

Richard Hawkins

“Scalps, Dungeon Doors and Salome Paintings”

1. Juli–27. August 2011

Das Gedicht

Die vorliegenden Notizen zu einem Presstext sollten ursprünglich ein Gedicht werden. Einfach weil man früher viele schwule Dichter kennen lernen konnte. Das ist heute weniger der Fall. Heute begegnet man einer Menge schwuler Steuerberater und Makler. Aber kaum noch schwulen Dichtern.

In meinem Gedicht, für das ich keinen Dichter fand, so dass ich diese Aufgabe selbst übernehmen musste, sollte es um einen Sexclub namens “King of Hearts” gehen, der sich einst an jener großen Kurve unweit der Casita del Campo befand, an der die Fountain Avenue zur Hyperion Avenue wird. Nachdem man den Eingangsbereich aus mit lokalen Punk-Plakaten und “Hund entlaufen“-Aushängen beklebtem, wiederverwertetem Wellblech passiert hatte, betrat man eine Art Schrottplatz mit verrosteten eisernen Bettgestellen und Traktorreifen, recycelten Ölfässern und verblichenen Plastikblumen, die zwischen Betonblöcken und der Aleppohirse herausragten. Im Gegensatz zum benachbarten “Basic Plumbing” war die Ausstattung im “King of Hearts” ziemlich aufdringlich und erinnerte viele schwule Gemüter zu sehr an eine Gruselfilm-Kulisse oder das Setting zu “Sanford and Son”, um jenem ernsthafteren Sex zuträglich zu sein, den viele von uns hier suchen mochten.

Die unverhohlene Theatralik des “King of Hearts” hatte eine eigentümliche Wirkung. Ich bin mir nicht sicher, ob durch seine Lächerlichkeit die (auf ihre Art ebenso unverhohlenen theatralischen und imposanten) männlichen Codes anderer nahe gelegener Bars und Sexclubs abgeschüttelt wurden. Oder ob es sich um einen Ort handelte, an dem man ums Verrecken nicht erwischt werden wollte und an dem man sicher seinem Geschäft nachgehen konnte, ohne dabei jemals einem Arbeitskollegen oder Exfreund über den Weg zu laufen. Oder vielleicht war es lediglich die letzte Zuflucht für Minderheiten innerhalb einer Minderheit: für Schwarze, die nicht aktiv waren, für mexikanische Jungs mit gefälschtem Pass, für fette behaarte Typen, bevor es eine eigene Bären-Szene gab, für Drag Queens ohne Drag und für diejenigen unter uns, die noch nie ein Fitnessstudio von innen gesehen hatten oder in den übrigen Clubs schon Hausverbot hatten, für diejenigen von uns, die an einem Dienstag Abend schon besoffen, aber immer noch geil waren usw. usf. Hätte es damals schon Furies und Yiffies gegeben, wäre das “King of Hearts” wohl der einzige Ort gewesen, an dem man sie angetroffen hätte.

Angesichts einer solchen Dynamik konnten sich dort unweigerlich – wenn auch seltene – Wunder ereignen. Ich sah dort Mr. Whipple mit einem dreißigjährigen Kip Noll, der am Kühlergrill eines alten Buick festgemacht war. Ich sah den Incredible Mr. Limpet, wie er einem Highschool-Quarterback die Brustwarzen abkaute. Wally Cleaver ließ sich dort einmal von Charles Nelson Reilly vor einer Reihe schlecht lackierter Spinde anpissen. Willie Aames stand darauf, sich fingern zu lassen, reagierte aber ziemlich gereizt, wenn man versuchte, ihn zu ficken. Ralph Macchio erschien mit seinem Lieblingsdildo, eingepackt in eine Fred-Feuerstein-Butterbrotdose. Erik Estrada hing im gelb beleuchteten Eingangsbereich ab – nur im T-Shirt und ohne Hose.

