Zeitschrift: Parkett : the Parkett series with contemporary artists = Die Parkett-Reihe mit Gegenwartskünstlern

Herausgeber: Parkett

Band: - (1995)

Heft: 44: Collaborations Vija Celmins, Andreas Gursky, Rirkrit Tiravanija

Artikel: Cumulus from America : sense and sentimentality = über Sinn und Sentimentalität

Autor: Deitcher, David / Heibert, Frank

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-680785

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 21.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

CUMULUS

From America

IN EVERY EDITION OF PARKETT, TWO CUMULUS CLOUDS, ONE FROM AMERICA, THE OTHER FROM EUROPE, FLOAT OUT TO AN INTERESTED PUBLIC. THEY CONVEY INDIVIDUAL OPINIONS, ASSESSMENTS, AND MEMORABLE ENCOUNTERS—AS ENTIRELY PERSONAL PRESENTATIONS OF PROFESSIONAL ISSUES.

Our contributors to this issue are DAVID DEITCHER, a writer and art critic who lives in New York, and ALEXANDRE MELO, an art critic, who teaches sociology of culture at the University of Lisbon and wrote a doctoral thesis on "The Contemporary Art System."

SENSE AND SENTIMENTALITY

DAVID DEITCHER

Early in March, the senior art critic of the *New York Times* wrote a particularly nasty review of the Ross Bleckner and Felix Gonzalez-Torres exhibitions at the Solomon R. Guggenheim Museum. What made Michael Kimmelman's review striking was not its nastiness, but the way in which it demonstrated the tenacity of the cultural prejudice against the sentimental in "serious" art. Given the fact that sentimentality has been considered the kiss of death for high culture since the birth of modernism, it was hardly surprising to find so mainstream a critic banking on the destructive power of calling art sentimental in order to thoroughly discredit it. This was predictable in every way except for the fact that it occurred in relation to two artists who figure prominently among a great many who for some time now have challenged the modernist injunction against the sentimental, doing much to save the sentimental, as it were, from itself.

To understand what is at stake in the attempt to rehabilitate the sentimental it helps to know that the *Times* critic invoked the name of Oscar Wilde to support this aspect of his critique. Hard to say why Mr. Kimmelman chose a less than ideal statement by Wilde to aid him in this work of destruction, or why he didn't quite get it right. Oscar did not say—as Kimmelman insisted he "famously" did—that "all bad poetry is sincere." He said: "All bad poetry springs from genuine feeling," which is

not quite the same thing, as his ensuing clarification revealed: "To be natural is to be obvious, and to be obvious is to be inartistic." This is Oscar the provocative pedant, the champion of aestheticism, who finds "the natural" in chronic need of improvement. This is Oscar the advocate of amoral modernist art that is the work of a counter-intuitive, not to say snobbish, artistic intelligence. Kimmelman was not wrong to identify Oscar Wilde with insincerity. The great Irishman positively reveled in irony, just as he railed against sincerity's still more saccharine sibling: sentimentality. Wilde was, perhaps, the severest of Victorian antisentimentalists, as anyone familiar with his remarks about Dickens' death of Little Nell can tell you. But Wilde's irony and his tonic antisentimentality were both chastened precisely one century ago when he was publicly disgraced in the trials of May 1895, which led to his conviction for committing acts of "gross indecency" and to his imprisonment for two ruinous years of labor. Wilde then wrote the bittersweet *De Profundis* and his saddest poem, *The Ballad of Reading Gaol,* which was sufficiently sincere and sentimental to prompt our own neo-Wildean gadfly, Gore Vidal, to turn Wilde's acerbic jab at Dickens against Wilde himself: "Must one have a heart of stone," Vidal cribbed, "to read *The Ballad of Reading Gaol* without laughing?" In the context of Wilde's public exposure as the most notorious Victorian queen, his prior taste for irony and his distaste for the sentimental can be understood as expressions of something other than wit or style or high cultural preservation; as an expression, that is, of his need for protective self-concealment. "Insincerity," Wilde wrote on more than one occasion, "is simply a method by which we can multiply our personalities."

It was revealing of the *Times'* critic to enlist Oscar Wilde in order to slam Ross Bleckner, and to a lesser extent, Felix Gonzalez-Torres. I believe that the review was subtly homophobic, just as I believe that Mr. Kimmelman also sensed in some way that it was. What better way to deflect the reader's attention from an argument's tacit homophobia than to attribute it to one of history's most venerated gay martyrs? Was Oscar Wilde homophobic? Well, yes, in a way that most homosexuals, past and present, can understand with depressing ease. Is Kimmelman the enemy? Perhaps not, if compared to the legions of the faithful who daily prove that they are far better qualified for that distinction. And yet, his review should be recognized as complicit insofar as the cultural prejudice against the sentimental never was the merely inevitable product of disinterested aesthetic evaluation. In her book *Epistemology of the Closet,* queer theorist Eve Sedgwick has demonstrated that the cultural injunction against the sentimental is inseparable from the misogyny and homophobia which shape modern social life and inform the scripts we speak. But does it necessarily follow that the sentimental can be redeemed unproblematically for postmodernist culture as part of the broader efforts to counter sexism, homophobia and racism?

