

CHRISTOPHER A. NIXON

«WORKING TO TRANSFORM THE IMAGE»

Postkoloniale Bildkritik, Bildpolitik und die zeitgenössische Queer-of-Color-Fotografie

And it struck me that for black people, the pain of learning that we cannot control our images, how we see ourselves (if our vision is not decolonized), or how we are seen is so intense that it rends us. It rips and tears at the seams of our efforts to construct self and identify.¹

Am 17. März 2017 protestierte der Schwarze Künstler Parker Bright öffentlich im Whitney Museum of American Art. Bright richtete seine Empörung damals live auf Facebook gegen das Ölgemälde *Open Casket*, das die weiße Künstlerin Dana Schutz anfertigte.² Bei diesem Protest entstand ein ikonisches Foto. Es zeigt, wie Bright mit uns zugewandtem Rücken an dem ausgestellten Gemälde steht. Sein graues T-Shirt trägt den Schriftzug «BLACK DEATH SPECTACLE». Links und rechts sind zwei Personen angeschnitten, die diesen Protest mit ihren Mobiltelefonen aufnehmen. Diese Szene enthält somit bereits ihre eigene mediale Kommentierung.

Bright kritisierte, dass eine weiße Künstlerin den Mord an dem 14-jährigen Schwarzen Emmett Till in diesem Bild ökonomisch und ideologisch ausbeutete. Till hatten 1955 zwei weiße Männer entführt, gefoltert und gelyncht. Sie gestanden die Tat nach ihrem Prozess und Freispruch. Strafrechtlich wurden sie jedoch niemals belangt. Mamie Elizabeth Till-Mobley entschied sich dazu, den Leichnam ihres Sohnes in einem offenen Sarg aufzubahren. Zehntausende, insbesondere Schwarze Menschen aus Chicago, betrachteten sein von den beiden Tätern entsetzlich entstelltes Gesicht. Eine mit Till-Mobleys Erlaubnis im Schwarzen *Jet Magazine* publizierte Fotografie, die den Jungen im offenen Sarg zeigte und auch *Open Casket* zugrunde lag, mobilisierte entscheidend die afroamerikanische Bürger*innenrechtsbewegung.³ Diese gestaltete auch Till-Mobley nach dem Tod ihres Sohnes als politische Aktivistin mit.

Die fotografische Dokumentation von Gewalt an BIPOC kann somit auch zu einem subversiven Protestmoment werden. Zuletzt geschah dies durch ein

¹ bell hooks: *Black Looks: Race and Representation*, New York, London 2015 [1992], 3f.

² Vgl. Antwaun Sargent: Unpacking the Firestorm around the Whitney Biennial's «Black Death Spectacle», in: Artsy, 22.3.2017, [artsy.net/article/artsy-editorial-unpacking-firestorm-whitney-biennials-black-death-spectacle](https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-unpacking-firestorm-whitney-biennials-black-death-spectacle) (28.4.2023).

³ Ein großer Teil der weißen Bevölkerung in den USA nahm die Fotografie überhaupt erst 1987 durch die PBS-Dokumentationsserie *Eyes on the Prize* des afroamerikanischen Regisseurs Henry Hampton zur Kenntnis.

Handyvideo, das die Ermordung George Floyds am 25. Mai 2020 bei seiner Festnahme durch die Polizei zeigte und weltweit Black-Lives-Matter-Demonstrationen auslöste.⁴ Die 2021 begonnene Gerichtsverhandlung, die zunächst gegen den Polizisten Derek Chauvin in drei Anklagepunkten geführt wurde, hat bei Afroamerikaner*innen erneut Befürchtungen ausgelöst, dass sich wie im Fall Emmett Till die ‹Rassenpolitik› des Souveräns ein weiteres Mal darin zeigt, «welches Leben getötet werden kann, ohne dass ein Mord begangen wird».⁵

Die Videoaufnahmen, die Floyds Ermordung zeigen (und auf YouTube jederzeit abgerufen werden können), schreiben sich in das kollektive Bildgedächtnis von *weißen* und Schwarzen Betrachter*innen ein, das übervoll ist mit Bildern von erniedrigten, gequälten und ermordeten Schwarzen Menschen. Es liegt offensichtlich in ihrem kontextabhängigen Gebrauch, ob sie als Protest gelesen werden oder ob sie am Ende selbst zu einem *Black death spectacle* beitragen, indem sie die rassistische Gewalt und die den Bildern inhärenten kolonialen Bildregime reproduzieren.⁶

