

“FUCK OFF WE MURDER WATCH OUT”
von David Woodard

Während seines ersten Schuljahres fand sich Joe Coleman unvermittelt in einer Klasse für Verhaltensgestörte wieder, in der die physisch und psychisch Auffälligen zwangsweise zusammenfasst werden, bis ihr Schicksal ungefähr vorauszusehen ist. Ich erinnere mich noch gut an diese furchtbaren Klassen: Man bezeichnete jene »Sonderschüler« im Allgemeinen als »Deppen« oder, wenn sie Glück hatten, als »Spastis«. Zuhause galt es ungeheuerliche Geheimnisse zu hüten, von denen Joe nicht wusste, wie oder wem er sie erzählen sollte. Ausgehend von dieser Erfahrung lernte unser kleiner Joe, sich als einer jener hoffnungslos Verachtenswerten zu begreifen – bis heute neigt er nicht dazu, sich für etwas Besseres zu halten als andere. Offenherzig und ehrlich, wie der Maharishi, ist Coleman ein heiteres Kind – das heißt, fast.

Ich quäle gerne kleine Dinge, die sich nicht wehren können. – Mary Bell,
And a Child Shall Lead Them (2000)

11
David Woodard

Aber auch wenn man sich als Betrachter den Bildern von Coleman gegenüber öffnet, so sind diese dennoch nicht leicht zu deuten – es sind Alpträume, die umso schwieriger wieder abzuschütteln sind. Gewalt und Demenz, Serienmörder und kulturelle Antihelden, Charles Manson, Hank Williams, Harry Houdini – die dargestellten Themen zeichnen sich durch farbliche und handwerkliche Präzision aus und wirken wie in Acryl ausgeführte psychotische Wagneroperen, eine figurative Renaissance, durchtränkt von Pop-Größenwahn, Comics und einer Obsession für das Schreckliche und gleichzeitig Heroische. Bei Colemans Arbeiten handelt es sich um amerikanische Volkskunst mit all ihrer Vorliebe fürs Detail, dicht gepackt mit Informationen, jeder freie Raum wie durch göttliche Fügung oder zumindest religiösem Eifer ausgefüllt.

American Venus (1997) ist ein Porträt Jayne Mansfields, der All-American-Göttin der Fünfzigerjahre. Mansfields Bereitwilligkeit, ihre körperlichen Reize zu nutzen – und das in einer von strenger, heuchlerischer Moral geprägten Kultur – zeitigte die von ihr erwünschten Schlagzeilen und zerstörte gleichzeitig langsam ihre Karriere. Ihr Tod durch Enthauptung bei einem Autounfall im Jahre 1967 erhärtete schließlich ihre Unsterblichkeit. Coleman zeigt Mansfield im Augenblick ihres Todes – endlich schwebt über dem blonden Haar nun eine Krone, als ihr Kopf am Straßenrand ausrollt. Scharf umrissene Dreiecke im Hintergrund suggerieren zunächst die Scherben der Windschutzscheibe, die ihren Hals durchtrennten, gleichzeitig erinnern sie aber auch an die Dreifaltigkeit und die mythologische Dreiecksbeziehung, die womöglich zu dieser Tragödie führte. Anton LaVey, Gründer/Hohepriester der Church of Satan, war einst ein hoffnungsvoller und eifersüchtiger Mansfield-Verehrer. Er hatte Mansfields Manager, der in diesem Moment den Wagen lenkte, mit einem Fluch belegt – man sollte beim nächsten Mal vielleicht etwas vorsichtiger mit seinen Wünschen

sein. Inmitten von Motten, Insekten, Schmetterlingen (Korruption, Sünde und Metamorphose) heißt es in einem beiläufigen Text »Miss One-for-the-Road« – ein Schönheitswettbewerb, den Fräulein Mansfield gewonnen hatte.

Mutterliebe ist die höchste Form der Liebe. – rückwärts geschrieben auf den linken Arm eines in der Mitte der Tafel dargestellten hybriden anthropomorphen Spinnenwesens, das einen hochhackigen Schuh und eine mit Edelsteinen besetzte Kappe trägt, *Victory of Hell* (1995)

Als ich Joe an dem Tag anrief, hatte sich gerade das von Cho Seung-Hui an der Virginia Tech angerichtete Massaker ereignet und im Hintergrund war sein eingeschalteter Fernseher zu hören. »Bislang 33, darunter auch der Schütze«, bemerkte er langsam und etwas verträumt, vielleicht in Gedanken an die Zahl und ihre Beziehung zu Jesus.

DW: Welche Waffen hat er verwendet?

JC: Er hatte zwei Gewehre – ein automatisches und ein Kleinkalibergewehr, nur 22 Millimeter. Er hatte wohl auch eine Menge Munition.

DW: Zum Glück für ihn. Und dann ist er für ein paar Stunden verschwunden?

JC: Ja, so wie ich es verstehe, gab es an einem Ort eine Schießerei. Da wurde er aber nicht gefasst, und deshalb ist er Stunden später woanders noch mal aufgetaucht.

DW: Er war ziemlich clever. Ich frage mich, wo er sich versteckt hat.

JC: Ja, stimmt, während der zwei Stunden.

DW: Er hätte wahrscheinlich davonkommen können, wenn er gewollt hätte.

JC: Ja, offenbar wäre ihm das nach der ersten Schießerei wohl gelungen.

DW: Oder auch nicht. Vielleicht ist er ja aufgefallen. Wahrscheinlich wusste man, wie er aussieht.

JC: Ja. Sie sagen, er sei Asiate, aber sie haben noch keinen Namen genannt. Man weiß eigentlich überhaupt nichts über ihn, nicht einmal, ob er selbst da studierte oder nicht.

DW: Ich habe von einer Schießerei im vergangenen Jahr gehört, ein entflohener Häftling hat irgendwo jemanden erschossen und sich anschließend auf genau demselben Campus versteckt. Da hat man ihn dann gefasst.

JC: Ja, das ist wirklich unglaublich. Das ist ein umwälzender Tag. Wirklich unglaublich.

DW: Und davor war der größte Amoklauf die Sache mit dem Truck, der in ein Fast-Food-Restaurant gerast ist –

JC: Ach ja, das Libby's-Massaker.

DW: Das waren nur 24 oder so –

JC: Ja, das heute setzt dem noch eins drauf.

DW: Schwer zu überbieten.

JC: Ich weiß, es ist unglaublich.

DW: Dann gab es da noch das McDonald's-Massaker, aber das war auch –

JC: Ja, das war auch nicht so groß. James Huberty.

DW: James Huberty, genau.

JC: Ich glaube, die Tatsache, dass es ihm gelungen ist, der Polizei zu entgehen und anschließend zurückzukommen, um sich noch mal auszutoben, ich glaube, damit hat er den Einsatz noch einmal ziemlich erhöht.

DW: Das unterscheidet ihn wirklich von allen anderen. Ein paar Stunden abtauchen und dann zurückzukommen und weiterzumachen. Das ist wirklich beeindruckend.

JC: Ja, dass er in der Lage war, sich wieder zu beruhigen, nicht wahr, und die Wut noch einmal hochkommen zu lassen und wieder rauszugehen. Das ist bestimmt nicht leicht. Wie er sich selbst gewissermaßen gestoppt hat und es dann innerhalb kürzester Zeit wieder aufbauen musste.

