

Was einer früher war und erfahren hat, wird annulliert gegenüber dem, was er jetzt ist, wozu er allenfalls gebraucht werden kann. Der häufig dem Emigranten zunächst erteilte wohlmeinend-drohende Rat, alles Gewesene zu vergessen, [...] möchte dem als gespenstisch empfundenen Eindringling nur mit einem Gewaltspruch antun, was man längst sich selber anzutun gelernt hat. Man verdrängt die Geschichte bei sich und anderen [...].¹

Unsere globale ‹Informationsgesellschaft› befördert trotz ihres unbegrenzten digitalen Wissensspeichers die ‹Tendenzen² zu einem gesellschaftlichen Geschichtsverlust. «[D]aß man das Vergangene im Ernst verarbeite, seinen Bann breche durch helles Bewußtsein»,³ leistete, so Theodor W. Adorno, bereits nach 1945 die deutsche ‹Vergangenheitsaufarbeitung› nicht. Durch die totale Integration des als ‹Humankapital› kommodifizierten und rationalisierten Menschen in die moderne ‹Arbeitsgesellschaft› wird ein tatsächlich ‹geschichtliches Bewusstsein› unmöglich. Herbert Marcuse betont, dass allerdings gerade die «Erinnerung eine Weise [ist], sich von den gegebenen Tatsachen abzulösen». Dem Unterdrücken und ‹Verdrängen⁵ von ‹Geschichte bei sich und anderen› könnte ausschließlich eine kritische und Verantwortung tragende Form des Erinnerns entgegentreten, die die Gegenwart und die Vergangenheit in eine konstitutiv-produktive Beziehung bringt.⁶ Ob das Erinnern in diesem Sinn als eine notwendig ethische Praxis auch ‹gerechte› Bilddarstellungen produziert, wird im Folgenden diskutiert.

Die verwundete Welt reparieren

Woran sollen die Teakholzbüsten erinnern, die der Künstler und Kurator Kader Attia in *The Repair from Occident to Extra-Occidental Cultures* dem documenta-Publikum 2012 präsentierte?⁷ In Kassel stellte Attia sie zusammen mit ‹Grabenkunst›, ‹Mischobjekten›, Archivalien, Fotografien, Büchern und Zeitschriften aus.⁸ Die Büsten wurden von Kunsthandwerkenden aus dem Senegal angefertigt und zeigen stark deformierte Gesichtszüge, denen Porträtfotografien aus dem Archiv des Historischen Museum Frankfurt zugrunde lagen. Es sind postoperative Abbildungen von Soldaten, die im Ersten Weltkrieg schwere Gesichtsverletzungen erlitten haben (die sogenannten *gueules cassées*). In nachfolgenden Installationen präsentierte Attia die Büsten auch einzeln auf Eisengestellen, zum Beispiel in *Culture, Another Nature Repaired* (2018) (Abb. 1).

In Kassel errichtete Attia jedenfalls ein bedeutungsreiches ‹Archiv›, das, so lässt sich mit Michel Foucault fortfahren, «dank einem ganzen Spiel von Beziehungen»⁹



1 Kader Attia,
*Culture, Another
Nature Repaired*,
2018, Teakholzbüste
und Metallsockel,
74×31×37 cm und
145×50,5×50,5 cm,
Düsseldorf, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen

die spezifisch historische Vorbedingung und doch grundsätzliche Wandelbarkeit abbildet, die die *diskursive* Ordnung von Ereignissen und Dingen bestimmen.¹⁰ Zwischen den ausgestellten Holzbüsten, in Schützengräben hergestellten Kruifixen und Amazigh-Schmuckarbeiten mit integrierten Kolonialmünzen werden neue Objektbeziehungen hergestellt, die einen ‹multidirekionalen› Zugang in die ‹Globalgeschichte› eröffnen.¹¹ In den ‹reparierten›, das heißt wiederhergestellten Soldatengesichtern bleiben die ‹Vergangenheitsspuren› sichtbare Narben. Sie halten, «was sich als Handlung in ihrem Gesicht niedergeschrieben hat»¹² – sich also im aristotelischen Sinn als πάθος zeigt –, als ein Zeichen von Gewalt fest. Genährt wird heute von Konsumgesellschaft und ‹Warenästhetik› jedoch eine Auffassung von ‹Reparatur› im Sinne des *Unsichtbarmachens* von Verletzungen, deren konsequente Folge die heutige ‹Wegwerfgesellschaft› ist.¹⁴

Attia entwickelte ein ästhetisch-künstlerisches Konzept von ‹Reparatur›,¹⁵ das ein breites semantisches Feld von ‹Wiederherstellung›, ‹Erneuerung›, ‹Wiedergutmachung› (zum Beispiel durch Reparationszahlungen), ‹Zurückführung› (also die Repatriierung beziehungsweise Restitution von geraubten Kulturgütern) bis zu dem im Französischen enthaltenen «volksetymologischen Aspekt [...] des (Wieder-)Zusammenfügens von Menschen und Dingen»¹⁶ umfasst. «Die Reparatur zeigt sich hier als Geschichte machende Handlung [...]. Sie ist [...] die kontinuierliche und klar wahrnehmbare Zurschaustellung einer kritischen Geste, die den materiellen und symbolischen Eingriff betont. Die Reparatur verbirgt nichts von dem, was sie repariert.»¹⁷

Dieses Konzept übertrug Attia 2022 auf die von ihm kuratierte 12. Berlin Biennale, wie seine programmatische Einführung des ausstellungsbegleitenden Katalogs deutlich macht.¹⁸ Zeitgleich entschloss sich das indonesische Kollektiv ruangrupa in Kassel im Anschluss an die *documenta11* die ‹Delokalisierung des Politischen› durch eine dekoloniale *kuratorische Praxis* des ‹lumbung›, ‹nonkrong› und ‹sobat› neu zu formulieren.¹⁹ Trotz unterschiedlichem Ansatz *erinnerten* die internationalen Großausstellungen an die geerbten «materiellen und immateriellen Wunden»,²⁰ die die koloniale Vergangenheit, neoliberale Wirtschaftsordnung und globale Ausbeutung von Arbeitskräften verursachten. Beide Ausstellungen fügten dabei auch selbst neue Wunden zu,²¹ wie sogleich am Beispiel Berlin Biennale ausführlich erläutert werden soll. «Werden sie nicht repariert, suchen sie unsere Gesellschaften weiterhin heim.»²²

