GENDER OPEN REPOSITORIUM

Scrap-Book of Tears : Entwürfe des Selbst im (Zeit-) Gefüge von Schmerz und Hoffnung

Köppert, Katrin

2013

https://doi.org/10.25595/970

Veröffentlichungsversion / published version
Sammelbandbeitrag / collection article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Köppert, Katrin: *Scrap-Book of Tears : Entwürfe des Selbst im (Zeit-)Gefüge von Schmerz und Hoffnung*, in: Regener, Susanne; Köppert, Katrin (Hrsg.): privat / öffentlich. Mediale Selbstentwürfe von Homosexualität (Wien: Turia + Kant, 2013), 175-203. DOI: https://doi.org/10.25595/970.

Dieser Text wurde mit dem Best Publication Award Gender und Medien der Gesellschaft für Medienwissenschaften (GfM) ausgezeichnet.

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer CC BY NC ND 4.0 Lizenz (Namensnennung - Nicht kommerziell - Keine Bearbeitung) zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu dieser Lizenz finden Sie hier:

https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/legalcode.de

Terms of use:

This document is made available under a CC BY NC ND 4.0 License (Attribution - NonCommercial - NoDerivates). For more information see:

https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/legalcode

GenderOpen – Repositorium für die Geschlechterforschung: www.genderopen.de

FREIE UNIVERSITÄT BERLIN

HUMBOLDT-UNIVERSITÄT ZU BERLIN

Scrap-Book of Tears

Entwürfe des Selbst im (Zeit-)Gefüge von Schmerz und Hoffnung

Katrin Köppert

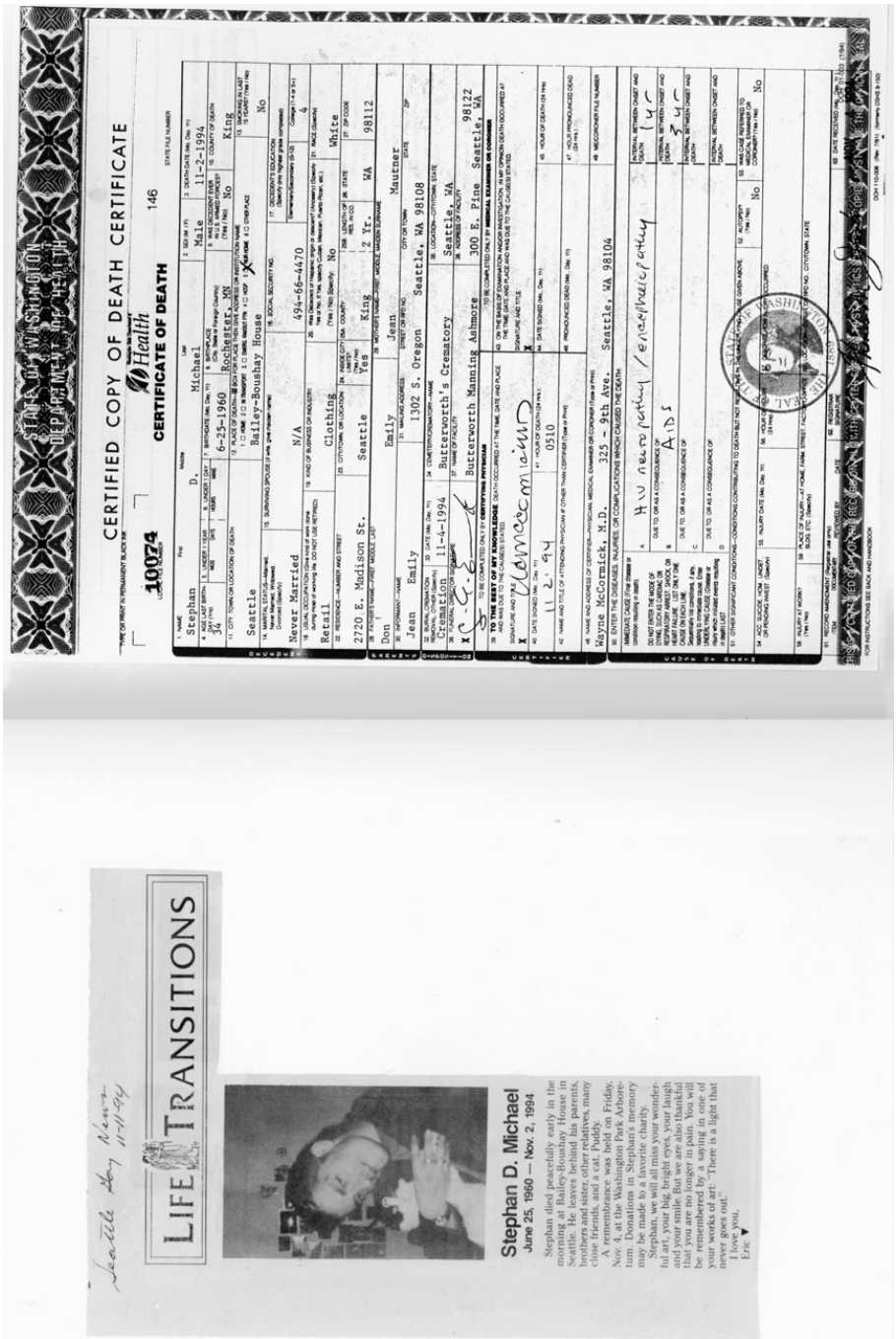


Abb. 1

Auf der letzten Seite seines *Book of Tears* ist die Todesanzeige von Stephan D. Michael (1960-1994) eingeklebt. Überschrieben ist sie mit der Rubrik »Life Transitions«, die durch einen doppelten Rahmen umrandet und durch die Grafik eines Engels zwischen den Worten *Life* und *Transitions* unterbrochen ist. Die Anzeige setzt damit nicht einfach einen Schlussakkord dieses Scrapbooks bzw. des Lebens von Michael, sondern kanalisiert den Selbstentwurf Michaels als Transition. Es war ein willentlicher Akt seiner »Aunt Jane«[1], Michaels Todesanzeige nebst einer Kopie der Todesurkunde posthum in sein persönliches Scrapbook einzufügen sowie einige seiner Fotos zu untertiteln. Jane Mays Entscheidung, sie mit der Überschrift aus der Zeitung *Seattle Day News* auszuschneiden und zusammen mit dem Anzeigentext und -foto einzukleben, das Michael in seinem Zimmer mit seiner Katze stehend und in die Kamera blickend zeigt, führt zu einer Rahmung der visuellen Struktur des Scrapbooks. Bild und Text bzw. Grafik und Schrift gehen in dieser Anzeige ein Verhältnis ein und bilden ein Ornament, eine Ansammlung, eine Montage verschiedener Bild- und Textmedien, die allesamt funktional für die Ausgestaltung eines Scrapbooks sind. Beim Scrapbook handelt es sich um eine Art Foto- oder auch Poesiealbum, das jedoch in seiner kulturellen, vornehmlich US-amerikanischen Spezifik, Mediengeschichte und Beschaffenheit unterschieden werden muss von ebenjenen Formen der Selbster- und -bezeugung. Es kann Fotografien, Zeichnungen, Werbeanzeigen und -schnipsel, Post- und Grußkarten, Schrifteinträge, Ephemera aber vor allem auch materielle Dinge (z.B. Haarsträhnen, getrocknete Blumen, Stofffetzen) versammeln.

1 Es handelt sich um Michaels Tante und gute Freundin Jane May, die sein Scrapbook vervollständigte und 2008 seinen Nachlass an die ONE National Gay & Lesbian Archives, Los Angeles, übergab.



Abb. 2

Auf der ersten Seite des Scrapbooks von Stephan D. Michael betitelte er eine von Tränen und Schmerz gekennzeichnete Porträtzeichnung mit den Worten »Book of Tears« (Abb. 2), die ich als Leitgedanken für das visuell-materielle Programm dieser Quelle nutzen möchte, die beginnt, wie sie auch aufhört: mit Tränen und Trauer.