Mit Jacques Rancière denke ich nicht, dass durch die bloße Menge an solchen Gewaltbildern «das Grauen banalisiert wird».⁷ Es tragen dazu die Darstellungsweisen von zu vielen *namenlosen* Körpern bei, die den verdinglichen, voyeuristischen und gewaltvollen Betrachter*innen-Blick nicht erwidern können.⁸ Diese Aufnahmen nämlich markieren visuell ein sprach- und handlungsunfähiges Subjekt und sollen uns bildpolitisch «lehren, dass nicht [jede*r] in der Lage ist zu sehen und zu sprechen».⁹ Sprachfähigkeit und Agency werden zu einem Privileg von wenigen.¹⁰ Eine damit notwendige Bildkritik, wie sie Stuart Hall in seinem Aufsatz «New Ethnicities» feststellt, soll die etablierten Repräsentationsverhältnisse kritisieren und somit Schwarze Künstler*innen als Bildproduzent*innen stärken. Sie soll zudem die hegemonialen Repräsentationsregime durch neuartige Bildpolitiken herausfordern.¹¹

Das ‹Soziale› prägt ebenso die Bildwelten wie diese das ‹Soziale› und die lebensweltlichen Begegnungen mit anderen mitgestalten.¹² Die visuelle Sinngebung bestimmt die historisch-politische Handlungsfähigkeit von (marginalisierten) Subjekten.¹³ Ich analysiere im Folgenden an zwei fotohistorischen Beispielen zunächst bildkritisch die visuelle Rassifizierung und Stereotypisierung in den hegemonialen Repräsentationsregimen. Die zwei Beispiele sind die Agassiz-Zealy-Daguerreotypien und US-amerikanische Lynchfotografien. Anschließend diskutiere ich zwei zeitgenössische Queer-of-Color-Fotoarbeiten. Sie zeigen paradigmatisch die Möglichkeit von postkolonialen Bildpolitiken, Schwarze Menschen als geschichtliche und visuelle Subjekte in ihrer Pluralität sichtbar zu machen.

Die Fotografie bietet sich dabei besonders als Medium an. Fotos prägen bis heute die analoge wie digitale massenmediale Kommunikation. Zeitungen und Zeitschriften, auch (Werbe-)Plakate und Postkarten, distribuierten und institutionalisierten mit den Fotografien, die in bzw. auf ihnen abgebildet werden, lange schon eine koloniale Phantasmagorie des Schwarzseins. Die Fotografie teilte mit Kolonialismus und Rassismus im 19. und 20. Jahrhundert eine Geschichte. Ihre

⁴ Die Bewertung der Tat als Mord ist hier eine politische und keine juristische Setzung.

⁵ Giorgio Agamben: *Homo sacer. Die souveräne Macht und das nackte Leben*, Berlin 2016 [1995], 151.

⁶ Vgl. Jalen Banks: *Black Death as Spectacle: An American Tradition*, in: *Berkeley Political Review*, 23.11.2019, bpr.berkeley.edu/2019/11/23/black-death-as-spectacle-an-american-tradition/ (28.4.2023).

⁷ Jacques Rancière: *Das unerträgliche Bild*, in: ders.: *Der emanzipierte Zuschauer*, Wien 2009 [2008], 101–123, hier 114.

⁸ Vgl. ebd.

⁹ Ebd.

¹⁰ Eine rein quantitative Kritik an Gewaltbildern verdeckt somit eine bestimmten Bildern zugrunde liegende Bildpolitik, die Menschen zu leidenden und sprach- und handlungsunfähigen Objekten macht und die den Bildsubjekten angetane dargestellte Gewalt dadurch potenziert.

¹¹ Vgl. Stuart Hall: *New Ethnicities*, in: James Donald, Ali Rattansi (Hg.): *Race, Culture and Difference*, London u. a. 1992, 252–259.

¹² Vgl. zu diesem Zusammenhang in den Visual Studies William J. T. Mitchell: *Showing Seeing: A Critique of Visual Culture*, in: *Journal of Visual Culture*, Bd. 1, Nr. 2, 2002, 165–181, doi.org/10.1177/147041290200100202.