Und die Pornostars wohnten alle in der Nachbarschaft – insbesondere die namenlosen von AMG in der Gegend von West Adams und die ewig heimlichen von Old Reliable. Die Art von Porno, die so viele Wünsche von Schwulen meines Alters erregte und prägte, war in erster Linie ein Gemeinschaftsprodukt von Kids aus dem Valley und alten Queens aus Silverlake. Wenn man dort also auch nicht allzu oft auf Al Parker traf, verging kaum ein Tag, an dem man nicht mit Randy Pages Speed-Tricksereien zu tun hatte. Rod Garetto muss sich damals eine alte Pritsche in einem der hinteren Räume gemietet haben. Die Toby Ross-Surferkids waren immer für alles zu haben, verlangten danach aber zwangsläufig ein paar Dollar. Lee Marlin war noch da und

hatte sich ganz gut gehalten. Jon King versuchte sich als aktiv auszugeben (als hätten wir nicht alle seine Filme gesehen, endlos, als Loop, immer und immer wieder). Kip Nolls Bruder Chip fand man immer – völlig stoned – unter einer durchgebrannten Weihnachts-Lichterkette inmitten von Unkraut links neben dem Gartenzwerg. Und weitere Brüder, meine Güte!: Mike Henson und sein nur wenig ungeilerer Bruder Bill, Kevin Williams und sein kleiner Bruder Chris, Tim Lowe und sein offenbar adoptierter Bruder Jason usw. usf...

Mich wundert – abgesehen von dem erstaunlichen Mangel an Dichtern unter uns –, wo diese mysteriösen schwulen Orte heute geblieben sind. Offensichtlich nicht in WeHo. Während Silverlake selbst sich zu einen fußgängerfreundlichen Brutkasten für Heteropaare entwickelt hat, deren Babys Namen tragen, die allzu sehr nach Verwandten von Samantha Stephens klingen: Hagatha, Clara, Esmeralda, Endora etc.

Hier sitze ich also, klicke mich auf Grindr durch die Facepics, und es ist einfach nicht mehr dasselbe.

Meine "Salome-Bilder" könnte man auch als "King of Hearts-Bilder" bezeichnen.

"Scalps"

Es handelt sich hierbei nicht um Skalps im eigentlichen Sinne eines Streifens aus Haaren und Kopfhaut, der zwischen Stirn und Haaransatz vom Schädel gezogen wurde. Tatsächlich handelt es sich um abgewickelte Gesichter – jedoch hätten „entwirrte Antlitze“ oder "Gesichtspeelings" nicht dieselben Konnotationen von Kriegstrophäen beziehungsweise Erinnerungsstücken gehabt (tatsächlich zählt zu jenen Assoziationen auch dieses interessante Detail. Während den meisten von uns die doppelte Bedeutung der Kriegsandenken des Siegers und des durch die heimtückische Verstümmelung von Leichen ausgelösten Schreckens vertraut ist, lag diesbezüglich offenbar bei bestimmten Stämmen der amerikanischen Ureinwohner eine überirdische Bedeutung vor: Körper, denen Teile fehlten, waren nicht in der Lage, ins Jenseits einzugehen – und Skalps ließen sich in der Hitze des Gefechts leichter abtrennen als Nasen oder Ohren).

Als Betrachter wird man leicht die Ähnlichkeit zwischen diesen neuen zerschnittenen Masken und älteren Arbeiten von mir erkennen, bei denen es sich ebenfalls um Gummimasken handelt, die zu einem einzigen langen Streifen zerschnitten (an dieser Stelle liegt eine weitere Referenz vor, die möglicherweise nur meine Schwester und ich erkennen – die Streifen entstanden auf dieselbe Art und Weise, wie meine Großmutter einen Apfel schälte), an den jedoch mit Büroklammern Bilder von Heavy Metal-Stars geheftet wurden und deren Titel dem Namen der jeweiligen Band entsprach: Every Mother's Nightmare, Trixter, Anthrax usw.