Bei diesem Scrapbook handelt es sich um eine US-amerikanische Quelle, die ich im Kontext meines von der DFG im Rahmen des Forschungsprojekts »Medienamateure in der homosexuellen Kultur«[2] und des Graduiertenkollegs »Geschlecht als Wissenskategorie« geförderten Dissertationsprojektes im Februar 2011 in Los Angeles sichtete.[3] Unter Berücksichtigung der Problematik der Sichtbarmachung privaten und bisher nicht veröffentlichten Materials möchte ich es exemplarisch für meine im Rahmen dieses Beitrags noch kursorischen Vorüberlegungen zu meinem Projekt mit dem Arbeitstitel »Schmerz und Begehren. Medien-Techniken queerer Affekte in visuellen Selbstent- und -verwürfen« vorstellen.[4] Es gibt drei weitere Scrapbooks im Nachlass Stephan D. Michaels; mir erscheint das Scrap-Book of Tears jedoch nicht nur in Größe und Beschaffenheit besonders bedeutsam, sondern auch aufgrund dessen, dass es mit der Fundstellenangabe »circa 1970-1994« das umfassendste und narratologisch aufwendigste Objekt seines Konvolutes ist.

Im Folgenden interessiert mich nicht nur die Überlagerung und Interaktion von Medien, d.h. die Montage von Medien und deren Grenzüberschreitung wie im Falle der Inszenierung des Todes in Form von Anzeige und Sterbeurkunde. Vielmehr scheint mir auch der Aspekt der sich medial artikulierenden

---

2 Siehe www.medienamateure.uni-siegen.de.

3 Stephan D. Michael Papers, Coll2008-045, ONE National Gay & Lesbian Archives, Los Angeles, California. Der Nachlass wurde im Jahr 2008 prozessiert und umfasst neben persönlichen Dokumenten Scrapbooks, Tagebücher und Taschenkalender. Für die Unterstützung vor Ort möchte ich mich bei den Archivar_innen Loni Shibuyama, Kyle Morgan und Michael Oliviera bedanken.

4 In meinem Dissertationsprojekt werde ich auf die Ambivalenz, private Fotografien einerseits als Geschichtsquelle zu würdigen und andererseits nicht zu Forschungszwecken ausnutzen zu wollen, näher eingehen.

Montage von Zeit und Leben relevant. Die Todesanzeige in ihrer simultanen Inszenierung verschiedener Medien erscheint dadurch nicht als Dokument eines Lebensendes, sondern als Verhandlung verschiedener Wahrnehmungen von Zeit bzw. unterschiedlicher Zeitlichkeiten. Wenn im Text der Todesanzeige formuliert wird: »Stephan died«, die Überschrift aber *Life Transition* lautet, wird behauptet, es handele sich nicht einfach um den Tod, sondern um eine Transition des Lebens in einen anderen Zustand, eine andere Dimension. Der Engel als Bote und Medium vermittelt zwischen diesen Dimensionen. Zum einen verweist er auf die des Überirdischen zum anderen ist er im Benjamin'schen Verständnis eine »backward figure« und ein Emblem des Widerstandes gegen den auf Zukunft ausgerichteten Fortschritt (Love 2007: 147). Den vitalistischen und auf Fortschritt getrimmten Anforderungen an das Leben kehrt der Engel in der Überschrift den Rücken zu. Das aber heißt nicht »No Future«, d.h. Widerstand in der Verweigerung eines reproduktiven Futurismus verortet zu sehen (Edelman 2004), sondern im Blick auf den Tod und den Verlust, Kraft dahingehend zu schöpfen, etwas kritisch zu verändern und einer queeren Transition z.B. im Sinne eines anderen als nur auf Zukunft und Fortschritt ausgerichteten Zeitverständnisses zuzuführen (Love 2007: 148). Das Foto schließlich bringt »den Tod hervor, indem es das Leben aufbewahr[t]«, schreibt Roland Barthes (1989: 103). Durch das Foto wird die »Zeit zermalmt« (ebd. 1989: 106). Zeit wird hier medial divergent hergestellt und durch die Vervollständigung des Scrapbooks durch Jane May soll zumindest anhand des an ihn erinnernden Scrapbooks die Transition und Wiedergeburt Michaels verdeutlicht werden.

Inwiefern die visuell-materielle Auseinandersetzung mit Zeit und Zeitlichkeit, Leben und Tod, Lust und Schmerz

bestimmend für den Selbstentwurf Michaels war, wird spätestens dann augenscheinlich, wenn die Todesanzeige als typisches Dokument der AIDS-Krise[5] gelesen wird, das auf die Alltäglichkeit des Sterbens junger schwuler Männer zu dieser Zeit verweist.[6] Vor dem Hintergrund, dass heute vorwiegend nur noch Printmedien der GLBTTIQ-Szene Anzeigen im visuellen Paradigma solcher AIDS-Dokumente drucken,[7] wird zum einen die Brisanz der hohen Sterberaten schwuler und vornehmlich weißer Männer Ende der 1980er Jahre deutlich[8] und zum anderen die des damaligen AIDS-Diskurses für die Re-Formulierung der »gay community« (Junker 2005: 260).

Im Kontext von Aufmerksamkeitsökonomien und Diskursen der Affirmation, des Schocks, des Mitleids – erwirkt durch massenmediale Inszenierungen des Leidens wie der

5 Trotz der Verwendung des Wortes AIDS-Krise in Rekurs auf die schwule Subkultur der 1980er bis 90er Jahre soll hier nicht der fetischistischen Besetzung von AIDS als weißer schwuler Krankheit das Wort geredet werden. Weder ist die AIDS-Krise überwunden noch soll sie den Tod derer entnennen, die »not included in (the) notion of racial-national-normativity« sind (Harper 1999: 93 f.).

6 Napoleon Seyfarth beschreibt, wie alltäglich die »Totschaften« in den Zeitungen geworden seien (Seyfarth 1995: 3).

7 Seyfahrt verwies darauf, dass das visuelle Paradigma dieser Anzeigen aus der »Subtraktion von Sterbe- und Geburtsjahr« abgeleitet werden könne (Seyfarth 1995: 3). Auch wenn das Lebensalter heute keinen Aufschluss mehr bietet, ob der Grund des Todes AIDS ist, da die Kombinationstherapien heute lange Lebenszeiten ermöglichen, finden sich noch vereinzelt entsprechende Anzeigen.

8 Z.B. schreibt die Redaktion des *Bay Area Reporters* in der Januarausgabe 1987: »Due to an unfortunately large number of obituaries, Bay Area Reporter has been forced to change its obituary policy. We must now restrict obits to 200 words. And please no poetry.« Zudem scheint das gegenwärtige und dem weißen Zentrismus des AIDS-Diskurses der 1980er Jahre nicht mehr entsprechende Sterben vornehmlich schwarzer Menschen an AIDS in seiner Alltäglichkeit nicht erwähnenswert zu sein.

United-Colours-of-Benetton-Werbung »Sterbender AIDS-Patient« von 1992, aber auch öffentlichkeitswirksamen *die-inns* der Aktionsgruppe ACT UP! – wird die Bedeutung des vorliegenden privaten und in formaler Ausgestaltung sehr spezifischen Quellenmaterials deutlich. Es steht exemplarisch für andere Quellen, mit denen ich mich beschäftige. Daher möchte ich fragen, wie die kulturell und sozialpolitisch kodierte Erfahrung von HIV-Infektion, Erkrankung an AIDS und Verlust einerseits und die diskursive Stigmatisierung durch Wissenschaft, Medizin, Medien und Gesellschaft andererseits für den Entwurf eines Verhältnisses zu sich selbst produktiv werden und kreative Energien im alltäglichen Umgang mit Medientechniken, aber auch mit Zeit freisetzen. Da es sich beim Scrapbook um eine Montagetechnik handelt, interessiert mich das Verhältnis von Montage, Zeit und Schmerz in dem Moment, in dem AIDS als schwule Krankheit festgeschrieben wird (Treichler 1988).