A year or so ago I encountered an acquaintance of mine, who is a Marxist art historian, on a street corner near my apartment, and, after we exchanged greetings, he asked me where I was going. To a gallery, I said, to see a show called "Yours," that the artist Michael Jenkins had organized. After I informed him that the exhibition surveyed contemporary attempts to rehabilitate the sincere and the sentimental in art, my friend responded by barking: "Sentimentality? Kitsch!" With this utterance, he disavowed any susceptibility to mushy emotionalism, and recalled the modern identification of sentimentality with bathos, fraudulent emotion, and mass manipulation. It is a fact that unreconstructed sentimentality remains indispensable in reaping enormous profits in this, our culture of Gump. Furthermore, my colleague's handy equation (sentimentality = kitsch) brought to mind the historic pertinence of the sentimental to fascist and Stalinist cultures, in which it formed the common denominator among the presiding iconographies of strapping farmers, robust milkmaids and volkish moms and dads. Still more problematically in the present context, the linkage of sentimentality with kitsch conjures the fascist taste for buff, Aryan athletes and warriors, the worshipful representation of which undoubtedly contributed to Theodor Adorno's apparently homophobic postulation (among the aphorisms of his *Minima Moralia*): "Totalitarianism and homosexuality belong together." I say "apparently homophobic" because in this otherwise sensitive analysis of the misogyny and repressed homosexuality that the eminent Frankfurt School dialectician identifies with totalitarian concentrations of totalitarian (male) power, Adorno appears to have held homosexuality, rather than its repression, accountable for this flowering of evil. In the face of all this historical evidence of the tainted sentimental, rehabilitating it for contemporary culture would seem to be a very tall order indeed.

And yet, the sentimental was not always so suspect. According to the Oxford English Dictionary, "sentimental" was originally understood in a favorable sense, as a word that was used to characterize someone who, or something that, exhibits "refined and elevated feeling." The fact that this remained its primary meaning throughout the eighteenth century identified the affirmative use of "sentimental" with the culture and manners of the aristocracy on the brink of revolution. Only by the middle of the nineteenth century did "sentimental" settle into its derogatory tailspin. Its decline throughout that century and into our own can therefore be understood in relation to the emergence of modern democracies in general, and to the rise of the bourgeoisie and bourgeois culture in particular. The reassignment of the sentimental from its status as a signifier of a rare and valued human and cultural attribute into an emblem for something common and corrupting was central to the social construction of modernist art and culture, with its preference for abstraction, progressive experimentation and irony over representation, traditional narrative and theatrical or melodramatic emotion. And as the sentimental was exorcised from high culture it remained close to the throbbing heart of romance literature, Hollywood movies, soap operas, popular music: in short, much of mass culture.

In this sense, the cultural condemnation of the sentimental joins a host of other critical judgments and conceptual formations that have been instrumental in constructing the antagonistic intimacy of modernist art and mass culture. As feminist and, later, queer theorists have argued, modernist critical discourse is not informed solely by the materialist and enlightenment-derived aesthetic considerations such as Adorno and Clement Greenberg addressed. They also testify to the politics of gender and sexuality. As modernists secured a bastion of high culture in the face of the supposedly standardized and manipulative pleasures of mass culture, the bastion they erected was also a men's club. Any gloss on the critical literature of modernism reveals that the terms that have been used to valorize certain kinds of human experience, and certain ways of expressing them poetically, were either explicitly masculinist and misogynous or encoded that way. Among the *bynow* familiar binary pairs that have been used to maintain order amidst the fundamental disorder of modern cultural production and consumption (original versus copy; irony versus sincerity; public versus private; directness versus subterfuge; unsentimental versus sentimental) the favored term in every pair is understood as masculine; the devalued term as feminine.

One can learn something about this gendered process of cultural formation—and about the power relations that are endemic to it—by turning to one of its more familiar facts. In "Modernism's Other: Mass Culture as Woman," German scholar Andreas Huyssen recalls that literature and art in modern societies have been *marginalized* relative to industry, business, science, the law, waging war and playing sports. Compared to these intensely capitalized and decidedly manly activities, the pursuit of culture looks, well, questionable: as does the masculinity of any man who can be described as "artistic." It is not hard to see how a crisis of masculinity ensued, and how it fueled the process by which such artistic men have divided up culture as if to secure a defensible territory of "virile" significance. Not only did this help to stabilize an inherently unstable masculinity, it also enhanced male privilege by establishing men as the most authentic subjects in art. In addition to whatever else it achieved, the social construction of vanguard modernists as dynamic, tempestuous, risk-taking adventurers has resulted in the establishment of this fortified island of cultural virility in a sea of cultural effeminacy that to this day is damned by contrast as trivial.

Add to this defensive drama the fact that it unfolded against the political backdrop of insurgent feminisms, and you have a fairly compelling and useful theoretical account—as far as it goes. The limits of this narrative's utility become apparent, however, once you turn to the situation of the many men of art who also happen to be queer. In his essay, Huyssen describes how canonical male modernists such as Flaubert are inclined to fetishize their own "imaginary femininity." To his literary example (epitomized by Flaubert's famous quip, "Mme Bovary, c'est moi.") I would add the chorus line of effeminizing-yet-low-risk gestures by safely straight male artists, ranging from Henri Matisse's transcendent interior decorating to Matthew Barney's solo for video in a simple black dress and heels. As these men flaunt their "feminine" side, Huyssen reasons, they divert attention from their broader complicity in, and profit from, patriarchal society's hostility for what he calls "real women." Huyssen remains discouragingly mute, however, regarding the queer men of art, who bear a more than passing and decided-

ly more than "imaginary" relation to cultural and lived experiences that are discredited as "feminine." Nor does he address the sheer quantity of vanguard cultural capital that showers upon the male artist who does what women are ignored for doing, or what gay men are pilloried for doing because that is precisely what is expected of them. While gay male cultural producers have profited as members of their gender, neither they nor their works can be said to emerge from this situation unscathed. Some men clearly have more to fear from exposure than others, which explains how it is possible to recite the words of Oscar Wilde in order to support an ahistorical and implicitly homophobic condemnation of the sentimental in contemporary art.

