

# **Metzler Lexikon Kultur der Gegenwart**

Themen und Theorien,  
Formen und Institutionen seit 1945

*Herausgegeben  
von Ralf Schnell*

Verlag J. B. Metzler  
Stuttgart · Weimar

Vorwort V

Artikel A–Z 1

Verzeichnis der Autorenkürzel 557

Verzeichnis der Autorinnen und Autoren 559

Artikelverzeichnis 561

Die Deutsche Bibliothek – CIP-Einheitsaufnahme

Metzler-Lexikon Kultur der Gegenwart : Themen und Theorien, Formen und Institutionen seit 1945 / hrsg. von Ralf Schnell. – Stuttgart ; Weimar : Metzler, 2000  
ISBN 3-476-01622-6

Gedruckt auf chlorfrei gebleichtem, säurefreiem und alterungsbeständigem Papier

ISBN 3-476-01622-6

Dieses Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung des Verlages unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

© 2000 J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung und Carl Ernst Poeschel Verlag GmbH in Stuttgart

www.metzlerverlag.de  
info@metzlerverlag.de

Einbandgestaltung: Willy Löffelhardt

Satz: Typomedia, Ostfildern

Druck und Bindung: Franz Spiegel Buch GmbH, Ulm

Printed in Germany

Oktober/2000

Verlag J. B. Metzler Stuttgart · Weimar

»Unsere Sprache« – so bemerkt Ludwig Wittgenstein in seinen *Philosophischen Untersuchungen* – »kann man ansehen als eine alte Stadt: Ein Gewinkel von Gäßchen und Plätzen, alten und neuen Häusern, und Häusern mit Zubauten aus verschiedenen Zeiten; und dies umgeben von einer Menge neuer Vororte mit geraden und regelmäßigen Straßen und mit einförmigen Häusern«. Wittgenstein spricht von »Sprache« – doch die Analogie zu dem, was wir »Kultur« nennen können, liegt auf der Hand. Auch die Kultur lässt sich als eine alte – Jahrtausende alte – »Stadt« ansehen, die gewachsen ist, die sich ausgedehnt hat, mit Vororten, neuen Straßen und neuen Häusern sich erweitert und verzweigt, verwinkelt und verwandelt hat. Längst ist ihr Traditionsbestand – auch in Wörterbüchern und Lexika – erfasst und gesichtet. Vieles davon hat man bewahrt, und manches wurde verworfen. Denn auch diese Eigenschaft hat die Kultur mit der Sprache, wie der späte Wittgenstein sie versteht, gemein: »neue Typen entstehen und andre veralten und werden vergessen«.

Das *Metzler Lexikon Kultur der Gegenwart* unternimmt den Versuch, sich den »neuen Typen«, den Phänomenen unserer Gegenwartskultur zuzuwenden, das »Gewinkel« ihrer »neuen Häuser« zu erschließen, die »Zubauten«, die sie erfahren hat, die »neuen Vororte« mit ihren Gebäuden und Straßen, welche die Kartographen der Kulturgeschichte und der Kulturtheorie bislang noch kaum vermessen haben. Das Lexikon geht zu diesem Zweck von einem weiten und offenen Kulturbegriff aus. Er umfasst nicht nur traditionelle Kunstformen wie Theater, Bildende Kunst, Musik, Architektur, Fotografie oder Film, sondern schließt auch neuere Formen der Medienästhetik und der digitalen Realität ein, ebenso Aspekte der Theoriebildung, der Kulturinstitutionen und der Alltagskultur.

Auf diese Weise einen Zugang zu den »Zubauten« der jüngsten Entwicklung zu gewinnen, setzt voraus, nicht von einer Zentralperspektive – also einem vorgeprägten, festgefügtten und hierarchisierenden Begriff dessen, was »Kultur« sei – auszugehen, sondern die Vielfalt kultureller Phänomene unserer Gegenwart in ihrer Gleichzeitigkeit wahrzunehmen und zur Darstellung zu bringen. Dieser weitgefaste Kulturbegriff

wird in den Stichwörtern des Lexikons sowohl begriffsgeschichtlich als auch funktionsspezifisch differenziert. Das heißt: Es geht nicht allein darum, Aspekte der Moderne entwicklungs- und ideengeschichtlich nach Epochen, Gattungen oder Strömungen aufzuschlüsseln. Sondern es wird ebenso der Versuch unternommen, verschiedenartige, simultane, zum Teil heterogene und widerspruchsvolle Erscheinungsformen der kulturellen Gegenwart nach Art einer Montage synchron zu fassen, sie gleichberechtigt nebeneinander zu stellen und nach ihren unterschiedlichen Funktionen zu befragen.

