

Darrel Ellis – Gespenster der HIV/ AIDS-Krise.

Ringo Rösener

Abstract.

The African American artist Darrel Ellis died in 1992 as a result of AIDS. He was only 33 years old but left behind a magnificent artistic oeuvre. After 30 years his work has found its way into US museums. The late timing is astonishing, as Darrel Ellis already participated with his work in Nan Godin's famous exhibition on art and AIDS *Witnesses Against Our Vanishing* in 1989. Ellis presented two paintings he made after portrait photographs by Peter Hujar and Robert Mapplethorpe, accompanied by these very photographs. But there are big differences between the photographs and the paintings. Based on this difference, I analyze the paintings of Darrel Ellis to answer two questions: What is a black gay artist's point of view on AIDS, and what does that say about the black community and dying in the HIV/AIDS crisis? To answer my questions, I first provide an overview of the history of the HIV/AIDS crisis. Secondly, I outline my methodological background and the use of a mixed-method approach. Thirdly, I analyze two works by Darrel Ellis. Finally, I draw on Jacques Derrida's Hauntology to propose an interpretation of Ellis's work that takes into account a specific way in which Black Americans remember their deceased in the United States and which could be a possibility of a queer memory as well.

Zusammenfassung.

Der afroamerikanische Künstler Darrel Ellis starb 1992 an den Folgen von AIDS. Er wurde nur 33 Jahre alt, hinterließ aber ein großartiges künstlerisches Werk. Nach 30 Jahren findet dieses Werk seinen Weg in die US-amerikanischen Museen. Der späte Zeitpunkt ist erstaunlich, denn Darrel Ellis nahm schon 1989 mit seiner Arbeit an Nan Godins berühmter Ausstellung über Kunst und AIDS *Witnesses Against Our Vanishing* teil. Ellis präsentierte dort zwei Gemälde, die er nach Porträtfotografien von Peter Hujar und Robert Mapplethorpe anfertigte, begleitet von genau diesen Fotos. Aber es gibt große Unterschiede zwischen den Fotos und den Gemälden. Ausgehend von diesem Unterschied analysiere ich die Gemälde von Darrel Ellis, um zwei Fragen zu beantworten: Welchen Standpunkt vertritt ein schwarzer schwuler Künstler zum Thema AIDS, und was sagt das

über die schwarze Gemeinschaft und das Sterben in der HIV/AIDS-Krise aus? Zunächst gebe ich einen Überblick über die Geschichte der HIV/AIDS-Krise. Dann skizziere ich meinen methodologischen Hintergrund und einen Mix-Method-Ansatz und analysiere zwei Werke. Schließlich ziehe ich Jacques Derridas Theorie des Gespenstischen heran, um eine Interpretation von Ellis' Werk vorzuschlagen, die eine spezifische Art der Erinnerung der Schwarzamerikaner an ihre Verstorbenen in den USA berücksichtigt und eine Möglichkeit queerer Erinnerungskultur anzeigt.

1. Aufriss

In der Untersuchung *Kunst gegen das Verschwinden. Strategien der Sichtbarmachung von AIDS in Nan Goldins Ausstellung ›Witnesses: Against Our Vanishing‹* von Sophie Junge (2015) fehlt ausgerechnet die Analyse und die Verortung der Kunstwerke, die der afroamerikanische Künstler Darrel Ellis (1958-1992) zur Ausstellung beigetragen hat. Das verwundert, denn Ellis Selbstportrait nach einem Foto des an den Folgen von AIDS verstorbenen Robert Mapplethorpe (1946-1989) wurde nicht nur als Plakatmotiv für die Ausstellung genutzt, sondern im Zuge des Skandals um die Show aufgrund des anklagenden Katalogtextes von David Wojnarowicz (1954-1992) prominent in der *New York Times* abgedruckt.²⁷¹ Auf der anderen Seite verwundert es vielleicht nicht, da die Bilder, die Darrel Ellis beitrug, sich gleichsam passend in den Kontext der anderen gezeigten Kunstwerke einordneten und damit vielleicht nicht weiter untersucht werden mussten: Seine Bilder scheinen wie andere Beiträge zur Ausstellung das Drama des Verschwindens von Künstler zu kommentieren, die an den fatalen Mix an Krankheiten, ausgelöst durch AIDS, gestorben sind. So präsentierte er neben dem Gemälde nach Mapplethorpes Fotografie, ein weiteres, das er nach einem Foto des ebenfalls verschiedenen Peter Hujar (1934-1987) gemalt hatte.

Obwohl Ellis 1992 selbst an den Folgen von AIDS starb, war sein eigener HIV-Seropositivstatus weder Nan Goldin und der ausrichtenden Galerie *Artists Space* noch seinen Freund:innen oder der Familie bekannt. Naheliegend ist deshalb die Deutung, dass Ellis die Fotografien und seine malerischen Umarbeitungen zeigte, um den ›verschundenen‹ Künstlern zu denken und wie Goldin schrieb »would serve both keep their spirit with us and allow us to formally say goodbye«²⁷². In diesem Sinne interpretiert Sophie Junge die Ausstellung als eine Werkschau über das ›verschwindende‹ Netzwerk der US-amerikanischen Künstlerin:

²⁷¹ Frame. *Uptown, Downtown. A Remembrance of Darrel Ellis*, S. 137.

²⁷² Goldin. *In the Valley of the Shadow*, S. 4.

»Die Portraits wirkten gegen den physischen und den sozialen Tod bzw. gegen das Vergessen der gezeigten Künstler. Sie fungierten als *memento mori* für die persönlich und körperlich betroffenen Personen und als öffentliches Trauerritual – vergleichbar mit dem AIDS Quilt – gegen Stigmatisierung und Verdrängung von PWA [People with AIDS] in die Anonymität einer homosexuellen Subkultur.«²⁷³

Das scheint jedoch nicht Ellis Absicht gewesen zu sein, denn im Katalog kommentiert er die Fotografien sowie seine Gemälde mit einem knappen Statement: »I struggle to resist the frozen images of myself by Robert Mapplethorpe and Peter Hujar. They haunt me.«²⁷⁴ Dieser Zusatz stellt sich anscheinend gegen das Gedenken und dem Aspekt der Trauer. Er verweist viel eher auf eine unheimliche Bedrohung. Wenn er nicht den Toten gedenken wollte, warum hat sich Ellis dann mit seinen Werken an der Ausstellung beteiligt? Auf welche Geschichte und auf welche eigensinnige Sicht auf die HIV/AIDS-Krise weisen die Bilder und die Aussage »They haunt me«? Diesen Fragen will ich in einer explorativen und methodisch pluralen Untersuchung nachgehen. Ich möchte vor allem die eigensinnige Deutung der HIV/AIDS-Krise durch Ellis herausarbeiten und diese in Bezug zu den damit verbundenen sozialen Aspekten setzen. Dafür skizziere ich zunächst den Rahmen der HIV/AIDS-Krise vor allem in der USA (2). Dann wende ich mich etablierten methodischen Zugängen aus den Sozial- und Kunstwissenschaften zu (3), um folgend zwei ausgewählte Bilder Ellis auf diese Weise immanent zu analysieren und mit Kontextwissen anzureichern (4 und 5). Mithilfe von Derridas Theorie des Gespenstischen möchte ich letztlich eine eigene Interpretation vorschlagen (6).

2. Erste Annahme

Dabei leitet mich zunächst die Annahme, dass die HIV/AIDS-Krise der 1980er und -90er Jahre keine schlichte Epidemie, sondern auch – oder insbesondere – ein tragisches gesellschaftliches Ereignis war. Der Grund für diese Einschätzung liegt in der ersten Erwähnung von AIDS, das 1981 im Magazin des *Center for Disease Control and Prevention* zunächst als »Gay Related Immune Deficiency Syndrom« (GRID) bezeichnet wurde.²⁷⁵ Damit war nicht nur eine neue Krankheit entdeckt, es fand vielmehr eine Kopplung von der, damals noch weitestgehend verachteten, männlichen Homosexualität und einem Krankheitsbild statt, das bis in die 1990er Jahre zum Tod führte. Diese Kopplung hatte in erster Linie zur Folge, dass das

²⁷³ Junge. *Kunst gegen das Verschwinden*, S. 109.

²⁷⁴ Artist Space. *Witnesses Against Our Vanishing*, S.20.

²⁷⁵ »The occurrence of pneumocystosis in these 5 previously individuals without a clinically apparent underlying immunodeficiency is unusual. The fact that these patients were all homosexuals suggest an association between some aspect of a homosexual lifestyle or disease acquired through sexual contact and Pneumocystis pneumonia in this population.« Center for Disease Control and Prevention. *Morbidity and Mortality Weekly Report*.

später so benannte AIDS (Acquired Immune Deficiency Syndrom) als eine Krankheit weißer schwuler Männer wahrgenommen, als ›gay cancer‹ diskutiert, medial verfolgt und zunächst nur in dieser Hinsicht erforscht wurde.²⁷⁶ Natürlich betraf die Epidemie mitnichten nur schwule weiße Männer. Sie betraf gesellschaftlich ausgegrenzte Bevölkerungsgruppen wie People of Colour und Lateinamerikaner:innen, Frauen, Prostituierte oder Drogen-Konsument:innen und fraß sich später in die allgemeine Bevölkerung. Prägend für den Umgang mit HIV/AIDS im globalen Westen war und blieb jedoch lange Zeit diese gesellschaftliche Konstruktion von HIV/AIDS als eine todbringende Krankheit weißer schwuler – und vor allem sexuell aktiv lebender – Männer.

Dies hatte bekanntlich desaströse Folgen zunächst für queere Menschen, die nach den wenigen Jahren der sexuellen und gesellschaftlichen Liberalisierung mit neuen Stigmatisierungen, Anschuldigungen und Ausgrenzungen zu kämpfen hatten.²⁷⁷ Es hatte aber auch Folgen für alle anderen marginalisierten Gruppen wie Frauen, Gebrauchter:innen intravenöser Drogen und People of Colour, die viel zu spät als Betroffene in Betracht gezogen worden sind.²⁷⁸ Es hatte darüber hinaus Folgen für alle jene Regionen und Gemeinschaften der Welt, die fest im Griff religiöser und ideologischer Verunglimpfung von nicht-reproduktiver oder nicht-heteronormativer Sexualität, bzw. sexuellem Verhalten waren. Es besteht hier kein Raum, um die vielfältigen Konsequenzen aufzuzeigen, die die Kopplung von weißer männlicher Homosexualität und HIV/AIDS sowie das damit einhergehende Verständnis oder die lange Zeit prägenden Forschungsbias zu verfolgen. Trotzdem lässt sich sagen, dass die Folgen bis heute spürbar sind, u.a. in Publikationen, die unkritisch die Narrative insbesondere weißer Personen mit AIDS aufgreifen. Die HIV/AIDS-Epidemie der 1980er und frühen -90er Jahre wurde in vielerlei Hinsicht zu einer spezifischen weißen gesellschaftlichen Sinnkonstruktion, die sich über die manifeste Krankheit legte und andere mögliche Sinnkonstruktionen verdrängte.

Dieser enge Blick weitet sich seit einigen Jahren medial aber auch in der Forschung. Cathy J. Cohen legte 1999 mit *The Boundaries of Blackness*

²⁷⁶ Cathy J. Cohen hat eindrücklich dargestellt, wie fundamental diese Annahme insbesondere in die Forschung eingriff. Aufgrund der Fokussierung auf weiße schwule Männer, die insoweit vermögend waren, als sie sich eine Krankenversorgung leisten konnten, wurden erste Studien nur an ihnen durchgeführt. Dieser ›bias‹ verzerrte nicht nur erheblich die Forschungsdaten, sondern auch soziale und medizinische Maßnahmen bis weit in die 1980er Jahre, da die Krankheit weder bei Frauen noch bei anderen marginalisierten Gruppen in Betracht gezogen wurde. Cohen. *The Boundaries of Blackness*, S. 78-148. Vgl. auch: Dannecker. *Fortwährende Eingriffe*.

²⁷⁷ Exemplarisch: Sontag. *Krankheit als Metapher/Aids und seine Metaphern*.

²⁷⁸ Cohen. *The Boundaries of Blackness*; Schulman. *Let the Record Show*, S. 35-58, 227-269.

erstmal eine umfassende Studie zur AIDS bei Schwarzamerikaner:innen vor.²⁷⁹ Martin Duberman widmet sich in seinem Buch *Hold Tight Gently* 2014 explizit dem schwulen und schwarzen Poeten Essex Hemphill.²⁸⁰ Mit der Netflix-Serie *Pose* (Ralph Murphy, Brad Falchuk, Steven Canals 2018-2021) veränderte sich auch die öffentliche Wahrnehmung marginalisierter Gruppen und anderen gesellschaftlichen Konstellationen. Sie gibt prominent Schwarzen und Latinxs Stimmen und Gesichter. HIV/AIDS wird in *Pose* weiterhin als eine Krankheit vor allem queerer Personen dargestellt, aber diese Personen sind zusätzlich mit Rassismus, Transfeindlichkeit oder sexualisierter Objektifizierung konfrontiert. Fragt man nach der Bedeutung von HIV/AIDS mit Blick auf ohnehin marginalisierte Communities und löst man sich von der Konstruktion von HIV/AIDS als Krankheit weißer Homosexueller ergibt sich ein anderer Blick auf die Krise.