DW: Stimmt. Während dieser zwei Stunden muss er fürchterliche Angst ausgestanden haben. Er musste seine Gefühle und Gedanken wieder sortieren.

JC: Ja, er muss so viele verschiedene Dinge durchgegangen sein.

DW: Er dachte wahrscheinlich: »Okay, das war's. Soll ich Selbstmord begehen?« Während des Verlaufs hat er vielleicht zuerst erkannt, dass er mehr schaffen könnte, und dann hat er an seine frühere Energie wieder angeknüpft.

JC: Ja. Das ist spekulativ, aber vielleicht hat er an einem bestimmten Punkt gedacht: »He, ich kann jetzt einfach abhauen und werde nicht gefasst«, und dann hat er es sich womöglich noch einmal anders überlegt. Schwer zu sagen. Häufig ist so etwas zunächst einmal eine Selbstmordhandlung, aber es ist erstaunlich, dass er diese zwei Stunden lang verschwunden ist. Ich meine, wo war er, und was hat er da gemacht?

DW: Sie gehen auf das alles noch gar nicht ein, oder?

JC: Nein, darüber weiß noch keiner etwas.

DW: Ich habe gelesen, dass einige Studenten aufgebracht darüber waren, dass man sie nach der ersten Schießerei nicht gewarnt hatte und sie weiter auf dem Campus blieben, ohne über die vergangenen Morde Bescheid zu wissen beziehungsweise darüber, dass der Schütze noch auf freiem Fuß war.

JC: Das ist ja auch ziemlich schockierend. Bald soll eine Pressekonferenz stattfinden, also, man erwartet so etwas.

DW: Bringen sie Bilder von den Todesopfern?

JC: Ja, sie haben Videomaterial gezeigt, das einer der Studenten mit seinem Handy gefilmt hat. Der Schütze war eigentlich nicht zu sehen, aber ich habe die Schüsse gehört, und man sah, wie die Polizisten auf irgendetwas zuliefen. Und im Moment zeigen sie auch etliche Standbilder, auf denen man sieht, wie man Leichen aus einer Tür herausschleift und Studenten aus einem Fenster springen.

DW: Ach ja, davon habe ich gelesen. Das war wahrscheinlich gerade einmal im zweiten Stock, aber durch die Wortwahl in dem Artikel, den ich gelesen habe, wurden bewusst Erinnerungen an die Drohnen geweckt, die damals aus den oberen Stockwerken des World Trade Center in den Tod sprangen.

JC: Ja. Angeblich hat der Täter die Türen während der ersten Schießerei zugekettet, damit niemand fliehen oder hereinkommen konnte.

1987 erschien in New York ein Buch, das eine psychische Katharsis für bestimmte Zweige einer Generation anbot, die befürchteten, dass die während der späten Siebziger- und frühen Achtzigerjahre herausgebildeten ästhetischen Sensibilitäten sich unter demselben Beschlag verbrauchen würden, der die Früchte des Hippie-tums vereinnahmt hatte. Während des nächsten Jahrzehnts schien *Apocalypse Culture* als Katalysator für eine neue Art von Intellektuellen im urbanen Amerika zu dienen. Bei dem Buch handelt es sich um eine Sammlung von Aufsätzen, verfasst von Künstlern, Kriminellen, religiösen Eiferern und klinisch diagnostizierten Schizophrenen, die einen weiten thematischen Bogen spannen und sich insgesamt durch eine eigen-tümlich trotzig Naivität auszeichnen. Den Umschlag zierte Joe Colemans elf Jahre zuvor entstandenes Gemälde *Passion Murder* (1976). Dies war für viele die erste Be-gegnung mit dem Werk des Künstlers – der Herausgeber/Verleger Adam Parfrey hatte eine passende, glückliche Wahl getroffen.

Den künstlerischen Fähigkeiten eines verstörten Jungen ist es gelungen, dank mütterlicher Ermutigung und dem Hang, den eigenen Ängsten fassungslos ins Auge zu blicken, in das Allerheiligste des Kunst-Establishments vorzudringen. Als ich Adam Parfrey um einen Kommentar zu dieser prestigeträchtigen Ausstellung in den KW bat, fiel ihm instinktiv das Stichwort »Zwillingsbildungen« ein – ein gutes Omen für seinen wahlverwandten Zwillingsbruder:

Was anderen sonderbar erscheint, muss es nicht notwendigerweise für Joe Coleman oder mich sein. Wir haben vielleicht einen anderen Standard für das, was eine »Norm« ausmacht. Für uns ist es beispielsweise normal, sich für die Arbeiten von Außenseitern oder Leuten zu interessieren, die nicht zur Mainstream-Ästhetik oder zur Vorstellung davon passen, was vielen Menschen Sicherheit oder Wohlbefinden vermittelt. Natürlich finden Joe und ich den öden Mainstream, der sich blindlings abgrenzt, gewissermaßen selber irgendwie »sonderbar«.

Als Heranwachsenden hat mich das Cover von *Apocalypse Culture* tief beeindruckt. Es ist erfreulich zu sehen, wie sich Joe Coleman zu Amerikas Endzeitchronisten und künstlerischem Gewissen entwickelt.

Aus der Sicht von Europäern mit einem analytischen Blick auf die zeitgenössische amerikanische Kunst mag Colemans Einfluss vor allem im Bereich des »Lowbrow«, einer im Underground angesiedelten Bildkultur, liegen, jener Welt des von Robert Williams herausgegebenen *Juxtapoz Magazine*, das tendenziell ein Forum für Arbeiten von aufstrebenden »Colemanites« liefert, wo es unpassend erscheint, tatsächliche Coleman-Gemälde abzubilden. Für manche beschwört der Name Joe Coleman das Bild eines ewigen Teenagers, der darauf fixiert ist, was andere *einfach nicht begreifen würden*: körperliche Deformationen, Enthauptung, Psychopathen, Zerstückelung, wuchernde Hautkrankheiten. Aber im Rahmen dieser Vorlieben wird noch einmal ein besonderes Gewicht auf Colemans Freunde und andere persönliche Helden gelegt. Die grundlegende messianische Tendenz zu Empathie und Liebe liefert insgeheim eine Rechtfertigung für jene kriegerischen Kannibalen, heraushängenden Augäpfel und klaffenden Genitalzysten. Diese vordergründig ins Auge springenden Komponenten dienen als Nebelwand, die dem durchschnittlichen Betrachter die Knie weich werden lassen, während sie gleichzeitig Colemans darunter verborgene sensible, christusartige Empfindungen (Kummer und Mitleid) vor seinen Blicken schützen.

15

David Woodard

Alle meine Arbeiten sind Mikrokosmos und Makrokosmos. Die Welt in der Welt in der Welt in der Welt. – Joe Coleman

Colemans Ehefrau Whitney Ward, gute Freunde wie Hasil Adkins, Jim Jarmusch und Indian Larry sowie Star-Ikonen wie Hank Williams, Henry Darger, Barbara Steele und Klaus Kinski werden mit aufrichtigem Respekt behandelt und sind zumeist von gedrängt gemalten Texten umgeben, die an die illustrierten Manuskripte eines William Blake oder Austin Osman Spare erinnern.