Die Wunden zeigen? Folteraufnahmen aus Abu Ghraib in Berlin

Die Installation *Poison soluble. Scènes de l'occupation américaine à Bagdad* (2013) des französischen Künstlers Jean-Jacques Lebel löste mit ihren ausgestellten Fotografien eine heftige Kontroverse aus.²³ Diese stritt um die künstlerisch-ästhetische Bedeutung von ‹Positionalität(en)›, Repräsentationsverhältnissen und ‹Emotionen› im Kunst- und Kulturbetrieb.²⁴ Es ging im Kern darum, ob eine dekoloniale Erinnerungsarbeit ohne eine *visuelle Gerechtigkeit*, die sich auch auf die in den Fotografien abgebildeten Subjekte erstreckt, überhaupt möglich ist. Lebel zeigte großformatig, in einem labyrinthartig organisierten Raum, die 2004 und 2006 geleakten Folteraufnahmen aus dem Gefängnis Abu Ghraib im, infolge des völkerrechtswidrigen Dritten Golfkriegs, von US-amerikanischen Truppen besetzten Irak. Die zumeist unschuldig inhaftierten Gefangenen wurden von US-amerikanischen CIA- und Militärangehörigen sowie Mitarbeiter:innen von privaten Sicherheitsfirmen gefoltert. Sie fotografierten ihre Kriegsverbrechen. Neben den gefesselten und sexuell erniedrigten nackten Irakern ‹posieren› auf den Bildern auch die Folternden.

Am 29. Juli 2022 richtete die Kuratorin Rijin Sahakian einen Offenen Brief an das künstlerische Biennale-Team,²⁵ den neben drei ausstellenden irakischen Künstlern weitere Personen mitunterzeichneten. Sahakian schildert darin, wie sie bei einem Ausstellungsrundgang mit den irakischen Künstlern Sajjad Abbas und Layth Kareem auf Lebels Arbeit stieß. Kareem hat selbst Familienangehörige, die in Abu Ghraib inhaftiert waren. Sahakian schreibt Folgendes:

I see the white female soldier grinning over the arrangement of bodies piled together, and I am eye-leveled with a faceless person forced to hold his genitals. I see a corpse, the dead still waiting. Still waiting to give their permission in the first time, the thousandth time, and this time is no exception. [...] At the exit of this cruel labyrinth is Abbas's *I Can See you*, 2013, an outline of his own eye printed onto a massive banner originally placed on a building facing the Green Zone in Baghdad and emblazoned with the word of the title. [...] I see the eye and turn to Abbas. All I can say is that I am sorry. That I should have known better than to trust an art world that finds culture in our flesh.²⁶

Dieses Gefühl von ‹Empörung› artikuliert ein Unrechtsbewusstsein,²⁷ das im Rechts-, Ethik- und Wissenschaftsdiskurs ernstgenommen werden sollte und das nicht, wie in Berlin geschehen, gegen eine mutmaßlich ‹kathartische› Emotionalisierung des Publikums ausgespielt werden darf.²⁸ Sahakian und die Mitunterzeichner:innen kritisieren im Offenen Brief konkret sowohl die Kuration als auch die unkontextualisierte und voyeuristische Zur-Schau-Stellung von irakischen Körpern. Die Abgebildeten wurden nicht nachträglich um ihre Zustimmung gebeten. Ihnen wird erneut Unrecht angetan. «Who is given agency in this form of ‹repair›?»,²⁹ wird im Offenen Brief gefragt. Die Fotografien und ihre *ungebrochene* stereotypisierende Reproduktion konsolidierten «the long-standing portrayal of the Arab, the Iraqi, as animal, both disposable and in need of being controlled, warred upon».³⁰ Sahakian kommt zu dem Schluss: «This work did nothing but enforce and enlarge these tactics.»³¹

In Erwiderung auf den Offenen Brief reduzierten Attia und sein Team die vielschichtige Kritik auf die Frage, ob ‹Wunden› gezeigt werden sollen:³² Gräueltaten und das einhergehende unmittelbare physische Leiden in Bildern nicht zu zeigen, sei, so das kuratorische Biennale-Team, ‹Selbstzensur› und es schütze am Ende die Täter:innen, sich am Unsichtbarmachen von diesen und anderen Verbrechen zu beteiligen. Attia wählt ein persönliches Beispiel, um die Folgen eines solchen ‹Silencing› zu beschreiben:

It took thirty-two years for his uncle Ali (may he rest in peace) to tell his family how his brother and his father were shot in the head by French soldiers in front of him, when he was only fourteen years old, and how he was lucky enough to escape. The same goes for his aunts who were raped by soldiers. They hid this crime all their lives, suffering in silence. Not to speak about these crimes, not to show them, is not the project of the peoples who struggle for the recognition of their suffering and their liberation. On the contrary, it is the tool of the imperialist project, which seeks to hide its crime at all costs.³³