Da ich kürzlich an der Zusammenstellung eines Überblicks über mein bisheriges Werk arbeitete und diese frühen Arbeiten darin mit einbeziehen wollte, war ich gezwungen, mich mit ihrem derzeitigen Zustand zu beschäftigen. Gummi und Latex neigen dazu, auszutrocknen und ihre Biegsamkeit sowie ihre strukturelle Festigkeit innerhalb weniger Jahre zu verlieren. Hinzu kommt, dass die Masken bereits zuvor mit einer Schere bearbeitet und anschließend zusätzlicher Belastung ausgesetzt worden waren, indem sie jeweils an einem einzelnen Nagel aufgehängt wurden – man kann sich unschwer vorstellen, dass sie heute kaum mehr sind als ein paar zerbröckelnde Haufen aus Gummiklumpen und Collage-Elementen.

Im Grunde interessiert mich ihr gegenwärtiger Zustand nicht, den ich lediglich als eine Eigenschaft dieser besonderen Materialien betrachte. Zwar werden sie nie mehr an einer Wand hängen, doch darin liegt meiner Ansicht nach nur ihr sekundärer Zustand. Ich wollte hingegen die Betrachter in die Lage versetzen, das ursprüngliche Aussehen dieser Arbeiten in anderer Form wahrzunehmen als mithilfe von Fotos – ihre "Präsenz", wenn man so will –, und zwar ebenso gewollt schlapp und welkend, wie sie einst gewesen sein mag.

Obwohl mir eine Wiederbeschäftigung mit älteren oder zerstörten Arbeiten und deren Rekonstruktion ebenso zuwider sind wie den meisten anderen Künstler, kam mir in den Sinn, dass es eine neue Serie mit einer Reihe neuer Bedeutungen geben könnte, die auch dem Zweck dienen würde, das Aussehen und die Präsenz der ursprünglichen Masken wiederherzustellen. Auch wenn Bands wie Every Mother's Nightmare und Anthrax etc. zunächst vor allem im Sinne einer Rache eines jungen Schwulen an einer Kultur (Heavy Metal und dessen

weniger bedrohliche Verkörperung, Hair Bands) gedeutet worden waren, von der er ausgeschlossen war, hatte ich mich (als Kristeva-Fan) dafür entschieden, auf Vorstellungen des Pathetischen, des Erbärmlichen, des Zersetzenden und des Grotesken hinzuarbeiten. Eine wesentliche Referenz zur Fixierung der meiner Ansicht nach süßesten Hair Band-Typen auf ihre staksigen Gummiglieder waren dabei zumindest für mich Voodoo puppen. Allerdings wirkungslos – so als hätte sich irgendein verzweifelter kleiner Zauberer die Mühe gemacht, seinem begehrten (und somit verwünschungswürdigen) Liebesobjekt Haarlocken und Fingernägel auszureißen und als wären seine Versuche auf dem Gebiet der Zauberei alles andere als erfolgreich gewesen.

(Eine andere Erinnerung: Nachdem mein Großvater einen Kojoten geschossen hatte, hängte er den Kadaver an einem Zaunpfahl auf. Die anderen Kojoten sollten an ihm schnuppern und das Weite suchen. Aber sie wirkten dermaßen kümmerlich und mickrig, dass sie kaum den Namen "Wolf" verdienten, mit dem wir sie aus irgendeinem Grund versahen, statt sie als Kojoten zu bezeichnen). (Übrigens funktionierte dieser Plan überhaupt nicht. Die Kojoten rochen lediglich an ihrem toten Artgenossen, zuckten mit ihren dürren kleinen Kojotenschultern und machten sich schnurstracks daran, sich die Hühner meines Großvaters zu schnappen).

In den frühen 1990er Jahren übten gescheiterte Ambitionen und verkümmerte, ausgereizte pseudomagische Impulse – insbesondere wenn diese mit verzweifelter Liebe und obsessiver Verehrung zu tun hatten – eine unglaubliche Faszination auf mich aus. Bei dieser zweiten Inkarnation geht es nun um den sehr schlichten und praktischen Versuch, die physische Schwäche und Verschrumpeltheit der ursprünglichen Masken zu reproduzieren, aber auch um den Versuch einer Umlenkung des sie umgebenden Dialogs (da die Hair Bands heute eher als nostalgisch denn als modisch und somit eher als eine Subkultur denn als Mainstream-Kultur gelten).

