszugleichen« und zugleich »jedermann an die bestehenden Rechte aller Individuen auf Gesundheit« zu erinnern (Ferguson 1989: 211). Das Projekt startete in San Francisco, ging dann weiter nach Washington, D.C., und schließlich nach Chicago.

»Kissing Doesn't Kill« ist eine Appropriation, eine Aneignung der damals aktuellen Benetton-Reklame. Der Fotograf Oliviero Toscani, der die Benetton-Kampagnen konzipiert hatte, verband auf seinen Fotografien Menschen unterschiedlicher Hautfarbe in harmonischem Nebeneinander. Ihm ging es um »eine antirassistische, kosmopolitische und tabulose Geisteshaltung«

8 AMFAR wirbt Mittel für biomedizinische und gesellschaftswissenschaftliche Aids-Forschung ein.

(Toscani 1996: 44). Loring MacAlpin, Mitglied von Gran Fury, äußert sich dazu: »Wir kannten die Benetton-Werbung. Wir kommentieren sie eigentlich nur. Wenn schon eine friedliche Vereinigung des Verschiedenen gefeiert werden soll, so dachten wir, dann bitte wirklich, dann auch auf der Ebene des sexuellen Verhaltens« (Werneburg 1990: 17). Gran Fury wählte drei küssende Paare verschiedener Hautfarbe, davon war eines heterosexuell, eines schwul und eines lesbisch. Darüber die Zeile: »Küssen tötet nicht: Habgier und Gleichgültigkeit tun es«. Sie spielt auf die Profitgier von Pharmakonzernen und die Gleichgültigkeit der Öffentlichkeit an⁹.

Wie ist es möglich, daß Werbung vom politischen Aktivismus aufgegriffen wird? Ganz einfach: Werbung kann - ähnlich wie kulturindustrielle Produkte - nicht ausschließlich, als Produkt des Kapitals, verworfen werden. Vielmehr ist »die Reklame«, wie Walter Benjamin (der als Marxist öfter klare Gegenpositionen zu Adorno eingenommen hat) feststellt, »die List, mit der der Traum sich der Industrie aufdrängt« (Benjamin 1982: 232). Die Wunschbilder der Benetton-Reklame wurden bei Gran Fury zu Wunschbildern sexuellen Begehrens. Damit insistierte die Gruppe auf den erreichten emanzipatorischen Errungenschaften. Dies sowohl hinsichtlich des erreichten Zurückdrängens des Rassismus, wie gleichermaßen der 'sexuellen Befreiung', die auch für Lesben und Schwule bedeutende Fortschritte gebracht hatte.

Als das AMFAR-Projekt in Chicago durchgeführt werden sollte, wurde das Gran Fury-Transparent zum Stein des Anstoßes. Konservative Politiker vertraten den Standpunkt, daß »Kissing Doesn't Kill« nichts mit Aids-Forschung zu tun habe, sondern vielmehr mit einem besonderen Lebensstil, den die Chicagoer Verkehrsbehörde nicht fördern sollte. Außerdem sei das Transparent geeignet, Minderjährige für diese Lebensweise zu werben. So wurde, kurz vor Beginn des Projekts, im Bundesstaat Illinois ein Gesetz verabschiedet, das die Veröffentlichung des Transparents untersagte. Doch gerade dadurch entbrannte die politische Auseinandersetzung. Schließlich setzten Bürgerrechts- und Homosexuellen-Gruppen durch, daß es auf Bussen angebracht werden konnte. Die Auseinandersetzungen um das Bild, die in den Medien geführt wurden, trugen wesentlich zu seiner Verbreitung bei. Wie immer, war der Bekanntheitsgrad, der durch die Medien erreicht wurde, ebenso wichtig wie das Erzwingen des Zensur-Widerrufs und damit das Anbringen des Transparents auf den Bussen (Meyer 1995: 56ff).

9 Das Transparent wurde für ACT UP im Kleinformat wiederholt. In dieser Version wurde es durch eine weitere Zeile am unteren Bildrand ergänzt: »Die Habgier der Unternehmen, die Untätigkeit der Regierung und die öffentliche Gleichgültigkeit machen Aids zu einer politischen Krise«. AMFAR hatte diese weitere Zeile abgelehnt.

Die Themen von ACT UP

Die Aids-Krise hat immens viele Opfer gefordert. Eine Reaktion auf die unbegreiflichen Verluste von viel zu kurz gelebten Leben besteht in der Bewältigung von Trauer durch Aktivität. Dazu werden oft die tradierten Formen der *Mahnmale* bemüht. Das bekannteste Produkt dieser Art, dessen Idee 1987 in San Francisco entstand, ist der »Aids Memorial Quilt«. Er besteht aus Gedenktüchern ('panels'), die etwa Sarggröße haben. Sie sind in verschiedenen Techniken zur Erinnerung an einen Toten bestickt und mit Namen und anderen Erinnerungsstücken versehen. Er umfaßte bald mehrere zehntausend Tücher. Das Ergebnis solcher Mahnmale bleibt zweifelhaft (Wagner 1993). Denn solche Projekte werden immer mehr zum pseudoreligiösen Spektakel.