Bezeugen, wie Attia augenscheinlich annimmt, die Folteraufnahmen aus Abu Ghraib allerdings heute als Dokumente die rassistisch motivierten massiven Menschenrechtsverletzungen im Irak und den US-amerikanischen Imperialismus nach 9/11 im sogenannten ‹Krieg gegen den Terror›, die ohne diese Fotografien im Dunkeln und geheim geblieben wären? Welche *Bedeutungen* tragen, festigen und übermitteln diese Fotografien, die unsere Rezeption steuern? Statt durch eine Politik des ‹Silencing› scheinen heute Staaten und Regierungen die unregulierbare *digitale* Bildproduktion und -verbreitung durch eine *visuelle* ‹Gouvernementalität› zu regulieren,

die dem Sichtbaren (Be-)Deutungen einprägt. In Judith Butlers *Frames of War* heißt es in diesem Sinn: «Now, the state works on the field of perception and, more generally, the field of representability, in order to control affect – in anticipation of the way affect is not only structured by interpretation, but structures interpretation as well.»³⁴

In einem frühen Artikel im *The New York Times Magazine* hat Susan Sontag bereits eine Verbindung zwischen den Folteraufnahmen und den US-amerikanischen Lynchfotografien hergestellt.³⁵ Eine ‹Ikonografie des Lynchens›³⁶ ist in den Bildern aus Abu Ghraib zweifelsohne wiederzuerkennen und doch liegt ihre Gemeinsamkeit entschieden darin, dass in beiden Fällen die Fotokamera im kollektiven Akt des Folterns und Mordens ein *integraler* Teil davon gewesen ist, Macht und Gewalt öffentlich zu inszenieren.³⁷ Die Täter:innen konnten in den Folterfotografien und Lynchaufnahmen deshalb so unbesorgt in die Kamera blicken, da sie sich *im Recht fühlten* und mithin, so Giorgio Agamben, das *Recht des Souveräns* ‹verkörperten›, «welches Leben getötet werden kann, ohne daß ein Mord begangen wird». ³⁸ Die weltweit zirkulierenden Lynchfotografien und Folteraufnahmen, die bereits 2004 in *Inconvenient Evidence. Iraqi Prison Photographs from Abu Ghraib* im International Center of Photography in New York museal präsentiert wurden, sind schlechthin gemacht worden, *damit* sie gesehen werden. Ihre ‹Hypervisibilität› produziert einen ‹überdeterminierten› «abject racialized body»,³⁹ «demonstrating the power of the torturer to turn subjects into objects».⁴⁰

Wie ließe sich die imperiale visuelle Botschaft in den Folteraufnahmen unterbrechen, die die stereotypisierten Wahrnehmungsweisen im hegemonialen skopischen Regime bestärken? Wie die Verdinglichung und Dehumanisierung von nicht-weißen Menschen in den Bildern aufheben? Wie die Abgebildeten *ins Recht setzen*? Wie die ‹Kompliz:innenschaft› des Betrachtenden adressieren und aufarbeiten?

Es geht im Grunde darum, ob beziehungsweise wie eine visuelle Darstellung vom Leiden des anderen einen *moralischen* ‹Impuls›,⁴¹ – und dies jenseits des bereits bei Sontag dekonstruierten Mitgefühls –⁴² hervorrufen kann.⁴³ Adorno denkt dies als «Solidarität mit den [...] quälbaren Körpern»,⁴⁴ während Butlers Kritik nach den (visuellen) Möglichkeitsbedingungen von ‹Vulnerabilität› und ‹Beträuerbarkeit› fragt.⁴⁵ Die geschilderte Kontroverse um *Poison soluble* ist, in einen größeren Zusammenhang gesetzt, insofern ein Symptom davon, dass Gesellschaft, Kulturpolitik, Künstler:innen und Medien heute um eine Neuverortung des Verhältnisses von Ästhetik und Ethik sowie Kunst und Politik ringen. Ein historisches Bewusstsein um die gewaltvolle Vergangenheit als ein «negatives Eigentum»,⁴⁶ so ein Diktum Jean Amérys im Kontext des deutschen Nationalsozialismus, fordert die Erinnerung an die «Geschichte bei sich und anderen». In Bezug auf die Berlin Biennale lässt sich zumindest fragen, ob nicht die im Ausstellungsraum realisierte ästhetische Sublimierung von fotografischen ‹Dokumenten›, die den Folternden etwa als ‹Erpressungsmittel›, ‹Souvenirs› und ‹Trophäen› dienten, Attias dekoloniale Praxis des Reparierens an ihre Grenzen stießen ließ.⁴⁷

Mit den Gespenstern leben. Temporale und soziale Gerechtigkeit

In den nicht gegenwärtigen und doch gleichermaßen anwesenden ‹Stimmen› und ‹Gestalten› sucht die Vergangenheit die Gegenwart unaufhörlich heim, wie Sahakian und Attia in den beiden zitierten Berichten verdeutlichen. Denn die Geschichte als «Gedächtnis des akkumulierten Leidens»⁴⁸ prägt die modernen pluralen Gesellschaften und *die Moderne*, die als ‹unvollendetes Projekt› erst fortgesetzt

werden kann,⁴⁹ insofern ihre ‹dunkle› Seite kritisch aufgearbeitet wird.⁵⁰ Wie die ‹Heimsuchung› ist das ‹Unheimliche›, so Homi K. Bhabha, «a paradigmatic colonial and post-colonial condition»:⁵¹ ‹Unheimlich› ist beispielweise die Szene in Eastman Johnsons Ölgemälde *Old Kentucky Home – Life in the South* (1859), die schlagartig zum Erliegen kommt, als die weiße ‹Herrin› in die private Gesellschaft von versklavten Schwarzen Menschen uneingeladen einbricht.⁵² «The recesses of the domestic space become sites for history's most intricate invasions. In that displacement, the borders between home and world become confused.[.]»⁵³