In *As You Look Into the Eye of the Cyclops, So the Eye of the Cyclops Looks Into You* (2003), ein in eine Fernsehtruhe aus den Fünfzigerjahren integriertes Gemälde, wird Klaus Kinski beschrieben als »heftig, wahnsinnig, verstörend. Klaus übernahm anfangs denkwürdige Nebenrollen, etwa den Buckligen in *Für eine Handvoll Dollar*, und spielte später in mehreren Filmen von Werner Herzog, die ihn zur IKONE machten.« Über Sidney Woodrow Parfrey heißt es in *Cyclops*: »Etwas traurig-pathetisch Tragisches steckt in jeder von ihm gespielten Figur. Seine beste Rolle war die des Amok laufenden Milchbubis, der in einer Folge von *Naked City* namens »Burst of Passion« schließlich im Wachsfigurenkabinett von Coney Island erschossen wird.« Ähnlich ernste Einführungen finden sich auch zu allen Themen von *Cyclops*, die in

dem Betrachter die Frage aufkommen lassen, aus welcher Perspektive das Orakel spricht. Die gebieterische Stimme scheint von oben, von jenseits der Zeitkreise zu dringen – ein onkelhafter Zarathustra, der aus dem oberen Raum herabsteigt, um zu erklären, was es tatsächlich mit dem leuchtenden Kasten und seiner heidnischen Kosmologie auf sich hat. In dieser Hinsicht erinnert *Cyclops* an Kenneth Angers Buch *Hollywood Babylon*, freilich ohne dessen Schadenfreude und Sarkasmus. Über Buster Keaton heißt es in *Cyclops*: »Es ist eigenartig, dass ich, wenn ich mir meinen Lieblingsstummfilmkomiker ansehe, nie lache. Zu gelähmt und hypnotisiert bin ich von dieser jenseitigen Erscheinung und dem von ihr bewohnten, traumähnlichen Universum. Am unheimlichsten ist sein Film *The Playhouse*, in dem alle Rollen, egal ob männlich, weiblich oder Tier, von ihm selbst gespielt werden.«

Die bildliche/textliche Erzählweise in Colemans Arbeiten erzeugt durchweg einen unzerstückbaren Zwitter zwischen Tagebuch und Historie – es scheint keinerlei Unterscheidung zu geben, die das Privatleben von der Welt der populären Tragödie im Allgemeinen trennt.

Indian Larry's Wilde Ride (2003), das Porträt eines Motorradfreaks und engen Freundes von Joe Coleman und Whitney Ward, markiert einen emotionalen Wandel im Werk des Künstlers. Der Fokus wird zwar wie zuvor auch hier auf das Heroische/Tragische im Leben eines Subjekts gelegt, wobei persönlichen Talismanen eine entscheidende Rolle zukommt: Nicht nur ist das Bild selbst auf eines von Indian Larrys gestreiften Lieblingshemden aufgezogen worden, was für jene, die ihn kannten, sicher eine besondere Bedeutung ausmacht, auch der (von Joe entworfene und von den Leuten aus Larrys Werkstatt zusammengeschweißte) Rahmen des Bildes besteht aus Motorradteilen. Allerdings tauchen weniger auf den Betrachter blutig und makaber wirkende Einzelheiten auf, als in Colemans Arbeit gewohnt, stattdessen entsteht der unmittelbar wahrnehmbare Eindruck von privatem Verlust, Trauer und Erinnern.

Ich glaube, ich habe endlich die Auffahrt zur Straße des Lebens gefunden. Mein Wahnsinn hat meine Dämonen vertrieben. – Indian Larry

Indian Larry entwarf und baute seit seiner Kindheit Motorräder, angefangen bei einem Dreirad, das mit einem Rasenmähermotor angetrieben wurde. Er erscheint als ein stattlicher, ansehnlich tätowierter Herr mit wimpernlosen stahlblauen Augen. Eine von Dutzenden biografischen Vignetten um den gut aussehenden Halbindianer stellt neben einer Hand eine Explosion dar, begleitet von den Worten: »Larry versuchte, eine Rohrbombe zu bauen, mit der Absicht, seine katholische Grundschule, den Quell seiner Qualen, in die Luft zu jagen. Die Bombe explodierte vorzeitig, was für Larry zum Verlust eines Fingers seiner linken Hand führte.«

Wenn man nur vier Finger an einer Hand hat, kommt man besser überall ran. Das nutzt einem als Mechaniker. – Indian Larry

Der Katholizismus ist ein wiederkehrendes Thema. So erfährt der Betrachter von Larrys tiefer Abscheu gegenüber Nonnen. Unterhalb einer verträumten Schwarzweißdarstellung der St. Thomas School heißt es: »Die einzige Personengruppe, gegen die Larry einen tiefen Hass hegte, waren ›Nonnen‹. Als er ein kleiner Junge

war, pflegten die Nonnen an seiner Grundschule ihn zu schlagen und stundenlang in eine kleine Kammer einzusperren.« Unterhalb der Schule steht eine Frau in hochhackigen Schuhen auf Indian Larrys Brust. Der hemdlose, hoch taillierte Goldlaméhosen und Petruschka-Schuhe tragende Indian Larry scheint seine Lage rücklings ausgestreckt auf einem Nagelbett gelassen hinzunehmen – »JUNKIE« heißt es rechts, und darauf »Heftzwecken und Nadeln! Nadeln und Heftzwecken«. Links von der Schule hebt eine glupschäugige stämmige Nonne mit einem dritten Auge und spitzen Fingern den winzigen Indian Larry an seinen Haaren in die Luft. »Nur ein einziger Schritte bis zur Hölle« heißt es in weißen Buchstaben vor im Hintergrund züngelnden roten Flammen. Und das Mantra der Nonne: »Die Kammer ist dunkel. Das Lineal ist hart.« Drei kurze Vignetten weiter spricht Indian Larry zu sich selbst: »Wenn ich sterbe, möchte ich Gott fragen: Was zum Teufel hast du dir dabei gedacht?«

Neben einem selbstmitleidigen gefallenem Ei, über dem eine Eule »Mörr-derrr« gurr, findet sich die langatmige Fassung eines Kinderreims: »Humpty Dumpty saß auf der Wand, Humpty Dumpty fiel in den Sand, Da hat der König all seine Reiter gesandt, Doch Humpty Dumpty schafft keiner mehr zurück auf die Wand.« Das mit einem Sartre-Mund ausgestattete, eine Fliege und Holzpantinen tragende Ei ist der Vagina von Indian Larrys Witwe Bambi entsprungen, die eine Federmaske und Nippelanhänger trägt und mit ausgestreckten Armen neben ihrem Vertrauten steht, einem fein ornamentierten Kolibri mit elf saugnapfbesetzten Tentakeln, die sich nach einem Bildnis von Indian Larry recken. Neben diesem Bildnis Bambis befindet sich eine größere, augenscheinlich anheimelndere Darstellung, auf der sie mit Zöpfen und herzförmigem Amulett um den Hals den Betrachter direkt anlächelt. Rechts davon ist die Witwe ein drittes Mal als Meerjungfrau dargestellt. Unter diesem Minitriptychon findet sich ein großherziger Coleman-Zweizeiler:

*Als ultimative mythische Romanze zwischen Feuer und Wasser
War Bambi die große Liebe in Larrys Leben.*

Bambi hat einen weiteren Auftritt als Meerjungfrau im unteren Bereich des Bildes, der die Bezeichnung »Sea of Love« trägt und in dem ein trüber Schwertfisch, ein Krebs und ein Hummer geistesabwesend Kontakte zu einer glasäugigen, hakenhändigen und fußlosen Zwergendame im durchsichtigen Babydoll knüpfen. »He, warte, komm zurück, ich mache Frühstück«, sagt der weibliche Klecks zu Indian Larry. Die über der Szenerie thronende üppige Meerjungfrau lächelt strahlend, die Augen ekstatisch weit aufgerissenen. Oberhalb von Bambi wird in einer illustrierten Vignette Indian Larrys Vorbild Evil Knievel mit folgenden Worten beschrieben: »Der größte Schamane unter allen Draufgängern. Sein Werben um die Herrin Tod machte ihn mit 35 Knochenbrüchen und einer Lebertransplantation zu einem wahren amerikanischen HELDEN.«

Der in *Indian Larry's Wilde Ride* vorherrschende weiche Ton gleicht jenem in Colemans Hank-Williams-Porträt, *A Picture from Life's Other Side*, das 1998 entstand und damit zufälligerweise ein Jahr, nachdem der Künstler Whitney Ward kennen gelernt hatte. Dieser Ton ist von einem anscheinend ausgeglicheneren Humor durchdrungen, der ein verhalteneres Lachen hervorruft, das womöglich einer souveräneren,

zuversichtlicheren Region des Künstlerherzens entspringt. Während nachfolgende Bilder zu den Freuden der heillosen ängstlichen Zerknirschung zurückkehren, bilden *The Philosophy of Humbug* (1999), ein Porträt von P. T. Barnum, und *The Mad Hatter* (2000), ein Bildnis Boston Corbetts, der den Lincoln-Attentäter John Wilkes Booth ermordete, weitere Ausnahmen. Ein stilles Gefühl der Ehrfurcht und Andacht schwingt in Colemans Darstellungen von Williams, Barnum und Corbett mit.

Diese Arbeiten sind sanfter und unverhohlenen sentimental. Sie finden ihr Gegenstück in Colemans greller Großstadtszene *Ecce Homo* (1994), die den Buchumschlag von *Apocalypse Culture II* (2000) zierte, dessen russische Fassung unter Putin im Jahr 2005 verboten und öffentlich verbrannt wurde.

In seinem Selbstbildnis mit dem Titel *Coal Man* (1997) erscheint der Künstler buddhahaft und hoch konzentriert in Anzug und Krawatte im Mittelpunkt eines Kreises innerhalb eines größeren Kreises. Von dort blickt er den Betrachter durch eine stark vergrößernde Juwelierbrille an, während er das zuvor entstandene Selbstporträt *Faith* (1996) in seinen Händen hält. In der linken unteren Bildecke steht Colemans Vater betrunken vor einer Verkehrsampel, eine große Flasche Wodka in der einen Hand und drei Pinsel in der anderen. Bei Letzteren handelt es sich um das einzige Geschenk, das der kleine Joe jemals vom alten Coleman erhielt – ein zutiefst denkwürdiges Ereignis also. In der rechten unteren Bildecke vollzieht Joes hinreißende Mutter eine Fellatio an dem durch den Fuß des Messias geschlagenen Nagel, wobei sie mit einer Hand das Holz hinter dessen Waden streichelt und in der anderen zärtlich eine neunschwänzige Peitsche schwingt. Aber am Kreuz hängt nicht Jesus Christus, sondern Joe Coleman mit offensichtlich vorne ausgebeultem Lendenschurz. Innerhalb der Begrenzung, die den äußeren Kreis umgibt, deuten Bilder, die an das jenseitige Dasein sündiger Christen erinnern, irdische Schrecken an, Stationen auf dem Kreuzweg des Künstlers, die *dieser* »JC« wie durch ein Wunder überlebt hat und zu seinen Gunsten wenden konnte.

Zur Rechten Colemans Elternhaus, in kolonialem Rot gestrichen, das trügerisch behaglich wirkt. Auf dem Schornstein hockt der kleine Joe, nackt, den Kopf in die Hände gestützt, überragt von seiner als Sexbombe dargestellten Mutter. Grotesk herumwandernde Hieronymus-Bosch-artige Dämonen, die sich Scheren in ihre Vaginas stoßen, Gartengeräte statt Gliedmaßen haben oder deren Augen mit Hilfe von Operationsbesteck dauerhaft aufgesperrt bleiben, bevölkern dicht gedrängt den feurigen Himmel über dem Heim des kleinen Coleman.

Gegenüber dem Haus auf der anderen Straßenseite befindet sich, den Tatsachen entsprechend, ein Friedhof. Bei den sieben hier abgebildeten Grabsteinen handelt es sich um jene von Otto Dix, Ivan Albright, Ed Wood, Jr., H. Houdini, Browning, Leone und Joe Coleman.

Zur Linken befindet sich die von Coleman häufig besuchte St. Mary's Church mit ihrem zugehörigen Friedhof. Die hier abgebildeten sieben Grabsteine versinnbildlichen die Freimaurertugenden Ehrlichkeit, Freundschaft, Hingabe, Glaube, Familie, Liebe und Treue.

In dem äußeren Kreis um Coleman herum finden sich Gegenstände, die dem Künstler vertraut und wohlgesonnen sind: eine Taschenbuch-Erstausgabe von *Nightmare Alley*, eine Tasse mit dem Aufdruck »Ripley's Believe it or Not«, eine Flasche Extra-Strength Tylenol (in den Siebzigerjahren vergiftete ein verärgerter Tylenol-Fabrikarbeiter in Amerika eine Charge des leichten Kopfschmerzmittels,

das man bevorzugt kleinen Kindern verabreichte. Die Folge war eine schleichende Kindersterbewelle), eine Penguin-Ausgabe von Schopenhauers *Abhandlungen und Aphorismen* (»Ich hasse dich von ganzem Herzen«, »Der menschliche Körper ist ein einsamer Ort«), ein Lifestyles-Vibra-Ribbed-Kondom in seiner Verpackung (»Hellfire«, »Sin«), eine Spritze (»selbst anzuwendende Bemühungen zur Beseitigung innerer Gefahren«), eine Flasche Cockspur-Rum, eine halb aufgebrauchte Tube blauer Rembrandt-Acrylfarbe.