Sarah Schulman erwähnt in ihrem Buch über *ACT UP New York* die Verwunderung schwuler weißer Männer, plötzlich ein Gefühl der Hilflosigkeit erlebt zu haben. Sie hatten keine Erfahrung darin, von einer medizinischen Versorgung abgeschnitten und somit *nicht* schnellstmöglich kuriert zu werden. HIV/AIDS war für viele der Schock, wieder oder überhaupt mit ihrem marginalisierten Status konfrontiert zu sein.²⁸¹ Folgt man den Untersuchungen von Cathy J. Cohen und Martin Duberman ist ein vergleichbarer Schock bei den ohnehin marginalisieren und betroffenen Schwarzen mit HIV und AIDS nicht zu bemerken.²⁸² Ihre soziale Lage war zumindest in den USA oftmals durch fehlender Krankenversicherung und stark eingeschränkten Zugängen zur Bildung geprägt. People of Colour waren vertraut mit Erfahrung geschlossener Türen.²⁸³ In den afroamerikanischen Communities wird die AIDS-Epidemie zusätzlich durch ein erheblich anderes Verständnis, zum einen von Homosexualität und zum anderen von HIV/AIDS begleitet. Homosexualität, so Cohen und Duberman, war in den schwarzamerikanischen Communities noch so weit tabuisiert, dass selbst jene Männer, die Sex mit Männern hatten, sich selbst (!) nicht als homosexuell identifizierten und somit auch nicht auf die Idee kamen, dass sie sich mit einer Krankheit schwuler weißer Männer infizieren könnten.²⁸⁴

²⁷⁹ Cohen. *The Boundaries of Blackness*.

²⁸⁰ Duberman. *Hold Tight Gently*.

²⁸¹ Schulman. *Let the Record Show*, S. 121; vgl. exemplarisch Philadelphia, R: Jonathan Demme 1993.

²⁸² Cohen. *The Boundaries of Blackness*; Duberman. *Hold Tight Gently*.

²⁸³ »Death is not a new phenomenon in black communities, and, unfortunately, the death of young people is not uncommon in the history and current circumstances of African-American lives.« Cohen. *The Boundaries of Blackness*, S. iv.

²⁸⁴ Cohen. *The Boundaries of Blackness*, S. 1-32; Duberman. *Hold Tight Gently*, S. 18, 79, 112.

Auf diese Weise wirkte sich die gesellschaftliche Konstruktion von HIV/AIDS katastrophal aus.

Erst als gewahr wurde, dass das Virus, in den Worten von Rosa von Praunheim, keine Moral kannte und es damit auch keine Unterschiede zwischen den Menschen machte, wurde das Ausmaß der HIV/AIDS Epidemie unter den People of Colour erkannt. Aber da war es schon zu spät. In den USA gehörten die People of Colour 1990 mit zu den am stärksten betroffenen Gruppen.²⁸⁵ Gleichwohl verblieb die Deutungshoheit über HIV/AIDS bei den weißen Homosexuellen, die sich nun auch institutionell und politisch den Strukturen der Macht näherten und das kulturelle Feld dominierten. Paradigmatisch steht hierfür der Auseinanderfall von *ACT UP New York*: Auf der einen Seite jene, die institutionell mit den Gesundheitsbehörden rangen, weiß und vernetzt waren, und auf der anderen Seite jene, die die Straßenkämpfe und Aktionen des zivilen Ungehorsams sowie die politisch-aktivistische Kunst dominierten.²⁸⁶ Noch 2022 beklagt der Kunstaktivist Avram Finkelstein den Mythos, dass die AIDS-Krise durch das Bemühen von *ACT UP* medizinisch gelöst worden sei und weist auf die bis heute stattfindenden Infektionen in gerade marginalisierten Gruppen hin.²⁸⁷

Angesichts dieses umfassenden Bias ist es wahrscheinlich nicht unfair zu behaupten, dass wir bis heute in Europa wenig über die gesellschaftlichen Folgen für und die gesellschaftliche Verarbeitung von HIV/AIDS bei betroffenen People of Colour wissen. Weil dieses Nichtwissen aber unser Bild von und den Umgang mit der HIV/AIDS-Krise auszeichnet, möchte ich an dieser Stelle versuchen, anhand des afroamerikanischen Künstlers Darrel Ellis und ausgehend von seiner Teilnahme an der Ausstellung *Witnesses Against Our Vanishing* (im weiteren *Witnesses*) Erfahrungen der gesellschaftlichen Dimension der HIV-Krise herauszuarbeiten, die die People of Colour betreffen.

Darrel Ellis hat eine außergewöhnliche und gleichzeitig paradigmatische Biografie eines Schwarzamerikaners. Er wird 1958 in New York City geboren, zwei Monate nach dem sein Vater von Polizisten zu Tode geprügelt wurde und das, wie so oft in den USA, ohne offensichtlichen Grund. Ellis wächst in der Bronx auf, interessiert sich früh für Kunst und besucht in den 1970er Jahren die *High School of Fashion Industries* in Chelsea. 1979 erhält er ein

²⁸⁵ »For instance, in 1990 national surveillance figures indicated that black and Latino/a women, men, and children were disproportionately represented among those with AIDS. Among adults AIDS cases, nationally, blacks were found to compromise 28 percent of all cases, more than double their 12 percent share of the population. Latino/a adults, correspondingly, represented nearly 16 percent of all adult AIDS cases, nearly double their 9 percent of the population.« Cohen. *The Boundaries of Blackness*, S. 21.

²⁸⁶ Schulman. *Let the Record Show*, S. 580-589.

²⁸⁷ Finkelstein. *After Silence. A History of AIDS through Its Images*. S. 210, 211.

Stipendium des Artist Residency Program des *PS1* und 1981/82 wird er mit einem Platz des *Whitney Museums of American Art's Independent Study Programm* (ISP) ausgezeichnet. In dieser Zeit malt Ellis und experimentiert mit Fotografie. 1983 beginnt er für das *Whitney Museum* als Kunstvermittler zu arbeiten, nach einem Kurzaufenthalt in Europa nimmt er 1987 eine Tätigkeit als Security Ward im *Museum of Modern Art* an.²⁸⁸ Währenddessen setzt sich Ellis nicht nur mit der Kunst der Moderne auseinander, sondern widmet sich intensiv dem Foto-Negativarchiv seines Vaters, das der passionierte Fotograf ihm hinterlassen hat. Erst dienen die Negative und Fotos als Vorlagen für Zeichnungen und Gemälde, später entwickelt Ellis die Fotos neu, indem er sie verschiedentlich verfremdet – aber dazu später mehr.

Darrel Ellis ist seit den frühen 1980er Jahren Teil der New Yorker Kunstszene des East Village. 1989 wird er von Nan Goldin eingeladen, an der Ausstellung *Witnesses* mit zwei Gemälden teilzunehmen, die scheinbar den Toten Fotografen Mapplethorpe und Hujar gedenken.²⁸⁹ Ellis stirbt 1992 selbst an den Folgen von AIDS. Seine Kunst verschwindet wie die vieler anderer zunächst aus dem Blick der Nachwelt. Seit einigen Jahren jedoch widmet sich die New Yorker Initiative *Visual AIDS* sowie der langjährige Bewahrer von Ellis' Werken, Allen Frame, der Wiederentdeckung seiner Kunst. 2023 organisieren das *Bronx Museum for the Arts* in New York City sowie das *Baltimore Museum of Art* eine umfassende Ausstellung mit dem Titel *Regeneration*.²⁹⁰

Diese Entdeckung ist dabei längst überfällig, weil sie der Kunst, die während der HIV/AIDS-Epidemie entstand und für die Namen wie David Wojnarowicz oder Mark Morrisroe exemplarisch sind, eine neue Dimension hinzufügt: die der People of Colour. Anhand der Werke von Darrel Ellis ist eine intersektionale Perspektive möglich, die Aspekte schwarzen Lebens (in den USA) mit dem Leben mit HIV/AIDS verbindet. Dabei gehe ich davon aus, dass in den Gemeinschaften der People of Colour, die geprägt von Erfahrungen des Rassismus, der Marginalisierung und der Sklaverei-Vergangenheit sind, andere Modi des Umgangs mit der HIV/AIDS-Krise gefunden und andere gesellschaftliche Fragen thematisiert wurden. Die leitende Forschungsfrage ist, welche Perspektive ermöglichen die Kunstwerke von Darrel Ellis auf die HIV/AIDS-Krise und ihre gesellschaftliche als auch individuelle Verarbeitung? Welchen sozialen Bedingungen und subjektiven Interpretationen verhelfen sie zu Sichtbarkeit?

²⁸⁸ Frame. *Uptown, Downtown. A Remembrance of Darrel Ellis*, S. 135.

²⁸⁹ Ebd., S. 137.

²⁹⁰ Ellis. *Regeneration*.

3. Zweite Annahme und Methode

Kunst- und Bildwerke sind seit jeher Gegenstand der Soziologie, obwohl gerade das gegenwärtig in Vergessenheit geraten zu sein scheint. So beklagt Julian Müller, in Anschluss an Bruno Latour, die einseitige Fokussierung der Kunstsoziologie auf Produktions- und Rezeptionsbedingungen der Kunstsoziologie. Er plädiert dafür, sich den Werken selbst zuwenden, statt – unter anderem in der Folge von Pierre Bourdieu – lediglich nach den Gesetzen und Bedingungen des kulturellen Feldes zu fragen, in dem Kunst produziert und rezipiert wird.²⁹¹ Julian Müller trifft mit Sicherheit einen blinden Fleck im aktuellen Verständnis von Kunstsoziologie, aber natürlich sind bildende Kunst, bildliche Äußerungen und Kulturgegenstände keine fremden Gegenstände der Soziologie. Schon Georg Simmel hat sich intensiv soziologisch mit Bildern beschäftigt und laut Erving Goffman sind Bilddarstellungen sogar visuelle Verdichtungen »strukturell wichtiger Sozialbeziehungen«²⁹². Insbesondere die Fotografie ist zum ausgezeichneten Gegenstand sozialwissenschaftlicher Analysen geworden, wobei hier nicht selten eine vermutete Indexikalität (Fotos verweisen auf soziale Tatsachen) und die Kommunikationsfähigkeit (Fotos, z.B. Werbefotos, regen zum Handeln an) leitende Annahmen sind.²⁹³ Ich möchte hierauf an dieser Stelle nicht weiter eingehen, sondern das bildliche Kunstwerk schlicht als einen Gegenstand fokussieren, in dem gesellschaftliches und individuelles Wissen von Künstler:innen bewusst eingefasst wird.

Damit verbinde ich die zweite Annahme: Kunstwerke transportieren gesellschaftliches Wissen, das eine künstlerische Verarbeitung durchlaufen hat. In Kunstwerken treffen gesellschaftliche Wissensbestände und Erfahrungen auf subjektive Deutungen. Hierfür ist für mich der Begriff des ›Eigensinns‹ zentral, den zuerst Alexander Kluge und Oscar Negt (und jüngst Andreas Beyer) nutzten, um die subjektive Deutung mit der gesellschaftlichen Realität zu verbinden.²⁹⁴ Kunstwerke möchte ich in

²⁹¹ Müller. *Bildkommunikation. Konturen eines systemtheoretischen Zugangs zum Kunstwerk*.

²⁹² Goffman. *Geschlecht und Werbung*, S. 46.

²⁹³ Vgl. die dezidiert soziologischen Perspektiven: Eberle. *Fotografie und Gesellschaft*; Bohnsack. *Qualitative Bild- und Videointerpretation: die dokumentarische Methode*; Bohnsack. *Die dokumentarische Methode in der Bild- und Fotointerpretation*; Breckner. *Sozialtheorie des Bildes: zur interpretativen Analyse von Bildern und Fotografien*; Raab. *Visuelle Wissenssoziologie: theoretische Konzeption und materiale Analysen*, als auch die theoretischen Beiträge von Barthes. *Die helle Kammer. Bemerkung zur Photographie und Barthes. Die Photographie als Botschaft*.