›Gespenst‹ und ›Heimsuchung‹ sind beliebte *conceptual metaphors*, die Diskurse um Geschichte, Erinnerung, Trauma, Trauerarbeit und Alterität umfassen.⁵⁴ Neben Sigmund Freud und dem Roman *Beloved* (1987) von Toni Morrison wird häufig auf das Buch *Spectres de Marx* (1993) des Philosophen Jacques Derrida Bezug genommen, das eine Auseinandersetzung mit dem ›Erbe‹ des Marxismus ist.⁵⁵ Carla Freccero, die in ihrem Buch eine queere Lesart des Geisterhaften entwickelt, beschreibt präzise Derridas Unternehmung: «Hauntology as the practice of attending to the spectral, is then a way of thinking and responding ethically with history, as it is a way of thinking ethics in relation to the project of historiography by acknowledging the force of haunting.»⁵⁶ Indem die konstitutiv-produktive Beziehung zwischen Gegenwart und Vergangenheit als Heimsuchung gedacht wird, lässt sich folglich mit Derrida eine Brücke schlagen zwischen dem in ›verwundeten‹ Gesellschaften notwendigen *Erinnern* von «Geschichte bei sich und anderen» – den Erzählungen, Bildern und Fotografien, die uns nicht loslassen – und dem Übernehmen von (historischer) *Verantwortung* als eine ethische Praxis.⁵⁷ Diese Verbindung kennzeichnet ein besonderes Moment von «Gerechtigkeit in bezug auf jene, *die nicht da sind*».«⁵⁸ «Lernen, mit den Gespenstern zu leben»,⁵⁹ die uns heimsuchende Geschichte verantwortungsvoll anzunehmen und mit diesem ›Erbe‹ Zukunft zu gestalten, macht eine «Politik des Gedächtnisses»⁶⁰ und, gegen die heute populäre Diskreditierung von ethischen Diskursen, eine diachrone und intergenerationale (hantologische) Gerechtigkeitsvorstellung notwendig. Sie beschreibt Derrida folgendermaßen:

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 [...], dann geschieht es im Namen der *Gerechtigkeit*. [...] Von da an, wo keine Ethik, keine Politik [...] mehr möglich und denkbar und *gerecht* erscheint, die nicht in ihrem Prinzip den Respekt für diese anderen anerkennt, die nicht mehr oder die noch nicht da sind, *gegenwärtig lebend*, seien sie schon gestorben oder noch nicht geboren, von da an muß man vom Gespenst sprechen, ja sogar zum Gespenst und mit ihm. [...] Ohne diese *Ungleichzeitigkeit der lebendigen Gegenwart mit sich selbst*, ohne das, was sie im Geheimen aus dem Lot bringt, [...] welchen Sinn hätte es die Frage «Wohin?» zu stellen [...].»⁶¹

Diese ›temporale Gerechtigkeit‹ erweitert Wendy Brown zu einem ›politischen Bewusstsein‹, das heimgesucht zwischen Geschichte und Erinnern eine *gerechtere* Zukunft anstrebt.⁶² Die Neuen Sozialen Bewegungen haben bereits die, seit Modernisierung, Industrialisierung und Massenausbeutung in den Fabriken, von Marxismus und Sozialdemokratie tradierte Vorstellung von Gerechtigkeit als ökonomische ›Umverteilung‹ herausgefordert, insofern sie gegen eine universalistische Gleichheitspolitik die identitätspolitische ›Anerkennung‹ von Differenzen forderten.⁶³ Gegen eine Entweder-oder-Logik sprach sich bereits die Philosophin Nancy Fraser in ihrer Debatte mit Axel Honneth aus.⁶⁴ Soziale Gerechtigkeit als chancengerechtere

Verteilung von gesellschaftlichen Ressourcen und Repräsentation ließe sich mühelos auf die ‹künstlerische› Praxis und Kulturinstitutionen übertragen.⁶⁵ Im Sinne Pierre Bourdieu wären die ökonomischen und gesellschaftlichen Zugangsbedingungen zum Kunst- und Kulturbetrieb wie die «sozialen Bedingungen der Möglichkeit der Erfahrung des Schönen»⁶⁶ grundsätzlich kritisch zu hinterfragen. Was allerdings wäre eine temporal und sozial gerechte Bilddarstellung, die die verwundete und heimgesuchte Welt – eine aus den Fugen geratene Zeit – durch die zukunftsorientierte Erinnerung an die «Geschichte bei sich und anderen» visualisiert?

Geschichte erinnern. Lubaina Himids Bildserie *Le Rodeur*

Von Le Havre stach am 24. Januar 1819 das französische Schiff *Le Rôdeur* in See, um nach Bonny im heutigen Nigeria zu reisen. Von dort wurden illegal im Laderraum etwa zweihundert entführte Schwarze Menschen nach Guadeloupe ‹transportiert›. Als das ‹Sklavenschiff› am 21. Juni die Karibik erreichte, ist nahezu die gesamte Crew erblindet. Eine schwere infektiöse Augenerkrankung hatte sich ausgebreitet. 160 Deportierte überlebten die Überfahrt bei unmenschlichen Lebensbedingungen und wurden nach Anlandung direkt in die Versklavung verkauft. Die Geschehnisse auf dem Schiff erregten internationale Aufmerksamkeit. Berichten zufolge wurden 36 beziehungsweise 39 Gefangene von den Besatzungsmitgliedern in den Atlantik geworfen und ertranken. Möglicherweise geschah dies, da sie, so die ableistisch-rassistische Logik, erblindet einen niedrigen ‹Verkaufspreis› erzielt hätten und somit bei den Menschenhändlern ihren ‹Transportwert› verloren.⁶⁷