Der Weg von ACT UP zielte von vornherein in eine andere Richtung. Diese Gruppe wählte die *politische Auseinandersetzung* im Kampf gegen die Aids-Krise. ACT UP war zunächst als eine Bewegung entstanden, deren ausschließliches Thema die Aids-Krise war. Damit hatte sie in ein Wespennest der konservativen Reagan-Bush-Ära gestoßen. Denn mit der Forderung, die Leben der Betroffenen zu retten, eröffneten sie auch die Diskussion um die Lebensformen Homosexueller. Die konservativen Wortführer aus Politik und Kirchen lehnten es ab, etwas anderes als die bürgerliche Ideal-Familie anzuerkennen. Deswegen kam es ihnen gar nicht in den Sinn, sich für die Schwierigkeiten zu interessieren, in denen homosexuelle Männer sich befanden. Bald jedoch wurde für aufmerksame Zeitgenossinnen und -genossen deutlich, daß es nicht nur um die Rechte homosexueller Männer ging. Repräsentanten der politischen Rechten, wie der einflußreiche New Yorker Kardinal O'Connor oder der republikanische Senator Jesse Helms, versuchten nicht nur gegenüber diesen ihre moralischen Prinzipien mit aller Härte durchzusetzen. Sie taten das natürlich auch gegenüber feministischen Forderungen nach selbstbestimmter Geburtenkontrolle. Weil nun *Feministinnen* bemerkten, daß ACT UP *die selben politischen Gegner* hatte wie sie selbst auch, begannen sie sich in dieser Gruppe zu engagieren. Das bedeutete einen gewaltigen Fortschritt gegenüber den 70er und frühen 80er Jahren, in denen die unterschiedlich ausgerichteten Basisbewegungen viel Energie darauf verwendet hatten, sich gegenseitig abzugrenzen. Durch ACT UP jedoch wurde der Separatismus¹⁰ überwunden (Theising 1994).

10 Auch in dieser Hinsicht zeigte sich, daß in der Bundesrepublik die Uhren anders gehen. Noch im Juli 1992 band die Zeitschrift 'Emma' ihre Sicht des Aids-Problems in eine Haßtirade gegen Männer ein, die mit »Virus Mann« betitelt war. In ihrem üblichen argumentationsvermeidenden Boulevardpresse-Stil schob sie vor allem der 'männlichen' Promiskuität die Schuld an der Ausbreitung von Aids in die Schuhe. Um die separatistische Front aufrechtzuerhalten, wurde wieder einmal die Unterstellung einer 'medizinischen Notwendigkeit' bemüht, diesmal in der nun passenden Version, lesbische Beziehungen seien 'risiko-

Nun begannen Frauen, Männer, Öko-Freaks, Linke und Rüstungsgegner wieder am gemeinsamen Strang zu ziehen. »Was ich an ACT UP mochte«, so drückte es Maxine Wolfe, Mitbegründerin des bald eingerichteten Frauen-Komitees aus, »war, dass es dort keine festgefügteten Strukturen gab. Die Leute im Raum hörten einander zu« (POZ, March 1997, p. 65). ACT UP erschien »als selbstbestimmte Basisorganisation, die sich zum Zwecke von Aktionen gebildet hatte, und nicht wegen einer Ideologie« (Goldberg 1997: 62). Schon bald konnte ACT UP als vielgestaltige Bewegung aufgefaßt werden, der es nicht allein um Aids ging. Aids blieb zwar das entscheidende Thema. Doch es ging ebenso darum, sowohl die *Errungenschaften der 'sexuellen Befreiung'* der sechziger Jahre zu verteidigen, die für Lesben und Schwule sowie für das Recht auf Promiskuität (Crimp 1988) besonders wichtig sind. Ebenso ging es darum, für den Fortbestand der *Rechte auf Abtreibung* einzutreten. Ebenso ging es um die Themen *Rasse* und *Klasse*, weil von Anfang an deutlich war, daß Schwarze und Latinos im allgemeinen härter als die weiße Mittelklasse betroffen sind. Ebenso ging es um konkrete *Kapitalismuskritik*, weil die Geschäftspolitik der Pharma-Konzerne buchstäblich zu entsprechenden Aktionen herausforderte. Ebenso ging es um *Forschungskritik*, weil die Aids-Krise die Probleme vor allem der biomedizinischen Forschungsorganisation und der staatlichen Kontrollorganisationen vor Augen geführt hatte. Ebenso ging es um *Obdachlosigkeit*, weil Aids-Kranke von extremer sozialer Deklassierung betroffen waren. Ebenso ging es natürlich - nicht zuletzt - um die *Auseinandersetzung mit Konservativen*, weil diese für viele Mißstände verantwortlich waren und sich hartnäckig gegen deren Überwindung sträubten.

Einige der Punkte, die im Zentrum der ACT UP-Kritik standen, möchte ich nun schlaglichtartig beleuchten.

Das Thema 'konservative Meinungsführer': An einem Sonntag im Dezember 1989 fand eine Aktion in der St. Patricks Cathedral statt, in der Kardinal O'Connor predigte. Für diese Aktion gestaltete Vincent Gagliostro einen Aufruf, der acht Kleinplakate (nebst zwei Flugblättern) umfaßt (Theising 1994: 225f). Ich stelle zwei davon vor. Das erste (Abb. 4) hat die Schlagzeile: »Kardinal O'Connor über Aids-Prävention: 'Eine gute Moral ist eine gute Medizin'«. Unter dem lächelnden Gesicht des Kardinals, das mit einer 'psychedelischen Brille' verziert ist¹¹, befindet sich der rote Balken »Stop This Man«. Im unteren Viertel sind links die Logos der beiden Gruppen, ACT UP und WHAM, die zur Aktion aufrufen. Bei WHAM han-

frei'. Es wurde, was falsch und gefährlich ist, behauptet: »Es gibt fast keine Möglichkeit, sich durch Sex von Frau zu Frau anzustecken« (Filter 1992: 31).

11 Die 'psychedelische Brille' leitet sich ab von einem Plakat Richard Avedons von 1967, das John Lennon darstellt (Wrede 1988: 209).

delt es sich um die Frauen-Gruppe 'Women's Health Action and Mobilization', die in diesem und in anderen Fällen mit ACT UP kooperiert hat. Mit den Logos verbunden sind die Forderungen »Bekämpft seine Gegnerschaft gegen Abtreibung« (die von WHAM kommt) und »Bekämpft seine mörderische Aids-Politik« (die von ACT UP kommt). Der erste Teil des (ebenfalls in einen roten Streifen gedruckten) Zusatzes »macht direkte Aktionen - übernehmt die Selbstbestimmung eures Körpers« verweist auf zweierlei: erstens auf die Aktionsmethoden, nämlich zivilen Ungehorsam; zweitens auf das Kernziel in der Auseinandersetzung mit der politischen Rechten, die die 'sexuelle Befreiung' zurückschrauben möchte, um an deren Stelle sowohl im Falle Aids wie im Falle Schwangerschaft wieder die frühere Fremdbestimmung zu setzen.