²⁹⁴ Giaco Schiesser fasst den Begriff von Kluge und Negt in seiner Rezension zu Geschichte und Eigensinn zusammen: »›Eigen-Sinn, eigener Sinn, Eigentum an den fünf Sinnen, dadurch auch Wahrnehmungsfähigkeit gegenüber allem, was in der Umwelt passiert‹ ist der, individualgeschichtlich immer wieder zu erarbeitende, Ort, von dem aus sich ein eigenes Leben – unter jeweils konkreten, gegebenen Bedingungen – entfalten kann bzw.

diesem Sinne als eigensinnige Umarbeitungen sozialer Realitäten verstehen. Die leitende Annahme ist deshalb, dass Kunstwerke zum einen gesellschaftliches Wissen inkorporieren und zum anderen eigensinnige Deutungen dieses Wissens sind. In Kunstwerken treffen also zwei Aspekte aufeinander: ein gesellschaftliches Wissen und eine subjektive Anordnung. Um diese beiden Aspekte in meiner Analyse zu berücksichtigen, möchte ich zwei methodologische Ansätze miteinander verbinden. Zum einen ist das die Wissenssoziologie Karl Mannheims, der in allen menschlichen Äußerungen gesellschaftliche Ablagerungen und Verdichtungen vermutete und zum anderen ist das die Bildanalyse Max Imdahls, mit der sich eigensinnigen Deutungen von Bildern herausarbeiten lassen. Erwin Panofskys Methode bildet das Scharnier zwischen beiden Ausgängen, da Panofsky die kunstwissenschaftliche Ausformulierung Mannheims unternommen hat und gleichzeitig die Grundlagen für Imdahl legte.

1) Karl Mannheims Konzeption versucht Wissen von und über Sachen nicht lediglich als ein rein begrifflich-theoretisches zu fassen, sondern sieht Wissen in allen menschlichen Äußerungen, die er Kulturobjektivationen nennt, eingelagert. Auf diese Weisen rücken Gesten des Alltags, Rituale sowie Kunstwerke in den Fokus der Soziologie. In den Kulturobjektivationen – und das ist meines Erachtens das Ergiebige für sozial- und kulturwissenschaftliche Fragen – wäre ein nicht begrifflich kommuniziertes, sondern ein atheoretisches Wissen, das heißt Erfahrung, eingelagert. Laut Mannheim wäre die Aufgabe der Sozial- und Kulturwissenschaften nun jene, das Atheoretische der Kulturobjektivationen in ein theoretisches, das meint vor allem kommunizierbares Wissen zu übertragen. Denn gerade das atheoretische Wissen verfüge über eine hohe Sinnhaftigkeit in sozialen Zusammenhängen und trage entscheidend zum Zusammenleben bei.²⁹⁵ Mannheims Ansatz ebnet so den Weg, Kunst sozial- und kulturwissenschaftlich zu analysieren.

Mannheim schlägt vor, Kulturobjektivation, also auch Kunstwerke, und deren Sinnhaftigkeit auf drei Weisen in eine begrifflich-theoretische Sprache zu überführen bzw. hinsichtlich dreier Ebenen aufzuschlüsseln: a) objektivem Sinn b) intendiertem Ausdruckssinn und c) Dokumentsinn.²⁹⁶ Mit objektivem Sinn meint Mannheim zunächst eindeutig beschreibbare Sachverhalte, wie zum Beispiel die Beobachtung zweier Menschen, die sich die Hand geben. Der Ausdruckssinn meint ergänzend die ›innerweltliche‹ Verknüpfung der beobachteten Akteure mit der Praxis und zielt auf die mit den Handlungen verbundenen und erkennbaren (!) Einstellungen. Diese

muss.« (Schießer. *Über Oskar Negt/Alexander Kluge: Geschichte und Eigensinn*). Für den Hinweis geht der Dank an Andreas Beyer (Beyer. *Künstler. Leib. Eigensinn*).

²⁹⁵ Mannheim. *Wissenssoziologie*, S. 97-103.

²⁹⁶ Ebd., S. 104 ff..

müssen jedoch erarbeitet werden: Ist das z. B. ein freundschaftlicher oder eher distanziert höflicher Wiederannährungsgruß? Die Klärung des Ausdruckssinns geht mit einer Analyse der sichtbaren Gestalt einher, in der sich der »seelische Gehalt«²⁹⁷ ausdrückt. Dabei kann der Ausdruck typisch oder bewusst individuell sein und muss durch »historische Tatsachenforschung«²⁹⁸ erarbeitet werden. Es ist bemerkenswert, dass Mannheim nun einen typischen Ausdruckssinn von einem »bewusstseinsmäßig eingestellten«²⁹⁹ und einem eher künstlerischen unterscheidet.

Davon unterschieden ist der Dokumentsinn. Der Dokumentsinn meint das »inkorporierte Erfahrungswissen« oder die »habitualisierten Praktiken«³⁰⁰ und wird automatisch abgerufen, d. h. ist »in keiner Weise ›gemeint‹«³⁰¹. Es ist ein nicht bewusster, sondern unbewusster Teil der Kulturobjektivation. Dieses Wissen wird deshalb als das ›konjunktive Wissen‹ bezeichnet. Das Händeschütteln zweier Personen ist das konjunktiv ablaufende und nicht bewusst gesteuerte Begrüßungsverhalten in unserer Gesellschaft. Es wird aber als womöglich Besonderes nur verstanden, wenn man die Kulturobjektivation transzendiert, d. h. sie aus dem alltäglichen Gebrauch herausholt und in einen anderen »Erlebniszusammenhang«³⁰² oder Erfahrungsraum verortet. Kurz: wenn man begreift, dass es andere Weisen der Begrüßung geben könnte oder, wenn man, wie in der Corona-Pandemie, damit konfrontiert ist, sich andere Formen der Begrüßung ausdenken zu müssen. Folgend kann man dann die Fragen stellen, warum das Händeschütteln zum konjunktiven Wissensbestand des alltäglich empfundenen Lebens gehört. Der Dokumentsinn kann also nicht aus sich heraus (immanent) verstanden werden, sondern lediglich, wenn man die Kulturobjektivation aus ihrem Kontext herausholt, um folgend den Erfahrungszusammenhang erkennen zu können.

Die Einschränkung meiner Aussage bezüglich des Beispiels verweist auf grundsätzliche Eigenheiten. Der Dokumentsinn muss herausgearbeitet und rekonstruiert werden, um auf die konjunktive gesellschaftliche Erfahrung zu kommen. Diese Interpretation ist abhängig vom Standort oder der Situierung der Interpretierenden und wird von Mannheim auf zwei Weisen thematisiert: 1. wird die aktuelle Gültigkeit eingeklammert. Mannheim übernimmt diese Figur aus der Philosophie Edmunds Husserls und meint damit, dass man alle offensichtlich und bekannt erklärenden Facetten der

²⁹⁷ Ebd., S. 115.

²⁹⁸ Ebd., S. 118.

²⁹⁹ Ebd., S. 116.

³⁰⁰ Przyborski/Wohlrab-Sahr. *Qualitative Sozialforschung*, S. 281.

³⁰¹ Mannheim. *Wissenssoziologie*, S. 119.

³⁰² Przyborski/Wohlrab-Sahr. *Qualitative Sozialforschung*, S. 284.

Kulturobjektivierung ausblendet, zum Beispiel in welcher Situation sich die Personen die Hand geben. 2. wird zur Erschließung des Dokumentsinns mit Mannheim der Vergleich mit anderen Kulturobjektivierungen bemüht. Entscheidend ist (neben der eigentlichen Fragestellung) der Maßstab des Vergleichs, das sogenannte ›tertium comparationes‹. Vergleicht man z. B. historische (also vertikale) Formen der Begrüßung oder eher milieubezogene (also horizontale), oder vergleicht man vor dem eigenen – die objektive Hermeneutik würde sagen, ›regelgeleiteten‹ – Erfahrungshorizont. Erst im Vergleich erschließt sich der Erfahrungsraum, das sogenannte ›konjunktive Wissen‹ für die untersuchte Tatsache.

Mannheims Überlegungen öffnen das Spektrum der Sozial- und Kulturwissenschaften für Forschungsgegenstände jenseits quantitativ oder qualitativ erheb- und auswertbarer Interviews, indem sie anerkennen, dass Wissen nicht nur in Sprache vorliegt.

2.) Wie werden Bilder nun aber analysiert, um Aussagen über soziale Erfahrungen zu treffen? Dazu möchte ich zunächst auf die mit Mannheims Wissenssoziologie korrespondierende kunstwissenschaftliche Methode von Erwin Panofsky eingehen: Die ikonologisch-ikonografische Interpretation Panofskys ist ein Verfahren, das eng verwandt mit Mannheims Überlegungen ist. Vor allem übernimmt Panofsky den oben skizzierten Dreischritt.³⁰³ Kunstwerke werden nach Panofsky auf der ersten Ebene zunächst schlicht beschrieben. Dinge, die man sieht, sollen dabei möglichst ohne jegliches Vorwissen versprachlicht werden. Der Fokus liegt auf dem erkennbaren ›Was‹ des Bildes. So erkennt man z. B. auf Leonardo da Vincis *Das Letzte Abendmahl* dreizehn Personen an einem Tisch, aufgeteilt in vier Gruppen und eine zentrale Figur.³⁰⁴ Dies nennt Panofsky die vor-ikonografische Beschreibung.³⁰⁵ In der daran anschließenden ikonografischen Analyse wird das Bild bezüglich seines historischen, religiösen, mythischen oder gesellschaftlichen Wissens befragt. Panofsky sucht die Anekdoten und Allegorien des kulturellen Kontextes auf, um damit mehr über Bedeutungszuschreibungen und Bedeutungsweisen der Motive im Bild zu erfahren.³⁰⁶ Im *Abendmahl* würde nun die biblische Historie dazu treten. Auf der dritten Ebene, der ikonologischen Interpretation, wird sich dem ›Gehalt‹ einer Gebärde, dem ›Wesenssinn‹ oder eben ›Dokumentsinn‹³⁰⁷, d. h. dem ›Wie‹ zugewandt. Panofsky geht es um die Herausarbeitung der im Bild dokumentierten spezifischen Weltanschauung,

³⁰³ Bohnsack. *Die dokumentarische Methode in der Bild- und Fotointerpretation*, S. 75.

³⁰⁴ Das ist ein selbstgewähltes Beispiel, das von mir aufgrund seiner Bekanntheit gewählt wurde.

³⁰⁵ Panofsky. *Ikonographie und Ikonologie*, S. 207-223.

³⁰⁶ Ebd., S. 217 f..

³⁰⁷ Bohnsack. *Die dokumentarische Methode in der Bild- und Fotointerpretation*, S. 77.

für die das entsprechende Kunstwerk exemplarisch ist.³⁰⁸ Panofsky setzt hier eine »Vertrautheit mit den wesentlichen Tendenzen der Geisteswelt« voraus und meint damit im Grunde, dass man das Bild prinzipiell in bekannte Weltanschauungen einordnen kann. Das *Abendmahl* da Vincis kann somit als Beitrag zur Renaissance verstanden werden und thematisiert nicht nur die Wissenschaftlichkeit der Zentralperspektive, sondern ein neues Verständnis von Individualität.

3.) Der große Kritikpunkt an Panofskys Analyse besteht darin, bildvergessen zu sein. Panofskys Analyse beleuchtet eher den gesellschaftlichen Aspekt statt den künstlerischen. Gemeint ist damit, dass Panofsky sich zu wenig um die Eigenlogik und den Eigensinn von Bildern gekümmert und er die Bilder lediglich zur Erklärung von Weltanschauungen heranzieht.³⁰⁹ Darauf reagiert der Kunstwissenschaftler Max Imdahl, indem er das Vorgehen Panofskys entscheidend erweitert.³¹⁰ In seiner Ikonik fokussiert Imdahl den Eigensinn von Bildern. Imdahl analysiert nämlich die Konstruktion des Bildes, um den in den Bildern inhärenten Gestaltungsprinzipien (>modus operandi der Formalstruktur<) näher zu kommen und darüber Aussagen treffen zu können.³¹¹ Bei diesem so genannten »sehenden Sehen« (im Gegensatz zum »wiedererkennenden Sehen« Panofskys) werden Bilder hinsichtlich folgender Aspekte der Gestaltung, das heißt der Formalstruktur, befragt:

In der Herausarbeitung der »perspektivischen Projektion« wird herausgestellt, welche Rolle die Betrachter:innen zum Bild einnehmen können und wie die Elemente des Bildes zur Betrachtung stehen. Ist das Bild in Zentralperspektive gemalt oder fotografiert, so verfügen die Betrachter:innen über einen umfassenden Blick, verlässt das Bild diese Perspektive verändert sich der Blick der Betrachter:innen und die Möglichkeit der Überschau. Der Blick wird durch die Steuerung des oder der Künstler:in gelenkt. Was kann man sehen, was ist verborgen? Die Zentralperspektive in Leonardo da Vincis *Abendmahl* suggeriert den Betrachter:innen genau die Möglichkeit, alles zu sehen und Jesus im Zentrum der Darstellung wahrzunehmen. In der »szenischen Choreografie« werden Bildelemente (Personen) zueinander in Beziehung gesetzt. Durch die Verschiebung der Elemente wird das Besondere der eigentlichen Beziehungschoreografie herausgearbeitet. Insbesondere bei Abbildungen von Personen und Personengruppen, gibt diese Technik Aufschluss über die Deutungen von Handlungen durch die Künstler:innen. Wendet man diese Technik auf da Vincis *Abendmahl* an, ändert sich der ganze Gestus des

³⁰⁸ Panofsky. *Ikonographie und Ikonologie*, S. 221.