MONTAGE UND SCRAPBOOK – KUNSTFORM DES SCHOCKS VERSUS ALLTAGSFORM DER SUBJEKTIVIERUNG

In Form des Scrapbooks von Michael sowie weiterer Darstellungen der AIDS-Krise (American Quilt Project, AIDS Demo Graphics, Video-Art u.a. von Joan Carlomusto, John Greyson und Gregg Bordowitz) artikuliert sich »the self-doubt and painful self-examination and self-exposure« (Crimp 2004: xviii) durch das Prinzip der Montage. Montage taucht als künstlerisches Gestaltungsmittel im Verlauf des 20. Jahrhunderts immer wieder auf. In Bezug auf das vorliegende

Scrapbook, die Krisenerfahrung und den Selbstentwurf eines AIDS-Kranken stellt sich die Frage, wie Montage zu einer Zeit wirksam werden konnte, in der die Grenzen von Avantgarde, Massenmedien und Selbstbezug in steter Verhandlung begriffen waren (Barbara Kruger, Cinema of Transgression, Riot-Grrrl-Bewegung). Eine kurze medienarchäologische Einbettung von Montage erscheint hierbei hilfreich.

Das sich seit der Avantgarde der 1920er Jahre etablierende Verfahren der Montage (Buchloh 2002) entwickelte sich in Europa ohne künstlerische Vorbilder zu haben als eine künstlerische Verfahrensweise in einem Umfeld der experimentellen Didaktik des Nachvollzugs historischer Prozesse anhand visueller Typologien, mnemischer Hilfsmittel und Methoden vergleichenden Sehens durch Doppel- und Mehrfachprojektion sowie der Entwicklung von Röntgentechnik und Reproduktionsverfahren (Bader 2010; Hensel 2010). Aby Warburgs zwischen Kunstgeschichte und Bildwissenschaft vermittelnder Mnemosyne-Atlas bildete dabei nur eine Folie für die künstlerisch-aktivistische Avantgarde.

Das Scrapbook stellte bereits im 19. Jahrhundert als originäre Open-Source-Technologie des Selbstausdrucks Möglichkeiten zur Verfügung, Dinge des alltäglichen Lebens zusammenzustellen und mit Postkarten, Starbildern sowie Carte-de-visite-Bildern zu montieren (Helfand 2010; Vosmeier 2006). Die Entwicklung des Scrapbooks hängt dabei eng mit der Entwicklung der Fotografie sowie den sich verbessernden Reproduktionstechniken zusammen. Die Erfindung des Rollfilms (1880) war ausschlaggebend für die einfachere Zugänglichkeit zum Medium der Fotografie. Darüber hinaus beschleunigten auch Entwicklungen des Farbdrucks, der

Chromolithografie[9] oder spezieller Albuminpapiere (1850) die Popularisierung des Scrapbooks vor allem in England und Amerika (Tucker 2006; Helfand 2010).

Die Mischung aus Fotografien und via Mail-Order-Katalogen, Staralben (seit 1850) und Fotojournalen (seit 1861) erworbenen Bildreproduktionen sowie Ephemera ließ das Scrapbook zur »Wunderkammer der unteren Klassen« (Tucker 2006: 1-25) werden, bevor es der sich etablierenden Klasse des Bürgertums dazu verhalf, den (Bild-)Konsum und die Anhäufung von Wert/Besitz im Zuge des Bildersammelns zu ritualisieren und der Selbstvergewisserung zu dienen. Mit dem Aufstieg des Bürgertums machte das Scrapbook Karriere als wichtiges Requisit einer bürgerlichen Konzeption des Selbst und einer alltäglichen Taktik (de Certeau 1988). Durch die Massenproduktion des Visuellen entstanden, gilt das Scrapbook neben den bereits erwähnten Verfahren vergleichenden Sehens in (Kunst-)Pädagogik, Medizin und Kulturwissenschaft als Vorbild für Montagetechniken, welche sich erst zu Anfang des 20. Jahrhunderts als künstlerische und vornehmlich männliche Bearbeitungsformen zu exponieren begannen – und zwar gegen das Scrapbook als Synekdoche für Bourgeoisie, Massenkultur und im Übrigen auch Weiblichkeit, weil bürgerliche Frauen das private Hobby des Scrappens maßgeblich kommerzialisierten (Downs 2006).

Die künstlerische Avantgarde der 1920er Jahre bediente sich der Scrapbook-Ästhetik des Alltags, um sie gegen das durch die Scrapbook-Technik entworfene Narrativ des bür-

9 Die Erfindung der Lithografie revolutionierte nicht nur die visuelle Perzeption, sondern löste im Zusammenhang mit der Entwicklung des Farbdrucks Ende des 18. Jahrhunderts die Modewelle des Sammelns und Scrappens von Chromolithografien aus.

gerlichen Selbst zu richten und einen Ausdruck der semiotischen Erschütterung zu schaffen (Tucker 2006). Avantgardistische Strömungen wandten sich folglich auch gegen die kunsthistorische und kulturwissenschaftliche Vorstellung, dem historischen Gedächtnis und den historisch geprägten Bedeutungsmustern sei durch die Abtragung kultureller Sedimentschichten in Form visueller Gegenüberstellungen beizukommen. Statt »Rätsel [zu] lösen, die [...] auf [...Bild-] Tafeln auf[ge]geben werde[n]« (Hirschfeld 1905: zu Tafel 29), ließe sich sagen, dass es avantgardistischen Strömungen darum ging, Rätsel durch die Montage von Bildern aufzugeben. Der Dadaismus schließlich zielte auf die strukturelle Betonung von Diskontinuität, Inkongruenz und Fragmentierung (Everett 1998). Mittels Montage sollte das Subjekt vor dem Hintergrund des Ersten Weltkrieges an das Wahrnehmungsfeld des durch dislozierte, verwundete Körper ausgelösten Schock-Erlebnisses herangeführt werden (Adamowicz 2002). Im Gegensatz zum bürgerlichen Autonomieanspruch und den in dessen Kontext etablierten alltäglichen Praktiken der Selbstvergewisserung und Selbstheilung durch Scrapbooking inszenierte die Avantgarde den Bruch des Subjekts. Gleichwohl ging es der Avantgarde auch um die Frage der adäquaten Repräsentation der Krise des Subjekts, weshalb ihr auch unterstellt werden könnte, sie beanspruche, Meisterin der Krise zu sein.

40 Jahre später diente die Montage der Auseinandersetzung mit der Nachkriegszeit, die durch Verdrängung und Amnesie gekennzeichnet war. Dem Bürgertum, das sich in idealisierten Familien- und Geschlechtervorstellungen eingerichtet hatte, sollte anhand der Zusammenstellung anonymer Fotos privater Alben sowie Zeitungs- und Werbefotografien der Spiegel vorgehalten werden (z.B. »Kriegsfibel« von Berthold

Brecht, »Atlas« von Gerhard Richter). Das Trauma, das den Verdrängungszwang ausgelöst hatte, sollte durch die plötzliche Sichtbarmachung schockierender Schmerzdarstellungen nach einem vorangegangenen Reigen banal erscheinender Bilder reaktiviert werden (Buchloh 2002: 427). Gleichzeitig wollten sich Künstler wie Brecht und Richter vom Diskurs bürgerlicher Selbstbezüglichkeit distanzieren.