Das Lexikon konzentriert sich zu diesem Zweck auf die kulturelle Entwicklung nach 1945. Die Einschränkung auf diesen Zeitraum ergibt sich sachlich aus der Differenzierung, der Vielfalt und dem Eigenleben dessen, was sich seit dem Ende des Zweiten Weltkriegs als kulturelle Moderne entfaltet hat. Der Titel *Kultur der Gegenwart* ist dennoch nicht nur als eingrenzende Kategorie zu verstehen. Berücksichtigt werden – zumindest im knappen historischen Rückblick – insbesondere die Anfänge der klassischen Moderne, etwa seit der Jahrhundertwende. Im Mittelpunkt aber stehen die unterschiedlichen Ausfäherungen der kulturellen Moderne in der Gegenwart. Auf diese Weise soll die Entwicklung nach 1945 als ein komplexes Geflecht von künstlerischen, literarischen und institutionellen Faktoren konturiert werden, das seine Geschichte nirgends verleugnet und doch ein eigenes Gewicht gewonnen hat. Dabei steht die Moderne-Entwicklung in den westlichen Ländern im Mittelpunkt, mit einem Schwerpunkt auf dem deutschen Sprachraum. Entwicklungen außerhalb dieses Kulturraums werden jedoch berücksichtigt, soweit sie im Westen wahrgenommen worden sind und Einfluss gewonnen haben.

Dieser lexikalische Überblick umfasst rund 600 Stichwörter. Dass deren Anzahl, Auswahl und Gewichtung angreifbar ist – wie es jede andere auch wäre –, versteht sich von selbst. Angesprochen werden soll ein breites Publikum, das an den Problemen und Erscheinungsformen unserer Gegenwartskultur generell interessiert ist. Aus diesem Grund ist für die Darstellungs- und Argumentationsform des Lexikons insgesamt versucht worden, einen gleichermaßen sachlichen und lesbaren, prägnanten und leicht-

ihre besondere physische Präsenz (etwa Ch. Bronson, C. Eastwood, B. Willis), durch ihre Statur (etwa A. Schwarzenegger, S. Stallone) oder aber durch besondere Fähigkeiten, meist auf dem Gebiet der Martial-Arts, auszeichnen (so nach dem Vorbild von B. Lee etwa C. Norris, J.-C. Van Damme, S. Segal). Actionstars gehören derzeit zu den bestbezahlten Schauspielern des Filmgeschäfts.

Entgegen der kulturkonservativen Meinung, die zunehmende Beliebtheit des A.s entspreche einer zunehmenden Ausbeutung niederer Publikumsgeleüste, war Action schon immer ein wesentlicher Motor der Kinogeschichte. Während das Kino Erzählmuster und Bildgestaltung aus Literatur und graphischer Kunst entlehnte, verdankt sich die technische Seite des Kinos v.a. den optischen Apparaten der Jahrmärkte und Volksfeste. Dort fanden auch die ersten kinematographischen Vorführungen statt, die neben Erotik v.a. mit Sehenswürdigkeiten, sportlichen Leistungen und Gewaltdarstellungen lockten. Seither erweist sich die technische Entwicklung des Kinos als fortgesetzter Versuch, solche Attraktionen immer realitätsnäher zu gestalten. Größe und Geschwindigkeit soll der Zuschauer möglichst unmittelbar nacherleben können. Von Ben Hurs Wagenrennen über die wundersamen Stunts der James-Bond-Filme bis zu den Sternschlachten von Star Wars, von der einfachen Retusche über die Stop-Motion-Technik und das Blue-Screen-Verfahren bis zur Computeranimation verdanken sich alle technischen Innovationen des Kinos dem Actionbereich. Die Kampfchoreographen J. Woos, die Gewaltexzesse S. Peckinpahs und die Verfolgungsjagden W. Friedkins haben dann in den ausgehenden 70er Jahren das Bewusstsein des Kinos für diese Genese geschärft. Die virtuosierten Actioninszenierungen von W. Hill, J. Cameron und K. Bigelow schließlich haben vollends das Actionkino als ein selbstreflexives und äußerst medienbewusstes Genre etabliert, an dem sich nicht zufällig immer wieder die Reflexion zeitgenössischer Theoretiker wie S. Shaviro, S. Zizek oder P. Sloterdijk entzündet hat.