³⁰⁹ Vgl. u.a. Forssman 1979, Liebmann 1979.

³¹⁰ Imdahl. *Giotto Arenafresken*; Imdahl. *Ikonik*.

³¹¹ Bohnsack. *Die dokumentarische Methode in der Bild- und Fotointerpretation*, S. 78.

Bildes, sobald man Jesus etwas weiter nach links oder nach rechts oder die Jüngergruppen neu positioniert. Hier nur salopp formuliert: Es bedeutet etwas, dass sich Jesus im Zentrum befindet. Letztlich zeichnet Imdahl Linien zwischen den Elementen des Bildes ein, um hier in der ›planimetrischen (d.h. flächenmäßigen) Komposition‹, die das Bild ordnenden Linien aufzuzeigen und damit der eigengesetzlichen oder eigenlogischen Konstruktion näher zu kommen. Solche Linien sind dabei nicht die der Perspektive, sondern folgen z.B. den Figurenkonstellationen. So lassen sich in da Vincis *Abendmahl* Linien der verschiedenen Jüngergruppen aufgrund deren Blickrichtung oder anhand der Handgesten nachzeichnen. Auch diese Laufen auf Jesus hin, aber prallen an ihm ab. Er erwidert keine dieser Linien: Jesus ist zwar der zentrale Fokus aller, aber er steht im Gemälde da Vincis für sich – er bräuchte die anderen gar nicht, diese ihn aber schon. Das scheint da Vinci sehr wichtig gewesen zu sein.

Auch wenn ich hier in meiner Wiedergabe eine Abfolge der Analyseschritte von Panofskys zu Imdahl nahelege, funktioniert die ikonische Interpretation Imdahls hauptsächlich mittels der Ausklammerung der zweiten und dritten Ebene Panofskys. Das heißt, das, was unter Umständen von dem Bild gewusst wird, tritt erst *nach* der Erarbeitung der Formalstruktur wieder zur Interpretation dazu. Davon verspricht sich Imdahl, vor allem dem eigensinnigen ›Wie‹ des Bildes näherzukommen, ohne gleich mit dem Kontext zu interpretieren.

Kommt man auf das Abendmahl von da Vinci zurück, tritt das Wissen über das Geschehen, d.h. der Rolle Jesus erst zum Schluss hinzu. Erst so werden die Diskrepanz und das Besondere an dem Bild ersichtlich. Vor dem Hintergrund des letzten Abendmahls entwirft da Vinci Jesus als einen selbstständig handelnden Menschen, der gegen seine Jünger und für sich eine Entscheidung getroffen hat. Das Bild zeigt die eigensinnige Deutung einer Selbstbewusstwerdung, die in eine Selbstpräsentation mündet. In da Vincis Gemälde stellt sich das ›Wie‹ eines selbständigen, kreativen Individuums dar. Da Vinci gibt somit in seinem Bild dem eigenen Erfahrungsraum und den damit verbundenen Handlungen eine Darstellung. Zieht man weiteres Wissen um die Renaissance und die ›Entdeckung‹ des Individuums hinzu, erkennt man in da Vincis Bild einen exemplarischen Ausdruck und eine exemplarische Typologie der Herausbildung des humanistischen Künstlerbildes, das sich im *David* von Michelangelo oder in den Selbstportraits Albrecht Dürers wiederfindet. Der Dokumentsinn des Abendmahls besteht darin, zu zeigen, *wie* sich dieser neue kreative Mensch zeigt.

Diese nach Mannheim, Panofsky und Imdahl entworfenen methodischen Zugänge wurden verschiedentlich in den Sozia- und Kulturwissenschaften weiterentwickelt. Ralf Bohnsack hat darauf folgend seine dokumentarische

Methode um die Analyse von Bildwerken erweitert,³¹² Aglaja Przyborski hat die Analyseelemente der Formalstruktur noch um die Relation von Schärfe und Unschärfe insbesondere in der Fotografie erweitert³¹³ und Michael R. Müller hat den Bildvergleich als methodisches Werkzeug ausgearbeitet, um »jene Differenzen und Analogien zu anderen Bildern im unmittelbaren Wortsinn sichtbar zu machen, aus denen sich einerseits alltagsweltlich, jeweilige soziale und kulturelle Bildbedeutungen ergeben, die sich andererseits aber zugleich auch als methodisch kontrollierte Bilddeutungen theoriebildend explizieren lassen«³¹⁴. Insbesondere Müllers Anregung, Bilder zu vergleichen scheint dabei geeignet zu sein, die Überlegungen von Panofsky und Imdahl im Bereich der Bildlichkeit abzusichern.

Bis hier möchte ich nicht nur meinen methodischen Standpunkt etwas näher ausgeführt, sondern auch die Möglichkeit dargestellt haben, wie Bilder hinsichtlich des Zusammenspiels von sozialen Bedingungen und künstlerischen Eigensinn ausgewertet werden können. Obwohl Bilder auf den ersten Blick unterkomplex wirken und oft hinter sprachlichen Quellen zurücktreten, verbinde ich mit Bildern im Sinne Mannheims eine hochgradig relevante Aussagekraft, gerade weil sie auf einer atheoretischen und damit darstellerischen Ebene nichtsprachliche und inkorporierte Erfahrungen sichtbar machen. Gleichzeitig ermöglichen die kunstwissenschaftlichen Methoden, den eigensinnigen Deutungen dieses Wissens durch die Künstler:innen näher zu kommen.

4. Darrel Ellis: Self-Portrait after Photograph by Peter Hujar

Damit möchte ich zu meinem Ausgangspunkt, den Bildern von Darrel Ellis zurückkehren, die er zur Ausstellung *Witnesses* beigetragen hat. Insbesondere möchte ich mich mit dem Gemälde *Self-Portrait after Photograph by Peter Hujar, 1989* (im weiteren *Self-Portrait*, Abb. 1.) auseinandersetzen und das Bild im Sinne Panofskys und Imdahls zunächst analysieren, um dann in einem weiteren Schritt noch ein anderes Bild von Ellis zum Vergleich heranzuziehen. In einem dritten Schritt sollen die Bilder und Fotografieren in der HIV/AIDS-Krise und den Erfahrungen der People of Colour verortet werden sowie die Frage beleuchtet werden, warum Ellis im Katalog zur Ausstellung zu seinen Beiträgen bemerkte: »I struggle to

³¹² Bohnsack. *Qualitative Methoden Bildinterpretation*; Bohnsack. *Methoden der Bildinterpretation: Einführung in den Themenschwerpunkt*; Bohnsack. *Qualitative Bild- und Videointerpretation: die dokumentarische Methode*; Bohnsack. *Die dokumentarische Methode in der Bild- und Fotointerpretation*; Przyborski/Wohlrab-Sahr. *Qualitative Sozialforschung*.

³¹³ Przyborski/Wohlrab-Sahr. *Qualitative Sozialforschung*, S. 344.

³¹⁴ Müller. *Figurative Hermeneutik*, S. 130.

resist the frozen images of myself by Robert Mapplethorpe and Peter Hujar. They haunt me.«. Das heißt, es soll untersucht werden, welches konjunktive Wissen auf welche eigensinnige Deutung trifft.



Abb. 1: Darrel Ellis: *Self-Portrait after Photography by Peter Hujar*, 1989. Pinsel und schwarze Tusche und Lavierung über Kohle auf Leinwand aufgezogenem Asia-Faserpapier (Japanpapier). The Baltimore Museum of Art.

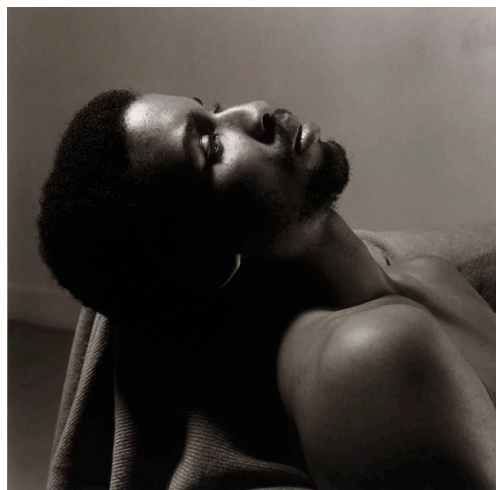


Abb 2: Peter Hujar: *Darrel Ellis (II)*, 1981. Silbergelatinendruck, 10 x 16 Zoll. Nachlass Peter Hujar.

Meine Analyse beginne ich mit der vor-ikonografischen Beschreibung im Sinne Panofskys: *Self-Portrait* zeigt den Kopf von Darrel Ellis im seitlichen Profil eingefangen in einem nahezu quadratischen Format. Der Kopf lehnt auf einer Erhöhung, der Körper fällt nach unten rechts ab. Hals und Schultern sind noch zu erkennen. Die Augen sind leicht geöffnet und schauen in die rechte obere Ecke. Das Porträt ist in schwarzen und grauen Tönen gemalt, wobei die Haare und der Schatten, den anscheinend der Hals wirft, fast gänzlich schwarz sind. Ellis hat auf dem Bild einen Kinnbart. Bemerkenswert ist die eher flächige Maltechnik. Gleichzeitig, und das ist das Besondere an dem Bild, wirkt das Gemälde plastisch. Es weist eine marmorierte Struktur auf. Auffällig ist außerdem eine abfallende geschwungene Linie von der rechten Wange zur Schulter. Eine weitere Linie ist im oberen rechten Teil des Bildes erkennbar, die ebenfalls von links oben nach rechts unten abschwingt. Letztlich gibt der Titel an, dass das Bild nach einer Fotografie von Peter Hujar gezeichnet wurde und Darrel Ellis somit eine Vorlage nachmalte.



Abb. 3: Selfportrait: Planimetrie



Abb. 4: Selfportrait: Faltungen

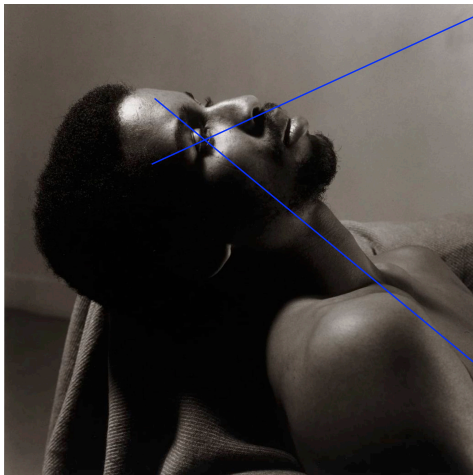


Abb. 5: Darrel Ellis (II): Planimetrie

Die Analyse der Formalstruktur im Sinne Imdahls ergibt folgende Besonderheiten (Abb. 3): Auffallend ist das nahezu quadratische Format (24 x 22 Zoll) sowie der Suggestion, dass die Betrachter:innen des Bildes sich auf Augenhöhe mit den Augen von Ellis befinden. Als Betrachter:innen schauen wir nahezu exakt von der Seite auf sein Profil (perspektivische Projektion). Planimetrisch dominiert das Bild dabei die abfallende Linie von den Augen zur Schulter rechts unten, da sie noch mindestens zwei Mal wiederholt wird. Einmal im rechten oberen Bereich, einmal ganz links oben. Diese Hauptlinie wird dabei durch die Blickrichtung gebrochen, die in die rechte obere Ecke zielt. Hier sind also zwei Bewegungen auszumachen, eine zieht nach unten, die andere strebt nach oben. Die Hauptlinie ist gezeichnet, die anderen beiden, und das sieht man nur am Original, sind durch eine sogenannte

Lavierung entstanden, das eine flächige Gestaltung mit verdünnter Tusche oder Tinte meint und das Papier verformte. Diese Maltechnik tritt als das Besondere des Bildes hervor.

Zusätzlich zur Analyse der Formalstruktur ist deshalb unbedingt notwendig, das eigene Vorgehen von Ellis, sein Material und die Farbigkeit zu beachten. Die Beschreibung des Bildes lautet im Katalog: »Pinsel und schwarze Tusche und Lavierung über Kohle auf Leinwand aufgezogenem Asia-Faserpapier (Japanpapier).«³⁴⁵ Ellis hat ein besonderes Faserpapier genutzt, dieses zunächst auf eine Leinwand gezogen, darauf mit Kohle gemalt und abschließend mit verdünnter Tusche laviert. Aufgrund der Tusche, die Ellis über die Kohle aufgetragen hat, zog sich das empfindliche Papier an etlichen Stellen zusammen. Das heißt, das Bild verfügt aufgrund dieser Technik über Zusammenfaltungen (Abb. 4). Dadurch entsteht gleichzeitig eine Tiefe im zweidimensionalen Gemälde, obwohl es schlicht in Grautönen gemalt worden ist. Ellis gelingt es nicht nur, Schwarz in unterschiedlichen Abstufungen zu malen, sondern das ganze Gemälde erhält eine dreidimensionale Textur, die aus dem Zusammenspiel mehrerer Schichten entsteht: Leinwand, Papier und Kohle, über welche die Tusche aufgetragen wurde. Das Spiel der Materialien markiert die Eigenlogik des Bildes.