Unter den zahlreichen Ideen, die damals für mich eine wesentliche Bedeutung erlangten, als ich die Masken herstellte, waren jene Strömungen des Poststrukturalismus und Feminismus, die jede Art von Diskurs in einen direkten Bezug zu männlichen Privilegien setzte und Begehren, Erotik und den Körper als Alternativen zur Dialektik formulierten. Am wichtigsten war für mich dabei Julia Kristevas These, dass das Pathetische und Abjekte über die zersetzende Kraft verfügen, um als Alternativen zur Kritik zu fungieren. Wenn man also beispielsweise den dialektischen Standpunkt umgehen will, der zur Kritizität gehört, so verfügt man stets über die ambivalenteren Standpunkte von Körperfunktion und -präsenz: Man kann durch Erziehung unterdrücken, vor Verehrung schrumpfen, vor Abscheu anschwellen oder ebenso schlicht wie ekstatisch etwas durch Lutschen seiner Existenz berauben.

Die Wiederherstellung der Masken schien mir daher wesentlich interessanter und lohnender, wenn ich anstelle der Unterjochung unter die Unbekümmertheit im Hinblick auf konservatorische Fragen, die mich zu Beginn der 1990er Jahre umgetrieben haben mochte, auf (hoffentlich) wirksame Weise die damalige öffentliche Wahrnehmung eines Künstlers, der die Kultur liebte, die ihn ablehnte, umlenken und ähnliche Arbeiten produzieren könnte (in diesem Fall zwanzig Jahre später), die ihrerseits versuchten, jenen Diskurs umzulenken. Neue Arbeiten also, die auf älteren basieren, aber in stärkerem Maße auf die Art ihrer Wahrnehmung beharren.

Ich bin mir zudem durchaus jener verwegenen (und unter Umständen leider sehr altmodischen) Ideen bewusst, welche die Titel der Arbeiten beschwören (zu deren Einflüssen, sollte das nicht offensichtlich sein, nicht nur Kristeva, sondern auch Cixous, Irigaray, Derridas "Glas", Lyotards "libidinöse Ökonomie", ein gewisses Barthes'sches Halbwissen und, auch wenn sie vielleicht nicht ganz dem Fokus und dem Bereich der übrigen Genannten zuzurechnen ist, Melanie Kleins "Spaltung" zählen). Als ich jedoch mit den neuen Masken halb fertig war, fiel mir auf, dass sie mindestens eine Definition des Grotesken veranschaulichten: eine sperrige, unhandliche Masse (die Titel), unsicher gehalten durch dürrtige, substanzlose Träger (die Masken).

Die Titel, darauf möchte ich ausdrücklich hinweisen, sind keineswegs ironisch gemeint. Viele der in ihnen zum Ausdruck kommenden Ideen haben eine entscheidende Bedeutung für meine Ansichten zu Kunst, Politik, Kultur, Leben und Liebe.

Die Bilder süßer Heavy Metal-Jungs wurden in den vorliegenden neuen Fassungen der Masken durch hübsche Fragmente und Kostproben meiner malerischen Praxis ersetzt, wobei ich herumliegende Papierfetzen häufig

mit der restlichen Farbe bestreiche, die sich gerade noch an meinem Pinsel befindet (hier fällt mir wieder mein Großvater ein, den man oft dabei beobachten konnte, wie er im Garten mit einem kleinen Farbreist aus irgendeiner Dose das nächstbeste Vogelhäuschen oder einen Blumentopf anstrich). Nichts, insbesondere nicht die schönen Dinge, mit denen sich etwas polieren, verschönern oder verzieren lässt, wird weggeworfen.

Allerdings lag bei den alten Masken immer ein Zusammenhang oder ein Gegensatz zwischen zwei unterschiedlichen Arten von Körpern beziehungsweise Gesichtern vor: zwischen dem abstrahierten und grotesk zerfetzten Gesicht / Körper und der relativen Niedlichkeit von Sebastian Bach, Pete Loran usw. Für mich war es immer eine offene, ambivalente Frage, ob die Masken entweder die Nachwehen meiner rachsüchtigen Slasher-Fantasien darstellen sollten oder meine liebevollen, wenn auch gescheiterten Versuche, ein Voodoo-Frankenstein zu sein. Die bemalten Karten, die an den neuen Masken befestigt sind, sind in stärkerem Maße – was? – absorbierend als ihre gegenständlicheren Vorläufer und verweisen statt auf ein Kultur außerhalb ihrer selbst vielmehr auf das Atelier zurück.