Innerhalb des von Coleman beherrschten Kreiskerns finden sich zahlreiche kurze Sätze und Wörter: »Das wird dir noch leidtun«, »Weck mich auf!«, »Aus den Augen, aus dem Sinn«, »Vorsicht Steinschlag«, »Die Juden haben Jesus nicht getötet, es war sein eigener Vater.« Der innere Kreis besteht wie der äußere aus Textteilen: »Heute ist die Zeit der Drangsal. Zeit der Tränen, Schmerzen und Qualen. Einsam vor allem. Voll bitterer Pein und Furcht. Manchmal scheint die Furcht zu groß, als dass meine Seele sie fassen könnte. Man wünscht sich eine explosionsartige Befreiung.«

Der Katholizismus ist der Glaube an die Dreifaltigkeit, der Glaube daran, dass Gott, obwohl er in Wesen, Substanz und Sein eins ist, als dieser eine Gott in Form von drei göttlichen Wesen existiert, die alle identisch sind mit der einen Essenz und deren einziger Unterschied in ihren Beziehungen zueinander besteht: der Beziehung des Vaters zum Sohn, des Sohns zum Vater und beider zum Heiligen Geist, aus denen sich der eine Gott als Dreieinigkeit zusammensetzt. Wenn man das Verhältnis zwischen Wagner und seinem leiblichen Vater untersucht, einem jüdischen Schauspieler, mit dem seine arische Mutter ein Verhältnis gehabt und den sie schließlich geheiratet hatte, erhält man einen Einblick in *Parsifal*, *Lohengrin* und den verstörten Ton in den unter dem Titel *Religion und Kunst* erschienenen gesammelten Aufsätzen des Meisters. Colemans Verhältnis zu seinem Vater ist von mindestens ebenso großer Bedeutung für den in seinen Arbeiten vermittelten Zeitgeist.

DW: Der Begriff Gefühlsverwirrung wurde von Strawinsky auf dessen Totenbett während eines Gesprächs mit seinem Interpreten/Biografen Robert Craft geprägt. Auf die Frage Crafts, wie er dazu in der Lage gewesen sei, zu Beginn seiner Laufbahn, zwischen 1909 und 1913, die drei einflussreichen Ballette – Le sacre du printemps, Petruschka und Feuervogel – zu komponieren, erfand Strawinsky den Begriff zur Erklärung seiner damaligen Lebensphase. Er war mit seiner kleinbürgerlichen Cousine verheiratet, mit der er ein Kind hatte, und unterhielt gleichzeitig eine Dreiecksaffäre mit Sergej Diaghilew und Vaslav Nijinsky von den Ballets Russes, mit denen er auf Gastspielreise war. Unfähig, mit der oder dem einen über den oder die andere(n) zu sprechen, lebte Strawinsky in zwei einander ausschließenden romantischen Welten, und auf diese Arbeiten lenkte er seinen Wahnsinn. So empfand er es, als er im Sterben lag, im Angesicht seiner Meisterwerke. Deine Meisterwerke hingegen scheinen von einer zuverlässigeren Quelle gespeist worden zu sein – dir haben die Musen mehr als fünf Jahre gewährt.

JC: Selbst die in meiner Kindheit entstandenen Zeichnungen mit Kreuzwegstationen oder ähnlichen Sachen, sie funktionieren noch immer nach einer bestimmten Methode. Aber die Methode ist heute raffinierter, exakter. Und selbst wie ich darüber nachdenke, es empfinde und darstelle, selbst meine Finger bewegen sich inzwischen langsamer, sie sind konzentrierter. Die Pinselstriche sind heute viel winziger. Die Hand vollzieht kleinere Bewegungen und

sucht nach weiteren Informationen auf der Oberfläche. Somit handelt es sich um eine durchgängige Linie und dennoch um einen Kreis, weil die Linie zu ihrem Anfang zurückführt.

DW: Vielleicht ist der Anfang ja in der Schulklasse zu finden, in die du mit sechs Jahren gehen musstest.

JC: Ja, das könnte die Stelle sein, an die der Kreis zurückführt – an der er zum Kreis wird.

DW: Und dann geht es weiter über einen Kreis von Themen, die mit dem Christentum zusammenhängen: Beichte, Schuld, Triumph –

JC: – und körperlicher oder seelischer Schmerz.

DW: Ja, darum geht es im Grunde – um eine Mischung aus körperlicher und seelischer Qual. Wie würdest du deine Statur als Sechsjähriger beschreiben? Warst du wie eine Miniaturausgabe deiner heutigen Erscheinung?

20

David Woodard

JC: Ich nehme es an, na ja, das muss ich wohl gewesen sein, aber wie soll man das beschreiben? Ich war kleiner als die anderen Kinder in meiner Klasse. Im Grunde war ich immer eher klein.

DW: Warst du zum Beispiel körperlich in der Lage, dich gegen die sportlichen Arschlöcher zu verteidigen?

JC: Eine Zeitlang hatte man es auf mich abgesehen, aber dass es mir schließlich gelang, das zu überwinden, lag daran, dass der furchterregendste Mensch in meinem Leben mein Vater war und ich seinen Geist kanalisieren konnte. Wenn man mich also bis an den Punkt zwang, an dem ich nichts mehr zu verlieren hatte, nutzte ich die Kraft, die ich durch meinen Vater oder zumindest durch meine Angst vor ihm besitze, wenn schon nicht durch ihn selbst.

DW: Es war nützlich für dich, seinen Zorn, seine Kraft zu kanalisieren.

JC: Ja.

DW: Haben dein Verhältnis zu und deine Ehe mit Whitney einschneidende Veränderungen in deinem Werk ausgelöst? Hatten sie beispielsweise einen Einfluss auf deinen Hang zu immer feineren Pinselstrichen?

JC: Ich glaube, dass Whitney, ich meine, sie ist so wertvoll für mein Leben, und die Reife ist es auch. In der Lage zu sein, die Dinge weiterzutreiben. Aber ich meine nicht die in Jahren gezählte Reife. Wie bei manchen Künstlern, die, sobald sie einen gewissen Erfolg haben, langsamer werden oder sich selbst nicht mehr herausfordern. Ich aber habe mich über all die Jahre immer selbst herausgefordert, mich soweit vorangewagt, wie ich konnte. Und das ist übrigens

auch ein Gefühl der Verzweiflung, weil ich nicht weiß, wie lange, wie viel Zeit ich noch habe, daher das Gefühl der Verzweiflung. Wie lange kann ich meine Hände und Augen noch kontrollieren?

DW: *Hm, verstehe.*

JC: Und in allen Arbeiten gibt es diese Angst vor, ich glaube, vor dem Verlust des Augenlichts, weil ich die Fläche mit so vielen Dingen ausfülle. Ich glaube, das drückt die Angst vor dem Blindwerden und vor der Letztendlichkeit aus, dass es unbestreitbar ist, dass ich, nicht wahr, schließlich alles verlieren werde – weil es uns allen so geht.

DW: *Wann haben Whitney und du geheiratet, und wie habt ihr euch kennen gelernt?*

JC: Ich habe Whitney über einen gemeinsamen Freund, Jonathan Hayes, kennen gelernt, ein Leichenbeschauer hier in New York und außerdem Gastro- und Weinkritiker für Martha Stewart. Er brachte Whitney und einen blinden Freund zur Eröffnung mit. Und er beschrieb seinem Freund bis in kleinste Detail – und das konnte er, darin war er sehr gut – jedes einzelne Bild, während er mit Whitney da war – und da habe ich Whitney zum ersten Mal gesehen. Und ich dachte nur, dass Whitney die schönste Frau ist, die ich jemals gesehen habe. Und von ihrem Wesen her ein so toller Mensch, was ich damals natürlich kaum wissen konnte. So habe ich Whitney kennen gelernt, aber damals war ich mit Dian Hanson zusammen. Als Dian Hanson und ich uns trennten, fingen Whitney und ich an, uns zu treffen – und seitdem sind wir zusammen.