Die britische Künstlerin und 2017 erste Schwarze Preisträgerin des renommierten Turner-Preises Lubaina Himid hat von 2016 bis 2018 eine sechsteilige Bildserie geschaffen, die diesem historischen Ereignis und den davon betroffenen Menschen gerecht werden möchte, indem sie bewusst keine effektvolle Darstellung von Schwarzen Körpern und ihren physischen Qualen zeigt. Himid gelingt eine tiefgründige psychologisch-symbolische Kommentierung des Leidens an Bord des Schiffes *Le Rôdeur* in *The Exchange* (2016), *The Lock* (2016) und *The Pulley* (2016), deren sehnsuchtsvolle, isolierte und orientierungslos wirkende Figuren in surreal anmutenden Szenen agieren: In *The Exchange* hält eine vogelköpfige Frau im blauen Kleid die Schultern eines Mannes. In *The Pulley* schiebt auf Deck – die schwarz-blaue Meeresoberfläche wirkt bedrohlich im Hintergrund – eine Person einen leeren Stuhl an den rechten Bildrand, während in ihrem Rücken eine wohlgekleidete Frau nach rechts eingedreht die Hand ins Leere ausstreckt. «[T]here are people painted in those scenes, but some of those people are not there»,⁶⁸ wie Himid in einem Interview verrät. Diese imaginären ‹Gespenster› suchen die Gemälde und ihre Figuren heim. Alle dargestellten Personen sind Schwarz. «[Himid's] protagonists are suffering, struggling and yet surviving in the face of tragedies and traumas that she deliberately leaves unrepresented and unimagined [...].»⁶⁹

Es fällt auf, wie in den genannten drei Arbeiten Figuren(gruppen) durch Blickachsen und eine starke Bildsenkrechte getrennt werden. Einsam sitzt ein Junge in grünem T-Shirt und Shorts auf einem Stuhl. Ein Mann greift sich mit den Fingern an die Stirn und wendet melancholisch den Blick ab. Während Himid so ein unerfüllbares Begehr nach Gemeinschaft inszeniert, wird diese in den Gemälden *The Cabin* (2016), *The Captain and the Mate* (2017–2018) und *The Ball on Shipboard* (2018) zumindest möglich. *The Cabin* (Abb. 2) deutet in einem ausgetauschten intensiven Blick eine homosexuelle Beziehung zwischen einem ganz in Weiß gekleideten



2 Lubaina Himid, *Le Rodeur: The Cabin*, 2017, Acryl auf Leinwand, 183 × 244 cm, Köln, Museum Ludwig

Koch und einem eine grüne Livree tragenden, flötenspielenden Dienstkollegen an. Sie wird in *The Captain and the Mate* – die Bildreferenz ist eine heteronormative Szene im gleichnamigen Gemälde James Tissots von 1877 – ausdrücklich gezeigt. Himid nimmt bei *The Cabin* Bezug auf das Gemälde *Captain Lord George Graham in His Cabin* (1745) von William Hogarth. Sie tauscht dabei den weißen Koch aus dem Bild aus, entfernt den Kapitän und seine Dinnergäste und setzt den an den Rand gedrängten Schwarzen Bediensteten in das Zentrum ihres Bildes, was die attributive und verdinglichende Ikonografie von Schwarzen Menschen in westlichen Darstellungen aufbricht. Himid, die sich als Kuratorin früh eingesetzt hat dafür, dass Schwarze Künstlerinnen ausgestellt werden und sich gemeinschaftlich organisieren,⁷⁰ geht es schließlich um eine gerechte visuelle Repräsentation. Wie Himid wiederholt äußert, richten sich dabei ihre Arbeiten insbesondere an ein Schwarzes Publikum,⁷¹ die darin ihre identitätsstiftende afro diasporische Geschichte und möglicherweise sich selbst wiederfinden können.

Links und rechts malt Himid in *The Cabin* zwei vertikale Streifen mit geometrischen Mustern, «by which she attests to the long-standing subversive communication systems created by enslaved African diasporic peoples».⁷² In dem letzten Gemälde *The Ball on Shipboard* (2018) (Abb. 3), das sich wie *The Captain and the Mate* mit hellen und freundlichen Farben deutlich von den anderen Gemälden abgrenzt, scheint Himid ihre bildgerechte Erinnerungsarbeit, die das historische Leid an Bord des Schiffes nicht verharmlost – und doch ihre Schwarzen Figuren in einen größeren



3 Lubaina Himid, *Le Rodeur: Ball on Shipboard*, 2018, Acryl auf Leinwand, 183 × 244 cm

diasporischen Zusammenhang von Gemeinschaft, Sehnsucht und Liebe stellt –, abzuschließen, indem sie die afro-diasporische Geschichte als eine intersektionale forschreibt. Die imaginierte Zukunft zeigt einen Ball auf Deck des Schiffes, an dem sechs Personen teilnehmen. Zwei Paare sind in Gespräche verwickelt. Eine Person mit Halskrause scheint zu tanzen. Währenddessen tritt jemand aus dem dunklen Schiffsinneren nach oben. Von einem Boot auf See blickt eine weitere Person einsam rudernd zum Schiff. Die Vergangenheit scheint auch diese Gesellschaft nie ganz loszulassen.

Die verwundete und heimgesuchte Welt kann dem gesellschaftlichen Geschichtsverlust, den die aktuell geführten populistischen Debatten und die globale Krise von Demokratie und Politik so deutlich zeigen, bloß durch eine ethisch-politische Praxis des Erinnerns entgegentreten, die Verantwortung übernimmt und verantwortungsvoll Zukunft sozial gerecht gestaltet. Himids Bildserie erinnert in diesem Sinn an die afrikanische Diaspora und ihre gegenwärtigen Spuren und veranschaulicht, dass gerechte Bilddarstellungen entstehen können. Sie umfassen Repräsentationsordnungen, Zeigekontexte und Bildsubjekte. Visuelle Gerechtigkeit ist möglich und notwendig. Wie die Schwarzen Theoretiker:innen Saidiya Hartman, Tina Campt und Kara Keeling in ihren Konzepten des ‹critical fabulation›, ‹listening› und ‹looking› herausarbeiten,⁷³ ist es die *Imagination*, deren subversive Sprengkraft die Vergangenheit nach undenkbar Möglichkeiten befragt und die Zukunft mit utopischen Träumen erfüllt.