Das zweite Plakat (Abb. 5) zeigt Kardinal O'Connor im Profil zur Schlagzeile: »Kardinal O'Connor möchte sich mit der Operation 'Rescue' verbünden. Haltet unsere Abtreibungskliniken geöffnet«. Operation Rescue ist eine Organisation der christlichen Rechten, die gegen Abtreibung auftritt und durch Demonstrationen vor Abtreibungskliniken von sich Reden gemacht hat. Sie ist schlagkräftig, weil ihr Spendengelder in Hülle und Fülle zufließen. Unten auf dem Plakat befindet sich wieder ein roter Balken, diesmal mit den Worten »Stop the Church«, dazu Logos, Orts- und Zeitangaben.

»Betrachtet man die Plakate zur Aktion 'Stop the Church' nebeneinander, so erinnern sie in ihrem gleichartigen kompositorischen Aufbau an Gestaltungsmethoden, wie sie im Rahmen von Werbekampagnen angewandt werden« (Theising 1993: 11). Gagliostro macht sich also die Vorteile von *Kampagnen* zunutze, wie sie in der *Warenwerbung* erprobt sind. Die Plakate haben wiedererkennbare Merkmale, durch die sie von Betrachtern leicht in einen Zusammenhang gebracht werden können. Gerade damit gelingt es, die Bandbreite der anstehenden Aktion deutlich werden zu lassen.

Ein weiteres Beispiel aus dem Bereich der Kritik an Politikern ist ein Plakat der Gruppe 'Gang'. Es stammt aus der Zeit des 'Golf-Krieges' im Frühjahr 1991 und zeigt den damaligen Präsidenten in der Manier eines Marlboro-Cowboys (Abb. 6). Die Stelle, die das in den USA vorgeschriebene 'Warning' bezüglich der Gesundheitsrisiken auf jedem Zigarettenplakat einnimmt, trägt den Text: »Während Bush Milliarden ausgibt, um Cowboy zu spielen, sind 37 Millionen Amerikaner ohne Krankenversicherung. Alle acht Minuten¹² stirbt ein Amerikaner an Aids«. Dieses Plakat erschien auch mit spanischem Text, um die Latino-Gemeinde in New York anzusprechen. *Kritik an der Forschung*: Die Arbeit der Gruppe Gran Fury »Women Don't Get AIDS« (Abb. 7) wurde vom Public Art Fund, New York, und vom Museum of Contemporary Art, Los Angeles, gesponsert. Es handelt sich

12 Diese Angabe bezieht sich auf die USA des Frühjahrs 1991.

um ein City Light Poster, das für Bushäuschen verwendet wird. Sein Hintergrund zeigt die Fotografie einer Schönheitskonkurrenz. Der deutlich lesbare Text informiert: »Frauen bekommen kein Aids - sie sterben nur daran. - 65% der HIV-positiven Frauen werden von chronischen Infektionen, die nicht in die AIDS-Definition der Centers for Disease Control (CDC) fallen, krank und sterben daran. Ohne die Anerkennung dieser Tatsache wird den Frauen der Zugang zu dem Wenigen an bestehender Gesundheitsversorgung verweigert. Das CDC muß die Definition von AIDS ausdehnen.« Diese Arbeit kritisiert nach zwei Seiten. Die eine betrifft den Sachverhalt, dass Aids - als Syndrom - sich bei Frauen anders äußert als bei den in medizinischen Untersuchungen erfaßten Männern. Insofern übt es Kritik an der vorherrschenden Forschungspraxis, die dem Vorurteil folgt, Aids sei im Wesentlichen eine Angelegenheit homosexueller Männer. Dieses Vorurteil erweist sich als außerordentlich problematisch, weil es zu Fehldiagnosen bei Frauen und deshalb zu falschen Behandlungen führen kann, und weil die enge CDC-Definition Frauen von Ansprüchen auf Versorgungsleistungen ausschließt, die Aids-Kranken zustehen. Die andere betrifft die Rolle der Frauen in der bürgerlichen Gesellschaft. Nach dieser haben sich Frauen an Schönheitsidealen zu orientieren, »aber sie dürfen nicht eine Krankheit bekommen, die an ihre sexuellen Aktivitäten erinnert«. Denn genau das »widerspricht der Norm einer konservativen Aids-Politik, die auf die Renaissance eines Frauenbildes setzt, wie es noch in den 1950er Jahren vorherrschte: die Frau als Repräsentantin moralischer Werte wie Treue und sexuelle Enthaltbarkeit« (Theising 1993: 6).

Die Themen 'Rasse' und 'Klasse': Die zweite Arbeit jener Gruppe, die mit ihrem »Silence=Death«-Plakat den Anstoß für die Bewegung gegeben hatte, führte bereits 1987 in die politische Bandbreite der Forderungen ein. Nun lautete die Schlagzeile »Aidsgate« (Abb. 8) (in Anlehnung an den Watergate-Skandal, über den ehemals Präsident Nixon gestürzt war). Die Augen Reagans sind ebenso wie der Schriftzug »Aidsgate« in Magenta-Rot gedruckt, der Hintergrund ist ein giftiges Grüngelb. Der Text unten fordert: »Der Skandal muß untersucht werden!« Um dann fortzufahren: »54% der Personen mit Aids in New York City sind Schwarze oder Latinos... Aids ist bei Frauen im Alter zwischen 24 und 29 der Killer Nummer Eins... 1991 werden mehr Menschen an Aids gestorben sein als im gesamten Vietnam-Krieg... Was ist Reagans tatsächliche Aids-Politik? Völkermord an allen Nicht-Weißen, Nicht-Männlichen¹³ und Nicht-Heterosexuellen? ... Schweigen=Tod«.