The failure to address the situation of the gay male participant in the construction of antisentimental patriarchal modernism offers a useful example of the, at best, heterosexist and, at worst, homophobic eradication of the homosexual men and women from the cultural and political stage. But beyond the erasure of queer humanity from mainstream readings of culture, this silence supports the still thriving, toxic myth of homosexual *control* over patriarchal concentrations of power, whether one is talking about the "velvet Mafia" that supposedly rules contemporary culture from Hollywood to the Guggenheim, or the homosexuality that allegedly supplies libidinal fuel for *homophobic* totalitarianism.

If it is true, as Sedgwick claims, that gay men, lesbians, and straight women have demonstrated a shared interest in rehabilitating the sentimental since the birth of modernism, what form might this take in art? A recent exhibition at the Bronx Museum of the Arts, entitled "Division of Labor: 'Women's Work' in Contemporary Art," revealed a renewed regard for the works of feminist artists who, during the 1970s, challenged the cultural prejudice against works that center on such female-identified forms of human labor as knitting and sewing, cooking and cleaning, childbirth and child rearing, and the spaces and emotional registers associated with them. The exhibition did little to counter the assertion of more recent feminist critics that this tactical reversal risked repeating a fixed, and therefore less than liberating view of "the feminine." The show did, however, reveal the extent to which many of these artists avoided being sentimental in works that explored such sentimental matters as love and loss. Does this mean that the only way to rehabilitate the sentimental is to do so unsentimentally? The sentimental requires highly imaginative and highly strategic handling; not just because it has for so long been tainted by association to the cultures of Hitler, Stalin, and Gump, nor just because its classification as "feminine" deprives it of cultural esteem, but because its practitioners risk devoting so much creative energy to figuring out how to describe their pain that little is left over to devote to considering how to move from pain to power.

In a characteristically lucid and utterly pessimistic essay, political philosopher Slavoj Zizek recently condemned compassion and the cultural gambits that promote it in terms that some might cheer and others lament. Zizek insists that "the liberal-democratic 'postmodern' ethics of compassion with the victim legitimizes the avoidance, the endless postponement, of the act." Compassion, in other words, is a distancing maneuver that absolves individuals of any responsibility for more direct forms of engagement. People with AIDS, AIDS activists and queers in general know exactly what Zizek is talking about, having rarely been interested in compassion, much less by its public signifiers such as the red "AIDS ribbon." And yet, I admit that I did feel a trace of distress on the most recent Oscar night when I noticed dramatically fewer Hollywood celebrities wearing those ribbons. How could this be? In this, the age of unapologetic conservative backlash, perhaps the liberal-democratic "postmodern" ethics of compassion don't look so bad. On the other hand, the likelihood of increased injustice and intensified brutality makes it even more necessary to guard against compassion as a fetish and an easy pose. Artists who participate in rehabilitating the sentimental must think long and hard about how to create works that do not so much inspire compassion as facilitate identification across lines of difference.

I was discussing the sentimental in class the other day, and a female student complained that Felix Gonzalez-Torres's art, as she put it, "does not seem unmasculine." She expressed frustration with the fact that it is too withholding, that it does not give enough, that she has to do too much work in order to establish its meaning. Another student—a young man—responded by saying that Felix's art gives him too much. In particular, he recoiled on the ramp of the Guggenheim before a snapshot of a love letter that Felix had transformed into a jigsaw puzzle and slipped inside a cellophane bag. For this student the work that more successfully evoked the feelings he associates with a love letter was an unmarked stack of baby blue paper,

subtitled "Lover Boy." The predictability of these gender-assigned opinions aside, this was a telling moment. These students revealed how very difficult it is to work in the important, but inherently hazardous, territory of the everyday, the contingent, the emotional, the romantic, the melancholic. For me, the love-letter-as-puzzle was not too much; it seems just right: just literal enough to challenge the cultural injunction against the sentimental, as it claims the letter and the snapshot for art. Cropping the letter short of its edges also seems right.

Focusing in such a way as to fragment a few lines combines with the modest scale of the work to make reading unavoidable. But this close-up deprives the viewer of the kind of possession that would have accompanied fuller access to the whole. Reading these fragments (which still communicate romantic longing) combines with the form of the puzzle to create a symbolic expression for, and a real experience of, desire which cannot be fulfilled. This situation parallels the artist's situation as well, by which I am not referring, however, to privileged information about the life of Felix Gonzalez-Torres, which all too many viewers and critics seize upon to determine, and exhaust, the meaning and value of his art. In order for this work to function at its deepest level, it helps to know nothing about its creator, beyond whatever can be learned from the object before your eyes. For then its point is made through a poetic condensation that prompts a series of questions: Who can claim unconditional love (except from a puppy)? Who can claim to know a friend or a lover who will always be yours? Whose romance will last forever? For whom does anything stay the same? Who will not die? For whom is life not a puzzle? To this list of questions, the work suggests a rather general, but important answer: Make the most of your life.