Bevor ich in einem weiteren Schritt den Kontext des Bildes mit den Formelementen miteinander verbinde, möchte ich zunächst auf die Originalfotografie von Peter Hujar eingehen (Abb. 2). Peter Hujars Foto von Darrel Ellis zeigt, und das liegt in der Natur der Sache, dieselbe Person, in derselben Haltung und erwirkt dennoch einen anderen Eindruck. Das Format (20 x 16 Zoll) ist etwas rechteckiger, sodass Darrel Ellis lang gestreckt und weniger gestaucht wirkt. Hujar hat einen Abstand zwischen Rahmen und Kopf gelassen. Gleichzeitig ist klar erkennbar, dass Ellis auf dem Foto zumindest seinen Oberkörper nicht bekleidet hat. Perspektivisch ist die Aufnahme auch nicht im Sinne eines Seitenprofils gemacht worden, sondern leicht von oben. Diese Perspektive ist im Gemälde nicht mehr eindeutig nachvollziehbar. Die räumliche Tiefe des Fotos entsteht unter anderem aufgrund dieser leicht von oben fotografierten Perspektive und durch eine Wandleiste, die zwischen Kopf und Rahmen in der Unschärfe erkennbar ist. Diese Tiefe, die durch Perspektive und Relation von Schärfe und Unschärfe entsteht, hat Ellis in seinem Bild nicht übernommen. Auch die planimetrische Komposition ist trotz desselben Motivs eine andere (Abb. 5): Hier lässt sich eine gerade Linie von Schulter zur Nasenspitze zeichnen, die durch eine waagerechte Linie von der Stirn über die Nasenspitze gebrochen wird. Eine dritte Linie markiert die Blickrichtung der Augen, die exakt die rechte obere Ecke anvisieren. Keine der Linien ist dominant. Hujars Foto ist in schwarz/weiß gehalten, jedoch kennzeichnet eine flächige Grau-Tonigkeit

³⁴⁵ Frame. *Uptown, Downtown. A Remembrance of Darrel Ellis*, S. 139.

das Foto. In Hujars Aufnahme schwimmen die Töne ineinander und nur in der Schärfe hebt sich Darrel Ellis' nackter Oberkörper hervor. Hujar hat ein Foto getätigt, das bewusst komponiert ist und sich deutlich auf Ellis als Motiv konzentriert. Dadurch stellt es vor allem Fragen nach einer Erotisierung bzw. Objektifizierung. Davon ist in Ellis' Gemälde nichts mehr zu sehen.

Wir stehen also zunächst vor zwei Fragen: Warum hat Ellis das Foto von Peter Hujar als Gemälde neu interpretiert und welche Erkenntnisse bezüglich des konjunktiven Wissens und des Eigensinns lassen sich aus dem Stil des Gemäldes ableiten? Um dem näher zu kommen, möchte ich mich nun dem Kontext des Bildes zuwenden.

Die Geschichte der beiden Bilder führt in das New York der frühen 1980er Jahre. Darrel Ellis gehörte zur dort beheimateten Kunstszene, für die heute Namen wie Nan Goldin, David Wojnarowicz und auch Peter Hujar stehen. Ellis wohnte zunächst mit seinem Freund José Rafael Arango, der Schauspieler in Charles Ludlams queeraffinen *The Ridiculous Theatrical Company* war, im East Village. Danach lebte er mit seinem Schulfreund Miquel Ferrando in der Lower East Side. Ellis war Assistent der Künstler Not Vidal und Malcom Morley, frequentierte die Szenebars *Ninth Circle* oder *The Bar* und nahm an etlichen Gruppenausstellungen teil.³¹⁶ 1980/81 lernte Ellis Robert Mapplethorpe und Peter Hujar kennen, die ihn beide am gleichen Wochenende fotografierten und ihm jeweils einen Abzug der Serie überließen.³¹⁷

Neun Jahre später: Hujar und Mapplethorpe sind an den Folgen von AIDS gestorben. Nan Goldin beginnt die Vorbereitung einer Ausstellung, die Sex in den Zeiten von HIV/AIDS thematisieren soll.³¹⁸ Wie Hujar und Mapplethorpe waren jedoch viele ihrer bekannten und befreundeten Künstler längst der Immunschwächekrankheit zum Opfer gefallen, so dass Goldin beschloss, zu fragen, wer sich an einer Kunstaussstellung zu den Folgen von HIV/AIDS beteiligen will. Darrel Ellis entschied sich, mit den Aufnahmen der zwei unlängst Verstorbenen sowie mit zwei Umarbeitungen an Goldins *Witnesses* teilzunehmen. Diese ›kleine Installation‹ ist insofern ungewöhnlich, weil alle anderen Teilnehmenden sich dezidiert mit den Folgen von AIDS für sich und ihrer Freunde beschäftigen. Ellis jedoch verbindet mit den vier Bildern eine andere kritische Facette, wenn er sich den Fotografien von Hujar und Mapplethorpe auseinandersetzt: »the model talks back, pronounces his *own* truth«³¹⁹ erklärt Allen Frame das Bemühen von Ellis. Ellis, der einzige *People of Colour* in der Ausstellung, betrauert in seinem Beitrag zur Ausstellung eben nicht die Fotografen. Er problematisiert

³¹⁶ Montes/Croft. *Darrel Ellis*, S. 166.

³¹⁷ Frame, *Uptown, Downtown. A Remembrance of Darrel Ellis*, S. 134.

³¹⁸ Goldin. *In the Valley of the Shadow*, S. 4.

³¹⁹ Frame. *Uptown, Downtown. A Remembrance of Darrel Ellis*, S. 137. Hervorhebung RR.

auch nicht vordergründig HIV/AIDS, sondern er stellt sich einer anderen Auseinandersetzung. Welcher und warum?

Ich möchte einige Interpretationen diskutieren, um anschließend zurück zu den Ergebnissen meiner Analyse zu kommen. Unzweifelhaft reagiert Darrel Ellis auf Mapplethorpe und Hujar indem er ihre Fotografien aus seiner Perspektive interpretiert. Das wird in der bisherigen Debatte in zwei Facetten diskutiert. Erstens: Ellis wehre sich gegen den White Gaze bzw. der Objektifizierung der beiden Fotografen.³²⁰ Kuratorin Leslie Cozzi konkretisiert diesen Aspekt, wenn sie schreibt, »[t]his declaration problematized the fetishized and hyper-sexual representations of black masculinity against which his self-images contend«³²¹. Dem möchte ich sekundieren, und darauf hinweisen, dass Ellis an Bemerkungen schwarzer Künstler wie Isaac Julian oder Essex Hemphill anschließt. Diese warfen insbesondere Mapplethorpe eine Objektifizierung von People of Colour vor und wiesen auf die »kolonialen Fantasien«³²² hin, in denen Schwarze einem weißen Verlangen untergeordnet wurden. Ellis kann sich hier auf eigene Erfahrung berufen, denn wie Allen Frame im Gespräch berichtet, zeigen die Kontaktabzüge der Hujar-Session Ellis auch nackt – Bilder die zwar nirgends veröffentlicht, durchaus aber geschossen wurden.³²³

Zweitens setze sich Ellis mit dem frühen Tod der Fotografen auseinander und stellt einen Bezug zu seiner eigenen Sterblichkeit her. »The sense of his own mortality was heightened by the fact that both photographers had recently died from AIDS-related causes [...].«³²⁴ Dabei ist unklar, ob Ellis von seiner eigenen HIV-Infektion wusste. Allen Frame und Ariel Goldberg gehen zumindest davon aus, aber zum Zeitpunkt der Ausstellung wusste niemand von Ellis HIV-Serpositivstatus.³²⁵ Er nahm somit an der Ausstellung vordergründig nicht als eine Person mit AIDS teil. Spielt HIV/AIDS dann überhaupt eine Rolle?

Alanna Fields fühlt sich vom Re-Painting des Hujar-Fotos auf eine dritte Weise angezogen:

³²⁰ Barnette et al. *To Be Remembered/To Have Been Real*, S. 136.

³²¹ Cozzi. *Darrel Ellis: The Haunting*, S. 28.

³²² »In Mapplethorpe's imagery, the stench of racist stereotypes rotting in the soil of violent history is sanitized and deodorized by the clinical precision of his authoritative, aestheticizing master vision. In reiterating the terms of colonial fantasy, his pictures service the expectations of white desire, but what to do say to our wants and desires as black gay men?« Julian/ Mercer. *True confessions: A discourse on images of black male sexuality*, S. 209; Hemphill. *Ceremonies. Prose and Poetry*, S. 43.

³²³ Frame/Rösener. *Interview*.

³²⁴ Frame. *Uptown, Downtown. A Remembrance of Darrel Ellis*, S. 137.

³²⁵ Frame/Rösener. *Interview* und Frame. *Uptown, Dometown. A Remembrance of Darrel Ellis*, S. 137; Barnette et al. *To Be Remembered/To Have Been Real*, S. 135.

»That painting is really seductive. It makes me wonder, Who was this man? There are these moments where he appears kind of shy and quiet or serious, but I like that he was able to see and envision himself in some any different ways. I think even that is repetition, right? How many ways can I see myself? How many *levels* of what I am can I tap into?«³²⁶

Diese Bemerkung weist darauf hin, dass man den geschilderten zwei Interpretationslinien noch eine weitere hinzufügen kann. In der Kontrastierung der Objektifizierung durch weiße Künstler und in der Auseinandersetzung mit Vergäng- und Sterblichkeit angesichts von HIV/AIDS begibt sich Ellis auf eine Tiefenerkundung seiner selbst.

Damit möchte ich den Faden der Analyse, die nun mithilfe des Kontextes konkretisiert wurde, wieder aufnehmen. Beobachtet habe ich, dass die Eigenlogik des Bildes vor allem in der Schichtung bzw. der Abstufung der Farblichkeit und der Plastizität des Materials liegt. Ellis setzt dem eingefrorenen Gestus des Fotos eine Tiefe und Skulpturalität entgegen, die er im Zusammenspiel auf Papier, Farbauftrag und Lavierung herstellt. Das ist nicht zufällig. Tiefe und Skulpturalität sind wesentlich in Ellis' Werken und dominieren die Eigenlogik vieler seiner Malereien und seine eigenen Fotografien, zu denen ich weiter unten noch komme. Kuratorin Leslie Cozzi weist darauf hin, dass »depth [...] a particular concern« in Ellis' Auseinandersetzung mit der Kunstgeschichte war und bezieht sich dabei auf Eintragungen von Ellis in dessen Notiz- und Skizzenbüchern.³²⁷ In diesen Büchern (1976-1992) finden sich schon in den späten 1970er Jahren Überlegungen zu ›sculpture reliefs‹. Des Weiteren werden Julian Schnabel, Juan Gris oder Kunst afrikanischen und schwarzamerikanischen Ursprungs erwähnt, in denen Ellis dem Skulpturalen nachspürt.³²⁸ Cozzi und Kurator Antonio Sergio Bessa weisen in ihren Analysen der Werke von Darrel Ellis zusätzlich auf dessen Faszination insbesondere für europäische Malerei hin, die neben Rembrandt von Rijn vor allem moderne Künstler wie Edgar Degas, Claude Monet, Honoré Dumier, Nicolas Poussin, Edvard Munch, Paul Klee oder Pablo Picasso ebenso umfasst wie die Künstler Alberto Giacometti, Lucien Freud und Frank Auerbach.³²⁹ Ellis verfügt nicht nur über eine umfassende Kenntnis europäischer Malerei und beschäftigt sich ausgiebig mit Portraits und Malereien familiärer Settings, sondern konzentriert sich auf Plastizität und Raumfragen in der Malerei, wie Skizzen und Studien in seinen Notizbüchern beweisen. Dazu kommt eine frühe Faszination für Paul Cézanne, dessen Kunst in flächigem Farbauftrag Raum herzustellen, Ellis beeindruckt.³³⁰ Das Bild *Self-Portrait* ist somit nicht einfach nur eine

³²⁶ Barnette et al. *To Be Remembered/To Have Been Real*, S. 135, Hervorhebung RR.

³²⁷ Cozzi. *Darrel Ellis: The Haunting*, S. 29.

³²⁸ Ebd., S. 29.

³²⁹ Bessa. ›*A Hole in the Picture*‹: *Darrel Ellis Was Here*.

³³⁰ Ellis. *Notebook*. 1977.4.

Reaktion auf den Tod des verstorbenen Fotografen anlässlich von *Witnesses*, in dem eine Antwort auf Objektifizierung und die Betrachtung von Vergänglichkeit stattfindet, sondern resultiert aus einem mehr als zehnjährigem Studium der Kunst. Aber mit welchem Ziel?