13 Der Ausdruck 'male' ist nicht nur als 'männlich' im Sinne von Geschlechtszugehörigkeit ('sex') aufzufassen, sondern auch als 'männlich' im Sinne von 'gender'. Damit zählen auch homosexuelle Männer, die sich nicht dem 'männlichen' Geschlechtsrollenklicsee fügen, zu den »Non-males«.

Auch dieses Plakat spielte übrigens eine wichtige Rolle bei Demonstrationen. Der Farbkontrast, die verfremdeten Augen und die Schlagzeile wirkten in Presse-Fotos wie im Fernsehen ausgezeichnet.

Kapitalismus-Kritik: In den Anfangsjahren war das Medikament AZT das einzige verfügbare Mittel, das gegen den HI-Virus zur Verfügung stand. Dank des politischen Einflusses der Herstellerfirma wurden - wie bereits erwähnt - die medizinischen Tests hinausgezögert, die zur Zulassung weiterer Medikamente erforderlich waren. Dadurch war AZT marktbeherrschend und konnte mit hohem Profit verkauft werden. Im September 1989 machte eine Störung des New Yorker Börsen-Geschäfts durch ACT UP, begleitet von einer Demonstration draußen auf der Wall Street, darauf aufmerksam (Hieber 1993: 25f.). Drinnen wie draußen wurde zum Verkauf von Wellcome-Aktien aufgerufen. Unverblümt wurde A. J. Shepperd, Wellcome-Vorsitzender, als »Aids-Gewinnler« tituiert (Abb. 9). Über die Aktion wurde am nächsten Tag sogar auf der Titelseite des 'Wall Street Journal' berichtet.

Medien-Kritik: Viele Journalisten haben die Bedeutung der Aids-Krise heruntergespielt, vor allem um die Untätigkeit der Politiker verständlich zu machen. Dazu gehörten auch die der 'New York Times'. ACT UP reagierte 1989 darauf mit Aufklebern, die auf die Einwurfschlitze der Zeitungsverkaufsautomaten geklebt wurden. Sie trugen die Aufschrift »The New York Times - AIDS reporting is out of order«. Im März 1989 hatte Gran Fury sogar eine vierseitige »New York Crimes« hergestellt, mit einer täuschend echt nachgemachten Titelei. Damit umgaben sie die in den Verkaufskästen befindlichen »New York Times«-Exemplare, gewissermaßen als Umschlag. Die »New York Crimes« enthielt natürlich ausschließlich kritische Artikel und Fotos zur Aids-Krise.

Obdachlosigkeit: Zu ACT UP waren früh eine ganze Reihe von Leuten gestoßen, die bereits in früheren Basisbewegungen gearbeitet hatten. Zu ihnen gehörte auch die Feministin Sabrina Jones, die sich auch für WHAM engagiert hatte. In ACT UP engagierte sie sich für den Obdachlosen-Ausschuß. Dafür machte sie ein Paar Schablonengraffiti, die zur Hausbesetzung aufriefen (Abb. 10). Ihr Stil lässt erkennen, dass auch im Zusammenhang der neuen Bewegung die traditionellen Ansätze fortlebten. Sie hält - ähnlich wie van Dalen - an handwerklichen Verfahren (in diesem Falle am Schablonengraffiti) und an konstruktiv-figuraler Gestaltung fest. So ist auch auf einer stilistischen Ebene erkennbar, daß »nicht nur inhaltliche, sondern auch persönliche Kontinuitäten ... in verschiedenen der neuen sozialen Bewegungen« auszumachen sind (Mayer 1993: 423).

Erfolge und Aussichten

Erfolge von außerparlamentarischen Bewegungen sind schwer messbar. Dennoch kann festgestellt werden, daß sich ACT UP sowohl in der Veränderung des politischen Klimas niedergeschlagen hat, wie es sich auch in vielen Einzelfragen durchgesetzt hat.

Was die Veränderung des politischen Klimas betrifft, ist nach Selbsteinschätzung von ACT UP-Aktivistinnen ein wesentlicher Erfolg der Aufklärungsarbeit in den USA, »daß mittlerweile Aids als eine Krankheit begriffen wird, die jeden und jede betreffen kann - und nicht nur 'Außensteher' mit 'abweichendem Verhalten'« (Theising et al. 1994). In den ersten Jahren war es förmlich darum gegangen, Reagan und dessen Nachfolger Bush überhaupt dazu zu bringen, das Wort Aids in den Mund zu nehmen. Daß sich Bush weigerte, das Ausmaß der Krise auch nur wahrzunehmen, hat gegen Ende seiner Amtszeit viele an seinen politischen Fähigkeiten zweifeln lassen. Seine Sichtweise bekam einen Beigeschmack von 'nicht realitätsgerecht' - eben weil ACT UP bereits seit Jahren publikumswirksam für eine realistischere Beurteilung der Krise sorgte. Das trug sicher dazu bei, dass er die Wahl 1992 verlor.

Was die Erfolge in Einzelfragen betrifft, möchte ich mich auf die Darstellung einer kurzen Auswahl beschränken (d'Adesky 1997; Loving 1997):

Im Juni 1989 gibt Anthony Fauci (Direktor des National Institute of Allergy and Infectious Diseases, NIAID) seinen Widerstand gegen einen rascheren Zugang zu neuen Medikamenten auf. Das Medikament 'ddl' wird an 5.000 Aids-Infizierte ausgegeben. Nach dem die New York Times im ersten Halbjahr 1989 wegen ihrer Aids-Berichterstattung heftig kritisiert worden war, fanden im Sommer/Herbst 1989 Treffen mit dem Management der Times statt. Sie führten zu einer ausführlicheren Aids-Berichterstattung. Die Times benutzte zum ersten Mal die Worte 'gay' und 'lesbian'. Die erwähnte Aktion auf der Wall Street vom September 1989 führte dazu, daß die Herstellerfirma Burroughs Wellcome den Preis für AZT um 20% senkte.