¹³ Vgl. Homi K. Bhabha: *The Location of Culture*, London, New York 2004 [1994], 18.

¹⁴ Vgl. David Green: *Veins of Resemblance: Photography and Eugenics*, in: *The Oxford Art Journal*, Bd. 7, Nr. 2, 1984, 3–16, doi.org/10.1093/oxartj/7.2.3; Nicholas Mirzoeff: *The Shadows and the Substance: Race, Photography, and the Index*, in: Coco Fusco, Brian Wallis (Hg.): *Only Skin Deep: Changing Visions of the American Self*, New York 2003, 111–127.

¹⁵ Mark Sealy: *Decolonising the Camera: Photography in Racial Time*, London 2019, 1.

¹⁶ Allan Sekula: *The Body and the Archive*, in: *October*, Bd. 39, 1986, 3–64, hier 10, doi.org/10.2307/778312.

¹⁷ Ebd.

¹⁸ Ebd. Dazu zählen nicht-weiße, jüdische, weibliche, queere, erkrankte und kriminalisierte Personen sowie Menschen mit Behinderungen.

¹⁹ Sekula: *The Body and the Archive*, 7, Herv. i. Orig.

²⁰ Vgl. Sealy: *Decolonising the Camera*, 107.

²¹ Vgl. zu diesem Begriff der Alterisierung Gayatri Chakravorty Spivak: *The Rani of Sirmur: An Essay in Reading the Archives*, in: *History and Theory*, Bd. 24, Nr. 3, 1985, 247–272, doi.org/10.2307/2505169.

²² Vgl. zu den von Agassiz beauftragten Fotoarbeiten während eines «Forschungsaufenthalts» in Brasilien 1865/66 Margrit Prussat: *Bilder der Sklaverei. Fotografien der afrikanischen Diaspora in Brasilien 1860–1920*, Berlin 2008, 75–79.

²³ Vgl. Ilisa Barbash u. a. (Hg.): *To Make Their Own Way in the World: The Enduring Legacy of the Zealy Daguerreotypes*, New York 2020, 26–55.

²⁴ Danach zeigte Agassiz die Daguerreotypien öffentlich kein weiteres Mal. Vgl. zu den Gründen John Stauffer: «Not Suitable for Public Notice»: Agassiz's Evidence, in: Barbash u. a. (Hg.): *To Make Their Own Way in the World*, 279–295.

²⁵ Vgl. Brian Wallis: *Black Bodies, White Science: Louis Agassiz's Slave Daguerreotypes*, in: Fusco, Wallis (Hg.): *Only Skin Deep*, 163–181, hier 165–172.

²⁶ Vgl. ebd., 177.

«Indexikalität» und die daraus resultierenden gesellschaftlichen Zuschreibungen boten Fotografien als Mittel an, um «Rasse(n)» mutmaßlich objektiv darzustellen.¹⁴ Das Foto wurde zum anthropologischen Hilfsmittel und Dokument, mit dem sich sozial konstruierte Rassenhierarchien begründen und naturalisieren ließen. Im Folgenden geht es somit auch darum, die Fotografie als «oppressive weapon» und, wo sie Verbrechen und marginalisierte «Lebensweisen» dokumentiert, als «liberating device» in den Blick zu nehmen.¹⁵

II

Die Agassiz-Zealy-Daguerreotypien

Daguerreotypie und Fotografie begründeten mit ihren frühen Aufnahmen ein bis heute anwachsendes Bildarchiv, das Allan Sekula «shadow archive» nennt.¹⁶ Dieses «archive of images of the body»¹⁷ umfasst das gesamte soziale «Feld», dessen Herrschaftsverhältnisse sich in den (an-)geordneten Körperabbildungen widerspiegeln. Neben den gesellschaftlich «normalisierten» (weißen, männlichen, gesunden, bürgerlichen) Körpern beinhaltet das Schattenarchiv auch die davon abweichenden «embodiments of the unworthy», wie Sekula schreibt.¹⁸ Sie wurden mittels Physiognomie und Phrenologie, die im 19. Jahrhundert ganz im Sinne des klassifikatorischen Zeitgeists arbeiteten, pseudowissenschaftlich stigmatisiert. Mithilfe des fotografischen und mutmaßlich objektiven Archivs konnte man diese Körper(-vorstellungen) einteilen, überwachen und disziplinieren. «Thus photography came to establish and delimit the terrain of the other, to define both the *generalized look* – the typology – and the *contingent instance* of deviance and social pathology.»¹⁹