5. Familienfotos

Ich möchte, um diese Frage zu beantworten, auf ein weiteres Bild von Ellis eingehen, das exemplarisch für Arbeiten steht, die er im selben Zeitraum und bis zu seinem Tod anfertigte. Es handelt sich dabei um eine schwarz/weiß Fotografie. Das Bild *Untitled (Mother, Father, and Laure)*, 1990 (Abb. 6) erschließt sich auf den ersten Blick recht schwer. Es besteht aus einem Foto, das sich auf weißem Grund befindet:



Abb. 6: Darrel Ellis: *Untitled (Mother, Father, and Laure)*, 1990. Silbergelatinendruck. 11 x 14 Zoll.

Der betrachtende Blick wird zunächst von der Frau in einem schwarzen Oberteil angezogen. Mit ihrem rechten Auge schaut sie in die Kamera, während ihr linkes Auge von einem waagerechten weißen Balken und einer senkrechten Irritation, die wie eine Falte aussieht und bis zum unteren Drittel reicht, verborgen ist. Der Blick folgt dann nach rechts. Dort kann man ein Mädchen in einem weißen längs schwarz gestreiften Kleid erahnen. Sie hat eine weiße Schleife im Haar und ihren Blick Richtung Mitte zugewandt.

Ihr Gesicht ist durch die gleiche Irritation unkenntlich, die bei der anderen Frau zu bemerken ist. Ihr linker Arm wird von einer Hand umfasst, die von hinten kommt. Die Mitte ist dominiert von zwei weiteren weißen waagerechten Balken, die das dritte Gesicht, vermutlich das eines Mannes, zergliedern. Der obere Balken, der die Bilder von Frau und Mädchen begrenzt, ist der größere. Dann folgt mit etwas Abstand ein kleiner zweiter Balken und darunter ein noch kleinerer. Es gibt ebenfalls eine abgestufte Verschiebung der Gesichtsanteile des Mannes nach unten. Seine Augen sind auf der Höhe der Schultern der anderen beiden gerutscht, sein Mund noch tiefer. Die Nase wird vom kleinsten weißen Balken überdeckt. Ein lächelnder Mund ist wahrnehmbar. Alle drei sind People of Colour. Es gibt keinen Rand. Die Balken und die Irritationen formen mehrere Rechtecke, in denen das Gesicht des Mannes Platz findet.

Es ist schwer, auf den ersten Blick zu erkennen, wie diese Rechtecke entstehen und wie sie zusammenhängen. Geübte Augen mögen eine Art Loch oder einen gestaffelten Schacht erkennen. Bemerkenswert ist, dass die Fotografie an den Seiten wegbricht. Links markiert die Silhouette der Frau das Ende der Fotografie, rechts fällt der Rand des Fotos zur Bildmitte hin. Oben ist eine gerade Kante zu erkennen, unten wirkt es abgerissen. Zeitlich scheint das Motiv des Fotos nicht zum Ort New York oder in das Jahr 1990 zu passen. Bemerkenswert ist außerdem, dass das Foto nur einen Teil des Bildes darstellt, da es von einem akkurat begrenzten Weiß umfasst wird.

In der weiteren Analyse zeigt sich, dass eine Art Verzerrung die Eigenlogik bzw. den Eigensinn des Bildes dominiert. Diese tritt zunächst im Motiv und damit in der szenischen Choreografie zutage. Wahrnehmbar ist die Dreierkonstellation der Personen zueinander. Vielleicht umfasst die Person in der Mitte Frau und Mädchen. Diese Ahnung suggeriert einen wohlwollenden Zusammenhang der Abgebildeten. Diese Personen verbindet etwas, das gleichzeitig gestört ist. Die Konstruktion des Bildes wird durch verschiedene Rechtecke bestimmt (Abb. 7). An den Seiten zerfällt das Foto, während es in der Mitte zerstückelt wirkt. Ränder und Mitte dominieren die perspektivische Projektion, die völlig aus der für Fotos gewohnten Zentralperspektive herausfällt. Das Foto ist vermutlich in der Zentralperspektive aufgenommen, aber es ist, als ob es selbst auf einem Tisch liegt und aus einer schrägen Vogelperspektive neu fotografiert wurde. Dadurch stellt sich ein dreidimensionaler Effekt ein, der durch die planimetrische Konzeption unterstützt wird. Die Planimetrie wird durch verschiedene Trapeze bestimmt. Zum einen durch das Trapez, das die Fotografie rahmt. Außerdem lassen sich mehrere Trapeze, die die Mitte gestalten, einzeichnen. Dadurch tritt ein räumlicher Charakter hervor, der im Bild eingearbeitet zu sein scheint. Es wiederholt sich der Eindruck, den wir schon im Bild *Self-Portrait* sehen konnten: Das Bild ragt in die Tiefe hinein, es sind Stufen zu erkennen.

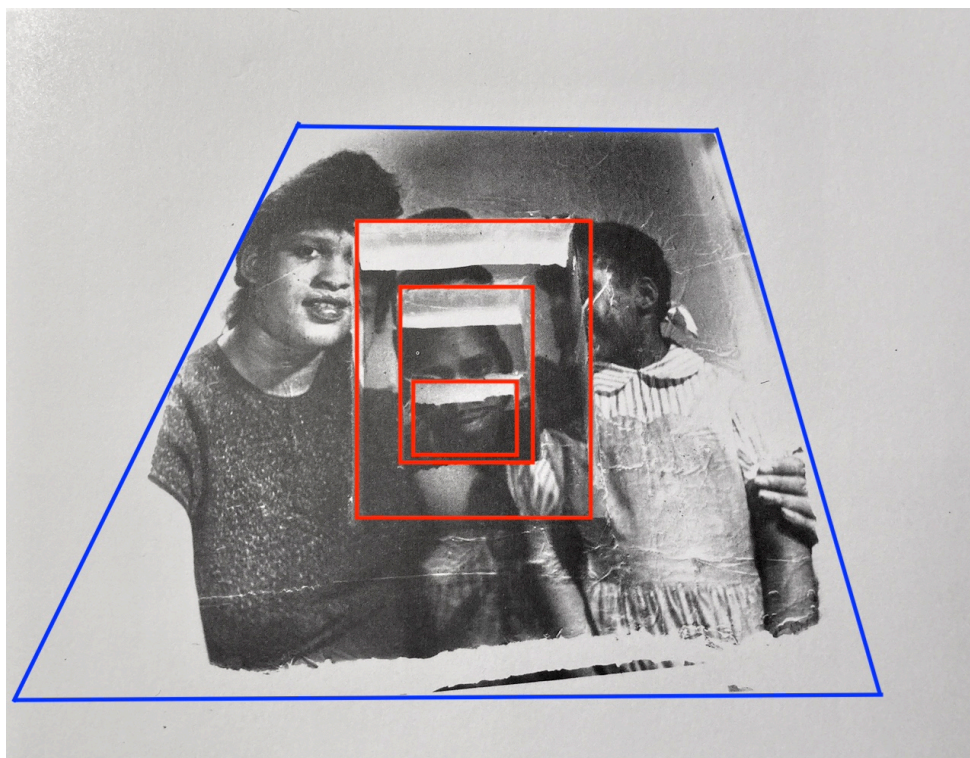


Abb.: 7. Untitled (Mother, Father, and Laure), 1990, Planimetrie

Es lassen sich noch viele ähnliche Bilder aus dem bisher überlieferten und entdeckten Werk von Ellis heranziehen. In den späten 1980er und frühen -90er Jahren dominieren in seinen künstlerischen Arbeiten – egal ob Fotografie oder Malerei – Familienmotive, die in Trapezen eingefasst und durch seltsame Konstruktionen durchbrochen werden. Ich möchte deshalb versuchen, einen kurzen Überblick über die Geschichte der Motive und über die Herleitung des Formats zu geben.

Wie der vermutlich nachträglich vergebene Titel *Untitled (Mother, Father, and Laure)*, 1990 des beschriebenen Bildes erkennen lässt, handelt es sich bei den im Foto abgebildeten Personen um Ellis' Kernfamilie, Mutter Jean, Vater Thomas und seine heute noch lebende Schwester Laure. Das Foto selbst gehört zu einem Bestand von mehreren Hundert Negativabzügen seines 1958 erschlagenen Vaters, den Jean Ellis aufbewahrte.³³¹ Diese Negative bilden nicht nur ein für die 1950er Jahre beachtliches fotografisches Werk, sondern sind ein ungewöhnlicher Schatz an dokumentarischen Aufnahmen eines schwarzamerikanischen Familienlebens. Unweigerlich ist man in den Negativen bzw. Fotos von Thomas Ellis in eine Generation geworfen, die offensichtlich in den 1950er

³³¹ Montes/Croft. *Darrel Ellis*, S. 158 ff.

Jahren ein einfaches, aber perspektivisch offenes Leben mit Strandausflügen und Familienfeiern führte.

Dieses Leben existiert 1983 nicht mehr, als Jean Ellis ihrem Sohn Darrel die Negative seines Vaters übergibt.³³² New York ist zu einer gewalttätigen und gefährlichen Stadt geworden und trotz der Bürgerrechtsbewegung der 1960er Jahre gehören People of Colour immer noch zu einer marginalisierten US-amerikanischen Bevölkerungsgruppe. Nicht zu vergessen, breitet sich der noch unbekannte HI-Virus unter diesen marginalisierten Bevölkerungsgruppen aus. Darrel Ellis hat gerade zwei Jahre in der *PS1* Residenz verbracht und dort mit James Wentzy vor allem daran gearbeitet, Mehrdimensionalität in die zweidimensionale Fläche von Fotos zu übertragen. Ellis und Wentzy erfinden ein Verfahren, indem sie auf Skulpturen Fotografien projizieren und diese wiederum neu fotografieren/ablichten. »This early collaboration pushed Ellis to consider the relationship between matter, perception, and revivification, as photographs took on a three-dimensional quality when projected in his studio, only be flattened again, when recaptured on film.«³³³ Doch verlieren sich diese Überlegungen wieder und Ellis widmet sich vor allem Gouach-Zeichnungen.

Ellis wendet sich der Projektionstechnik erst 1987 erneut zu. Zumindest sind alle Fotografien und daraus entstandene Gemälde zwischen 1987 und 1991 datiert.³³⁴ Ellis ist 1987 aus Europa wiedergekehrt, und diese Rückkehr geht mit substantiellen Veränderungen einher. Zunächst hat er ein eigenes Apartment in Greenpoint (Brooklyn) bezogen und gleichzeitig einen Job als Security Guard im *Museum of Modern Art* angenommen. Die in Rückbesinnung auf den Anfang der 1980er Jahre entwickelte Technik wird von einer sozialen Absicherung begleitet. Erklärt sie diese aber? Wentzy und Frame ziehen in Betracht, dass sie in Zusammenhang mit dem Wissen um die HIV-Infektion stehen: »Fear of death, working to get in done.«³³⁵ Aber Ellis scheint sich nicht nur gegen den Tod zu stellen. Er will etwas mit seinen Bildern erzählen und deshalb wendet er sich der mit Wentzy erfundenen Technik wieder zu.

Zunächst professionalisiert er das Verfahren und reflektiert es in seinen Notizbüchern: Über einen Vergrößerer projiziert er auf Skulptur-Reliefe, die in die Tiefe gehen, die Negative seines Vaters, um diese dann mit einer

³³² Cozzi. *Darrel Ellis: The Hauting*, S. 27. Es ist etwas unklar, ob nun 1981 oder 1983. Cozzi hat sich entweder verschrieben oder James Wentzy (Croft. *Interview*, S. 14) irrt sich, wenn er davon ausgeht, die Negative kamen 1983 zu Ellis.

³³³ Montes/Croft. *Darrel Ellis*, S. 140.

³³⁴ Ellis. *Regeneration*.

³³⁵ Wentzy/Croft Interview. Vgl. auch Frame, *Uptown, Downtown. A Remembrance of Darrel Ellis*, S. 2022: 136; Frame/ Rösener (2023).

eigenen Kamera abzulichten. Diese ›Positive‹ wurden in einem Extraprozess in Internegative umgewandelt, um als Positivdruck entwickelt zu werden. In diesem Prozess werden die Schatten des Reliefs weiß statt schwarz.³³⁶ Gleichzeitig entsteht aufgrund der Stellung von Relief und Kamera die trapezartige Form.³³⁷ Auch diese ist gewollt. Wie die Tagebücher zeigen, verbindet Ellis mit den Trapezen die Darstellung von Historie und Vergänglichkeit. Die Trapez-Form meint für Ellis »Time = History, the Past«. »The shape of stretching has itself a perspective«.³³⁸ (Sehr anschaulich in den Anfangssequenzen der ursprünglichen *Star Wars* Filme, in denen der Text nach hinten in Form eines Trapezes verschwindet.) Auf diese Art und Weise scheint Ellis nicht nur räumlich, sondern auch eine zeitliche Perspektivität veranschaulichen zu wollen. Das Relief selbst wird mit »Feeling« oder »Tactility«³³⁹ bezeichnet und kennzeichnet eine weitere Verzerrung mit dem Ziel aus der bloßen Anschaulichkeit von Bildern heraus zu einem haptischen Gefühl zu kommen: »distortions ›give the image a heightened sense of life‹«³⁴⁰. In diesem Sinne forciert Ellis eine Verlebendigung des Abgebildeten, verweist aber gleichzeitig darauf, dass dieses Lebendige in unterschiedlichen Layern als Vergangenes vorliegt!