Dabei schrieben sie sich in die Tradition surrealistischer Montageverfahren ein. Die visuelle Vergangenheit der Avantgarde der 1920er Jahre bricht im Moment der Erschütterung durch den 2. Weltkrieg in die Nachkriegszeit ein. An die historischen Ausdrucksformen der Montage anknüpfend, interessiert mich, wie die Gegenwart im Ergriffensein konstituiert wird (Didi-Huberman 2010a). Was geschieht, wenn Geschichte und Pathos sich darin zusammenfinden, »die Welt entschlossen – und melancholisch – als eine große ›Leidensgeschichte‹ zu betrachten« (Didi-Huberman 2010b: 557) und dann durch das typologisierte Gedächtnis der Gesten und der Pathosformeln zu erschließen (Warburg 1993)? Und vor allem: Wann dient die typologisierende Funktion der Pathosformel dazu, Beängstigendes zu bannen bzw. die destruktive Energie, die ich hier als produktive und Herrschaftsverhältnisse destruierende Politik des Visuellen verstehe, durch Bilder zu neutralisieren? Wird denn die Bewegung und Bewegtheit durch Pathos durch Bewegung und Gestus im Bild repräsentiert oder geht es vielmehr um die Wanderung und Bewegung »einmal gefundene(r) Bildformen durch verschiedene historische Phasen« (Schade/Wenk 2011: 134)? Wie können Ergriffenheit und Affekt in Bewegung gehalten und für ein Selbst produktiv gewendet werden, das sich nicht im Sinne eines autonomen Subjekts über den Schock erhebt, um Meister der Krise zu werden? Statt der Frage nachzugehen,

wie sich ein Subjekt konstituiert, das Krisen »meistern« kann, frage ich nach der Politisierbarkeit der Fragilität der Relation von Selbst und Affekt.

SCRAPAGE ALS MEDIALE PRAKTIK DER KRISE

Inwiefern Visualisierungen von Leidensgeschichten Möglichkeitsräume öffnen und produktive Prozesse der Konfiguration des offenen und vorläufigen Selbst durch Schmerz initiieren, möchte ich hinsichtlich soziokultureller Techniken der Montage untersuchen. In diesem Kontext ließen sich auch die Video-Montagen von Gregg Bordowitz oder John Greyson als Beispiele der affektbezogenen Seiten des politischen AIDS-Aktivismus (Crimp 2004) oder die bei dem an AIDS verstorbenen David Wojnarowicz »ohne Provo-Gesten« auskommenden Avantgarde-Referenzen als »surrealistische Ekstasen« (Heiser 2012) analysieren. Ich möchte jedoch Scrap-Techniken von Medienamateur_innen[10] fokussieren.

Das Scrapbook wurde durch die künstlerische Technik der Montage eher unsichtbar, stellt aber eine existenzielle Taktik unterschiedlicher Selbstkonfigurationen von Medienamateur_innen dar. Um die Herstellungspraxis zu beschreiben, führe ich den Begriff *Scrapage* ein. Die verschiedenen

10 Mit der Analyseebene des_der Medienamateurs_Medienamateurin möchte ich weniger den Ansatz verfolgen, eine spezifische Montageästhetik oder Ikonografie des_der Amateurs_Amateurin herauszuarbeiten oder einen speziellen amateurhaften Umgang mit Medien-Techniken zu behaupten, als mir einen epistemologischen Zugang zu meinem Gegenstand zu erarbeiten. Mittels dieser erkenntnistheoretischen Analysebrille lässt sich, so meine These, erfahren, wie die Grenzen zwischen Kunst/Alltag und Professionalität/Amateurhaftigkeit diskursiv und materiell gezogen wurden.

ästhetischen und funktionalen Durchläufe von Montage und Scrapbook sollen in ihrer Verschränktheit und je nachdem, welche Krise zu durchlaufen war, betrachtet werden. Ähnlich wie der Verlust fungiert dabei die Krise als Platzhalter für Diskurse und mediale Praktiken des Trauerns, der Schmerzbewältigung und der Depression (Eng/Kazanjian 2003: 2). Damit verbunden ist ein Shift der formalen Ausgestaltung eines Scrapbooks. Scrapage als mediale Technik der Krise bleibt selbst immer krisenhaft.

Wie sich das Verhältnis von Krise und Scrapage konfiguriert und inwieweit dieses Verhältnis selbst ein krisenhaftes, d.h. instabiles ist, soll deutlich werden. Wie wird im Anknüpfen an montageästhetische Verfahren im Zuge von AIDS ein Zugang nicht nur zum Leid und Leiden homosexueller Männer an der sie marginalisierenden Geschichte formal verhandelt, sondern ein Zugang zur Geschichte des Leidens derart ausgestaltet, dass Leid andere Konnotationen und Wirkmächtigkeiten erhält als die des Pathos oder des Mitleids? Meine These ist, dass Scrapage als alltägliche Technik zur Zeit der AIDS-Krise Schmerz in Form von Transgression, Schmutz oder amateurischen Gesten des Kritzelns, Entwerfens, Zerreißens als eine queere Kritik an der fetischistischen Sichtbarmachung und Fremddarstellung des schwulen Leidens an AIDS ausbuchstabiert.[11]

Dabei behaupte ich, dass im Falle der Quelle von Michael Scrapage keine mediale Praxis ist, die ihn als Meister der Krise aus ebendieser hervorgehen lässt, sondern eine mediale Pra-

11 In meiner Dissertation werde ich genauer darauf eingehen, welche visuellen Narrative des jüdischen versehrten Körpers u.a. nutzbar gemacht wurden, um den Fremddarstellungen des schwulen Körpers als dem infizierenden Körper entgegenzuarbeiten.

xis, die die Gefährdung und den Schmerz variierend thematisiert, ohne eine pathetische Heldengeschichte erzählen zu müssen. »The Privilege of Crisis« (Haschemi-Yekani 2011) ist nicht, die Krise am Ende durchgearbeitet zu haben, sondern im Zustand der Schmerzes und des Entwurfs zu verbleiben, um daraus eine Kunst des alltäglichen Kampfes zu machen. Die Krise interessiert mich nicht als Begründungsfigur des kohärenten, sondern des im sich Entwerfen und Verwerfen begriffenen Selbst. Die Auseinandersetzung mit ästhetischen Konzepten der Montage als Kunstform der Krisenerfahrung ist für mich nicht relevant, um Scrapage zu einem neuen Typus des Selbstentwurfs zu erklären, sondern um die spezifische Entwicklung medialer Alltagspraxen unter den Bedingungen der AIDS-Krise zu verstehen und kenntlich zu machen.

AIDS, ZÄSUR, MONTAGE

Die abendländische Bilddiskursgeschichte homosexueller Männlichkeit ist von visuellen Migrationen von Symbolen, Motiven und Darstellungsweisen (Brandes 2011) des Leidens an der Gesellschaft durchsetzt, z.B. im Topos des Heiligen Sebastian als christlichem Märtyrer und sadomasochistischer Ikone. Nach der Entdeckung von AIDS knüpfen zahlreiche (Selbst-)Inszenierungen schwuler Männer an das visuelle Paradigma des Heiligen Sebastian oder des gekreuzigten Jesus an (Panhuis/Potthoff 1999; Fetz/Matt 2003). Leid und Schmerz erfuhren jedoch mit AIDS eine paradigmatische Verschiebung dahingehend, dass sich der im 19. Jahrhundert konstruierte Zusammenhang von Homosexualität als Krankheit anhand von AIDS im Körper schwuler Männer schmerzhaft materia-

lisierte. Erfuhren sie vorher Schmerz durch Verfolgung, Häme und inkorporierten Hass, begannen mit AIDS ihre Körper nicht nur durch die auf sie gerichteten Pfeile der Diskriminierung, sondern scheinbar unmittelbar aus sich heraus zu bluten und zu eitern. Zwar gibt es einen, wie Butler schreibt, »bruchlosen Zusammenhang zwischen dem verunreinigten Status des Homosexuellen – aufgrund der Grenzüberschreitung, die die Homosexualität ist – und der Seuche als einer besonderen Ausformung der homosexuellen Verunreinigung« (1991: 194), ist die Frage der diskursiven und materiellen Konfigurierung des Schmerzes eine durchaus veränderte. Daher ließe sich von einem AIDS-Dispositiv sprechen, in dem sich materielle und diskursive Formationen von Macht, Wahrheit und Wissen derart miteinander verknotet haben, dass sie sich im Körper, im Begehren und Schmerz artikulieren. In diesem Zusammenhang konnten dem schwulen Mann Geständnisse abgezwungen werden, die sein Intimleben betrafen – Beichtpraxen, die sich auch in Formen fotografischer Erfassung reproduzierten (Regener 1999). Der medizinische Blick auf mitunter homosexuelle Männer fand Niederschlag im Blick auf den kranken Körper, der auch die Sicht auf den schwulen Körper prägte (Peters 2011). Ein Beispiel hierfür ist die sich ehrenamtlich »aufopfernde« Annemarie Madison, die an AIDS erkrankte schwule Männer in den Tod begleitete.[12] In ihrem Nachlass finden sich Bilder visueller Gewalt (Regener 2010): ausgemergelte Körper, Karposi-Flecken, entstellte Körperteile, mithin ein visuelles Archiv für mediale Inszenierungen des abjekten Körpers schwuler Männlichkeit. Die einst unterschwellige Beziehung der erotischen Darstellung

12 Annemarie Madison Papers, San Francisco History Center, San Francisco Public Library, San Francisco.

des Körpers zu den klinischen Abbildungen der Anatomie (Sekula 2002: 258) verkehrt sich hier in eine vom Schrecken inspirierte Schaulust (Hentschel 2008: 11 ff.).