Im April 1990 fand in Chicago eine Aktion statt, die den Ausschluß von Frauen aus Aids-Stationen in Krankenhäusern kritisierte. Bei der Aktion wurden 100 Aktivistinnen wegen zivilen Ungehorsams verhaftet. Am darauffolgenden Tag wurde im größten Chicagoer Krankenhaus die erste Frau in eine Aids-Station aufgenommen.

Im Juni 1990 wurden ACT UP-Aktivistinnen stimmberechtigte Mitglieder in NIAID-Forschungskomitees. Im März 1992 kritisierte ein ACT UP-Mitglied den Kandidaten Bill Clinton während einer Wahlkampfunterstützungsveranstaltung, daß dieser das Aids-Thema nicht angesprochen hatte. Daraufhin traf sich Clinton im April mit ACT UP-Leuten und versprach - im Falle seiner Wahl - Unterstützung. Im Juli sprachen dann zwei HIV-

positive Personen, Elizabeth Glaser und Bob Hattoy, auf dem Demokratischen Parteitag in New York.

1992 ermöglichte das FDA vorläufige Zulassungen von Medikamenten, d.h. Zulassungen wurden noch mehr beschleunigt. Nach jahrelangem Drängen erweiterte das CDC 1993, seine offizielle Aids-Definition um Krankheitsbilder, die Frauen betrafen.

Im März 1994 fand eine große Demonstration über die Brooklyn Bridge in New York statt, um dagegen zu protestieren, daß der Bürgermeister der Stadt aus Kostengründen die Division of AIDS Services (DAS)¹⁴ abschaffen wollte. 47 Aktivisten wurden wegen zivilen Ungehorsams verhaftet. Nach dieser Aktion blieb die DAS intakt.

Im April 1996 wurden vier ACT UP-Mitglieder verhaftet, weil sie wegen der monopolistischen Preistreiberei beim Medikament Crixivan »Aids-Gewinnler«-Plakate an Filialen von Stadtlander's Pharmacy in New York geklebt hatten. Doch kurz darauf gab Stadtlander's eine landesweite Reduzierung des Preises um 20% bekannt.

Wegen der Kontakte zu Clinton waren viele ACT UP-Leute überzeugt, das Weiße Haus würde sich des Aids-Problems annehmen. Einige Aktivisten wurden auch mit Aufgaben in der Clinton-Administration betraut. Außerdem wurden einige von der Pharma-Industrie, von Forschungszentren und Universitäts-Forschungsinstituten zur Mitwirkung eingeladen. Das wirkte sich einerseits positiv aus. Doch andererseits entstand eine Gruppe von 'Aidsokraten', die der Bewegung Energie abzogen (Wolfe 1997).

Dementsprechend wechselvoll ist die Geschichte von ACT UP. Die Anfänge bis zur Präsidentschaftswahl 1992 waren durch mitreißende Aufbruchstimmung und zahlenmäßiges Wachstum geprägt. In den ersten Jahren trafen sich im 'Lesbian and Gay Community Services Center' in der 13th Street an jedem Montagabend zum Plenum etwa 300 Personen. In der Blüthe phase reichte der dortige Saal nicht mehr aus, und das Plenum mußte in die Great Hall der Cooper Union am Astor Place verlegt werden. Im Jahr der Präsidentschaftswahl erfolgte ein gewisser Einbruch. Es fand eine Abwanderung in Behörden und Institutionen statt. Trotz dieses Schicksals, das die Bewegung mit allen Basisbewegungen teilt, ist ACT UP bis heute aktiv. Für ein grassroots movement erweist sich die Bewegung von erstaunlicher Lebensfähigkeit.

Auch in der Ästhetik lebt der Aktivismus fort. Ein Beispiel mag genügen, um diesen Aspekt zu illustrieren. 'Dyke Action Machine' (DAM)¹⁵ hat 1994 ein Plakat zu einem brennenden Thema gemacht. Clinton hatte sich anfänglich dafür stark gemacht, daß homosexuelle Frauen und Männer ins

14 Vergleichbar mit der bundesrepublikanischen Aids-Hilfe.

15 »Dyke« ist ein Ausdruck für »Lesbe«.

Militär aufgenommen werden dürften. Doch nachdem er Schwierigkeiten bekommen hatte, erlahmte sein Engagement in dieser Sache schnell. Weil der Militärdienst eine Art Prüfstein für die Gleichberechtigung¹⁶ von Homosexuellen und Nicht-Homosexuellen ist, und weil Frauen mittlerweile gleichberechtigten Zugang zum Militär hatten, rückte DAM diese Form der Ungleichbehandlung ins Licht. Ihr »Straight to Hell« (Abb. 11) scheint ein Filmplakat zu sein. Doch es ist ein politisches Plakat. Die um die Hauptpersonen gruppierten Zeilen sagen: »Sie gab sich zu erkennen. Deshalb wurde sie von der Armee rausgeworfen. Jetzt will sie Blut... Straight to Hell«. Für die Arbeit ist kennzeichnend, daß sie »an einem wesentlichen Ziel festhält, der Sichtbarkeit von Lesben« - auch farbiger Lesben (Schorr 1994: 14).

ACT UP und die Bundesrepublik

Zum Abschluß meiner Ausführungen komme ich noch einmal auf die Bundesrepublik zurück. New York ist das kulturelle Zentrum unserer Zeit, deshalb entstand ACT UP dort. Doch die Bewegung strahlte auch in andere Städte der USA aus, ja sogar bis in die Bundesrepublik. Vor allem in Frankfurt/Main nahm sich eine kleine Gruppe das, was aus New York kam, zum Vorbild. 'ACT UP Frankfurt' führte mehrere Aktionen durch. Doch an Wirkungen, wie sie die New Yorker erzielten, konnte diese Gruppe nicht denken.