Eine kritische Archivarbeit kann, folgt man Mark Sealy in *Decolonising the Camera*,²⁰ die diesen Bildern immanente Logik des Othering zutage fördern.²¹ Dies lässt sich an den 15 Daguerreotypien demonstrieren, die Joseph T. Zealy 1850 anfertigte.²² Auf ihnen sind in Afrika und den USA geborene versklavte Schwarze Menschen zu sehen, die Robert W. Gibbes in Columbia, South Carolina, Jean Louis Rodolphe Agassiz in situ «vorführte». Die Ober- und Ganzkörperaufnahmen zeigen die versklavten Menschen nackt, frontal, im Profil und in Rückansicht.²³ Gibbes beauftragte Zealy und ließ die Aufnahmen zu Agassiz nach Cambridge schicken. Am 27. September 1850 präsentierte Agassiz diese bei einem Treffen des Cambridge Scientific Club,²⁴ um durch den mutmaßlich objektiven Kamerablick seine polygenetische «Rassen-theorie» zu bekräftigen.²⁵ Die Daguerreotypien sollten folglich dokumentieren, dass die unterschiedlichen «Menschenarten» keinen gemeinsamen Ursprung haben, um den weißen Überlegenheitsanspruch zu begründen. Es sind Typologien eines rassistischen und kolonialen Repräsentationsregimes,²⁶ die den individuellen Menschen in einem verdinglichenden Körperbild zum Schweigen bringen. Während die Porträtfotografie des 19. Jahrhunderts Adel und Bürgertum als selbstbewusste Individuen inszenierte, wird beispielsweise die

auf einigen Agassiz-Zealy-Daguerreotypien abgebildete und im Kongo geborene Person Renty auf ein bloßes Objekt reduziert und kommodifiziert.²⁷ Die Agassiz-Zealy-Daguerreotypien nämlich implizieren ein Besitzverhältnis. «Only the photograph could begin to claim the legal status of a *visual* document of ownership.»²⁸ Als Schwarze Menschen in die frühe Fotogeschichte lediglich als rechtlose Objekte eingingen (mit ihren Körpern, die sie de jure nicht besaßen), wiederholten die Aufnahmen ihre gewaltvolle Inbesitznahme. Susan Sontag hat in einem anderen Kontext bereits auf die mörderische Objektivierung und Gewaltrhetorik des Fotografiert-Werdens hingewiesen.²⁹

Lynchfotografien als Postkarten

Eine kritische Fotogeschichte muss sich damit auseinandersetzen, dass die Fotografie ein integrales Moment des ritualisierten Lynchens in den USA nach dem Sezessionskrieg gewesen ist.³⁰ Wie die Kleidungsstücke, Haarbüschel und Knochen von gelynchten Menschen wurden auch Fotografien des Lynchmords trophäenähnlich gesammelt und zirkulierten als Postkarten in den USA.³¹ Sie zeigen den misshandelten, mutilierten und nicht selten verbrannten Schwarzen Leib mit dem lustvollen Blick von Mörder*innen, um dadurch die souveräne Macht zum Töten als ein *weißes* Privileg zu markieren. Diese Postkarten gehörten wie das Lynchen selbst zu einem öffentlichen ‹Spektakel›, das *weiße* nationale Identität formte, ein rassistisches Terrorregime aufrechterhielt und – nach der formalen Abschaffung der Versklavung durch den dreizehnten Verfassungszusatz – in käuflich erwerbbaren Bildern die Kommodifizierung des Schwarzen Körpers fortführte.³²

Die Lynchfotografien wurden allerdings auch zu einem Moment des antirassistischen Widerstands. Die National Association for the Advancement of Colored People (NAACP) publizierte einige Postkarten und Fotografien in ihrem Magazin *The Crisis*, das der Soziologe W. E. B. Du Bois herausgab. Zum ersten Mal geschah dies 1912, als die Zeitschrift eine an ein *weißes* NAACP-Mitglied, Reverend John Haynes Holmes, gesendete Postkarte mit dem folgenden Schreibmaschinentext abdruckte: «This is the way we do them down here. The last lynching has not been put on card yet. Will put you on our regular mailing list. Expect one a month on the average.»³³