21

David Woodard

Nach dem Beginn unserer Erörterung über die psychosexuellen Parallelen zwischen Coleman und Wagner empfiehlt es sich, mit *Tenebrae for Gesualdo* (2004) fortzufahren. Carlo Gesualdo (1566–1613), Prinz von Venosa, war der einzige Komponist, der Wagners Verwendung einer Chromatik vorwegnahm, die man schließlich als *Tristanismus* bezeichnen sollte: den schillernden Einsatz von Zufällen, überzogen bis zur tonalen Mehrdeutigkeit, die der Maestro in seinem »Liebestod« aus *Tristan und Isolde* (begonnen 1856) erstmals erreichte. Obwohl Gesualdo einige der atemberaubendsten Chorwerke des 16. Jahrhunderts komponiert hat, ist er – genau wie O. J. Simpson, ein weiteres Coleman-Thema – vor allem dafür bekannt, dass er seiner Trophäenfrau und ihrem unvorsichtigen Liebhaber den Garaus machte. Gesualdos innere Qualen im Anschluss an das Debakel, für das dem sensiblen Komponisten ein Prozess erspart blieb, trugen zur Genialität seiner Musik bei – Gefühlsverwirrung bis zum Äußersten.

Das häusliche Vergehen wirkte sich tief auf Gesualdo aus. Als Buße ließ er wie Macbeth den Wald um sein Schloss herum abholzen, damit seine Schande nicht verborgen bliebe. Er errichtete ein Kloster mit einer Kapelle, für die er ein Gemälde in Auftrag gab, auf dem er, der böse Onkel Don Giulio, die Leichen von Maria und ihrem Geliebten sowie ein Kind dargestellt waren, von dem man annahm, es sei sein und Donna Marias Sprössling, der ebenfalls zum Schweigen gebracht worden war, oder aber, in einer zweiten Lesart, Amor, der die Glut der Liebe für immer stillt. Obgleich es keinen Beleg für die Geburt eines Kindes gibt, heißt es, eine während

der Tat anwesende Amme habe sich die Lunge aus dem Hals geschrien, man möge doch wenigstens das Kind verschonen. Laut Überlieferung erhängte er das in seiner Wiege liegende Kind an einer seidenen Schnur:

... Die Krippe war wilden Wogen ausgesetzt, so dass das Kind, durch die Heftigkeit der Bewegung unfähig, Luft zu holen, seine Seele dem Himmel empfahl.

Strawinsky, der das Gemälde aufgespürt hatte, fand es stark verschmutzt und doch unbeschädigt vor. Als er drei Jahre später zurückkehrte, hatte man das Bild gereinigt und knapp über Gesualdos Kopf eingerissen.

Von seinen Zeitgenossen wurde Gesualdo als führender Komponist von Madrigalen verehrt (sechs Bücher), in denen er ihre Technik mit einem Höchstmaß an Ausdruckskraft bis aufs Äußerste erweiterte und damit zwei Jahrhunderte später entstandene Musik vorwegnahm. Seine Musik legte plötzliche Tempowechsel an den Tag und rief Emotionen von maximaler Intensität hervor – die Texte waren oftmals hoch erotisch. Diese Madrigale galten als so ungewöhnlich, dass sie kurz nach seinem Tod als eines der frühesten Beispiele einer Gesamtausgabe veröffentlicht wurden.

Der von Gesualdos Musik faszinierte Strawinsky orchestrierte und vollendete einige seiner Werke. Im Verlaufe dieses Unterfangens reiste er in die Heimatstadt Gesualdos.

22

David Woodard

... Ich besuchte den Sitz der Familie des Komponisten (Gesualdo, Avellino), eine wenig malerische, verwahrloste Stadt ... Ich war per Schiff nach Neapel gereist – meine letzte Expedition dieser Art, wie ich beschloss. Die Tortur der Einschiffung allein dauerte länger als ein Transatlantikflug, nicht zu reden von den gleichzeitig stattfindenden Marathonkonzerten konkurrierender Blaskapellen, dem unablässigen Prasseln von Papierfahnen und den von Abschied nehmenden und zurückkehrenden Neapolitanern veranstalteten Klageorgien. Ich entsinne mich, dass wir auf dem Weg nach Gesualdo das Konservatorium San Pietro a Maiella und den Fischmarkt nahe der Porta Capuana besuchten und am Montevirgine die Prozession eines Kultes der jungfräulichen Geburt verfolgten, eine Parade aus blumenbekränzten Automobilen, angeführt von kleinen Jungen, die mit religiösen Motiven geschmückte Fahnen trugen und wie Fackelläufer durch die Straßen zogen ...

Das Schloss von Gesualdo wurde damals von einigen Hühnern, einer Jungkuh und einer grasenden Ziege bewohnt, während die menschliche Bevölkerung während dieses noch pillenlosen und anti-malthusianischen Jahrzehnts zahlreiche bambini zählte. Keiner der Einheimischen hatte freilich je etwas von dem Prinzen von Venosa und seiner Tat gehört, aber zur Erklärung unseres Wunsches, einen Blick auf den Familiensitz zu werfen, musste ein Teil der grausigen Geschichte doch wenigstens einigen der Bewohner kundgetan werden. – Strawinsky

Die während des Barocks herrschende Haltung ist nach Erwin Panofsky definiert »als eine, die auf einem objektiven Konflikt zwischen antagonistischen Kräften beruht, die jedoch in einem subjektiven Gefühl von Freiheit und sogar Lust verschmelzen ...«¹ Das paradigmatische Beispiel dieses Gefühls ist für Panofsky eine Skulptur:

¹ Erwin Panofsky, *Was ist Barock?*, Frankfurt am Main 2005, S. 42.

Berninis *Verzückung der Heiligen Theresa von Avila* (1644–47). Dieses berühmte Altarwerk, das sich in der Kirche Santa Maria della Vittoria in Rom befindet, zeigt den Augenblick in der Hagiografie der Heiligen Theresa, in dem ein Engel Christi ihr Herz mit einem goldenen, flammenden Pfeil durchbohrt. Sie verliert das Bewusstsein, übermannt von einem Schauer aus körperlichem Schmerz und sexueller Ekstase, wobei ihre Gesichtszüge einen göttlichen Kurzschluss offenbaren und goldene Lichtstrahlen die Himmelfahrt ihrer Seele andeuten. Die Skulptur schwebt zwischen Erde und Himmel, während die gekräuselten Falten des ihren Körper umspielenden Gewandes in ihrer Wiedergabe aufgelöster, verdrehter Formen weiterhin Bewegung suggerieren. Die Skulptur verbindet Bild, Relief und plastisches Gruppenbildnis miteinander. Das entscheidende Element, das die Musik von Gesualdo, die Skulptur von Bernini und das Gemälde von Coleman miteinander verbindet, ist die von Strawinsky umrissene Gefühlsverwirrung.