Selbstverständlich gibt es auch hier konservative Bischöfe, die gegen den Gebrauch von Kondomen sind, weil ihre Kirche den Gebrauch von Verhütungsmitteln verurteilt. Selbstverständlich gibt es auch hier konservative Politiker, die keine Mittel für Aids-Forschung¹⁷ ausgeben wollen, weil ihnen die Sterbenden nicht wichtig sind. Selbstverständlich gibt es auch hier Personen, die durch ihre Krankheit ihren Arbeitsplatz verloren haben und ins Elend gestürzt worden sind. Selbstverständlich gibt es auch hier Ob-

16 Der Zugang zum Militär hatte auch eine große Rolle gespielt, als es um die Gleichberechtigung der Schwarzen ging.

17 Die *Aids-Forschungsförderung* in der Bundesrepublik bietet, wenn sie mit der US-amerikanischen verglichen wird, kein besonders gutes Bild. »Die Publikationen in den Fächern Virologie/Molekularbiologie und Immunologie zeigen, daß sich deutsche Wissenschaftler im Vergleich zu Wissenschaftlern aus den USA erst mit Verzögerung diesen Bereichen zugewandt haben« (Kießling et al 1995: 246f). Dazu ein paar Zahlen: Von den bis zum Jahre 1992 in wissenschaftlichen Fachzeitschriften veröffentlichten Beiträgen kamen 1.774 aus der Bundesrepublik, 18.495 aus den USA (Kießling et al. 1995: 248). Um zu einem einigermaßen brauchbaren Maß für die '*Forschungsaktivitäten*' eines Landes zu gelangen, können die Publikations-Zahlen auf die Einwohnerzahlen des betreffenden Landes bezogen werden (vernünftigerweise wird für den genannten Zeitraum nur die 'alte' Bundesrepublik gerechnet). Werden in diesem Sinne die Forschungsaktivitäten der USA zum Maßstab genommen, dann hätte die Forschungsförderung in der Bundesrepublik so hoch sein müssen, daß die Zahl der medizinischen Aids-Publikationen mehr als das Zweieinhalbfache der tatsächlich erreichten Zahl hätte betragen müssen.

dachlose mit Aids. Und selbstverständlich gibt es auch hier eine Reihe weiterer Krisenherde.

Doch die Durchsetzungsfähigkeit außerparlamentarischer Bewegungen ist eingeschränkt. Denn *der kulturelle Zustand der Bundesrepublik behindert eine Entwicklung von politischen Auseinandersetzungsformen, die dem Entwicklungsstand einer komplexen, demokratischen Industriegesellschaft entsprechen.*

Das muß nicht so bleiben. Der kulturelle Schaden, den der deutsche Faschismus verursacht hat, kann wieder aufgeholt werden. Der gesellschaftliche Prozeß, der in der Vertreibung der damaligen Avantgarde mündete, ist nicht unumkehrbar. Was ins Exil ging, kann auch wieder zur Rückkehr eingeladen werden - einschließlich der kritischen politischen Zielsetzungen. Freilich geht das nicht einfach so, daß die Kunst der zwanziger Jahre in regelmäßigen Abständen durch Museumsausstellungen gewürdigt wird. Denn Ausstellungen dieser mittlerweile 'klassischen' Kunst begeistern vor allem das Bildungsbürgertum, das sich gerne an dem erbaut, was es bereits gesehen hat. Statt dessen wäre die Avantgarde auf ihrem gegenwärtig erreichten Niveau in die Bundesrepublik einzuladen. Wenn man jedoch das will, muß vor allem der herrschende Konservatismus, der sich in unsere bürokratisierten Kulturinstitutionen eingenistet hat, durch einen frischen Wind herausgepustet werden.

Die gegenwärtige Avantgarde ist keine Kunst, die - wie es das Bildungsbürgertum gerne möchte - lediglich Feierabendbeschäftigung ist. 'Agit Pop' will beunruhigen, will in die Alltagswirklichkeit eingreifen. Der verknöcherten Kultur der Bundesrepublik, die seit den achtziger Jahren im Konservatismus erstarrt ist, könnten solche Impulse nur gut tun. Kritische Intellektuelle, die die New Yorker Ansätze aufgreifen und weiterführen, könnten Entscheidendes zur weiteren Demokratisierung¹⁸ unserer Gesellschaft beitragen.

18 Daß ein Demokratisierungsschub in diesem Sinne - wie so oft - nicht nur eine politische, sondern auch eine ökonomische Dimension hat, möchte ich kurz andeuten. Gran Fury und die anderen Gruppen haben nicht nur von Werbung und Kulturindustrie gezehrt, sie haben auch viel zurückgegeben: vor allem Innovationen im Grafikdesign. Sie sind sich dessen bewußt (Gran Fury 1995). Insofern ziehen sie wieder - ohne direkt darauf abzuzielen - an einem Strang, der auch für das Bauhaus-Konzept in den zwanziger Jahren bestimmend war: den direkten Bezug avantgardistischer Kunst zu innovativer Industrieentwicklung. Heute wird man dabei an die Informationsindustrien denken. An diesen Aspekt ist zu erinnern, weil sich die hochindustrialisierten Länder gegenwärtig in einer neuen 'industriellen Revolution' befinden. Sie nehmen, rationalisierungsbedingt, arbeitsmarktpolitisch Abschied von den klassischen Industrie- und Dienstleistungssektoren. Dieser Abschied läßt sich nicht allein durch konventionelle wirtschaftspolitische Maßnahmen bewältigen. Hier sind Weichenstellungen in einen neuen Typ der Industriegesellschaft gefordert, d.h. Innovationen in der Infrastruktur. Die US-amerikanische Kultur ebnet den Weg dorthin.