Man könnte an dieser Stelle auch an meine *Post-it*-Collagen von 1993 denken. Ich habe die *Post-its* selbst immer als fremdartige Unterbrechungen innerhalb eines zusammenhängenden Bereichs gesehen, als Verzögerungen, Blockierungen – wie ein Stein in einem Bach verursacht das Hindernis die hübscheren Wellen. Die bemalten Karten erzeugen auf sehr einfache Weise Harmonie durch Dissonanz.

Die Schuhkartons

Um die oben umrissenen konservatorischen Probleme zu vermeiden (obwohl ich mir sicher bin, dass es zwangsläufig zu neuen kommen wird), werden die neuen Masken nur ein einziges Mal an der Wand hängend präsentiert. Nach Ende der Ausstellung werden sie in den dafür vorgesehenen Schuhkartons aufbewahrt. Dieser Sekundärzustand ist ihre Möglichkeit, deren Zwangsläufigkeit vorgegeben ist (was in Anbetracht der Tatsache, dass mein Neffe Leichenbestatter ist, in etwa so klingt wie die Worte, die dieser benutzt, wenn er Angehörigen ein Angebot für eine Grabstätte oder eine Urne unterbreitet).

Schuhkartons verweisen außerdem darauf, dass Großmütter in ihnen ihre alten Fotos und Liebesbriefe aufbewahren und dass man in ihnen einen Kanarienvogel oder Wellensittich im Garten beerdigt.

Ich hatte zudem das Glück, die idealen Schuhkartons zu finden. Sie stammen aus einem Schuhgeschäft für weibliche mexikanische und mexikanisch-amerikanische Büroangestellte, das sich inmitten des Valley auf dem Van Nuys Boulevard befindet. Die Rosa-, Violett- und Orangetöne der Kartons harmonisieren in gewisser Weise mit den Salome-Bildern. Die Namen der Schuhmodelle selbst hingegen – Olive, Forever, L.A. Beauty, Mona Mia Collezione, Top Mode – verströmen eine exotische Aura, da es sich bei ihnen um italienische und englische Bezeichnungen für eine vorwiegend spanischsprachige Klientel handelt.

Die Tatsache, dass die Kartons mit Namen versehen sind, scheint daran zu erinnern, dass die originalen Masken aus dem Jahr 1991 nach den Hair Bands benannt waren, die auf den jeweiligen Zeitungsausschnitten abgebildet waren.

Kombinierte Masken auf Tischen

Unter Bezugnahme auf die *Scalps*, die nicht nur mit den Masken von 1991, sondern auch mit den *Caboose*-Bildern und den *Post-it*-Collagen in Beziehung stehen, habe ich mich zunehmend mit der Idee befasst, meiner Praxis eine gewisse Kontinuität aufzuzwingen, indem ich neue Arbeiten schaffe, die mit älteren korrespondieren und bei denen deren frühere Themen, Farben, Materialien oder Motive im Sinne eines selbstlegitimierenden Faktors wieder aufgegriffen werden. Die matte Oberfläche von Bastelpapier innerhalb einer Collage, die Kombination von Gelb und Rosa in einer anderen, all das ergibt einen Sinn, der über die beabsichtigte Bedeutung hinausgeht, weil diese Elemente bereits an anderer Stelle auftraten.

Vielleicht meine ich das mit "Kontinuität aufzwingen". Indem ich Elemente früherer Arbeiten forcieren – abgetrennte Köpfe, bogenartige Formen aus meinen Römer-Collagen, Streifen aus meinen Thai-Bildern, Kartentische usw. – möchte ich auf eine Praxis hinarbeiten, die sich selbst verzehrt.