Lit.: S.A. Inness, *Tough Girls* (1999). – M. Julius, *Action! The Action Movies A-T* (1996). – B. Logan, *Hongkong Action Cinema* (1995).

W.K.

**Action Painting**, Malweise, die sich um 1950 in Amerika unter den Vertretern des Abstrakten Expressionismus herausbildete (↗ Abstrakte

Kunst). Die Leinwand wird nicht mehr als Ort aufgefasst, in dem ein wirklicher oder imaginierter Gegenstand abgebildet oder analysiert wird, sondern als Aktionsfeld des (spontanen) Handelns des Künstlers. Der Begriff wurde 1952 von dem Kunstkritiker H. Rosenberg geprägt und ist heute v.a. mit dem Werk Jackson Pollocks verbunden. Als »Action Painter« wurde dieser zur Leitfigur der ersten amerikanischen Avantgarde, die die lange frz. Vorherrschaft auf dem Gebiet der modernen ↗ Kunst beendete. Dennoch steht Pollocks Technik des »drip painting« (Tropfen von Farbe auf die am Boden ausgebreitete Leinwand), die Ausdruck des Wunsches nach der Abschaffung des Pinselstrichs – der Spur des Künstlers im Bild – sowie der Idee einer impulsiven Malweise ist, in der modernen Tradition der »Anti-kunst«, man denke etwa an die ↗ Ready-mades M. Duchamps oder die spontanen Zeichnungen des Surrealismus. Auch mit W. Kandinskys »Improvisationen« – er meinte damit spontan entstandene Ausdrucksformen innerer Vorgänge – wurden Pollocks Bilder verglichen, doch fehlt ihnen aufgrund des Riesenformats und der Technik des »all over« die übergreifende kompositionelle Gliederung. Pollocks Bilder bleiben bloße Gegenwart, sie verweisen auf nichts als auf die Materialität der auf bestimmte Art angeordneten Farbe und entziehen sich so jedem Deutungsversuch des Betrachters. Da aber auch der Entstehungsprozess am Bild selbst nicht mehr abzulesen ist – der Künstler hinterlässt nicht einmal die Spur eines Pinselstrichs –, war von Anfang an umstritten, ob A. P. überhaupt als künstlerische Arbeitsweise zu begreifen sei. Fotografien und Filmaufnahmen des Künstlers bei der Arbeit führten zu einer Mythisierung der künstlerischen Geste, die erlaubte, die Farbformen als Lebensspuren zu lesen. Kunst und Leben fallen im A. P. zusammen; die Nähe dieser Art der Malerei zur ↗ Performance ist unübersehbar. Für den Betrachter sind die Werke des A. P. jedoch durch den Verzicht auf Darstellung und die Reduktion auf bloße Materialität nicht entschlüsselbar; doch ebenso wie sich der Künstler bei seiner Malaktion »in« das Bild begibt, fordert er vom Betrachter nicht nur passive Rezeption, sondern eine aktive Kontaktaufnahme mit dem Bild. Diese Forderung wird in der Folge von vielen Künstlern nicht nur des abstrakten Expressionismus übernommen.

Lit.: R. Prange, *Jackson Pollock, Number 32*, 1950 (1996).

S.Ke.