Damit dies gelingen kann, ist freilich auch *auf der Seite der oppositionellen Bewegungen* noch an Voraussetzungen zu arbeiten: vor allem am *kritischen Hinterfragen des staatsorientierten Politikverständnisses*, das sich hierzulande so hartnäckig hält. Denn beim erreichten Komplexitätsgrad unserer Gesellschaft greift ein Engagement, das sich vorwiegend auf Parteien und staatliche Institutionen orientiert, zu kurz. Dies aus mehreren Gründen. *Erstens* steht bei den parlamentarischen Parteien nur ein recht enges politisches Spektrum zur Verfügung. Dessen eingeschränkter Blickwinkel sieht oft hartnäckig über wesentliche Probleme hinweg, selbst wenn diese in gewissen Bevölkerungsgruppen bereits unmißverständlich zu Tage treten. Dieser Effekt der Krisenausblendung wird dadurch verstärkt, daß *zweitens* vor allem die beiden großen Volksparteien schwerfällige bürokratische Apparate sind. Bei ihnen hat sich das Prinzip der Wählerstimmenmaximierung durchgesetzt, das »als Analogie zur Profitmaximierung privatkapitalistischer Unternehmen verstanden werden« kann (Kaste et al. 1977: 39). Deshalb wird inhaltliche Interessenvertretung gerne der Stimmenmaximierung untergeordnet. Auch dadurch werden die Volksparteien unfähig, rasch und mit angemessenen Mitteln auf neu auftretende Krisensymptome zu reagieren. Den kleinen Parteien kommt in diesem Zusammenhang allenfalls die Funktion von Korrektiven zu, sie sind kaum zu eigenständiger Gestaltung fähig. *Drittens* (und das ist vielleicht der wichtigste Punkt) üben zweifellos auch kapitalistische Unternehmen Macht aus - mit oft erheblicher gesellschaftlicher Reichweite. Versuche, mit staatlichen Instrumenten regulierend einzugreifen, können - systembedingt - dem privatkapitalistischen Prozeß nur allgemeine Rahmenbedingungen setzen. Auch deshalb ist die Orientierung unzureichend, Einflußmöglichkeiten ausschließlich auf der Ebene von Parteien und politischen Institutionen zu suchen. Dazu kommt *viertens*, daß es mächtige Organisationen der Meinungsbildung und -verbreitung gibt (Massenmedien, Kirchen etc.). Man kann wohl kaum übersehen, daß sie ebenfalls zu Weichenstellungen der gesellschaftlichen Entwicklung beitragen. Deshalb greift auch in diesem Bereich die parteien- und institutionenzentrierte Politikauffassung zu kurz: sie möchte zwar direkt an den Hebeln der Macht ansetzen; doch sie übersieht, daß vor allem emanzipatorische Veränderungen ohne Ideenbildung und -verbreitung nicht durchführbar sind.

Allein *politischer Aktivismus* ist in der Lage, die Selbstbeschränkungen der staatsorientierten Politikauffassung zu vermeiden. Denn Gruppen, die ihre bürgerlichen Rechte zu unmittelbarem Eingreifen nutzen, nehmen Problemlagen unmittelbar wahr, sind flexibel und können ihre Kritik gegen tatsächliche Verursacher und gegen konservative Meinungsführer richten.

Wenn sich bei uns gleichwohl selbst bei kritischen Menschen ein Politikverständnis halten kann, das sich wesentlich an den traditionellen Parteien

und Institutionen orientiert, so wirken darin wohl immer noch die prägenden Mechanismen der deutschen Geschichte nach. »Die Persönlichkeitsstruktur der Deutschen war« auf die »über Jahrhunderte ungebrochene absolutistische Tradition abgestimmt« (Elias 1989: 378). Das daraus resultierende, nach wie vor vorhandene partei- und institutionenzentrierte Politikverständnis kann jedoch durchaus selbstkritisch reflektiert werden. Zwar gilt, daß die »emotionalen Bedürfnisse von Menschen, die eine lange Tradition des 'Von-oben-regiert-werdens' hinter sich hatten« (Elias 1969: 412), in langen geschichtlichen Prozessen geprägt wurden. Doch in den politischen Bewegungen der 20er wie der 60er Jahre gab es nachhaltige Anstöße, die zur Veränderung des 'gewordenen' emotionalen Habitus in Richtung auf einen eher demokratischen Habitus beitrugen. Diese Anstöße sind nicht die abgeschlossenen geschichtlichen Phasen, als die sie in unserer akademischen Welt eine blutleere Weiterexistenz führen. Ihre Ideen und unabgeholten Hoffnungen können durch Kommunikation wieder lebendig werden: durch Kommunikation mit jenen, die diese Ansätze für den Gebrauch in unserer heutigen Welt weiterentwickelt haben.

Sowohl der kulturelle Zustand der Bundesrepublik wie auch das staatszentrierte Politikverständnis können einer kritischen Revision unterzogen werden. Wenn diese geschehen wird, kann sich der Optimismus der New Yorker Bewegung auch auf Mitteleuropa übertragen. Ein Aktivist drückte ihn so aus: »Wir hoffen, daß ACT UP eines künftigen Tages, wenn die vollständige Geschichte geschrieben sein wird, lediglich als eine Episode - eine durch die Aids-Krise erzwungene Episode - auf dem Weg zu einer neuen Massenbewegung für einen radikalen demokratischen Wandel gesehen werden wird« (Crimp 1990 et al.: 22).

Literatur

- d'Adesky, Anne-Christine (1997): ACT UP Turns 10. In: *OUT*, April 1997, p. 112ff.
- Banzhaf, Marion et al. (1990): *Women, AIDS, and Activism*. Boston, MA.
- Benjamin, Walter (1982): *Das Passagen-Werk, Gesammelte Schriften, Bd. 5*. Frankfurt/M.
- Breton, André (1977): *Die Manifeste des Surrealismus*. Reinbek bei Hamburg.
- Crimp, Douglas (1988): Promiskuität im Zeitalter der Epidemie. In: Wagner, Frank (Hg.): *Vollbild Aids* (Publikation zu einer Ausstellung der 'Neuen Gesellschaft für bildende Kunst'), Berlin, 1988, S. 19ff.
- ; Rolston, Adam (1990): *AIDS Demo Graphics*. Seattle.
- (1992): Kunst, die kämpft (ein Interview mit Simon Watney). In: *Gegendarstellung, Katalog einer Ausstellung im Kunstverein Hamburg, 15.05.-21.06.1992*, S. 32-35.
- (1996): *Über die Ruinen des Museums*. Dresden-Basel.
- Dutschke, Rudi (1968): Die Widersprüche des Spätkapitalismus, die antiautoritären Studenten und ihr Verhältnis zur Dritten Welt. In: Bergmann, Uwe et al.: *Rebellion der Studenten*, Reinbek bei Hamburg, S. 33-93.
- Elias, Norbert (1969): *Die höfische Gesellschaft*. Frankfurt/M.
- (1989): *Studien über die Deutschen*. Frankfurt/M.
- Ferguson, Bruce W. (1989): *Art Against AIDS, Katalog zur AMFAR-Kampagne in San Francisco, 18.05.-18.06.1989*, San Francisco.