In diesem Sinne gibt es eine Beziehung zwischen den *Scalps* auf Tischen und meiner Skulptur *Tomb* von 2006, bei der Ephemera meiner malerischen Praxis in einem Kosmetikkoffer verschlossen wurden, geschützt vor dem Blick der Öffentlichkeit. An diesem Punkt sehe ich eine Entsprechung zu den Beschränkungen bei der Präsentation von Künstlerbüchern – zu keinem Zeitpunkt ist eine „vollständige Betrachtung“ möglich. Ich bin mir nicht sicher, ob das eine reizvolle Vorstellung ist.

Da es sich bei den Titeln der Masken außerdem, wie bereits angeführt, um eine *Version* meiner Politik handelt, stellt der Tisch eine Art Präsentationsmodus dar, während die Kartons anzeigen, dass man irgendetwas lagern und verbergen musste. Oder es doch zumindest als Erinnerungsstück behandelt.

“Dungeon Doors”

Für jemanden, der seit so langer Zeit und in so großem Umfang mit Collagen arbeitet, bedauere häufig das unüberwindbare Hindernis, dabei stets auf das Format einer Zeitschriftenseite beschränkt zu sein. Und obgleich das Medium der Collage eher "Hinzufügungen" als „Einfügungen“ erfordert, sehe ich eine Ähnlichkeit zwischen diesen Gemälden und meinen Collagen. Wenn auch nur insofern, als sie aus zwei ansonsten autonomen Bildern bestehen, die dazu gezwungen wurden, gemeinsam zu agieren. Bei den *Dungeon Doors* gelang es mir schließlich, die Dynamik in einem wesentlich größeren Maßstab wirken zu lassen (und mich damit wenigstens von einer Beschränkung der Collage zu befreien).

Ich beschäftige mich seit geraumer Zeit mit Einfügungen in etwas beziehungsweise Hinzufügungen zu etwas. Der Pendant-Aspekt der *Caboose*-Bilder funktionierte beispielsweise auf diese Weise. In den letzten Jahren entstand eine ganze Reihe von Diptychen, aber die *Dungeon Doors* stehen vermutlich Arbeiten wie *Bad Medicine* und *Little Pinkfeather* aus meiner 2008 gezeigten Serie "Celestial Telegraph" am nächsten.

Warum Kerkertüren? Abgesehen von meiner anhaltenden Begeisterung für Hollywood-Horrorfilmrequisiten und meinen zahlreichen Recherchen zu Venedig (wo man auf viele geheimnisvolle "Grube und Pendel"-Eingänge trifft) weiß ich darauf auch keine richtige Antwort.

Nieten: Man könnte hierbei an Guston denken. Ich denke an Bullwinkle.

Eine Verbindung zu Venedig: Vor ein paar Monaten ließ ich mich davon ablenken, dass im Jahr 1488 die Vorhalle der Kirche Santa Maria Mater Domini von den Stadtbehörden abgeriegelt wurde, da dieser Ort von Sodomiten als Treffpunkt genutzt wurde. Aus demselben Grund standen offenbar auch Apotheken und Konditoreien unter ständiger Überwachung. Aufgrund der Streifen in meinen Bildern wurden bei mir daraus Barbershops (Streifen, Barber Poles usw. – aber auch weil Barbieri und Frisöre wie Collage-Künstler mit der Schere arbeiten).

“Salome-Paintings”

Angesichts meiner Überlegungen zu Retrospektiven waren die neuen Arbeiten in der vorliegenden Ausstellung stärker als in anderen Ausstellungen weitgehend von Querverweisen zu eigenen Elementen bestimmt, die bereits vor ihnen da waren. Allerdings war Fortschritt durch Rückschau schon immer ein wesentlicher Bestandteil meiner künstlerischen Praxis. Die *Caboose*-Bilder von 2003 sind ein Beispiel hierfür. *Stairwell Down* war meiner Ansicht nach eine Wiederkehr meiner Arbeit *City Underground*.