**Agitprop** (Kurzwort aus »Agitation« und »Propaganda«), im 20. Jh. die massenwirksame politische Beeinflussung durch den Einsatz auch künstlerischer Mittel, und zwar in sozialistisch-antikapitalistischer Orientierung. – Die von Lenin maßgeblich entwickelte Verbindung zielte mit der Propaganda mehr auf eine (langfristige) Verbreitung parteioffizieller Anschauungen, mit der Agitation mehr auf eine (kurzfristige) Handlungsanweisung in bestimmten gesellschaftlichen Situationen. A. war in den sozialistischen Staaten kulturpolitisch institutionalisiert (der Begriff selbst wurde dort seit den 60er Jahren weniger gebraucht). Solche Vorgaben bestimmten auch die A.-Bewegung in der Weimarer Republik, zusammen mit Einflüssen aus dem sowjetrussischen Proletkult: Traditionen des sozialdemokratischen Arbeitertheaters und des Laienspiels wurden gebündelt und umfunktionierte zum proletarisch-revolutionären A.-Theater, in Abkehr vom bürgerlichen Kulturbetrieb. Exemplarische Spielszenen wechselten mit statistisch-dokumentarischen Informationen (samt Bild- und Schrifttafeln) und mit chorischen Aufrufen zur unmittelbaren Aktion (samt unterstützender Musik). Die Wirkung war entscheidend durch Mobilität und Variabilität bedingt: durch Auführungen abseits der etablierten Spielorte und durch Anpassungen der Texte an die jeweils aktuelle Problemlage (einige Namen von A.-Truppen: *Das rote Sprachrohr*, *Die Trommler* – 1. *Deutsche Truppe von Arbeiterschauspielern, Kolonne Links, Spieltrupp Südwest*). – Nach der Zerstörung durch den Faschismus wird dieses Modell in den westlichen Ländern während der 60er Jahre wiederaufgenommen, nun aber ausdrücklich gegen alle kulturell und politisch herrschenden Institutionen. Das Straßentheater der antiautoritären Bewegungen erneuert den stark mimisch-gestischen Darstellungsstil voll grotesk-satirischer Übertreibungen und verbindet wieder das belegende Zitat mit dem Appell zur eingreifenden Umsetzung. Theatertruppen solcher Gegenöffentlichkeit sind z.B. in den USA die *San Francisco Mime Troupe* und das *Teatro Campesino*, in der Bundesrepublik Deutschland das *Theaterkollektiv Zentrifuge*, die Kollektive *Rote Rübe* und *Das Rote Signal*. Kunstmittel der A. gehen auch in das zunächst bühnengebundene politische Theater ein (z.B. Peter Weiss, *Gesang vom Lusitanischen Popanz*) und bestimmen zudem, über den ↗ Protestsong, einen Teil der ↗ Politischen Lyrik der Zeit (z.B. Dieter Süverkrüp, Franz Josef Degenhardt). Bei allen neueren Formen dieser operativen Kunst bleibt aber die

Wendung an wirklich anwesende und sich letztlich beteiligende Zuhörer und Zuschauer das entscheidende Kriterium: A. als appellative Demonstration und Aktion.

Lit.: A. v. Bormann, *Politische Lyrik in den sechziger Jahren*. In: M. Durzak (Hg.), *Die deutsche Literatur der Gegenwart* (1971). – D. Herms/A. Paul, *Politisches Volkstheater der Gegenwart* (1981). – B. Büscher, *Wirklichkeitstheater, Straßentheater, Freies Theater* (1987).

K.H.H.

**AIDS** (Akronym für engl. Acquired Immune Deficiency Syndrome = erworbenes Immunschwäche-syndrom), seit 1982 offizielle Bezeichnung für eine durch Infektion mit HIV (Human Immuno Deficiency Virus) bedingte Verminderung der körperlichen Abwehrfähigkeit gegenüber Krankheitserregern, die sog. opportunistische Krankheiten mit häufig tödlichem Ausgang zur Folge hat. Trotz der Fortschritte in der Entwicklung lebensverlängernder Therapien gilt A. bis heute als unheilbar. – Um die Implikationen von A. für die Kultur der Gegenwart zu erfassen, ist zu berücksichtigen, dass die »neue«, als tödlich geltende Krankheit Gegenstand einer interdiskursiven Konstruktion ist und mit Bedeutungen befrachtet wurde, die weit über die ohnehin unsicheren medizinischen Tatsachen hinausgehen. Aufgrund der Unklarheit über Herkunft, Verbreitung, Übertragungsweisen, Krankheitsverlauf und Therapiemöglichkeiten gestaltete sich der Diskurs über A. als Arbeit unterschiedlicher Spezialdisziplinen (Medizin, Biochemie, Immunologie; Politik, Recht, Ethik, Sozialwissenschaften; Kunst etc.) an einer epistemologischen Lücke. Diese Offenheit begünstigte, dass verschiedenste aktuelle Dispositionen auf das Thema übertragen werden und A., häufig als »postmoderne Seuche« bezeichnet, zum Gegenstand zeitdiagnostischer und kulturkritischer Zuschreibungen werden konnte. Als »Zeichen, das uns etwas sagen will«, wurde A. mit unterschiedlichen Sinnzuweisungen befrachtet, was Anlass zu der Diagnose einer »epidemic of signification« (P.A. Treichler) bot. Zu den einschlägigen Topoi, auf die sich eine Reihe kultureller Produktionen reflexiv beziehen, gehören: A. als Strafe (Gottes oder säkularisierter Instanzen wie »natürliche Selbstregulierung«) für Perversion, falschen und/oder zuviel Sex; als Dekadenzphänomen, das nach der »Permissivität« der 60er und 70er Jahre für einen *backlash* einsteht; als Zivilisationskrankheit, die an ökologische Kosten des technologischen Fortschritts erinnert; als soziale