Im Rotterdamer Museum Boijmans Van Beuningen stellte Coleman in einer Abteilung mit von Hieronymus Bosch beeinflussten Werken sein Bild *The Man of Sorrows* (1993) aus, das neben Arbeiten von James Ensor, Pieter Brueghel und Salvador Dalí hing, ihrerseits allesamt wichtige Einflüsse für die Psyche des ehemaligen New Yorker Taxifahrers.

Joe Coleman sagt, er male das, was ihn am meisten ängstige. Ein Präzedenzfall, der in etwa dieselbe Zeit fällt wie die Mahnung von Charlie Mansons Family, »Get the fear«, in den späten Sechzigerjahren, wird in einer Passage von Dalís Gesprächen und Bekenntnissen beschrieben. Die paranoisch-kritische Methode, eine frühe Wahrsagetechnik des Showman/Schamanen, beinhaltete die Erlangung eines traumartigen Zustandes sowie die über-bewusste, Rorschach-artige Interpretation vage angedeuteter Bilder, die sich innerhalb des Gesichtsfeldes verbargen. Der Praktizierende bezieht seine Deutungen aus seinen tiefsten und herausforderndsten Ängsten, so als lauerten überall seine Widersacher in getarnten Verstecken. Anschließend artikuliert der Praktizierende diese Schreckensbilder und gibt ihnen eine Form. Diese Methode scheint in Colemans Werk thematisch wie visuell zur Anwendung zu kommen. Ganz in der Tradition Plutarchs zeichnet Coleman entscheidende Ereignisse unserer Zeit auf, entsprechend seiner Überzeugung, dass die Geschichte von gewissen Schlüsselfaktoren wie Mord, glorreichem Tod und echtem Glamour bestimmt wird:

Mord ist das vorherrschende Mittel des historischen Fortschritts. – rückwärts geschrieben in der zentralen Spirale, Victory of Hell (1995)

Seine Fähigkeit, mittels der Paranoia wahrzusagen oder über das Gewusste hinauszublicken, versetzt Coleman in die Lage zu bestimmen, welches Ereignis, das in sein Bewusstsein eindringt – über die Abendnachrichten, sein Privatleben oder den kulturellen Bereich –, in seinem Widerhall über eine historische Bedeutung verfügt und daher Eingang in eines seiner Bilder finden kann. Die Nachwelt, das, was bleibt und von Bedeutung sein wird, wenn wir tot sind, scheint bei Joe Colemans Arbeit im Mittelpunkt zu stehen.

Coleman interessiert sich seit Kindertagen für Schnapszahlen, die aufgrund ihres Auftretens in seinem und dem Leben anderer eine mystische Bedeutung für ihn besitzen. Geboren am 22.11.55, lautete die Anschrift seines Elternhauses 99 Ward Street (um die zentrale Explosion in *The Big Bang Theory*, einer Studie zur Geschichte

des Sprengstoffs aus dem Jahr 2000, finden sich die gemalten Worte: »22. November 1955, eine mit der Sprengkraft von einer Megatonne ausgestattete Wasserstoffbombe namens ›Joe‹ detoniert in Russland«. Joe Coleman (JC, in vollstem Sinne des JC-tums) und Whitney Ward (WW: 2323) wählten den 11.11.00 zum Tag ihrer Hochzeit – wobei das Jahr 2000 außerdem das einzige Jahr seit seiner letzten Professor-Momboozoo-Performance im Todesjahr seiner Mutter elf Jahre zuvor sein sollte, in dem Coleman vorhatte, sich in New York in die Luft zu jagen. Der Tag seiner Landung in Berlin anlässlich der vorliegenden Ausstellung war der 11. des Monats.

Love Song (1999), das Porträt der Zeit des Werbens für Joe und Whitney, aufgezogen auf ein Laken, auf welchem das archetypische Paar den Geschlechtsakt vollzog, kombiniert auf vertrackte Weise Bilder von »Kämpfen und Triumphen eines Schaustellers aus moderner Zeit« mit Bibelversen, dem Freund Hasil Adkins, Lieblingsdesserts und offenbar kosenden Worten der Liebenden (»Ich will dich unbedingt sehen«, »Spankensteins Braut«, »Kleine Wurstspitze«, »Ich kann es nicht abwarten, mein Baby zu sehen«, »Möchtest du mein Glas Geschwüre sehen?«) sowie diverse Erklärungen (»Ich fühlte mich wie Prometheus selbst, und das von mir entdeckte Feuer ließ sich nicht von allen Meeren der Welt löschen«, »Im Leben sind wir auf der Suche, doch selten finden wir etwas. Ich habe sehr lange nach dir gesucht.«). Eine winzige Vignette innerhalb des Bildes zeigt einen Drachen mit sieben gehörnten Köpfen, der das Paar in einen kunstvollen Käfig zieht, über dem die Worte stehen: »HUMAN BOMB + #1 BOMBSHELL = THE NITKO EXPRESS.« Ein gefährlich aggressiv dreinblickender Satyr schießt neben den Worten »GO FOR WARD« einen goldenen Flammenpfeil ab.

Ich erinnere mich an das Grauen und die Fassungslosigkeit, das der ungezogene Ricky Kasso, ein obskurer Long-Island-Satanist, hervorrief, als in Amerika erstmals über ihn berichtet wurde. Kasso und seine Freunde hatten einen Ritualmord an einem Jungen begangen. In den darauf folgenden Zeitungsberichten wurde wirkungsvoll beschrieben, was es bedeutet, jung, lebensfroh, arrogant und hemmungslos zu sein. Ein ähnlich quälendes Gefühl beschlich einen, als andere Coleman-Motive erstmals in den Zeitungen erschienen: die Columbine-Schüler Dylan Klebold und Eric Harris sowie der Nachahmungseinzeltäter Kip Kinkel. Ein ruhiger, unauffälliger Junge, ein die Schulbank drückender Teenager, der über den mysteriösen Umweg über mentale Schaltpläne schlagartig einen fast religiösen, ikonenhaften Status erlangte. Dieser Effekt tritt unverzüglich ein.

Der in roten Buchstaben auf Cho Seung-Huis Arm geschriebene Name »ISMAIL AX« steht entsprechend den Schriften des im alten Korea ausgeübten schamanisch-buddhistischen Glaubens als Anagramm für »SALAMI XI«.

Die Bedeutung des Wortes SALAMI leitet sich vom italienischen Verb salare, »salzen«, her, ein Verweis auf das »Salzen der Erde«, die Praxis des Bestreuens feindlicher Felder mit Salz, um diese unfruchtbar zu machen. Dieser Praxis bediente man sich in früherer Zeit am Ende von Kriegen im Sinne einer gnadenlosen Strafpolitik der Verbrannten Erde.

Mit dem lateinischen Zeichen für die Zahl 11 (XI) verweist Cho Seung-Hui auf seine Befugnis, die Erde zu salzen – die Zahl 11 wird laut antiken und modernen Numerologen großen Künstlern, Religionsführern, Propheten und bedeutenden historischen Figuren zugeschrieben. Die Zahl 11 gilt als »höchste« Zahl von allen.