Doubtless, the terrible sadness surrounding the tragedy of AIDS has fueled many of the recent attempts to rehabilitate the sentimental in art and culture. But this is a longstanding project, involving a great many different kinds of people who continue to assert the preciousness of aspects of their experience, and ways of embodying it poetically, that have been devalued because of the way culture and society have been constructed. I will spare you the litany of the oppressed, and the laundry list of proper names, and instead leave you thinking, as I still am, about how the sentimental can go beyond the kitsch of compassion to bring about a poetics of the everyday that is anchored in the particularity of our lives, but is not limited to it.

Über Sinn und Sentimentalität

DAVID DEITCHER

Anfang März schrieb Michael Kimmelman, Kunstkritiker und Redaktor der *New York Times,* eine ausgesprochen boshafte Kritik über die Ausstellungen von Ross Bleckner und Felix Gonzalez-Torres im Solomon R. Guggenheim-Museum. Das Bemerkenswerte an dem Artikel war nicht seine Bosheit, sondern die Deutlichkeit, mit der er das hartnäckige kulturelle Vorurteil gegenüber dem Sentimentalen in der «ernsthaften» Kunst augenscheinlich machte. Angesichts der Tatsache, dass seit dem Aufkommen des Modernismus jegliche Sentimentalität als Todeskuss für die hohe Kultur betrachtet wurde, war es kaum überraschend, dass ein Mainstream-Kritiker sich auf die destruktive Kraft des Verdikts, ein Kunstwerk sei sentimental, verliess, um dieses gründlich abzuqualifizieren. Dass sich dieser Vorfall aber auf zwei Künstler bezog, die eine herausragende Stellung unter denen einnehmen,

welche nunmehr seit einiger Zeit gegen die modernistische Verteufelung des Sentimentalen antreten und sich dafür einsetzen, das Sentimentale sozusagen vor sich selbst zu retten – das war eigentlich das einzige, was man nicht schon vorher hätte wissen können.

Um zu begreifen, worum es bei dem Versuch, das Sentimentale zu rehabilitieren, wirklich geht, ist besonders aufschlussreich, dass der Kritiker der *Times* Oscar Wilde zitierte, um seine Argumentation zu stützen. Schwer zu sagen, warum Mr. Kimmelman eine alles andere als ideale Äusserung von Wilde gewählt hat, zur Unterstützung seines Zerstörungswerks, oder warum er das Zitat nicht ganz richtig hingekriegt hat. Oscar Wilde hat nicht gesagt – und er ist schon gar nicht dafür «berühmt», wie Kimmelman behauptet – «Schlechte Lyrik ist immer aufrichtig». Sondern: «Schlechte Lyrik entspringt immer einem echten Gefühl», was nicht ganz dasselbe ist, wie Wildes nachfolgende Erläuterung zeigt: «Natürlich sein heisst offensichtlich sein, und offensichtlich sein heisst unkünstlerisch sein.» Da haben wir Oscar, den provokativen Pedanten, den Meister des Ästhetizismus, der dem «Natürlichen» chronische Verbesserungsbedürftigkeit bescheinigt. Da haben wir Oscar, den Anwalt amoralischer modernistischer Kunst, die einer antiintuitiven, um nicht zu sagen snobistischen künstlerischen Intelligenz entspringt. Kimmelman hatte keineswegs unrecht, Oscar Wilde mit Unaufrichtigkeit zu identifizieren. Der grosse Ire schwelgte zweifellos gern in Ironie, ebenso wie er gegen die noch süsslichere Schwester der Aufrichtigkeit schimpfte: die Sentimentalität. Wilde war wohl der strengste aller viktorianischen Anti-Sentimentalisten, was jeder bestätigen kann, der seine Bemerkungen über die Sterbeszene der kleinen Nell kennt.[1)] Doch Wildes Ironie und erfrischende Anti-Sentimentalität wurden beide vor genau hundert Jahren bestraft, und zwar durch die öffentliche Brandmarkung in den Gerichtsverhandlungen vom Mai 1895, die zu seiner Verurteilung wegen Handlungen von «schwerwiegender Anstössigkeit» und zu zwei vernichtenden Jahren Zuchthaus und Zwangsarbeit führten. Wilde schrieb danach das bittersüsse *De Profundis* und sein traurigstes Gedicht, *Die Ballade des Zuchthauses zu Reading*. Das war aufrichtig und sentimental genug, um unsere neo-wildeanische Schmeissfliege Gore Vidal darauf zu bringen, Wildes beissenden Seitenhieb gegen Dickens flugs gegen Wilde selbst zu kehren: «Muss man ein Herz von Stein haben», plagiierte Vidal, «um *Die Ballade des Zuchthauses zu Reading* ohne Lachen zu lesen?» Im Zusammenhang mit Wildes öffentlicher Vorführung als notorischste viktorianische Tunte lassen sich sein früherer Hang zur Ironie und sein Abscheu gegenüber der Sentimentalität als Ausdruck von etwas anderem als Witz, Stil oder Sorgfalt im Umgang mit hoher Kultur sehen – nämlich als Ausdruck seines Bedürfnisses nach Verbergen seines wahren Ichs aus Selbstschutz. «Unaufrichtigkeit», schrieb Wilde mehr als einmal, «ist nichts anderes als eine Methode, unsere Persönlichkeiten zu multiplizieren.»