Krankheit, die gesellschaftliche Ungerechtigkeiten ins Organische übersetzt; als *Memento mori*, das insbes. industrialisierte Gesellschaften mit ihrer Todesverdrängung konfrontiert, u. a. – Der Diskurs über A. erweist sich als Schauplatz von Grenzverhandlungen, wo stellvertretend eine Reihe anderer gesellschaftlicher Probleme diskutiert werden. Maßgeblich für die Etablierung einer auch politisch effizienten »Logik des Epidemischen« (L. Singer) ist die Unterscheidung zwischen dem Eigenen und dem identitätsbedrohenden Fremden. Das verdeutlicht die Konzeptualisierung von A. als »Krankheit der Anderen«, in der Rede von »Risikogruppen« (in westlichen Gesellschaften v. a. Homosexuelle und Benutzer intravenöser Drogen) sowie in diversen Ursprungshypothesen, die die Herkunft des Virus z. B. in Afrika oder in den biochemischen Waffenlabors des jeweiligen politischen Gegners lokalisieren. Die sexuelle Übertragbarkeit von HIV hat nachhaltige Auswirkungen auf das Verständnis von Sexualität (als »Grenzerfahrung«, aber auch als Gegenstand von regulierender Grenzsetzung). Einerseits ist hier die Repathologisierung von Homosexualität und damit die Revision der sexuellen Befreiungsbewegungen unter dem Schlagwort der »Promiskuität« und die Konjunktur des Wertes »Familie« zu beobachten. Andererseits haben Aufklärungs- und Safer-Sex-Kampagnen zu einer Vermehrung der Diskurse über sexuelle Praktiken und deren »Normalisierung« beigetragen (»Homosexuellenkultur«, »Gender Studies«). – Der Bandbreite der Aspekte, die das Thema berühren, entspricht die Vielfalt der künstlerischen Reaktionen auf die A.-Krise und der Rückgriff auf unterschiedlichste Ausdrucksformen und Genres, so dass von einer spezifischen »A.-Kunst« oder »A.-Kultur«, wenn gleich häufig als Desiderat formuliert, nicht gesprochen werden kann. Dass A. hinsichtlich der stereotypen Kopplung von Krankheit und Kunst diverse symbolische Zuschreibungen insbes. der Tuberkulose und der Syphilis beerbt, kommt im Topos »A. als Künstlerkrankheit« zum Ausdruck (S. Sontag). Die Anfälligkeit der Thematik für stigmatisierende, insbes. homophobe und rassistische Projektionen provozierte gerade in den 80er Jahren zu repräsentationskritischen Herangehensweisen, die auf eine Diskurskorrektur abzielen. In der expliziten Reflexion auf traditionelle Vorgaben und symbolische Bestände sowie auf die Kodierung des verwendeten Diskursmaterials zeigt sich häufig der Einfluss differenztheoretischer Befunde und ästhetischer Praktiken der »Postmoderne«. Zu den einschlägigen