AIDS wurde durch Massenmedien, Kunst und wissenschaftliche Beiträge als Inferno des schwulen Hedonismus stilisiert und somit Motor einer kulturellen Panik nicht nur gegenüber der Ausbreitung von AIDS sondern der inhärent artikulierbaren und visualisierbaren Ausdehnung von Homosexualität. Somit wurde Verantwortung trotz der unermüdlichen Einwände, Begehren und Lust seien auch Teil der aidsaktivistischen Praxis (Bordowitz 2004: 233, 236) zum dominanten Narrativ im Sprechen über schwule Männlichkeit und Sexualität. Dies geriet zur Folie eines moralischen Impetus (Crimp 2002). Diskursive Einschreibungen der Verantwortung homosexueller Männer gegenüber der Gesellschaft wurden dabei allmählich umformuliert in die »Sorge um [s]ich selbst« (Scheer 2005: 64). Statt »Verantwortung und Schuld« stand dann z.B. in der Werteskala eines bei Positiv e.V. aktiven Mannes »Eigenverantwortung und Selbstachtung an oberster Stelle« (Jansen 2005: 63). »Verantwortung für den anderen [ist] auch Schutz des Selbst« (Gekeler 2005: 75). In diesem Zusammenhang wird wichtig, sich selbst und dem Leben mit dem Virus ein Gesicht zu geben, selbstbewusst aufzutreten und durch Sichtbarkeit zu provozieren« (Gekeler 2007: 14). Verantwortung wird folglich nicht länger nur an die Frage von Safer-Sex-Praktiken geknüpft, sondern an die der Sichtbarkeit und visuellen Präsenz.

Diskursivierungen von AIDS lösten also eine fundamentale Krise in schwulen Kulturen mit materiellen Auswirkungen auf Leib und Leben aus, die im Verlauf der folgenden Entwicklungen zu neuen Formen der Selbstvergewisserung führten.

Den verschiedenen, an der Reformulierung hegemonialer Diskurse und Praxen operierenden Formen der Fremd- und zum Teil öffentlichen Selbstdarstellung möchte ich die einer eher privaten und weniger sichtbaren Medienkultur entgegensetzen. Dabei geht es mir darum, den offenen Ausgang und die Unabgeschlossenheit der Effekte der oben beschriebenen AIDS-Diskurse ganz im Sinne der zeitlichen Montage Benjamins zu betonen (1982). Das Zusammensetzen von Vergangenheit und Zukunft im Moment der Gegenwart produziert einen Anachronismus. Elemente werden dazu ihrem gewohnten historischen wie auch medialen Ort entrissen und neu montiert. Die Montagetechnik verschiedener Zeitlichkeiten mit verschiedenen Medien und Materialien verwendete der HIV-positive Michael im Angesicht seines Todes und während seiner durch Depressionen ausgelösten suizidalen Phasen. In der Nähe zum Jenseits artikuliert sich Freude am Diesseits – ironisch, zynisch, karnevalesk. Den Karneval als »Metapher für die vorübergehend erlaubte Aussetzung oder Umkehrung der Ordnung, für die Zeit, in der die Niedrigen erhöht und die Hohen erniedrigt werden« (Hall 2000: 117) sieht Hall im Zusammenhang mit der Spannung zwischen Gesundheit und Krankheit (2000: 115). Der Karneval schafft dabei eine Atmosphäre der Infragestellung von Zeit und Effizienz, von Zweck und Ziel. Eine solche Atmosphäre findet sich auch im Scrapbook wieder und zwar in einer karnevalesken Unordnung von Medien und Materialien.

Durch das Scrapbook wird das Selbst nicht nur narrativ hergestellt; vielmehr erscheint das Selbst als hybrides Gebilde im Geflecht von Medientechnologien, materiellen und visuellen Versatzstücken, zeitgenössischen kulturellen und sozialen Formationen, die in die Technik der Scrapage eingehen. Statt der Vorstellung, Künstler_innen wie Hannah Höch

würden sich vermittels Montage eine visuelle Autobiografie (Kittner 2009) erschaffen, könnte man das Scrapbook als eine Strategie der visuellen Autofiktion (Genette 1992; Eurozentrika 2011: 28) bezeichnen, die sich gegen die Vorstellung autonomer Meister-Subjekte richtet. Das Selbst geht folglich eine Relation zur Vergangenheit im gegenwärtigen Moment des Erinnerns ein. Es ist jedoch vorläufig, unabgeschlossen und zukünftig, d.h. auf die Potentialität einer nicht genau zu bestimmenden Zukunft verlegt (Braidotti 2003; Muñoz 2009). Ich verstehe die Scrapage Michaels als queere Alltagspraxis der Transgression regulierender Montagediskurse massenmedialer Fremddarstellungen, bürgerlicher Konventionen von Montage als Beschafferin autonomer Meister-Subjekte und verwissenschaftlichter, oppositioneller Bildanordnungen vergleichenden und damit sehr typologisierten Sehens.

SCRAP-BOOK OF TEARS

Stephan D. Michael wählte auf dem Umschlag seines Scrapbooks einen großen, violett-farbenen Aufkleber mit der Aufschrift »Born-Again Pagan« als Hintergrund für weitere Aufkleber mit den Titeln »We dictate your Fashion/Queer Nation«, »Queer Boys get me off/Queer Nation« und »Homosex Deeelicious«. Er entschied sich damit für eine programmatische Ausrichtung im Stile einer Montage, die hier insofern materiell grenzüberschreitend ist, als die Bildrahmen durch Übereinanderkleben aufgelöst sind. Am Anfang wie auch am Ende seines Scrapbooks steht eine Wiedergeburt (»Born-Again«), die sich hier auf die Rockband Pagan bezieht und ihn im Kontext einer Musiksubkultur verortet, die die