Die Postkarte zeigt einen um einen gelynchten Schwarzen Mann gruppierten *weißen* Mob. Der Leichnam wird dem Betrachter*innen-Blick wie eine Jagdtrophäe dargeboten. Die *weißen* Personen auf dem Foto blicken direkt in die Kamera, ohne Angst, erkannt und bestraft zu werden. Durch eigene Recherchen und begleitende Berichte, die das Geschehen des abgebildeten Lynchings wiedergaben, strafte *The Crisis* die von *weißen* Presseleuten aufbereiteten konventionellen Erzählungen Lügen, die das Lynchen etwa als Strafjustiz und die *weiße* Mehrheitsgesellschaft als eigentlich Leidtragende inszenierten.³⁴ Fotografien wurden zu Mitteln, die die alltägliche rassistische Gewalt dokumentierten und belegten.³⁵ Afroamerikaner*innen konnten sich im Widerstand gegen dieses Unrecht zu einem historisch-politischen Subjekt des Protests formieren.

²⁷ Vgl. Barbash u. a. (Hg.): *To Make Their Own Way*, 34–37; zu den auf den Daguerreotypien abgebildeten Personen vgl. darin Gregg Hecimovich: *The Life and Times of Alfred, Delia, Drana, Fassena, Jack, Jem, and Renty*, 71–117.

²⁸ Sekula: *The Body and the Archive*, 6, Herv. i. Orig.

²⁹ Vgl. Susan Sontag: *In Plato's Cave*, in: dies.: *On Photography*, London 1979, 3–24, hier 14 f. Wie Sontag beschrieb auch Roland Barthes (*Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie*, Frankfurt/M. 2008 [1980], 18–24) das Fotografiert-Werden als Objektwerdung, ‹kleine› Todeserfahrung und Selbstbesitzverlust.

³⁰ Vgl. Leigh Raiford: *The Consumption of Lynching Images*, in: Fusco, Wallis (Hg.): *Only Skin Deep*, 267–273, hier 269; Mirzoeff: *The Shadow and the Substance*, 120–123.

³¹ Vgl. Raiford: *The Consumption of Lynching Images*, 268 f.

³² Auch die deutsche Kolonialgeschichte konstituierte ein umfangreiches Bildarchiv, in dem sich ebenfalls zahlreiche Postkarten finden lassen, die, in Privatalbum abgelegt, zu kolonialpropagandistischen Zwecken rassifizierte, exotisierte und getötete Schwarze Menschen abbildeten, vgl. Felix Axster: *Koloniales Spektakel in 9 x 14. Bildpostkarten im Deutschen Kaiserreich*, Bielefeld 2014, 81–120, doi.org/10.1515/transcript.9783839422090.

³³ *The Crisis*, Bd. 3, Nr. 3, 1912, 110.

³⁴ Vgl. Astrid Kusser Ferreira: *Die Bilder der Toten zum Sprechen bringen. Lynching-Fotografien als Instrumente politischer Auseinandersetzung um 1900*, in: *Mittelweg* 36, Jg. 30, Nr. 2: *Widerständigkeit*, April/Mai 2021, 34–56, hier 40 f.

³⁵ Vgl. ebd., 48–54.

Stereotypisierung und visuelle Rassifizierung

Die zwei soeben erläuterten Beispiele, die sich im Übrigen auch im deutschen Kontext mühelos um weitere Kolonialfotografien, Minstrelfotos, Völkerschauaufnahmen, historische wie aktuelle Pressefotos und rassistische Werbebilddarstellungen ergänzen ließen – sie liegen zum Teil noch unerschlossen in Archiven und ethnologischen Sammlungen –, haben alle die visuelle Verdinglichung, Stereotypisierung und Fetischisierung des Schwarzen Körpers gemeinsam.³⁶ In Anlehnung an Rancière nenne ich dieses Bildarchiv ein ‹polizeiliches› Sichtbarkeitsregime, das Schwarze Menschen in fremdbestimmten Körperdarstellungen erscheinen lässt.³⁷ Als eine hegemoniale ‹Aufteilung des Sinnlichen› distribuieren sie dadurch eine vom *weißen*/kolonialen Blick konstruierte und naturalisierte Vorstellung von ‹Rasse›.