Verräterisch, dass der Kritiker der *Times* Oscar Wilde anführt, um Ross Bleckner – und, etwas abgemildert, Felix Gonzalez-Torres – fertigzumachen. Ich halte Kimmelmans Kritik für unterschwellig homophob, und ich bin ebenso davon überzeugt, dass auch er selbst das irgendwie gemerkt hat. Welche bessere Taktik gäbe es, die Aufmerksamkeit des Lesers von der stillschweigenden Homophobie seines Arguments abzulenken, als dieses einem der meistverehrten schwulen Märtyrer zuzuschreiben? War Oscar Wilde homophob? Tja, vielleicht, in einer Weise, die die meisten Homosexuellen der Vergangenheit und Gegenwart mit deprimierender Leichtigkeit nachvollziehen können. Ist Kimmelman der Feind? Vielleicht nicht, wenn man ihn mit den Legionen der Getreuen vergleicht, die tagtäglich beweisen, dass sie diesen Titel viel eher verdienen. Und doch muss seine Kritik unter dem Gesichtspunkt der Komplizenschaft betrachtet werden, denn das kulturelle Vorurteil gegen das Sentimentale war niemals einfach das unvermeidliche Produkt einer unparteiischen ästhetischen Bewertung. In ihrem Buch *Epistemology of the Closet (Erkenntnistheorie des Versteckspiels)* hat die Schwulen- und Lesben-Theoretikerin Eve Sedgwick demonstriert, dass die kulturelle Verteufelung des Sentimentalen nicht von der Misogynie und Homophobie zu trennen ist, die das moderne gesellschaftliche Leben und unser Rollenverhalten prägen. Doch folgt daraus, dass das Sentimentale völlig unproblematisch für die postmodernistische Kultur gerettet werden kann, als Teil der weiter gefassten Bemühungen, Sexismus, Homophobie und Rassismus zu bekämpfen?

Vor ungefähr einem Jahr traf ich einen Bekannten, einen marxistischen Kunsthistoriker, an einer Strassenecke nicht weit von meiner Wohnung, und nachdem wir uns begrüsst hatten, fragte er mich, wohin ich gerade unterwegs sei. Zu einer Galerie, sagte ich, um eine Ausstellung namens «Yours (Dein)» zu sehen, die der Künstler

Michael Jenkins organisiert hatte. Als ich meinem Freund mitteilte, die Ausstellung befasse sich mit zeitgenössischen Versuchen, Aufrichtigkeit und Sentimentalität in der Kunst zu rehabilitieren, antwortete er barsch: «Sentimentalität? Kitsch!» Damit erklärte er sich über jeglichen Verdacht des breiigen Emotionalismus erhaben und berief sich dabei auf die moderne Gleichsetzung von Sentimentalität und falschem Pathos, verlogener Gefühligkeit und Massenmanipulation. Es ist eine Tatsache, dass unverarbeitete Sentimentalität in unserer heutigen Simpel-Kultur eine unabdingbare Voraussetzung ist und bleibt, um immense Profite einzufahren. Darüber hinaus fiel mir bei der praktischen Gleichung meines Kollegen (Sentimentalität = Kitsch) der historische Zusammenhang zwischen dem Sentimentalen und der faschistischen oder stalinistischen Kultur ein, in der das Sentimentale den gemeinsamen Nenner der vorherrschenden Ikonographien der kräftigen Bauern, drallen Milchmädchen und völkischen Mütter und Väter bildete. Die Verknüpfung des Sentimentalen mit dem Kitsch lässt, was im gegenwärtigen Kontext noch problematischer ist, an die faschistische Vorliebe für nackte Körper denken: an arische Athleten und Krieger, deren idolisierende Darstellung ganz sicher Theodor Adornos homophob anmutendes Postulat (aus den Aphorismen in seinen *Minima Moralia*) mit beeinflusst hat: «Totalitarismus und Homosexualität gehören zusammen.» Ich sage «homophob anmutend», denn in seiner ansonsten einfühlsamen Analyse der Frauenfeindlichkeit und unterdrückten Homosexualität, die der bedeutende Dialektiker der Frankfurter Schule mit den Konzentrationen totalitärer (männlicher) Macht identifiziert, scheint Adorno die Homosexualität, und nicht etwa ihre Unterdrückung, für das Aufblühen des Bösen verantwortlich zu machen. Angesichts all dieser historischen Nachweise des negativ belasteten Sentimentalen kommt einem der Versuch, es für die Kultur der Gegenwart zu rehabilitieren, allerdings als ein gewagtes Unterfangen vor.

Und dabei war das Sentimentale nicht immer so verdächtig. Laut *Oxford Dictionary* war «sentimental» ursprünglich positiv zu verstehen, als ein Wort, das einen Menschen oder eine Sache charakterisierte, der oder die «ein verfeinertes und erhabenes Gefühl» ausdrückte (und mit dieser Bedeutung wurde es im achtzehnten Jahrhundert auch als englisches Lehnwort im Deutschen eingeführt). Die Tatsache, dass diese Bedeutung im ganzen achtzehnten Jahrhundert im Vordergrund blieb, ist Ausdruck des affirmativen Gebrauchs von «sentimental» im kulturellen und sittlichen Leben einer Aristokratie an der Schwelle zur Revolution. Erst gegen Mitte des neunzehnten Jahrhunderts driftete «sentimental» schliesslich in seine abwertende Bedeutung ab. Die bis in unsere Zeit hinein fortdauernde Abwertung lässt sich daher im Zusammenhang mit dem Entstehen der modernen Demokratien im allgemeinen und mit dem Aufstieg des Bürgertums und der bürgerlichen Kultur im besonderen sehen. Die Umdeutung des Sentimentalen – von seinem Status als Zeichen für eine seltene, wertvolle menschliche und kulturelle Eigenschaft zu einem Emblem des Gewöhnlichen und Korrupten – spielte eine zentrale Rolle für die soziale Konstruktion der modernistischen Kunst und Kultur, die der Abstraktion, dem fortschreitenden Experiment und der Ironie den Vorrang gab gegenüber der Darstellung, dem traditionellen Erzählen und der theatralischen oder melodramatischen Empfindung. Während der hohen Kultur so das Sentimentale ausgetrieben wurde, verschwand es nie aus herzerschütternden Liebesromanen, Hollywood-Filmen, Soap Operas oder der Pop-Musik, kurz: aus der Massenkultur.