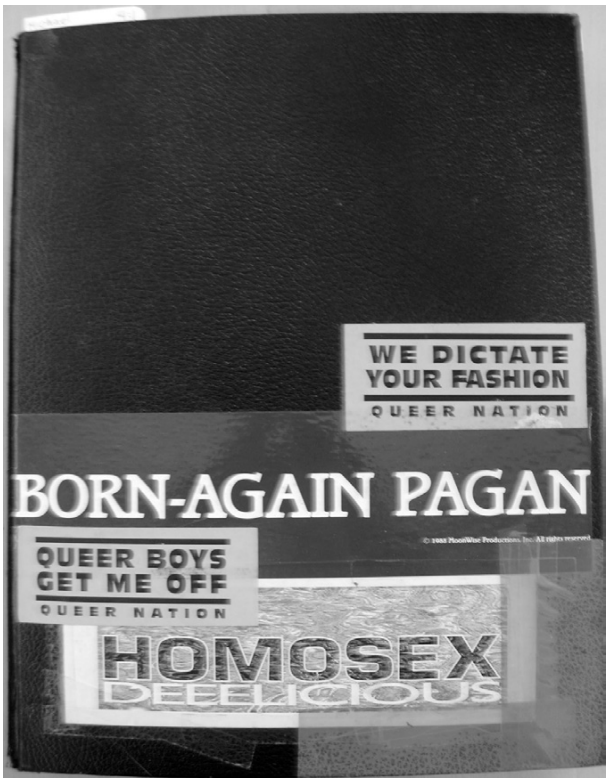


Abb. 3

christlich-abendländische Schöpfungsideologie hinterfragt. Zudem ließe sich behaupten, handele es sich um eine Anspielung auf das buddhistische Konzept von Wiedergeburt als einem neuem und nicht rein reinkarnativen Entstehen des Prozesses der Existenz, da Michael in Japan geboren der Tradition und Religion Japans nahe stand. Zusammen mit dem Verweis auf die 1990 gegründete Organisation *Queer Nation* (Jagose 2001: 136) wird der Anspruch generiert, aus queerer Perspektive die »Mode« der Zeit zu diktieren, was zeitgleich einen Verweis auf und eine Disidentifikation mit seinem Beruf des Modefachverkäufers darstellt. Mit diesem Einstieg ließe sich vermuten, es handele sich um die selbstbewusste Umsetzung einer an Nationenkonzepte gekoppelten, queeren Identität. Jedoch ist diese durch die Imagination einer Wiedergeburt

(»Born-Again«) in die Zukunft verlagert, was die Gegenwart als eine Zeit des offenen Ausgangs konstituiert.

Die Montage fungiert hier als ornamentale, kaleidoskopische Struktur. Ernst Bloch sah die »kaleidoskopische Zeit« im Zusammenhang mit der »Montage[, die] aus dem eingestürzten Zusammenhang und den mancherlei Relativismen der Zeit Teile heraus[bricht], um sie zu neuen Figuren zu verbinden [. ... D]ieser Vorgang [ist einer] der Unterbrechung und dadurch einer der Überschneidung vordem weit entfernter Partien« (Bloch 1962: 17). Bloch beschreibt damit Ornament und Kaleidoskop als Potentialität und Kontur der Hoffnung, die durch den in Folge der Betrachtung entstehenden Affekt vermittelt wird und damit einen utopischen Raum öffnet, der die Wahrnehmung der Gegenwart verändert (Muñoz 2009: 7). Zugleich evoziert der rückwärtsgerichtete Blick, der sich im weiteren Verlauf des Scrapbooks vollzieht, eine Zukunftsvision, sodass nicht Schock oder Mitleid, sondern die sich in Wiedergeburt artikulierende Hoffnung auf einen neuen Werdensprozess der kritische, der queere Affekt ist (ebd. 2009: 4), der am Anfang des Buches der Tränen steht. Leid und Schmerz, die in Michaels Zeichnung auf der ersten Seite mit der Überschrift »Book of Tears« visualisiert werden, erhalten somit eine andere Konnotation als die des bloßen Zerfalls (siehe Abb. 2).

Zwar erinnern von Krankheit getrübte Porträtzeichnungen ikonografisch an expressionistisch überzeichnete Darstellungen zerstörter Ganzheitsvorstellungen und Selbstdarstellungen wie die sich auch im Scrapbook befindenden Selbstporträts des selbstzerstörerischen Van Goghs und lösen Modefotografien der New-Punk-Generation Assoziationen einer Avantgarde des Drecks aus. Doch vermag sich kein Affekt des pathetischen Schocks oder Leidens einstellen, weil es

sich nicht um die rührende Dokumentation eines Sterbenden oder eine märtyrerhafte Geste handelt. Vielmehr scheint es sich um den kaleidoskopischen Prozess eines Selbstentwurfes zu handeln, der Leid nicht sakralisiert oder transzendiert. Michaels Schmerz wird im Entwurf seiner Person zur Zeit ihrer Bedrohung durch die äußeren Umstände produktiv für eine Kritik an dem sich vor dem Hintergrund von AIDS zuspitzenden homophoben Fanatismus.

Schmerz, der sich durch die Montage von Darstellungen affektorientierter Subkulturen performativ herstellt (Punk, Tattoo-Szene), d.h. durch die Verletzung von Bildern in der Totalität ihrer Kontextualisierung durch Zerschneiden und Zusammensetzen, soll keinen Sinn ergeben, sondern selbstentwerfend funktionieren. Das Oszillieren zwischen Hoffnung und Schmerz ist in dessen Temporalität unverwertbar für Kapitalismus und Biopolitik und entfaltet so eine queere Wirksamkeit. So verweist das Motiv der Wiedergeburt im »Book of Tears« zwar auf Zukunft, kommt jedoch im Gewand von Zukünftigkeit daher. Wiedergeburt steht hier nicht für eine bestimmte Zukunft, sondern für die Eventualität einer Zukunft, die – im Gegensatz zu Modellen verstetigten Seins – Prozesse beständigen Werdens hervorruft.

Die Montage von persönlichen Dokumenten, Polaroid-Fotografien, impressionistischen Postkarten und selbstgemalten Porträts ergibt eine Mischung historisch unterschiedlich zu verortender Medien, die auch nicht chronologisch erzählen. Die visuellen Rückbezüge auf künstlerische Epochen wie Impressionismus, Expressionismus, Pop-Art, auf Künste wie Ballett und Fotografie werden thematisch mit Szenen aus der Mode-, Werbe- und Musikindustrie der Gegenwart (Andy Warhol, David Bowie, Pagan) (Abb. 4) vermischt. Fotografien aus Michaels Kindheit sind mit fotografischen und schrift-

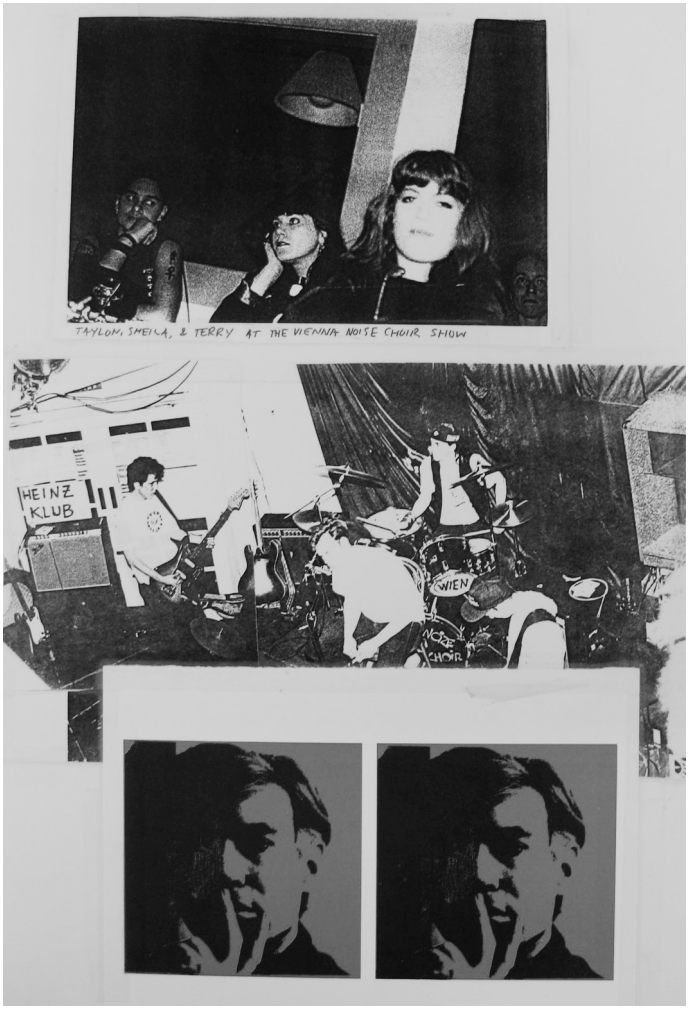


Abb. 4

lichen Belegen vom Tod seines Freundes montiert, sodass eine komplexe Zeitschichtung entsteht, die nicht im Sinne herkömmlicher Narrative von Reise-, Hochzeits- oder Familienalben auslegbar ist. (Lebens-)Geschichte wird hier nicht chronologisch, sondern in sich wiederhallend und verschlungen präsentiert. »Das Neue kommt besonders vertrackt« (Bloch 1962: 15). Die Ungleichzeitigkeiten von Leben und Tod, Glück und Unglück, Krankheit und sich gesund fühlen sowie Kunst und Alltag, Hoch- und Subkultur, Hetero- und Homosexualität werden miteinander im Scrapbook verklebt.