Verfahren gehört dabei die zitierende Aneignung kursierender Stereotypen und Mythologeme, sei es, um deren Konstruktcharakter durch parodistische Übertreibung und Verzerrung auszustellen (»Parodie«, sei es, um durch »Collagen« bzw. »Montagen heterogener Materials« jene Bedeutungskonkurrenz zu exponieren, die A. als »massenmediales Syndrom« kennzeichnet. – Die künstlerische Auseinandersetzung mit A. reicht von professioneller Kunstproduktion bis zu »laienhafter« persönlicher Bewältigung, was häufig als gelungene Umsetzung der von verschiedenen »Avantgarden« reklamierten Überschreitung der Kunst-Leben-Grenze gewürdigt wird (A. Schock, F. Wagner), aber auch Ressentiments seitens einer Kunstkritik hervorgerufen hat, die an der Unterscheidung von Hoch- vs. Triviale Kultur festhält (T. Krause, F. J. Raddatz). Bes. in den USA haben die sozialen, politischen und kulturellen Implikationen der A.-Krise zu Allianzen zwischen Künstler/-innen und aktivistischen Gruppen (wie ACT UP, Testing the Limits, Gran Fury) geführt. Der pragmatische Einsatz von Strategien z. B. der Werbung, des propagandistischen Plakats und des Aufklärungsfilms spielt für die aktivistischen Interventionen eine zentrale Rolle. Das gilt auch für Produktionen, die der Tradition von »Pop Art« verpflichtet sind (General Idea, K. Haring). Andere Arbeiten thematisieren die Krise des »Körpers« und der sexuellen Identität oder den Verlust von Geliebten und Freunden (R. Faber, A. Serrano, K. Smith, F. Gonzales-Torres). In der Fotografie ist eine Tendenz zum dokumentarischen, etwa in der sich als authentisch ausweisenden Repräsentation des kranken Körpers, zu beobachten (J. Baldiga, N. Goldin, A. Leibowitz, N. Nixon). – Zumindest in der deutschsprachigen Literatur zum Thema dominieren ego-dokumentarische Genres wie »Autobiographien«, Krankheitsjournale, Tagebücher, Memoiren, obwohl auch im engeren Sinne fiktionale Texte vorliegen. So greifen verschiedene Anti-Utopien die Debatten um Zwangsmaßnahmen wie Meldepflicht und Quarantänisierung auf, indem sie totalitäre »Seuchenregime« entwerfen und dabei explizit oder implizit einen Konnex zwischen A.-Krise und Holocaust herstellen (F. Breinersdorfer, P. Zingler). Dass in der westlichen Welt männliche Homosexuelle von der A.-Krise in bes. Maße betroffen sind, hat sich auch in der literarischen Auseinandersetzung mit dem Thema niedergeschlagen (»Schwulenliteratur«). Ein Großteil sowohl der fiktionalen wie der nicht-fiktionalen Texte stammt von schwulen Autoren, die in unterschiedlichen Genres ihre

subjektiven Erfahrungen verarbeiten, z. B. das Sterben, die Effekte für die eigene Sexualität, aber auch das kollektive Trauma, das A. für die *gay community* bedeutet (D. Feinberg, W. M. Faust, H. Fichte, H. Guibert, D. Meyer, P. Monette, N. Seyfahrt, M. Wirz). – Im Film findet die A.-Thematik bis in die 90er Jahre ausschließlich jenseits von Mainstream-Produktionen statt. Erst 1993 wird mit *Philadelphia* (J. van Demme) die Ignoranz des Hollywood-Kinos gegenüber dem nicht Happy-End-fähigen Thema aufgegeben. Eine Reihe von *low-budget*-Filmen bezieht sich auf die Situation der *gay community*, darunter Dokumentationen über Menschen mit HIV und A. (A. L. Bressan) und Safer-Sex-Pornos (W. Speck). Häufig wird an die Darstellung der eigenen Erkrankung die Kritik an politischen Zuständen und an gesellschaftlicher Ignoranz bzw. Ausgrenzung gekoppelt (D. Jarman). Parodistische Inszenierungen der A.-Hysterie greifen z. T. auf die mit Schwulenkulturen assoziierte Camp-Ästhetik zurück (R. von Praunheim, J. Greyson). – Auch im Theater bezieht sich die Reaktion auf die A.-Krise v. a. auf den Konnex von Homosexualität, Krankheit und Tod. Während die ersten Stücke häufig der Trauerarbeit und dem persönlichen Verlust gelten, formulieren viele der späteren Stücke eine Kritik an der homophoben Gesellschaft (Copi, L. Kramer, T. Kushner). – Die Diversität der jeweiligen Herangehensweisen, Medien und Genres (neben den erwähnten sind hier noch Performances, Comics, Internet-Installationen, elektronische Newsgroups, neue Formen kollektiver Trauerarbeit wie das A.-Quilt oder der Solidaritätsbekundung wie die A.-Schleife u. a. zu nennen) ist nicht der einzige Einwand gegen eine Subsumption der künstlerischen und kulturellen Resonanz auf A. unter das homogenisierende Etikett einer »A.-Kultur«. Als Reaktionen auf die A.-Krise können auch Arbeiten gelten, die sich mit den »sekundären« Effekten von A. auseinandersetzen, z. B., wie in E. Jelineks Roman *Lust* (1989), mit den Folgen für die psychosexuelle Gestaltung von Geschlechterverhältnissen. – Die Fortschritte in der Entwicklung lebensverlängernder Therapieformen haben dazu beigetragen, dass A. zunehmend als »normale« Krankheit wahrgenommen wird, während der Schauplatz der »Katastrophe« sich auf nicht-westliche Regionen verschoben hat. War die direkte Auseinandersetzung ohnehin stark den Kulturprogrammen der A.-Hilfen und Schwulenverbände vorbehalten, die sich allerdings auch für die Interessen anderer Gruppen öffneten, so trägt die Tendenz einer »Entdramati-