In diesem Sinne gehört die kulturelle Ächtung des Sentimentalen zu einer ganzen Reihe anderer kritischer Urteile und Begrifflichkeiten, die am antagonistischen Zusammenspiel von modernistischer Kunst und Massenkultur mitgewirkt haben. Theoretiker und Theoretikerinnen der Frauen- und später der Schwulen- und Lesbenbewegung haben darauf hingewiesen, dass der modernistische kritische Diskurs nicht allein durch die materialistischen, der Aufklärung verpflichteten ästhetischen Betrachtungen gespeist wird, von denen Kritiker wie Adorno und Clement Greenberg gesprochen haben. Es werden auch geschlechtsspezifische und sexualpolitische Positionen bezogen. Als die Modernisten sich eine Bastion der hohen Kultur sicherten, konfrontiert mit den angeblich standardisierten und manipulativen Wonnen der Massenkultur, eröffneten sie damit zugleich auch einen Herrenklub. Ein Blick auf die kritische Literatur des Modernismus zeigt, dass die Termini, mit denen bestimmte Formen menschlicher Erfahrung und bestimmte Weisen, diese poetisch zu formulieren, bewertet wurden, wo nicht offen, so zumindest verschlüsselt chauvinistisch und frauenfeindlich waren. Bei sämtlichen, mittlerweile vertrauten, dichotomen Begriffspaaren, mit denen

man versucht hat, Ordnung in die fundamentale Unordnung der modernen kulturellen Produktion und Rezeption zu bringen (Original vs. Kopie, Ironie vs. Aufrichtigkeit, öffentlich vs. privat, Direktheit vs. Ausflucht, unsentimental vs. sentimental), wird der positiv verstandene Begriff als männlich konnotiert, der abschätzige als weiblich.

Man kann über diesen geschlechtsbezogenen Prozess kultureller Prägung – und über die darin vorherrschenden Machtmechanismen – etwas lernen, indem man einen seiner bekannteren Fakten betrachtet. In seinem Essay «Massenkultur als Frau: Das Andere des Modernismus» weist der deutsche Wissenschafter Andreas Huyssen darauf hin, dass Literatur und Kunst in der modernen Gesellschaft im Unterschied zu Industrie, Handel, Wissenschaft, Jura, Kriegsführung und Sport an den Rand gedrängt worden sind. Verglichen mit diesen kapitalintensiven und entschieden männlichen Aktivitäten sieht eine kulturelle Tätigkeit etwas, sagen wir, fragwürdig aus – ebenso wie die Männlichkeit eines Mannes, der als «künstlerisch» bezeichnet werden kann. Es ist nicht schwer nachzuvollziehen, warum eine Krise der Männlichkeit daraus folgte und wie diese den Prozess der Aufspaltung der Kultur durch ebendiese künstlerisch tätigen Männer befördert hat – als ginge es um die Sicherung eines verteidigungsfähigen Territoriums «maskuliner» Zuschreibung. Dadurch wurde nicht nur eine innerlich instabile Männlichkeit stabilisiert, sondern auch ein männliches Privileg festgeschrieben, weil Männer als die authentischeren Subjekte der Kunst etabliert wurden. Neben all seinen anderen Leistungen hat das gesellschaftliche Konstrukt, Avantgarde-Modernisten seien dynamische, stürmische, risikofreudige Abenteurer, zur Verankerung dieser befestigten Insel kultureller Männlichkeit im Ozean einer kulturellen Verweiblichung geführt, welche ihrerseits bis heute als trivial gilt und geächtet wird.

Wenn wir diesem Drama der Abwehr noch die Tatsache hinzufügen, dass es sich vor dem politischen Hintergrund eines rebellischen Feminismus abspielte, dann haben wir eine ziemlich überzeugende und nützliche theoretische Darstellung – so weit sie reicht. Die Grenzen der Fruchtbarkeit dieses Gedankengangs werden deutlich, sobald man sich mit der Situation der vielen Männer in der Kunst beschäftigt, die zufällig auch noch schwul sind. Huyssen beschreibt in seinem Aufsatz anerkannte männliche Modernisten wie Flaubert, die dazu neigen, ihre eigene «imaginäre Weiblichkeit» zu fetischisieren. Dem literarischen Beispiel Flauberts (durch sein berühmtes Aperçu «Madame Bovary, c'est moi» auf den Punkt gebracht) würde ich die lange Parade der effeminierten, aber harmlosen künstlerischen Gebärden von beruhigend heterosexuellen Künstlern hinzufügen; das geht von Henri Matisses transzendenter Inneneinrichtung bis zu Matthew Barneys Solo für Video im kleinen Schwarzen mit Pumps. Indem diese Männer ihre «feminine» Seite herauskehren, lenken sie ab von ihrer weitgehenden Komplizenschaft und ihrem Profit in bezug auf die Feindseligkeit der patriarchalischen Gesellschaft gegenüber «echten Frauen», wie Huyssen sie nennt. Der Autor hüllt sich allerdings in ein befremdliches Schweigen, was die schwulen Männer in der Kunst betrifft, die schliesslich eine mehr als vorübergehende und ganz gewiss mehr als «imaginäre» Beziehung zu kulturellen und erlebten Erfahrungen haben, welche als «feminin» abgewertet werden. Er benennt auch nicht die schiere Menge avantgardistischen kulturellen Kapitals, mit dem männliche Künstler überschüttet werden, wenn sie dasselbe tun, wofür Künstlerinnen ignoriert werden oder wofür schwule Männer verspottet werden, weil es exakt dem entspricht, was von ihnen erwartet wird. Zwar haben schwule Kulturschaffende davon profitiert, zum männlichen Geschlecht zu gehören, aber weder von ihnen noch von ihren Arbeiten kann man sagen, dass sie unversehrt aus dieser Situation hervorgegangen sind. Einige Männer fürchten wohl die Öffentlichkeit mehr als andere. Was wiederum erklärt, wie es möglich ist, Oscar Wilde zu zitieren, um eine ahistorische und implizit homophobe Verurteilung des Sentimentalen in der zeitgenössischen Kunst zu stützen.