Anmerkungen

- 1** Max Horkheimer/Theodor W. Adorno: Zur Theorie der Gespenster, in: Max Horkheimer: Gesammelte Schriften, 19 Bde., 4. Aufl., Frankfurt a. M. 2014, Bd. 5: «Dialektik der Aufklärung» und Schriften 1940–1950, S. 245–247, hier S. 246.
- 2** Den Begriff der Tendenz bespricht Adorno, so die Nachschrift von Hilmar Tillack, in seiner Vorlesung *Philosophische Elemente einer Theorie der Gesellschaft* in Frankfurt 1964: Tendenz beschreibt eine Entwicklung, die den das soziale Ganze wesensmäßig auszeichnenden Gesetzmäßigkeiten folgt. Dies allerdings nicht im Sinne von (quantitativen) Prognosen. Die Entwicklung führt zu einem qualitativen Verschiedenen, das sich als Gegenstand von Theorie auszeichnet. «Theorie ist immer erst erreicht, wenn sie in der Analyse der in der Gesellschaft real geltenden Begriffe zu Bestimmungen gelangen, zu denen diese Begriffe treiben und die gleichzeitig ihnen gegenüber etwas anderes sind.» (Theodor W. Adorno: Nachgelassene Schriften, Frankfurt a. M. 2008, Abt. 4, Bd. 12: Philosophische Elemente einer Theorie der Gesellschaft (1964), S. 39–40).
- 3** Theodor W. Adorno: Was bedeutet: Aufarbeitung der Vergangenheit?, in: Ders.: Gesammelte Schriften, 20 Bde., 8. Aufl., Frankfurt a. M. 2020, Bd. 10: Kulturkritik und Gesellschaft, Bd. 2, S. 555–572, hier S. 555.
- 4** Herbert Marcuse: Der eindimensionale Mensch. Studien zur Ideologie der fortgeschrittenen Industriegesellschaft, Springer 2014, S. 117.
- 5** Bei Sigmund Freud bezeichnet die Verdrängung einen psychisch-sozialen Abwehrmechanismus. Auch generationsübergreifende Erfahrungen und Erinnerungen werden so aus dem Gedächtnis ausgeschlossen.
- 6** Vgl. Marcuse 2014 (wie Anm. 4), S. 118.
- 7** Vgl. Kader Attia: The Repair from Occident to Extra-Occidental Culture, hg. v. Axel Lapp, Berlin 2014.
- 8** Vgl. Jacinto Lageira: Reparieren, Widerstand leisten, in: Attia 2014 (wie Anm. 7), S. 59–75. Das ‹Mischobjekt› (*objet métis*) stößt Überlegungen zu ‹Kreolisierung› (Édouard Glissant) und ‹Hybridisierung› (Homi K. Bhabha) von ‹Kulturen› an (vgl. ebd., S. 62–68). Vgl. die mögliche Verbindung von ‹Métissage› mit ‹Femmage› und ‹Queerage› als künstlerische Praxen bei Alessa K. Paluch in diesem Band.
- 9** Michel Foucault: Archäologie des Wissens, 19. Aufl., Frankfurt a. M. 2020, S. 187.
- 10** Vgl. ebd., S. 183–190. Foucault bezeichnet dies als ‹historisches Apriori›. «[E]s muß die Tatsache erklären, daß der Diskurs nicht nur einen Sinn oder eine Wahrheit besitzt, sondern auch eine Geschichte, und zwar eine spezifische Geschichte, die nicht auf die Gesetze eines unbekannten Werdens zurückführt.» (Ebd., S. 184–185).
- 11** Vgl. Michael Rothberg: Multidirectional Memory. Remembering the Holocaust in the Age of Decolonization, Stanford 2009.
- 12** Lageira 2014 (wie Anm. 8), S. 74.
- 13** Vgl. Aristoteles: Werke in deutscher Übersetzung, 2. Aufl., Berlin/Boston 2011, Bd. 5: Poetik, Kap. 11, S. 11 (1452b10).
- 14** «Durch periodische Neuinszenierung des Erscheinens einer Ware verkürzt sie die Gebrauchsduer der in der Konsumosphäre gerade fungierenden Exemplare der betreffenden Warenart auch während diese stofflich noch intakt sind.» (Wolfgang Fritz Haug: Kritik der Warenästhetik. Gefolgt von Warenästhetik im High-Tech-Kapitalismus, 3. Aufl., Frankfurt a. M. 2017, S. 66).
- 15** Vgl. Thomas Reinhart: Die Kannibalisierung des Anderen. Spiegel, Kunst und Postkolonialismus in Kader Attias *Repair: 5 Acts*, in: Ellen Blumenstein (Hg.): Kader Attia. Transformations, Ausst.-Kat., Berlin, KW Institute for Contemporary Art, Leipzig 2014, S. 147–154, hier S. 148–149.
- 16** Ebd., S. 149.
- 17** Lageira 2014 (wie Anm. 8), S. 75.
- 18** Vgl. Kader Attia: Einführung, in: Berlin Biennale für zeitgenössische Kunst (Hg.): Still Present!, Ausst.-Kat., Berlin 2022, S. 22–41.
- 19** Vgl. Christopher A. Nixon: *Lumbung*, Delokalisierung und eine Kulturpolitik des Engagements. Eine Antwort auf die Krise der liberalen Demokratie, in: Anke Schad-Spindler u. a. (Hg.): Konfliktuelle Kulturpolitik, Wiesbaden 2023, S. 79–94, <https://doi.org/10.1007/978-3-658-40513-7>.
- 20** Attia 2022 (wie Anm. 18), S. 29.
- 21** Dies geschah in Kassel unter anderem durch die antisemitischen Figurendarstellungen in *People's Justice* (2002) des Kollektivs Taring Padi.
- 22** Attia 2022 (wie Anm. 18), S. 23.
- 23** Vgl. z. B. Carsten Probst: Künstlerprotest gegen Folterbilder, Interview geführt von Britta Bürger, Deutschlandfunk Kultur, 03.08.2022, <https://www.deutschlandfunkkultur.de/biennale-berlin-ausstellung-lebel-retraumatisierung-100.html>, Zugriff am 01.03.2024; Ingo Arend: Mit Zensur hat das nichts zu tun, in: taz, 26.08.2022, <https://taz.de/Kuratieren-auf-der-documenta15/!5873601/>, Zugriff am 01.03.2024.
- 24** Vgl. dazu den theoretischen Hintergrund bei Gayatri Chakravorty Spivak: The Rani of Sirmur. An Essay in Reading the Archives, in: History and Theory 24, 1985, Nr. 3, S. 247–272, <https://doi.org/10.2307/2505169>; Donna Haraway: Situated Knowledge. The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective, in: Feminist Studies 14, 1988, Nr. 3, S. 575–599, <https://doi.org/10.2307/3178066>; Stuart Hall: Cultural Identity and Cinematic Representation, in: Framework, 1989, Nr. 36, S. 68–81.
- 25** Vgl. Rijin Sahakian: Beyond Repair. Regarding Torture at the Berlin Biennale, in: Artforum, 29.07.2022, <https://www.artforum.com/columns/regarding-torture-at-the-berlin-biennale-251959/>, Zugriff am 01.03.2024.
- 26** Ebd.