sierung« der A.-Krise in der westlichen Welt zu einer weiteren Marginalisierung des Themas im öffentlichen Diskurs bei.

Lit.: D. Crimp (Hg.), *AIDS. Cultural Analysis/Cultural Activism* (1989). – A. G. Düttmann, *Uneins mit AIDS: wie über einen Virus nachgedacht und geredet wird* (1993). – B. Weingart, *Ansteckende Wörter. Diskursive Verfahren in der Repräsentation von AIDS* (erscheint 2001).

B. We.

**Akademie** (gr. *Akadémeia* = Name für ein Gymnasium am Kephissos, nordwestlich von Athen, in dem Platon lehrte), öffentliche Institution zur Pflege von Kunst und Wissenschaft; im engeren Sinn sind A.n auch Aus- und Fortbildungsstätten von Staat, Parteien, Kirchen und Gewerkschaften. – A.n obliegt die Förderung und Organisation von Vortrags- und Diskussionsreihen, die in Form von Sitzungsberichten veröffentlicht werden, sowie die Publikation – z. T. in A.-eigenen Verlagen – von Preisschriften, Schriftenreihen, wissenschaftlichen Werken und literarischen Werkausgaben. Sie stellen in Form von Preisfragen öffentlich Themen zur Diskussion und verleihen Preise für besondere wissenschaftliche, literarische oder künstlerische Leistungen. Die Mitglieder der Kunst- und Wissenschafts-A.n werden im Allg. in geheimer Abstimmung hinzugewählt. Sie sollen sich durch hervorragende Arbeiten auf ihren Fachgebieten ausgezeichnet haben. – Der moderne A.-Gedanke wurde in der Renaissance geboren (*Academia Platonica*, Florenz 1459; *Accademia della Crusca*, Florenz 1582) und fand in Frankreich (*Académie française*, Paris 1629) wie in England (*Royal Society*, Oxford 1645) seine Fortsetzung. In Deutschland knüpften die *Sprachgesellschaften* des 17. Jh. an diese Vorbilder an. 1669 wurde die *Preussische Akademie der Künste*, 1700 die *Societät der Wissenschaften* (erster Präsident: G. W. Leibniz), 1711 die *Preussische Akademie der Wissenschaften* begründet. Der A.-Gedanke erlebte – nach dem nationalsozialistischen Zwischenspiel »gleichgeschalteter« Wissenschafts- und Kunst-A.n – nach 1945 in der DDR (*Deutsche Akademie der Wissenschaften zu Berlin*, 1946; *Deutsche Akademie der Künste*, Ost-Berlin 1950) wie in der Bundesrepublik (*Deutsche Akademie für Sprache und Dichtung*, Darmstadt 1949; *Akademie der Künste*, West-Berlin 1954; *Akademie der Wissenschaften und der Literatur*, Mainz; *Freie Akademie der Künste*, Hamburg 1950) seine Fortführung, freilich mit jeweils unterschiedlichen Zielsetzungen. Während die