Ein weiterer von Cho Seung-Hui gestreuter Hinweis betrifft die Mythologie seiner alten koreanischen Heimat, den Glauben an sein Recht, »shin« (göttlich, heilig, übernatürlich) zu werden, für den westliche Medienberichte aufgrund seiner religiösen Verehrung des Liedes »Shine« einen Anhaltspunkt liefern. – Prawda (19. April 2007)

Coleman setzt häufig eine verehrte Totemfigur ins Bildzentrum und untersucht sein Interesse für diesen Gegenstand, indem er diesen mit einer massiven Umrandung aus historischen Vignetten versieht. Nach monatelanger akribischer Arbeit mittels winziger Pinsel ist schließlich jeder Quadratmillimeter Bild von Zitaten, Glyphen, Schrift, dramatischen Szenen und eigenwilligen glotzenden Wesen bedeckt.

Der Künstler, der beharrlich hohe Anforderungen an sich stellt, hat die amerikanische Kunst der Gerichtsmedizin angenähert. Die sorgfältig konzipierten und in Acryl ausgeführten biografischen Porträts von zeitgenössischen und historischen Mördern mögen zunächst witzig erscheinen – hahaha. Der aufmerksame Betrachter jedoch wird unmittelbar feststellen, dass Coleman durchaus Mitleid mit seinen Protagonisten aufbringt. Seine Bilder nehmen eine Position außerhalb des Dialogs und unbedeutenderer Schikanen der Museumsmauern ein, innerhalb derer sie sich heute seltsamerweise befinden, ähnlich wie auch Mark Twains hochtrabend sarkastisch-moralische Entrüstung zu seinen Lebzeiten nie ganz als Literatur anerkannt wurde. Der Fall Coleman erinnert außerdem an das ehemalige Rechtsmittel des Freimaurers (33. Grad) Melvin Belli, den Augenscheinsbeweis, das heißt die Zurschaustellung menschlicher Überreste oder Körperteile während öffentlicher Gerichtsverhandlungen, die der extravagante Anwalt Anfang der Vierzigerjahre erstmals erfolgreich anwandte. Als die Praxis des Augenscheinsbeweises schließlich anerkannt wurde, sicherte sie sich einen Rang als notwendiger Bestandteil von amerikanischen Rechtslehrbüchern. Der Belli-Mandant Jack Ruby, dessen Mord an Lee Harvey Oswald der kleine Joe 1963 live vor dem Fernseher miterlebte, wird in Colemans Bild *The Mad Hatter* (2000) als nachdenkliche Figur dargestellt.

25

David Woodard

Meine Mutter zog sich zuerst ein Lymphom und später Milz- und Bauspeicheldrüsenkrebs zu. Es war, als sei in ihrem Körper ein Krieg ausgebrochen. Sie wurde innerlich zerstört, und es gab nichts, mit dem ich ihr irgendwie helfen konnte. – I Am Joe's Fear of Disease (2001)

Joe nahm Kontakt zu John Wayne Gacy auf. Das hatten bereits viele vor ihm getan, doch Colemans Beschreibung des Clowns ist von Reife und Zurückhaltung gekennzeichnet. Der Berufsclown und Hobbyporträtist Gacy, ein aus Chicago stammender Kentucky-Fried-Chicken-Betreiber, war dafür verurteilt worden, mit 33 männlichen Teenagern Marihuana geraucht und sie daraufhin gefoltert und umgebracht zu haben, um ihre verwesenden Leichen anschließend unter seinem Keller zu verscharren (zu seinem Unglück dehnte er seinen kleinen Privatfriedhof auf den Garten hinter seinem Haus aus). Gacy war der einzige Mensch, der sein Mitgefühl mit Coleman ausdrückte, als dessen Mutter, der wertvollste Mensch im Leben des Künstlers, verstarb – Gacy schickte Joe ein kostbares, handbemaltes Kondolenzschreiben.

Das Bild *I Am Joe's Fear of Disease* (2001) wurde auf ein Hemd aufgezo- gen, das Coleman in dem Krankenhaus trug, in das er eingeliefert und in dem er behandelt

wurde. Ebenso wie bei einigen der Bestandteile seines *Odditorium* genannten Kuriositätenkabinetts handelt es sich auch hierbei um einen magischen, mit *Magick* höchst aufgeladenen Gegenstand.

Wenn das Studium der auftretenden Krankheiten eines beweist, dann, dass Wirt und Parasit, wenn auch auf verschiedene Weise, nach derselben Musik tanzen. Sie sind aneinander gefesselt und entwickeln sich gemeinsam. – I Am Joe's Fear of Disease (2001)

Colemans verstorbene Mutter hatte Zeitungsausschnitte gesammelt, die der Künstler aufbewahrt und hegt. Er besitzt außerdem eine Sammlung von Fotos aus dem Zweiten Weltkrieg, die von seinem Vater aufgenommen wurden oder diesen zeigen, darunter eines, auf dem der grausame alte Coleman den frisch abgetrennten Kopf eines gerade getöteten feindlichen Soldaten in Händen hält. Andere Fotos tendieren eher in eine offen pornografische Richtung.

In seinem *Odditorium* am Ufer des Brooklyn River hält Coleman Hof über eine Kollektion von Exponaten, Zeugnissen, Andenken und Freunden der Familie, wie den lebensgroßen Wachfiguren von O. J. Simpson und Fidel Castro, von Vampiren und Politikern sowie Original-Mordwaffen und mumifizierten Körperteilen. In einem Glas mit Formaldehyd hockt gelassen »Junior« Coleman, Joes und Whitneys Adoptivsohn aus der Prä-Formalin-Ära, und betrachtet Umgebung und Besucher. Bücher, präparierte Lebewesen und Kunst beherrschen das Wohnzimmer der Vierzimmerwohnung, während auf der anderen Seite des Flusses einst die Türme des World Trade Center erstrahlten. Die Fensterläden bleiben ständig geschlossen, um zu verhindern, dass das Sonnenlicht die von einer klaren 100-Watt-Glühbirne erleuchtete, bevorzugte Umgebung des Künstlers zerstört.

An diesem Ort plagt sich Coleman mit Holztafeln, Juwelierbrillen und einhaarigen Pinseln ab, spürt die kleinsten Details komplexer Welten auf und ringt mit ihnen, exorziert, liebkost und umschmeichelt seine Dämonen.

Ich möchte Krankenschwester werden. Denn dann kann ich Menschen mit Nadeln stechen. Mir gefällt es, Leuten wehzutun. – Mary Bell, And a Child Shall Lead Them (2000)

Colemans Visionen erinnern daran, dass wir stets von Angst umgeben sind und bleiben werden. Wenn sein Werk sich aus dem Unaussprechlichen zusammensetzt – dazu zählt das Abbeißen und Herunterschlucken von Köpfen lebender Mäuse, wenn diese als Repäsentanten seiner Mutter betrachtet werden und damit der Einverleibung würdig erscheinen; das Sich-selbst-in-die-Luft-Jagen auf protzigen Partys, Jahre bevor es ihm palästinensische Selbstmordattentäter nachmachen –, so verleihen seine Arbeiten dem Unaussprechlichen Ansätze einer Sprache.

O, ich weiß, dass er tot ist. Ich will ihn in seinem Sarg sehen. – Mary Bell zu Martins Mutter