- 27** Vgl. die «Empörung» als eine «emanzipatorische Energie» bei Boaventura de Sousa Santos: Epistemologien des Südens. Gegen die Hegemonie des westlichen Denkens, Münster 2018, S. 146.
- 28** Vgl. in diesem Heft den Beitrag von Grischka Petri zur Bedeutung des Unrechtsgefühls im rechtlichen und juristischen Diskurs. In Attias Erwiderung zum Offenen Brief heißt es: «Let us show the colonial crime. Let us suffer from this vision of horror. We will come out of it, if not grown, at least more human, having experienced, for a few moments, catharsis and the field of emotion.» (Kader Attia: Attia and 12th Berlin Biennale Artistic Team Respond, in: Artforum, 15.08.2022, <https://www.artforum.com/columns/regarding-torture-at-the-berlin-biennale-251959/>, Zugriff am 01.03.2024). *Hic loco* wird m. E. die Schwäche in Attias insgesamt seltsam an Lew Tolstois Kunsttheorie erinnernde Argumentation und ihre metaphysische Überhöhung deutlich: 1. Die Katharsis ist bei Aristoteles eine *praktisch-ethische* Kategorie, die ein Handlungszusammenhang auslöst. 2. Diese Wirkung kann nicht durch eine in Szene gesetzte Darstellung bloßen Leidens erzielt werden. 3. Attia ignoriert die soziale Präfiguration des Sehens, die eine Emotionsialisierung bei bestimmten sichtbaren Menschen und ihren Körpern überhaupt unmöglich macht.
- 29** Sahakian 2022 (wie Anm. 25).
- 30** Ebd.
- 31** Ebd.
- 32** Vgl. Attia 2022 (wie Anm. 28).
- 33** Ebd.
- 34** Judith Butler: *Frames of War. When Is Life Grievable?* London/New York 2016, S. 72.
- 35** Vgl. Susan Sontag: Regarding the Torture of Others, in: *The New York Times Magazine*, 23.05.2004, S. 24–29, 42.
- 36** Vgl. Liz Philipose: The Politics of Pain and the Uses of Torture, in: *Signs* 32, 2007, Nr. 4, S. 1047–1071, hier S. 1058–1062, <https://doi.org/10.1086/513022>.
- 37** Vgl. Leigh Raiford: The Consumption of Lynching Images, in: Coco Fusco/Brian Wallis (Hg.): *Only Skin Deep. Changing Visions of the American Self*, New York 2003, S. 267–393, hier S. 269; Christopher A. Nixon: «Working to Transform the Image». Postkoloniale Bildkritik, Bildpolitik und die zeitgenössische Queer-of-Color-Fotografie, in: Zeitschrift für Medienwissenschaften 15, 2023, Nr. 29, S. 124–134, hier S. 127–128, <https://doi.org/10.14361/zfmw-2023-150212>.
- 38** Giorgio Agamben: *Homo sacer. Die souveräne Macht und das nackte Leben*. Berlin 2016, S. 151.
- 39** Philipose 2007, S. 1049 (wie Anm. 36).
- 40** Ebd., S. 1057.
- 41** Es bräuchte somit einen *somatischen* Impuls, mit dem «Freiheit in die Erfahrung [hinein]reicht» (Theodor W. Adorno: *Gesammelte Schriften*, 20 Bde., 9. Aufl., Frankfurt a. M. 2020, Bd 5: Negative Dialektik. Jargon der Eigentlichkeit, S. 228).
- 42** Susan Sontag: Regarding the Pain of Others, London 2019, S. 89–90.
- 43** Vgl. hierzu allgemein Christopher A. Nixon: Den Blick erwideren. Epiphanie und Ästhetik postkolonial, Wien 2023, S. 93–101.
- 44** Adorno 2020 (wie Anm. 41), S. 281.
- 45** Vgl. Judith Butler: *Endangered/Endangering. Schematic Racism and White Paranoia*, in: Robert Gooding Williams (Hg.): *Reading Rodney King/Reading Urban Uprising*, New York 1993, S. 15–22; Dies.: *Precarious Life. The Powers of Mourning and Violence*, London/New York 2004.
- 46** Jean Améry: Ressentiments, in: Ders.: *Jenseits von Schuld und Sühne. Bewältigungsversuche eines Überwältigten*, 6. Aufl., Stuttgart 2008, S. 102–129, hier S. 124.
- 47** «In the Berlin exhibition, these images are [...] moved to another environment: away from the opaque hubbub of the mass media. Recontextualized in an exhibition with other artworks that also show colonial and racist violence, this work, like any artwork, slows down the time of attention in order to resist the amnesiac speed of our information society.» (Attia 2022 (wie Anm. 28)).
- 48** Theodor W. Adorno: *Gesammelte Schriften*, 20 Bde., 5. Aufl., Frankfurt a. M. 2014, Bd. 7: Ästhetische Theorie, S. 387.
- 49** Vgl. Jürgen Habermas: *Die Moderne – ein unvollendetes Projekt*, in: Ders.: *Die Moderne – ein unvollendetes Projekt. Philosophisch-politische Aufsätze*, 2. Aufl., Leipzig 1994, S. 32–54.
- 50** Vgl. Walter Mignolo: *The Darker Side of Western Modernity. Global Futures, Decolonial Options*, Durham 2011.
- 51** Homi K. Bhabha: *The Location of Culture*, London/New York 2004, S. 13.
- 52** Vgl. Avery F. Gordon: *Ghostly Matters. Haunting and the Sociological Imagination*. Minneapolis/London 2008, S. 137–138. Ich übernehme den bei Gordon genannten Titel des Werkes.
- 53** Bhabha 2004 (wie Anm. 51), S. 13.
- 54** Vgl. die kurze Einführung von María del Pilar Blanco/Esther Peeren: *Introduction. Conceptualizing Spectralities*, in: Dies. (Hg.): *The Spectralities Reader. Ghosts and Haunting in Contemporary Cultural Theory*, New York 2013, S. 1–28.
- 55** Vgl. Jacques Derrida: *Marx' Gespenster. Der Staat der Schuld, die Trauerarbeit und die neue Internationale*, Frankfurt a. M. 2004.
- 56** Carla Freccero: *Queer/Early/Modern*, Durham 2006, S. 69–104, hier S. 70, <https://doi.org/10.1515/9780822387169-007>.
- 57** Darin sieht Bhabha auch die Aufgabe von Kritiker:innen und Wissenschaftler:innen (vgl. Bhabha 2004 (wie Anm. 51), S. 18).
- 58** Derrida 2004, S. 11 (wie Anm. 55). Herv. im Original.
- 59** Ebd., S. 10. Herv. im Original. Dies nennt Derrida ein «Mitsein mit den Gespenstern» (ebd.).
- 60** Ebd. Herv. im Original.
- 61** Ebd., S. 10–11. Herv. im Original.
- 62** Vgl. Wendy Brown: *Politics Out of History*, Princeton/Oxford 2018, S. 138–173, hier S. 147.