Die Etablierung dieses Verfahrens konzentriert sich dabei vor allem auf Familienaufnahmen seines Vaters: »It is remarkable from the hundreds of negatives Ellis had access to, he chose to rework a small set of his father's photographs, primarily portraits of family members with whom he had grown up.«³⁴¹ Laut Allen Frame liegen die Gründe hierfür in Ellis' ³⁴² Studium von Portraits und Familiengemälden des 19. und 20. Jahrhunderts. Er will scheinbar die Portrait- und Familienmalerei für People of Colour entdecken. In den Zeichnungen und Malereien der frühen 1980er Jahre dominiert die malerische Wiedergabe familiärer und feierliche Szenen, in den Fotografien dann die Beschäftigung mit seiner Familie. Aber warum bleibt er nicht in seiner Gegenwart? Warum die starke Beschäftigung mit der Vergangenheit?

Ellis beschreibt seine Fokussierung auf die Familie folgendermaßen:

»It's probably no coincidence that I've chosen my family as the subject. When I look at those photographs sometimes, all I see are holes. It bothers me. [...] I guess because it reflects a truth or reality, that search for wholeness and completeness, but it doesn't exist. [...] You have this strong juxtaposition of this ideal Black family life with all these disjunctions and holes, so, in a way, it's back to why I use my father's

³³⁶ Insb.: Ellis. *Notebook 1988.1* und Ellis. *Regeneration*, S. 154-171.

³³⁷ Anschaulich in: Montes/Croft. *Darrel Ellis*, S. 140-147.

³³⁸ Ellis. *Regeneration*, S. 164 f..

³³⁹ Ellis. *Regeneration*, S. 162-165.

³⁴⁰ Montes/Croft. *Darrel Ellis*, S. 141.

³⁴¹ Montes/Croft. *Darrel Ellis*, S. 142.

³⁴² Frame/Rösener. *Interview*.

work: because that's the raw material I need to talk about, the fact that it's gone, that it doesn't exist anymore.«³⁴³

In der Auseinandersetzung mit den Familienportraits fallen somit zwei Themen zusammen. Erstens der Charakter einer schwarzen Familie, die von Destruktionen kennzeichnet und deshalb nie ›ganz‹ ist. Die Realität schwarzer Familien wird mit dem Idealbild abgeglichen, die Thomas Ellis festgehalten hat, bevor er zu Tode geprügelt wurde. Darrel Ellis sucht in den Negativen die Familie, aber zeigt vor allem die Löcher auf. Zweitens verbindet er damit eine Beschäftigung mit der Vergangenheit, die seine individuelle Erfahrung mit dem Schicksal der Schwarzamerikaner in den USA verbindet: Die Vergangenheit wird zur Gegenwart:

»The present is made up of those things which our minds have taken from the past and are projected into the present – as a reference point, as a photograph is the visual record of a past event. So our feelings and ideas of the subject are colored by our past experiences and recollections of the person or event photographed. These perceptions aroused by the photo are not necessarily the ones that were present at the time of the making of the image but are projected upon it.«³⁴⁴

6. Wiedergänger

Die Aneignung der Vergangenheit ist für Ellis aber nicht nur eine Aufarbeitung seiner Familiengeschichte oder die Beschäftigung mit dem Nachlass seines Vaters und sicherlich keine schlichte Auseinandersetzung mit den Fotografien von Mapplethorpe und Hujar. In Ellis Werken tritt die Vergangenheit als etwas auf, das überhaupt nicht vergangen ist. Die Vergangenheit schimmert durch alles hindurch. Sie geistert als eine Ressource durch die Bilder und womöglich durch sein Leben:

»The whole process is very ephemeral; the images are very ephemeral. They're in line with my beliefs, inasmuch as I feel that, even though we live in a physical world – we live in a real world and we're made of flesh and blood and everything – deeper down, the reality of human beings is that we are in fact spiritual beings. We're connected to some source, some infinite, intangible source of life and creation.«³⁴⁵

Sieht man von der spirituellen Dimension – und Ellis war nachweislich ein spiritueller Mensch – dieses Gedankens ab, wird deutlich, dass die Herstellung von Tiefe im Bild *Self-Portrait* und in den Reorganisationen der Fotografien seines Vaters, dem Geisterhaften der Vergangenheit zur Sichtbarkeit verhelfen. In den Bildern spukt es. Der Spuk findet in der Tiefe statt, in den Zwischenräumen, in der Faltung des Japanpapiers und in den diversen Verzerrungen der Fotoarbeiten. Dieser Spuk ist dabei nichts

³⁴³ Hirsh/Ellis. *A New Sensibility*, S. 34.

³⁴⁴ Ellis. *Notebook, 1987.1*; Bessa ›*A Hole in the Picture*‹: *Darrel Ellis Was Here*, S. 112.

³⁴⁵ Hirsh/Ellis *A New Sensibility*, S. 33.

Fantastisches, sondern weist daraufhin, dass jede Gegenwart und damit auch jede gegenwärtige Gesellschaft über wirkmächtige und handlungsleitende Tiefendimensionen verfügt, die nicht einfach ignoriert werden können.

Jacques Derrida geht einer solch sozialtheoretischen Konzeption des Gespenstischen oder Geisterhaften umfänglich in seinem veröffentlichten Vortrag *Marx' Gespenster* nach. Ausgangspunkt ist dabei William Shakespeares *Hamlet*. Die Auseinandersetzung mit *Hamlet* leitet das Nachdenken über das Wesen des Gespensterhaften, das erst im Verlauf der Argumentation ein Nachdenken über Marx wird. Ich möchte mich hier vor allem auf die Rekonstruktion des Gespenstischen beschränken. Shakespeares Stück verbindet dabei paradigmatisch mehrere Elemente, die Derrida dem Gespenstischen zuschreibt: Zunächst entstammt das Gespenstische immer der Vergangenheit. Aus diesem Grund entkommt niemand dem Gespenstischen, weil alle Erben von Vergangenheit sind. »Niemals erbt man, ohne sich mit Gespenstischem auseinanderzusetzen« und da Erben hier das Erbe der hinterlassenen Geschichte(n) meint, heißt das »mit *mehr als einem* Gespenst«³⁴⁶. Des Weiteren tritt das Gespenstische immer als Wiederholung auf. Es spukt und untersteht einer »Logik der Heimsuchung«: »Ein Gespenst ist immer ein Wiedergänger. Man kann sein Kommen und Gehen nicht kontrollieren, weil es *mit der Wiederkehr beginnt*.«³⁴⁷ Deshalb meint das Gespenstische auch immer Gespenster. Es sind die Toten, die aus ihren Gräbern wiederkehren,³⁴⁸ wobei die Assoziation des Vergrabenen durch Derrida nahegelegt wird, wenn er explizit auf *Hamlet* zurückkommt: »Jeder Wiedergänger scheint hier *aus der Erde* zu kommen und wiederzukommen, erscheint daraus hervorzukommen wie aus einer tief vergrabenen Heimlichkeit [...], um dahin zurückzukehren wie ins Niedrigste, Tiefste, Demütige, Feuchte, Erniedrigte.«³⁴⁹ Des Weiteren erscheint der Wiedergänger verleiblicht:

»Denn es gibt keinen Spuk, kein Gespenst-Werden des Geistes, ohne zumindest den Anschein eines Leibs, in einem Raum unsichtbarer Sichtbarkeit, als Verschwinden einer Erscheinung. Damit es Spuk gebe, bedarf es einer Rückkehr zum Leib, aber zu einem abstrakteren Leib denn je.«³⁵⁰

Denn letztlich markieren die Wiedergänger Brüche oder Zwischenräume. Wenn etwas aus den Fugen ist, ist es der Geist, das Gespenstische, das den Zusammenhalt garantiert. Das Geisterhafte ist als Kit dazugegeben.³⁵¹

³⁴⁶ Derrida. *Marx' Gespenster*, S. 39.

³⁴⁷ Ebd., S. 25, 26.

³⁴⁸ Ebd., S. 58.

³⁴⁹ Ebd., S. 133.

³⁵⁰ Derrida. *Marx' Gespenster*, S. 174.

³⁵¹ Ebd., S. 43-49.

Für Derrida ist der Wiedergang ein Prozess einer Verarbeitung und einer Trauerarbeit. Derridas Konzeption besteht dadurch, dass die Trümmer der Geschichte eben nicht im Sinne Walter Benjamins hinter uns liegen und wir im Wind des Fortschritts von ihnen fortgeweht werden, sondern die Trümmer suchen uns heim, sie kehren wieder³⁵² als etwas anwesendes Abwesendes, als ephemere Zugaben, die sich in den Fugen von Vergangenheit und Gegenwart eingerichtet haben.³⁵³ Und wie der Geist des Vaters, der *Hamlet* aufsucht, ist das Auftauchen der Wiedergänger bei Derrida mit einem Ruf nach Gerechtigkeit und mit einer Absicht, die Zukunft zu gestalten verbunden:

»Wenn ich mich anschicke, des langen und breiten von Gespenstern zu sprechen, von Erbschaft und Generationen, von Generationen von Gespenstern, das heißt von gewissen anderen, die nicht gegenwärtig sind, nicht gegenwärtig lebend, weder für uns, noch außer uns, dann geschieht es im Namen der Gerechtigkeit.«³⁵⁴

Gerechtigkeit wird von Derrida dabei als Prinzip der Verantwortlichkeit gegenüber jenen, »die noch nicht geboren oder schon gestorben sind«, verstanden.³⁵⁵ Eine Zukunft, so scheint es Derrida sagen zu wollen, gibt es nur, wenn die Vergangenheit ihre Gerechtigkeit erfährt, das heißt, zu Wort beziehungsweise zum Erscheinen kommt, »denn die Zukunft kann sich als solche und ihrer Reinheit nur ankündigen von einem vergangenen Ende her«³⁵⁶, deshalb »ist das Gespenst die Zukunft, es ist immer zukünftig, es präsentiert sich nur als das, was kommen oder wieder-kommen könnte«.³⁵⁷ Derridas Konzeption des Gespenstischen durchzieht die Idee, dass die Zukunft ohne Vergangenheit gar nicht denkbar ist und nur im Zusammenhang mit der Vergangenheit gestaltet wird und werden kann.

Damit möchte ich zu den Arbeiten von Darrel Ellis zurückkommen. Weiter oben habe ich Alanna Fields herangezogen, die in Ellis Bildern die Fragen »How many ways can I see myself? How many *levels* of what I am can I tap into?« gestellt sieht und mich darin bestärkte mehr die Tiefendimensionen in Ellis Werk zu betrachten.³⁵⁸ Meine Bildanalyse hat gezeigt, dass die Tiefendimension in den Werken von Ellis eine herausragende Rolle spielt und im strengen Sinn, die Eigenlogik eines Teils seines Werkes ausmacht. Ellis Bilder finden ihr Sujet nicht in dem Abgebildeten, sondern in den Fugen, die zwischen den Ebenen und dem Erkennbaren liegen. In den Fugen und Faltungen liegt die ganze Konzentration (technisch und konzeptionell),

³⁵² Ebd., S. 182.

³⁵³ Ebd., S. 43-45.

³⁵⁴ Ebd., S. 10.

³⁵⁵ Ebd., S. 11.

³⁵⁶ Ebd., S. 58.

³⁵⁷ Ebd., S. 61.

³⁵⁸ Barnette et al. *To Be Remembered/To Have Been Real*, S. 135, Hervorhebung RR.

denn hier scheint Ellis etwas auszumachen, das ihn beschäftigt, wenn nicht gar heimsucht. Die Fotografie aber auch das Selbstportrait widmen sich nicht dem abgebildeten Sujet, sondern dem Dazwischen.

Das ›Wie‹ der Darstellung lenkt somit den Fokus auf eine Erfahrung (oder ein konjunktives Wissen), etwas wahrzunehmen, das eigentlich gar nicht (mehr) da ist, aber zum Bild (Leben) dazugehört. Susan Sontag schreibt vom Spuk, der dadurch in Gang gesetzt ist, dass sich in den Katastrophen die Realität gegabelt habe: »in die Sache selbst und deren alternative Version«³⁵⁹. Damit ist ein eigentümliches Wissen und eine eigentümliche Erfahrung durch Darrel Ellis aufgegriffen, die ich den ›Wiedergang der Toten bzw. das Auftreten der Alternativversion‹ nennen möchte. Gerade im Blick auf das Gesamtwerk von Ellis wird deutlich, dass Ellis den Wiedergang der Toten inszeniert und damit das Weiterleben der Verlorenen ins Bild setzt. Dieses Weiterleben der Verlorenen ist als eine persönliche aber ebenso als eine gemeinschaftliche Erfahrung der afroamerikanischen Bevölkerung in den USA zu deuten, die bis heute auf eine unsägliche Geschichte von Morden verweisen kann. In Ellis Bildern wird eine Erfahrung und ein Wissen objektiviert, zu dem die Toten und das Sterben gehören – ja gar nicht wegzudenken sind und in jedes Handeln geradezu habituell eingelassen sind. Ellis gedenkt also nicht den Toten in seinen Bildern, er zeigt vielmehr ihre Präsenz auf. Er bewahrt sie nicht vor dem Verschwinden, sondern widmet sich ihrem Wiederauftauchen, ihrer Wiederkehr, ihrer Heimsuchung.