Die Qual an der Vergangenheit wird dabei zur zukünftigen Hoffnung der Gegenwart - weniger dadurch, was die Bilder zeigen und Texte ausweisen, sondern dadurch, dass sie sich in ihren Variationen beständig wiederholen, umkreisen und gegenseitig ausliefern. AIDS wird nicht zur übergreifenden Trauerfloskel erhoben, sondern auch hier medial erarbeitet und gewendet, um zu ermöglichen, sich mit der Krankheit in der Gegenwart beständig neu und anders einzurichten. Damit ist eine queere, eine »vertrackte« Zeit gewonnen – ausgedrückt in einem Scrapbook, das zu einer Zeit der Fremdbestimmung schwuler Männlichkeiten durch den »Auflagenknüller AIDS« (Frings 2009: 295) im Privaten bzw. soweit rekonstruierbar in der Semi-Öffentlichkeit seines sehr kleinen Freundeskreises verblieb.

Den Tod vor Augen wurde das Scrappen für Michael zu einer (Über-)Lebensstrategie, ohne sich jedoch traditioneller Erzählformen zu bedienen. Stattdessen nutzte Michael das Fragment, den Ausschnitt, den Riss und inszenierte diese in ungewöhnlicher Weise: Herausgerissene Zeitungsartikel, schräge Ausrichtungen, Klebestreifen und Unschärfen prägen das Album. Insbesondere Modefotografien werden dilettantisch ausgeschnitten und mit dicken Klebestreifen versehen. Die Materialien entwickeln dabei eine Eigenmächtigkeit – der Klebstoff verdunkelt sich, verändert seine Chemie. Die Störung des Bildes durch das Material hat keine Botschaft. Sie empfängt die Rezipient_innen im affektiven Moment ihrer Betrachtung (Geimer 2002: 320), woraus für die Betrachtenden eine neue Version des Selbstentwurfs Michaels entstehen kann. Die Vorbildlichkeit eines perfekten Schnitts wird auf verschiedenen Ebenen visuellen Handelns destruiert und als Ideologie enttarnt. Die Kombination von Poesie, Unterwäschewerbung, Polaroids und Schnappschüssen lässt die


JOE BOXER
JOE BOXER
JOE BOXER
Steve
1993
What is death?
Death is nothing at all. I've only slipped away into the next room. I am I and you are you. Whatever we were to each other, we are still. Call me by my old familiar name, speak to me in the easy way that you always used to. Put no difference in your tone. Wear no forced air of solemnity or sorrow. Laugh as we've always laughed at the little jokes we used to, together.
Play, smile, think of me, and pray for me. Let my name be ever a household word as it was. Let it be spoken without trace of shadow on it. Life means the same that it always used to. It's the same that it ever was. There is absolutely unbroken continuity.
Why should I be out of mind because I'm out of sight? I'm waiting for you, somewhere very near, just around the corner.
ALL IS WELL!
— Anonymous

Abb. 5

Grenzen zwischen Medien (Printfotografie, Amateurfotografie, Poesie) und die Schnitte zwischen Medienkörpern und Bildträgern (verschiedene Papiere) porös werden. (Abb. 5) Indem Michael sein Selbstporträt auf einige Seiten montiert, lässt er zudem den Fremdentwurf mit seinem Selbstentwurf interagieren. Den Selbstentwurf weist er somit als sich ständig verändernden Prozess der Selbstkorrektur im Rahmen maximaler Anforderungen an das Subjekt aus und bezieht sich selbst als Verkäufer von Designermode mit in die Kritik ein bzw. reflektiert seine Position. Dies geschieht nicht im Sinne einer statischen Reflektion (Spiegel tauchen z.B. als Motive nicht auf), sondern im Sinne einer Rotation und Zeitlichkeit der Selbst-Beobachtung (Brandstetter 2005). Daher spreche ich gelegentlich auch von Selbst*verwurf*. Sich selbst zu entwerfen impliziert, sich durchaus auch revidieren, verwerfen zu können – nur so wird die Prozessualität des Entwurfs aufrechterhalten.

Entgegen meinem anfänglichen Eindruck, das Album sei von hinten nach vorn geklebt, bin ich nach genauerer Betrachtung ziemlich sicher, dass Michael das Buch von vorn nach hinten geklebt hat, jedoch Zeitschlaufen, Rückblenden und Zukunftsvisionen einbaute, anhand derer er sich immer wieder einer Selbstüberprüfung unterziehen konnte. Die Mediengeschichte der Montage enthält m.E. insofern einen queeren Bruch durch Scrapage, als sie im Moment der Krise nicht zwingend der Selbstvergewisserung dient, sondern der Potentialität des sich im medientechnologischen Ent- und Verwurf übenden Selbst. Michaels Scrap-Book of Tears ist als Kulturträger im doppelten Sinne der Medialität und der Materialität für eine an den brüchigen Grenzen hin zu Wissenschaft und Kunst operierende Alltagspraxis des Selbstentwurfs und der Krankheit AIDS bedeutsam.

Für den Austausch in Vorbereitung auf diesen Artikel möchte ich mich bei Nana Adusei-Poku, Lukas Engelmann, Linda Hentschel, Eugen Januschke, Marietta Kesting, Ulrike Klöppel, Christina Natlacen, Susanne Regener, Else Rieger, Anne-Julia Schoen und nicht zuletzt Francesca Schmidt bedanken.

LITERATUR

Adamowicz, Elza (2001): Bodies Cut and Dissolved: Dada and Surrealist Film, in: Alex Hughes/James S. Williams (Hg.): Gender and French Cinema, Oxford/New York: Berg, 19-33.

Bader, Lena (2010): Bricolage mit Bildern. Motive und Motivationen vergleichenden Sehens, in: dies., Martin Gaier, Falk Wolf (Hg.): Vergleichendes Sehen, München: Wilhelm Fink Verlag, 19-42.

Barthes, Roland (1989): Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie, Frankfurt/M.

Benjamin, Walter (1982): Das Passagen-Werk, in: ders., Gesammelte Schriften, Band 5, Frankfurt/M.: Suhrkamp.

Bloch, Ernst (1962): Erbschaft dieser Zeit, Frankfurt/M.: Suhrkamp.

Bordowitz, Gregg (2004): The AIDS Crisis is Ridiculous and Other Writings, 1986-2003, Cambridge, London: MIT Press.

Braidotti (2003): Becoming Woman: or Sexual Difference, in: Theory, Culture & Society, 20 (3), S. 43-64.

Brandes, Kerstin (2011): Visuelle Migrationen – Bild-Bewegungen zwischen Zeiten, Medien und Kulturen, in: FKW // Zeitschrift für Geschlechterforschung und visuelle Kultur 51, 5-11.

Brandstetter, Gabriele (2005): Figuration der Unschärfe. Der (un)beteiligte Betrachter, in: Texte zur Kunst 58, http://www.textezurkunst.de/58/figuration-der-unscharfe/, Zugriff: 18.09.2011.

Buchloh, Benjamin H.D. (2002): Gerhard Richters Atlas. Das anomische Archiv, in: Herta Wolf (Hg.): Paradigma Fotografie. Fotokritik am Ende des fotografischen Zeitalters, Frankfurt/M.: Suhrkamp, 399-427.

Butler, Judith (1991): Das Unbehagen der Geschlechter, Frankfurt/M.: Suhrkamp.

De Certeau, Michel (1988): Kunst des Handelns. Berlin: Merve.