Dieses Verschweigen der Situation des Schwulen, der am Aufbau des antisentimentalen, patriarchalischen Modernismus beteiligt ist, liefert ein aufschlussreiches Beispiel für den – bestenfalls heterosexistischen, schlimmstenfalls homophoben – Ausschluss homosexueller Männer und Frauen von kulturellen und politischen Foren. Doch über die Auslöschung homosexuellen Menschseins aus den Mainstream-Lesarten von Kultur hinaus stützt dieses Verschweigen den immergrünen giftigen Mythos von der homosexuellen *Kontrolle* über patriarchalische Machtkonzentrationen, egal, ob von der Samt-Mafia die Rede ist, die angeblich die zeitgenössische Kultur von Hollywood bis zum Guggenheim-Museum regiert, oder von der Homosexualität, die angeblich libidinöses Öl

ins Feuer des homophoben Totalitarismus giesst.

Wenn es stimmt, was Sedgwick behauptet, nämlich dass Schwule, Lesben und heterosexuelle Frauen seit Beginn des Modernismus ein gemeinsames Interesse daran gezeigt haben, das Sentimentale zu rehabilitieren, welche Form könnte das in der Kunst annehmen? Kürzlich zeigte eine Ausstellung im Bronx Museum of the Arts, «Division of Labor: ‹Women's Work› in Contemporary Art (Arbeitsteilung: ‹Frauenarbeit› in der zeitgenössischen Kunst)», ein neues Interesse an Werken feministischer Künstlerinnen, die in den 70er Jahren das kulturelle Vorurteil rund um weiblich identifizierte Formen menschlicher Arbeit wie Stricken und Stopfen, Kochen und Putzen, Gebären und Aufziehen von Kindern sowie die damit verbundenen Räume und Gefühlsregister bekämpften. Die Ausstellung setzte der Behauptung neuerer feministischer Kritikerinnen wenig entgegen, diese taktische Umkehrung riskiere, eine festgelegte und deshalb alles andere als befreiende Sicht des «Weiblichen» zu wiederholen. Allerdings wurde deutlich, wie sorgfältig viele der ausgestellten Werke Sentimentalität vermieden, obwohl sie sich mit sentimentalen Themen wie Liebe und Verlust auseinandersetzten. Heisst dies, dass das Sentimentale sich nur auf unsentimentale Weise rehabilitieren lässt? Mit dem Sentimentalen gilt es erfindungsreich und taktisch klug umzugehen; nicht allein, weil es so lange mit der Assoziation einer Hitler-, Stalin- oder Simpel-Kultur behaftet war, oder weil ihm seine Klassifizierung als «weiblich» den kulturellen Wert abspricht, sondern weil die praktizierenden Sentimentalisten Gefahr laufen, so viel kreative Energie in die Suche nach dem Ausdruck ihres Schmerzes zu investieren, dass ihnen kaum noch welche übrigbleibt, um einen Weg vom Schmerz zur schwungvollen Entfaltung zu finden.

In einem bezeichnend klarsichtigen und zutiefst pessimistischen Aufsatz verdammte der politische Philosoph Slavoj Zizek kürzlich das Mitgefühl und die kulturellen Schachzüge, die es aufgrund der ungleichen Verteilung von Glück und Unglück erst ermöglichen. Zizek betont, «die liberaldemokratische, ‹postmoderne› Ethik des Mitgefühls mit dem Opfer legitimiert die Vermeidung, die endlose Verschiebung der Tat». Mitgefühl ist mit anderen Worten ein Distanzierungsmanöver, das den einzelnen von jeglicher Verantwortung für direktere Formen des Engagements entbindet. Menschen mit Aids, Aids-Aktivisten und Lesben und Schwule im allgemeinen wissen genau, wovon Zizek redet; sie haben sich nur selten für Mitgefühl interessiert, und noch viel weniger für dessen öffentliche Demonstration, etwa durch eine rote «Aids-Schleife». Und doch muss ich zugeben, dass ich einen Anflug von Trauer verspürte, als ich bemerkte, dass deutlich weniger Hollywood-Berühmtheiten bei der letzten Oscar-Verleihung solche Schleifen trugen. Wie konnte das sein? In unserem Zeitalter des ungerührten konservativen Rückschwungs steht uns die liberaldemokratische ‹postmoderne› Ethik des Mitgefühls vielleicht doch nicht so schlecht an. Andererseits macht die grosse Wahrscheinlichkeit zunehmender Ungerechtigkeit und Brutalität es noch notwendiger, sich vor dem Mitgefühl als Fetisch und billiger Pose zu hüten. Künstler, die an der Rehabilitierung des Sentimentalen mitwirken, müssen lange und genau darüber nachdenken, wie sie Werke schaffen wollen, die weniger Mitgefühl einflössen, als vielmehr eine *Identifizierung* quer über alle Grenzen hinweg erleichtern.