Sofern Ellis explizit schreibt »I struggle to resist the frozen images of myself by Robert Mapplethorpe and Peter Hujar. They haunt me« und daraufhin das vielfaltige (sic!) Gemälde auf Grundlage der Hujar-Fotografie ausstellt, konfrontiert er die Betrachter:innen mit der Erfahrung des Wiedergangs. Er stellt damit eine Erfahrung aus, mit denen sich die Überlebenden der HIV/AIDS-Krise auseinandersetzen werden müssen: Dass die Toten eben nicht verschwinden, sondern die Überlebenden aufsuchen und auf diese Weise zum Leben dazu gehören. In seinen Bildern ist die Erfahrung der Heimsuchung nicht nur dargestellt, sondern Ellis bewegt sich auf die Toten zu – immer wieder und immer wieder neu. Die Toten werden beschworen, wie Derrida schreibt, um sie sich anzueignen³⁶⁰ und mit ihnen leben zu lernen, weil »die Menschen nur unter der Bedingung der Erbschaft ihre *eigene* Geschichte machen.«³⁶¹ Das heißt im Umkehrschluss, eine queere Geschichte, eine durch HIV und AIDS geprägte Geschichte, gibt es nur in der wiederholten Rückkehr zu den am Virus Gestorbenen. Die Derrida stellt die Bedeutung so einer Aneignung heraus, wenn er weiter folgert, dass »was für die Aneignung gilt, gilt auch für die Freiheit, für die Befreiung und für die

³⁵⁹ Sontag. *Krankheit als Metapher/Aids und seine Metaphern*, S. 144.

³⁶⁰ Derrida. *Marx' Gespenster*, S. 63.

³⁶¹ Ebd., S. 151.

Emanzipation.«³⁶² In der Aneignung der Toten liegt die Möglichkeit, sich zu emanzipieren.

Die leitende Forschungsfrage war, welche Perspektive die Kunstwerke von Darrel Ellis auf die HIV/AIDS-Krise ermöglichen und was sie sichtbar machen: Die hier vorgelegte explorative, und verschiedenen Methoden kombinierende, Untersuchung legt nahe, dass sich in Ellis Bildern das konjunktive Wissen einer Leidensgeschichte der afroamerikanischen Bevölkerung artikuliert, die gewohnt ist, mit ihren aus dem Leben gerissenen toten Familienmitgliedern zu leben. Ellis deutet dieses Wissens in Bezug auf die HIV/AIDS Krise außerdem eigensinnig, indem er zu warnen scheint, dass auch die AIDS-Toten eben nicht verschwinden, sondern dass ihre anwesende Abwesenheit habituell, handlungsleitend und zukunftsbestimmend wird und sich daraus eine eigene Geschichte ableitet.

Literatur.

- Artists Space. 1989. *Witnesses: Against Our Vanishing*. November 16, 1989 to January 6, 1990. New York, https://texts.artistspace.org/ljdsawyb_vom_5.03.2024.
- Barnette, Sadie/Fields, Alanna/Henry-Smith, S*an D./Mpagi Sepuya, Paul /Goldberg, Ariel. 2021. *To Be Remembered / To Have Been Real*, in: Montes, Lara Mimosa / Croft, Kyle (Hg.). Darrel Ellis, New York, Visual Aids, S. 124-136.
- Barthes, Roland. 1989. *Die helle Kammer. Bemerkung zur Photographie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Barthes, Roland. 2015/1961. *Die Photographie als Botschaft*, in: Ders.: Auge in Auge. Kleine Schriften zur Photographie. Herausgeben von Peter Geimer und Bernd Stiegler. Berlin: Suhrkamp, S. 77-92.
- Bessa, Antonio Sergio. 2022. „A Hole in the Picture“: Darrel Ellis Was Here, in: Ellis, Darrel. *Regeneration*: Milano: Skira editore S.p.A., S. 105-115.
- Beyer, Andreas. 2022. *Künstler. Leib. Eigensinn. Die vergessene Signatur des Lebens in der Kunst*. Berlin: Wagenbach.
- Bohnsack, Ralf. 2003. *Qualitative Methoden Bildinterpretation*, in: Zeitschrift für Erziehungswissenschaft, 2003 (2), S. 239-256.
- Bohnsack, Ralf/ Krüger, Heinz-Hermann. 2004. *Methoden der Bildinterpretation: Einführung in den Themenschwerpunkt*, in: Zeitschrift für qualitative Bildungs-, Beratungs- und Sozialforschung, 5(1), S. 3-6.
- Bohnsack, Ralf. 2011. *Qualitative Bild- und Videointerpretation: die dokumentarische Methode*. Opladen: Verlag Barbara Budrich.
- Bohnsack, Ralf. 2013. *Die dokumentarische Methode in der Bild- und Fotointerpretation*, in: Ders. (Hg.). *Die dokumentarische Methode und ihre Forschungspraxis: Grundlagen qualitativer Sozialforschung*. Wiesbaden: Springer VS, S. 75-98.
- Breckner, Roswitha. 2010. *Sozialtheorie des Bildes: zur interpretativen Analyse von Bildern und Fotografien*. Bielefeld: Transcript Verlag.
- Cohen, Cathy, J.. 1999. *The Boundaries of Blackness. AIDS and the Breakdown of Black Politics*. Chicago: The University of Chicago Press.

³⁶² Ebd., S. 151.

- Cozzi, Leslie. 2022. *Darrel Ellis: The Haunting*, in: Ellis, Darrel. *Regeneration*, Milano: Skira editore S.p.A., S. 21-31.
- Dannecker, Martin. 2020. *Fortwährende Eingriffe. Aufsätze, Vorträge und Reden zu HIV und Aids aus vier Jahrzehnten*. Berlin: Männerschwarm Verlag.
- Derrida, Jacques. 2004. *Marx' Gespenster. Der Staat der Schuld, die Trauerarbeit und die neue Internationale*: Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.
- Dubermann, Martin. 2014. *Hold Tight Gently. Michael Callen, Essex Hemphill, and the Battlefield of AIDS*. New York & London: The New Press.
- Eberle, Thomas S. (Hg.). 2017. *Fotografie und Gesellschaft. Phänomenologische und wissenssoziologische Perspektiven*. Bielefeld: Transcript Verlag.
- Ellis, Darrel. 1977.4. *Notebook. Archive Candice Madey Gallery*, New York City.
- Ellis, Darrel. 1988.1. *Notebook. Archive Candice Madey Gallery*, New York City. Teilweise abgedruckt in: Ellis, Darrel. 2022. *Regeneration*, Milano: Skira editore S.p.A., S. 154-171.
- Ellis, Darrel. 2022. *Regeneration: Milano: Skira editore S.p.A.*
- Finkelstein, Avram. 2018. *After Silence. A History of AIDS through Its Images*. Oakland: University of California Press.
- FORSSMAN, Erik. 1979. *Ikonologie und allgemeine Kunstgeschichte*. In: Kaemmerling, Ekkehard (Hg.). *Ikonographie und Ikonologie: Theorien, Entwicklung, Probleme*. Köln: DuMont Buchverlag, S. 257–300.
- Frame, Allen. 2022. *Uptown, Downtown. A Rememberance of Darrel Ellis*, in: Ellis, Darrel: *Regeneration*, Milano: Skira editore S.p.A., S. 129-139.
- Frame, Allen / Rösener, Ringo. 2023. *Interview am 1.9.2023*. New York City.
- Goffman, Erving. 1981. *Geschlecht und Werbung*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.
- Goldin, Nan. 1989. *In the Valley of the Shadow*, in: *Artists Space. Witnesses: Against Our Vanishing*, New York, S. 4.
- Hemphill, Essex. 1992. *Ceremonies. Prose and Poetry*. San Francisco: Cleis Press.
- Hirsh, David/Ellis, Darrel. 2021/1991. *A New Sensibility. Interview with Darrel Ellis by David Hirsh*, in: Montes, Lara Mimosa/Croft, Kyle. 2021. (Hg.). *Darrel Ellis. New York, Visual Aids*, S. 28-34.
- Imdahl, Max. 1988. *Giotto Arenafresken. Ikonographie. Ikonologie. Ikonik*. München: Fink.
- Imdahl, Max. 1994. *Ikonik*, in: Boehm, Gottfried. *Was ist ein Bild?* München: Fink, S. 300-324.
- Julian, Issac/Mercer, Kobena. 1991. *True confessions: A discourse on images of black male sexuality*, in: Hemphill, Essex/Beam, Dorothy (Hg.)/Beam Joseph (Idee). *Brother to Brother. New Writings by Black Gay Men*. Washington, DC: Red Bone Press, S. 206-215.
- Junge, Sophie. 2015. *Kunst gegen das Verschwinden. Strategien der Sichtbarmachung von AIDS* in Nan Goldins Ausstellung *Witnesses: Against Our Vanishing*. Berlin: De Gruyter.
- Liebmann, Michael. 1979. *Ikonologie*. In: Kaemmerling, Ekkehard (Hg.). *Ikonographie und Ikonologie: Theorien, Entwicklung, Probleme*. Köln: DuMont Buchverlag, S. 301–328.
- Mannheim, Karl. 1964. *Auswahl aus dem Werk eingeleitet und herausgegeben von Kurt. H. Wolff*. Berlin und Neuwied: Luchterhand.
- Montes, Lara Mimosa/Croft, Kyle (Hg.) .2021. *Darrel Ellis. New York, Visual Aids. Center for Disease Control and Prevention. 1981. Morbidity and Mortality Weekly Report. June 5, 1981, Vo. 30, No. 21, S. 1-3, https://www.cdc.gov/mmwr/preview/mmwrhtml/june_5.htm vom 5.03.2024.*
- Müller, Julian. 2013. *Bildkommunikation. Konturen eines systemtheoretischen Zugangs zum Kunstwerk*, in: Steuerwald, Christian (Hg.). *Perspektiven der Kunstsoziologie*, Wiesbaden: Springer Fachmedien, S. 165-177.
- Müller, R. Michael. 2012. *Figurative Hermeneutik*, in: *Sozialer Sinn*, 1/2012, 13. Jg., S. 129-161.

- Panofsky, Erwin. 1979. *Ikonographie und Ikonologie*, in: Kaemmerling, Ekkehard (Hg.). *Ikonographie und Ikonologie: Theorien, Entwicklung, Probleme*. Köln: DuMont Buchverlag, S. 207-225.
- Przyborski, Aglaja/Wohlrab-Sahr, Aglaja. 2014. *Qualitative Sozialforschung. Ein Arbeitsbuch*. München: Oldenbourg Verlag.
- Raab, Jürgen. 2008. *Visuelle Wissenssoziologie: theoretische Konzeption und materiale Analysen*. Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft.
- Schiesser, Giaco. 2014. *Über Oskar Negt/Alexander Kluge: Geschichte und Eigensinn*, <http://www.theoriekritik.ch/?p=1036> vom 5.03.2024
- Schulman, Sarah. 2021. *Let the Record Show. A political History of ACT UP New York, 1987–1983*. New York: Farrar, Straus and Giroux.
- Sontag, Susan .2003. *Krankheit als Metapher/Aids und seine Metaphern*. Frankfurt am Main: Fischer Verlag.
- Wentzy, James/Croft, Kyle. *Interview vom 22. Januar 2022*: Archiv Visual AIDS. Zur Verwendung zur Verfügung gestellt.

Abbildungen:

- Abb. 1: Ellis, Darrel: *Self-Portrait after Photography by Peter Hujar*, 1989. Pinsel und schwarze Tusche und Lavierung über Kohle auf Leinwand aufgezogenem Asia-Faserpapier (Japanpapier). The Baltimore Museum of Art; aus: Ellis, Darrel. 2022. *Regeneration*: Milano: Skira editore S.p.A., S. 139.
- Abb 2: Hujar, Peter: *Darrel Ellis (II)*, 1981. Silbergelatinendruck, 10 x 16 Zoll. Nachlass Peter Hujar; aus: Ellis, Darrel. 2022. *Regeneration*: Milano: Skira editore S.p.A., S. 139.
- Abb 6: Ellis, Darrel: *Untitled (Mother, Father, and Laure)*, 1990. Silbergelatinendruck. 11 x 14 Zoll; aus: Ellis, Darrel. 2022. *Regeneration*: Milano: Skira editore S.p.A., S. 59.