Crimp, Douglas (2002): Melancholia and Moralism. Essays on AIDS and Queer Politics, Cambridge, London: MIT Press.

Crimp (2004): Preface, in: Gregg Bordowitz: The AIDS Crisis is Ridiculous and Other Writings, 1986-2003, Cambridge, London: MIT Press, xiii-xxi.

Didi-Huberman, Georges (2010a): Das Nachleben der Bilder. Kunstgeschichte und Phantomzeit nach Aby Warburg, Berlin: Suhrkamp.

Didi-Huberman, Georges (2010b): Was zwischen zwei Bildern passiert. Anachronie, Montage, Allegorie, Pathos, in: dies., Martin Gaier, Falk Wolf (Hg.): Vergleichendes Sehen, München: Wilhelm Fink Verlag, 536-573.

Downs, Heather Ann (2006): Crafting culture. Scrapbooking and the lives of women. Veröffentlichte Doktorarbeit, University of Illinois at Urbana Champaign.

Edelman, David (2004): No Future: Queer Theory and the Death Drive, Durham: Duke University Press.

Eng, David L./Kazanjian, David (2003): Inroduction: Mourning Remains, in: dies. (Hg.): Loss. The Politics of Mourning, Berkeley/Los Angeles/London, 1-25.

Eurozentrika (2011): Fiction is Plural – nation, gender, autofiction, in: FKW // Zeitschrift für Geschlechterforschung und visuelle Kultur 51, 23-28.

Everett, Wendy (1998): Screen as threshold – the disorientating topographies of surrealist film, in: Screen, Vol. 39 (4), 141-152.

Fetz, Wolfgang; Matt, Gerald (2003): Heiliger Sebastian. A Splendid Readiness For Death. Kunsthalle Wien. Bielefeld.

Frings, Matthias (2009): Der letzte Kommunist. Das traumhafte Leben des Ronald M. Schernikau, Berlin.

Geimer, Peter (2002): Was ist kein Bild? Zur »Störung der Verweisung«, in: ders. (Hg.): Ordnungen der Sichtbarkeit. Fotografie in Wissenschaft, Kunst und Technologie, Frankfurt/M.: Suhrkamp, 313-341.

Gekeler, Corinna (2005): Diskordanz, in: dies., Dirk Hetzel (Hg.): blickpunkt AIDS, Berlin: Deutsche Aids Hilfe, 74-75.

Gekeler, Corinna (2007): Selbstbewusst positiv – und unsichtbar?, in: Deutsche AIDS-Hilfe e.v. (Hg.): life+ Magazin, 14-15.

Genette, Gérard (1992): Fiktion und Diktion, München: Fink

Hall, Stuart (2000): Für Allon White. Metaphern der Transformation, in: ders.: Cultural Studies. Ein politisches Theorieprojekt. Ausgewählte Schriften 3, Hamburg: Argument Verlag, 113-136.

Harper, Phillip Brain (1999): Private Affairs: Critical Ventures in the Culture of Social Relations, New York: New York University Press.

Haschemi-Yekani, Elahe (2011): The Privilege of Crisis. Narratives of Masculinities in Colonial and Postcolonial Literature, Photography and Film, Frankfurt/M., New York: Campus.
Heiser, Jörg (2012): Drastisch, in: SZ Nr. 58, 09.03.2012, 14.
Helfand, Jessica (2008): Scrapbooks: An American History, New Haven, London: Yale University Press.
Hensel, Thomas (2010): Aby Warburg und die »Verschmelzende Vergleichsform«, in: Lena Bader, Martin Gaier, Falk Wolf (Hg.): Vergleichendes Sehen, München: Wilhelm Fink Verlag, 468-490.
Hentschel, Linda (2008): Einleitung, in: dies. (Hg.): Bilderpolitik in Zeiten von Krieg und Terror. Medien, Macht und Geschlechterverhältnisse, Berlin: b_books, 7-27.
Hirschfeld, Magnus (1905): Geschlechtsübergänge. Mischungen männlicher und weiblicher Geschlechtscharaktere (Sexuelle Zwischenstufen), Leipzig: Verlag der Monatsschrift für Hautkrankheiten und sexuelle Hygiene.
Jagose Annamarie (2001): Queer Theory. Eine Einführung, Berlin: Querverlag.
Jansen, Hermann (2005): Danke, ich habe genug, in: Corinna Gekeler, Dirk Hetzel (Hg.): blickpunkt AIDS, Berlin: Deutsche Aids Hilfe, 62-63.
Junker, Carsten (2005): The New Metaphors of AIDS: Eroticizing the Virus, in: Elahe Haschemi Yekani, Beatrice Michaelis (Hg.): Quer durch die Geisteswissenschaften. Perspektiven der Queer Theory, Berlin: Querverlag, 253-266.
Kittner, Alma-Elisa (2009): Visuelle Autobiographien. Sammeln als Selbstentwurf bei Hannah Höch, Sophie Calle und Annette Messager, Bielefeld: transcript.
Love, Heather (2007): Feeling Backwards: Loss and the Politics of Queer History, Cambridge: Harvard University Press.
Muñoz, Jose Esteban (2009): Introduction, in: ders.: Feeling Utopia. Cruising utopia. The then and there of queer futurity, New York, London: New York University Press, 1-18.
Panhuis, Erwin In het; Potthoff, Herbert (1999): St. Sebastian oder Die schwule Kunst zu leiden, Köln.
Peters, Kathrin (2011): Rätselbilder des Geschlechts. Körperwissen und Medialität um 1900, Zürich: Diaphanes.
Regener, Susanne (1999): Fotografische Erfassung. Zur Geschichte medialer Konstruktionen des Kriminellen, München: Wilhelm Fink Verlag.

Regener, Susanne (2010): Visuelle Gewalt. Menschenbilder aus der Psychiatrie des 20. Jahrhunderts, Bielefeld: transcript.
Schade, Sigrid/Wenk, Silke (2011): Studien zur Visuellen Kultur. Einführung in ein transdisziplinäres Forschungsfeld, Bielefeld: Transcript.
Scheer, Peter (2005): Auf der Suche nach Glück, in: Corinna Gekeler, Dirk Hetzel (Hg.): blickpunkt AIDS, Berlin: Deutsche Aids Hilfe, 64-65.
Sekula, Allan (2002, orig. 1980): Der Handel mit Fotografien, in: Herta Wolf (Hg.): Paradigma Fotografie. Fotokritik am Ende des fotografischen Zeitalters, Frankfurt/M.: Suhrkamp, 255-290.
Seyfarth, Napoleon (1995): Wenn die Uhren schneller laufen, in: Flagge Zeigen 12, 3.
Treichler, Paula A. (1988): AIDS, Homophobia, and Biomedical Discourse: An Epidemic of Signification, in: Douglas Crimp (Hg.): AIDS, Cultural Analysis, Cultural Activism, Cambridge: MIT Press, 31-70.
Tucker, Ed. (2006): The Scrapbook in American Life, Philadelphia: Temple University Press.
Warburg, Aby (1992): Einleitung zum Mnemosyne-Atlas, in: Ilsebill Barta Fliedl, Christoph Geissmar (Hg.): Die Beredsamkeit des Leibes. Zur Körpersprache in der Kunst, Salzburg: Residenz, 171 ff.
Warburg, Aby (1993): Der Tod des Orpheus. Bilder zu dem Vortrag über Dürer und die Italienische Antike, in: Dieter Wuttke, Peter Schmidt (Hg.): Aby Warburg und die Ikonologie, Wiesbaden: Otto Harrassowitz.
Woltersdorff, Volker (2005): Coming out: Die Inszenierung schwuler Identitäten zwischen Auflehnung und Anpassung, Frankfurt/M., New York: Campus.

ABBILDUNGSNACHWEIS

Alle Abbildungen:
Scrapbook »Born-Again Pagan«, Box 4, Folder 1, Stephan D. Michael Papers, Coll2008-045, ONE National Gay & Lesbian Archives, Los Angeles, California.