Neulich erörterte ich dieses Thema in meinem Seminar, und eine Studentin beklagte, dass Felix Gonzalez-Torres' Kunst, wie sie es ausdrückte, «nicht unmännlich wirkt». Sie äusserte sich unbefriedigt über die Tatsache, dass seine Werke zuviel zurückhielten, nicht genug preisgäben, dass sie als Betrachterin zuviel Arbeit leisten müsse, um deren Bedeutung zu ermitteln. Ein junger Student antwortete ihr, dass Felix' Werke ihm zu viel preisgäben. Er hatte auf der Rampe des Guggenheim-Museums das Photo eines Liebesbriefes gesehen, das Felix in ein Puzzle verwandelt und in eine Zellophantüte gesteckt hatte, und war erschreckt davor zurückgewichen. Die Arbeit, der es bestens gelang, bei diesem Studenten Gefühle zu wecken, die er mit Liebesbriefen assoziierte, war ein unbeschriebener Stapel babyblaues Papier mit dem Titel «Lover Boy». Abgesehen von der Vorhersehbarkeit solcher geschlechtsspezifischer Äusserungen war dies sehr aufschlussreich. Die Reaktionen der Studenten machten deutlich, wie schwierig die Arbeit auf dem wichtigen, aber unvermeidlich gefährlichen Terrain des Alltäglichen, des Zufallsbedingten, Emotionalen, Romantischen und Melancholischen ist. Für mich ist der Liebesbrief-als-Puzzle-in-einer-Tüte nicht zuviel; eher gerade richtig, gerade direkt genug, um die kulturelle Verteufelung des Sentimentalen anzugreifen, denn dieses Werk beansprucht den Liebesbrief und das Schnappschussphoto für die Kunst. Dem Brief seine Ecken und Kanten zu stutzen kommt mir ebenfalls richtig vor. Die Fokussierung – auf eini-

ge wenige, aus ihrem Zusammenhang gelöste Zeilen – kombiniert mit dem kleinen Format des Werkes macht die Lektüre unausweichlich. Doch bei näherem Hinsehen verweigert das Werk dem Betrachter jene Art von Besitznahme, die ein vollständiger Zugang zum Ganzen mit sich bringen würde. Wenn man diese Fragmente liest, die durchaus noch romantische Sehnsucht übermitteln, entsteht in Verbindung mit der Form des Puzzles ein symbolischer Ausdruck für unerfülltes Begehren und dessen gelebte Erfahrung. Darin liegt auch eine Parallele zur Situation des Künstlers; das soll übrigens keine Anspielung auf irgendein Insiderwissen aus Felix Gonzalez-Torres' Privatleben sein, auf das sich viel zu viele Betrachter und Kritiker stürzen, um die Bedeutung und den Wert seiner Kunst zu bestimmen und auszuschöpfen. Seine Arbeiten funktionieren dann in besonders tiefgehender Weise, wenn wir nichts über ihren Schöpfer wissen als das, was dem Objekt vor unseren Augen zu entnehmen ist. Dann erfüllt es seinen Zweck durch eine poetische Verdichtung, die eine Reihe von Fragen auslöst: Wer kann behaupten, bedingungslose Liebe zu erfahren (ausser von einem Hündchen)? Wer kann behaupten, Freunde oder Geliebte «für immer» zu haben? Wessen Liebesgeschichte hält ewig? Für wen verändert sich nicht alles im Leben? Wer wird nicht sterben? Für wen ist das Leben kein Puzzle? Felix Gonzalez-Torres' Werk bietet eine ziemlich allgemeine, aber wichtige Antwort auf diesen Fragenkatalog: Mach das Beste aus deinem Leben.

Ohne Zweifel hat die Aids-Tragödie und die furchtbare Trauer, die mit ihr verbunden ist, viele der derzeitigen Bemühungen ausgelöst, das Sentimentale in Kunst und Kultur zu rehabilitieren. Doch wir haben es mit einem langfristig angelegten Unterfangen zu tun, an dem viele, sehr unterschiedliche Menschen beteiligt sind, die den Wert ihrer besonderen Lebenserfahrungen behaupten und poetisch verkörpern, Menschen, die abschätzig behandelt wurden, weil Kultur und Gesellschaft so konstruiert sind, wie sie es sind. Ich werde auf die Litanei der Unterdrückten und die lange Liste der Eigennamen verzichten; statt dessen sollten wir darüber nachdenken, wie das Sentimentale den Kitsch des Mitgefühls überwinden und eine Poetik des Alltäglichen hervorbringen kann, die in der individuellen Besonderheit unseres Lebens verankert ist, ohne darauf beschränkt zu sein.

(Übersetzung: Frank Heibert)

1) Es handelt sich um eine Szene aus Charles Dickens' *Raritätenladen*. Oscar Wilde schrieb dazu: «Man muss schon ein Herz von Stein haben, um Klein Nells Sterbeszene lesen zu können, ohne zu lachen.»

JIM HODGES, WHAT'S LEFT, 1993,
Men's clothing with silver plated chain, 18 x 33 x 52" /
WAS BLEIBT, Männerkleider und versilberte Kette,
46 x 84 x 132 cm.