- 63** Vgl. Axel Honneth: Kampf um Anerkennung. Zu Sartres Theorie der Intersubjektivität, in: Ders.: Die zerrissene Welt des Sozialen. Sozialphilosophische Aufsätze, 2. Aufl., Frankfurt a. M. 1999, S. 165–176; Charles Taylor: Die Politik der Anerkennung, in: Ders.: Multikulturalismus und die Politik der Anerkennung, Frankfurt a. M. 2009, S. 11–68.
- 64** Vgl. Nancy Fraser: Soziale Gerechtigkeit im Zeitalter der Identitätspolitik. Umverteilung, Anerkennung und Beteiligung, in: Dies./Axel Honneth: Umverteilung oder Anerkennung? Eine politisch-philosophische Kontroverse, 6. Aufl., Frankfurt a. M. 2001, S. 13–128.
- 65** Vgl. dazu auch die ‹epistemische (Un-)Gerechtigkeit› bei Kristie Dotson: Tracking Epistemic Violence, Tracking Practices of Silencing, in: *Hypatia* 26, 2011, Nr. 2, S. 236–257; Repräsentation *hic loco* im doppelten Sinn von ‹Vertretung› und ‹Darstellung› bei Gayatri Chakravorty Spivak: Can the Subaltern Speak?, in: Gary Nelson/Lawrence Grossberg (Hg.): Marxism and Interpretation of Culture, Urbana/Chicago 1988, S. 271–313; Iris Marion Young: Justice and the Politics of Difference, Princeton 1990, <https://doi.org/10.2307/j.ctvcm4g4q>.
- 66** Pierre Bourdieu: Meditationen. Zur Kritik der scholastischen Vernunft, 5. Aufl., Frankfurt a. M. 2020, S. 99.
- 67** Vgl. Celeste-Marie Bernier u. a.: «The ‹Ghost of It All›. Tragedy, Trauma and a ‹People There and Not There›» in *Le Rodeur* (2016), in: Dies u. a. (Hg.): Inside the Invisible. Memorialising Slavery and Freedom in the Life and Works of Lubaina Himid, Liverpool 2019, S. 279–296, hier S. 279–282.
- 68** Lubaina Himid: «It's All About Action», Interview geführt von Hannah Durkin, in: Celeste-Marie Bernier u. a. (Hg.) 2019 (wie Anm. 67), S. 301–312, hier S. 306.
- 69** Celeste-Marie Bernier u. a. 2019 (wie Anm. 67), S. 287.
- 70** Vgl. Courtney J. Martin: Lubaina Himid, Curator 1983–2012, in: Lisa Panting/Malin Ståhl (Hg.): Lubaina Himid. Workshop Manual, Ausst.-Kat., Oxford u. a., Modern Art Oxford u. a., London 2018, S. 55–69.
- 71** Vgl. Celeste-Marie Bernier u. a. 2019 (wie Anm. 67), S. 286.
- 72** Ebd., S. 285.
- 73** Vgl. Saidiya Hartman: Venus in Two Acts, in: *Small Axe* 12, 2008, Nr. 26, S. 1–14; Tina M. Campt: Listening to Images, Durham 2017; Kara Keeling: Looking for M—. Queer Temporality, Black Political Possibility, and Poetry from the Future, in: *GLQ* 15, 2009, Nr. 4, S. 566–582, <https://doi.org/10.1215/10642684-2009-002>.

Bildnachweise

- 1** bpk/Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf / Achim Kukulies
- 2** © Rheinisches Bildarchiv Köln, rba_d048096
- 3** © Lubaina Himid. Image courtesy the Hollybush Gardens, London. Private collection