Die Grundidee war verhältnismäßig simpel und bestand in einer Kombination der Jungen und der bunten Nachtclubs aus meinen Sextourismus-Bildern mit meiner "Disembodied Zombies"-Serie. Unerwarteter war für

mich die Verbindung zu meiner Skulptur *Entropy Place* von 2009 – eine Art neue Vorstellung von Chinatown in L.A., nachdem ich miterlebt hatte, wie dieser Stadtteil verschiedene Phasen von einem relativ verlassenem Touristenziel (den ich häufig besuchte, um mich an seinem hybridisierten, selbstorientierten Verfall zu erfreuen – hier habe ich auch die Laternen für meine *Crepuscule*-Skulpturen gekauft) über den Boom des Kunstmarktes bis hin zum aktuellen Massenexodus der Galerienszene durchlaufen hatte. Dieses Werden und Vergehen von Popularität und Charakter begriff ich als Entropie, wobei ich mir in meiner Fantasie einen weiteren Wandel in der Zukunft vorstellte, in dessen Verlauf jene unglaublich seltsamen Filmkulissen-Architekturen in die Hände eines geschäftstüchtigen Pöbels gelangen könnten, der sie als eine Art schwuler Low Budget-Stricher-Themenpark wiedereröffnen würde.

Es fällt mir schwer, den Reiz des Nachfolgenden zu erkennen, obwohl ich ein wiederkehrendes Interesse für die billige Veränderung von Architektur und die eilige Anbringung von Ornamenten pflege (umso mehr natürlich, wenn es dabei, wie oben dargestellt um das "King of Hearts" geht). In Austin, Texas, gab es ein Pit Barbecue-Restaurant, das den Besitzer wechselte und in einen China-Imbiss umgewandelt wurde. Dazu wurden ein schmutziges Aquarium hineingestellt, ein paar billige Papierlaternen aufgehängt und sämtliche rustikale Backsteinziegel und die Hillbilly-Bretterzaunmotive in strahlendstem Gelb und Chinarot überstrichen. Es gibt außerdem einige Nachtclubs am Rande meiner Heimatstadt, die vor wenigen Jahren noch Auto-Reparaturwerkstätten waren (es wäre eine interessante demographische Aufgabe, den vermutlichen Rückgang der Handels- und Konsumtätigkeit aufzuzeichnen, der mit der zunehmenden Erteilung von Ausschankerlaubnissen in meinem Heimatort einhergeht). Beide Orte beinhalten die Basis dessen, wovon ich hier spreche: unfachmännisch in Kindergartenfarben lackiertes Wellblech und wie überall das Ausgangsrequisit jedes mit knappem Budget durchgeführten Umbaus: das knallbunt lackierte Ölfass.

Ein weiterer demografischer Aspekt betrifft hier die Geschichte schwuler Männer, die zweifelhafte, häufig ethnisch geprägte Stadtteile für ihre eigenen Zwecke kolonisieren (natürlich gefolgt von einer populistischeren Form der Wiederbelebung, beispielsweise im Falle des New Yorker Meatpacking District). Als ich mit diesen Gemälden begann, las ich gerade Patrick Moores Buch *Beyond Shame*, in dem mich besonders die Beschreibungen von Bars wie dem Anvil, den Catacombs und dem Mineshaft begeisterten, insbesondere aber die Lederkneipe Black and Blue in San Francisco sowie die Tatsache, dass es sich hierbei um ein umgebautes Schnellrestaurant aus den 1920er Jahren handelte, ausgestattet mit silber lackierten Kassettendecken und schwarzweißen Bodenfliesen. Über die queenige Omahaftigkeit selbst der butchigsten Umgebungen muss erst noch geschrieben werden.

Die Salome-Bilder stellen ähnliche Fantasien einer schmutzigen Unterwelt dar, einschließlich der vergeblichen Versuche einer Wiederherstellung im großen Stil. In dieser Fantasie lungern und flanieren Stricher teilnahmslos herum. Ich weiß nicht genau, warum es sich bei den alten Freiern der Jungs um enthauptete Zombies handelt. Erst kürzlich heftete ich eine Reproduktion des 1603/4 entstandenen Gemäldes *David mit dem Haupt des Goliath* von Guido Reni an die Wand meines Ateliers.