- Filter, Melitta (1992): Virus Mann. In: *Emma* 7/92, S. 27-32.
- Glenn, Constance W. (1992): Amerikanische Pop Art. In: *Pop Art, Katalog einer Ausstellung im Museum Ludwig, Köln, 22.01.-21.04.1992*, S. 26-30.
- Goldberg, Ron (1997): ACT UP's First Days. In: *POZ*, March 1997, p. 60ff.
- Gran Fury (1995): *Good Luck*. o.O. (New York).
- Hieber, Lutz (1993): Politische Kunst im Aids-Zeitalter. In: *Silence=Death, Katalog einer Ausstellung im Münchener Stadtmuseum, 19.02.-28.03.1993*, S. 16-29.
- ; Theising, Gisela (1995): Fotografien von Tom McGovern. In: *Kunstzeit Nr. 7* (November 1995), S. 16-19.
- (1996): Visueller Protest. In: Hammel, Eckhard (Hg.): *Synthetische Welten - Kunst, Künstlichkeit und Kommunikationsmedien*, Essen, S. 63-86.
- (1997a): Die Plakatkampagne »Fleisch. Tu Dir was Gutes«: Ein Beispiel für die kulturelle Repräsentanz neuer sozialer Ungleichheiten. In: Barlösius, Eva et al. (Hg.): *Distanzierte Verstrickungen*. Berlin, S. 279-294.
- (1997b): Protestkulturen der sechziger Jahre: USA und Bundesrepublik im Vergleich. In: *Mit 17 ... - Jugendliche in Hannover 1900 bis heute, Publikation zu einer Ausstellung im Historischen Museum, Hannover, 14.05.-19.10.1997*, S. 147-160.
- Horkheimer, Max; Adorno, Theodor W. (1947): *Dialektik der Aufklärung*. Frankfurt/M., 1969.
- Huysen, Andreas (1986): Postmoderne - eine amerikanische Internationale? In: Huysen, Andreas; Scherpe, Klaus R. (Hg.): *Postmoderne*, Reinbek bei Hamburg, S. 13-44.
- Jacobs, Karrie; Heller, Steven (1992): *Angry Graphics*. Layton, UT.
- Jaffé, Hans L. C. (1967): *Mondrian und De Stijl*. Köln.
- Kaste, Hermann; Raschke, Joachim (1977): Zur Politik der Volkspartei. In: Narr, Wolf-Dieter (Hg.): *Auf dem Weg zum Einparteiensstaat*, Opladen, S. 26-74.
- Kießling, Sonja; Vettermann, Wolfgang (1995): Effektivität staatlich geförderter Forschung - eine Analyse für den Bereich Aids. In: *Aids-Forschung*, 10. Jahrgang, S. 245-249.
- Kramer, Larry (1987): Die Anfänge von Acting Up. In: Salmen, Andreas (Hg.): *ACT UP (Aids-Forum D.A.H. Sonderband) 1991*, S. 29-38. [Die Rede vom 10. März 1987 endet auf S. 36].
- Lefèvre, Wolfgang (1968): Reichtum und Knappheit. In: Bergmann, Uwe et al.: *Rebellion der Studenten*, Reinbek bei Hamburg, S. 94-150.
- Loving, Jesse Heiwa (1997): All in Good Time. In: *POZ*, March 1997, p. 50f.
- Majakowski, Wladimir (1923): Agitation und Reklame. In: *Majakowski Werke, Bd. 5*, 1973, Berlin und Frankfurt/M., S. 131f.
- Marx, Karl; Engels, Friedrich (1848): Manifest der Kommunistischen Partei. In: *Marx Engels Werke Bd. 4*, Berlin, 1959, S. 459-493.
- Mayer, Margit (1993): Die deutsche Neue Linke im Spiegel der USA. In: *Prokla* 92, S. 411-425.
- Meyer, Richard (1995): This Is to Enrage You: Gran Fury and the Graphics of AIDS Activism. In: Felshin, Nina (Ed.): *But is it Art?*, p. 51-83.
- Rademacher, Hellmut (1965): *Das deutsche Plakat*. Dresden.
- Richter, Hans (1973): *Dada - Kunst und Antikunst*. Köln.
- Rubin, Jerry (1971): *Do it!* Reinbek bei Hamburg.
- Schneede, Uwe M. (1975): *George Grosz*. Köln.
- (1986): *Künstlerschriften der 20er Jahre*. Köln.
- Schorr, Collier (1994): Poster Girls. In: *Artforum*, October 1994, p. 13f.
- Schulman, Sarah (1992): *Leben am Rand*. Hamburg.
- Sontag, Susan (1989): *Aids und seine Metaphern*. München-Wien.
- Theising, Gisela (1990): Frauen, Moral und politische Aktion im Aids-Zeitalter. In: *Bilderschöck, Katalog einer Ausstellung im Pavillon, Hannover, 01.12.1990-15.01.1991*, S. 33-42.
- (1993): Frauen und Kunst und Aids. In: *Silence=Death, Katalog einer Ausstellung im Münchener Stadtmuseum, 19.02.-28.03.1993*, S. 6-15.
- ; Hieber, Lutz (1994): Über die Gräben hinweg. In: *die tageszeitung* vom 01.12.1994, S. 14f.
- (1994): Deutschland - ein Entwicklungsland in Sachen Protestkultur. In: Achilles, Eva (Hg.): *LesbenLeben*, Reckershausen, S. 222-232.