«[B]odies are inscriptive surfaces that are discursive texts», schreibt Ronald L. Jackson II.³⁸ Sie werden in diesem Sinn auch durch die ästhetischen Stereotypisierungen des fotografischen Archivs mit rassifizierten Bedeutungen überschrieben. «[B]ody politics is the lifeline for race and racism.»³⁹

Im Fall von Rodney King⁴⁰ etwa sprachen die Geschworenen die angeklagten Polizisten trotz eines Amateurvideos, das deren unverhältnismäßige Brutalität festhielt, frei. Dies bestätigt, wie schon Judith Butler in ihrem lebenswerten Aufsatz «Endangered/Endangering: Schematic Racism and White Paranoia» feststellt,⁴¹ dass eine lange Geschichte von rassifizierten Bildregimen die Wahrnehmung vorbelastet, sodass Schwarze (männlich) gelesene Menschen wie King genuin gefährlich scheinen. Und dies kann tödliche Folgen haben.⁴²

Dass die kolonisierten und versklavten Menschen als gewalttätig, unzivilisiert und ausbeutbare ‹Werkzeuge› visuell markiert wurden, konsolidierte freilich die kolonialen Körperforschungen und Ordnungen, als man die Versklavten auf den Plantagen gewaltvoll in harte physische Arbeit zwang, die man ihnen als mutmaßlich naturgemäße Arbeitsform zuschrieb. Lynchfotografien und die dokumentierte koloniale Lynchjustiz sollten am konsequenzlos tötbaren Schwarzen Leib das *weiße* Schutzbedürfnis visuell befriedigen und zeigten doch in Wahrheit das *tremere* des Terrors.

Die rassifizierte Sinngebung des Schwarzen Körpers im fotografischen Bild, die ihm die historisch-politische Handlungsfähigkeit aberkennt, nennt Monique Roelofs «aesthetic racialization, a term that refers to the ways in which aesthetic elements support racializing processes».⁴³ Die durch Stereotypisierung und ästhetische Rassifizierung erzeugte visuelle Überdeterminierung im fotografischen Schattenarchiv macht Schwarze Menschen, insofern ihre ‹Präsenz› in kulturellen und sozialen Institutionen nicht ohnehin schon fehlt, eigentlich ‹unsichtbar›. Paul C. Taylor beschreibt *black invisibility* als Nichtanerkennung bzw. Anerkennungsverweigerung in Hinsicht auf das Person-Sein, die Perspektiven und Pluralität von Schwarzen Menschen.⁴⁴ Im Gegensatz dazu eröffnen die nun folgenden zwei Beispiele der Bildpolitik zeitgenössischer Queer-of-Color-Fotografie eine den, mit Du Bois gesprochen, ‹Schleier› ablegende Sichtbarkeit,⁴⁵ die Schwarze Menschen

³⁶ Vgl. Stuart Hall: *The Spectacle of the «Other»*, in: ders., Jessica Evans, Sean Nixon (Hg.): *Representation*, Los Angeles u. a. 2013 [1997], 215–271, hier 247 f.; Bhabha: *The Location of Culture*, 97–120.

³⁷ Vgl. Jacques Rancière: *Die Aufteilung des Sinnlichen. Ästhetik und Politik*, in: ders.: *Die Aufteilung des Sinnlichen. Die Politik der Kunst und ihre Paradoxiens*, hg. v. Maria Muhle, Berlin 2008, 21–73.

³⁸ Ronald L. Jackson: *Scripting the Black Masculine Body: Identity, Discourse, and Racial Politics in Popular Media*, Albany 2006, 5.

³⁹ Ebd.

⁴⁰ Der Afroamerikaner Rodney King wurde am 3. März 1991 von Polizisten des Los Angeles Police Department (LAPD) brutal verhaftet. Ein Anwohner filmt dies mit seiner Videokamera. Die Polizisten wurden im Strafverfahren freigesprochen, wobei die Jurymitglieder überwiegend *weiß* positioniert waren. Die Empörung über das Urteil löste die Unruhen in Los Angeles 1992 aus.

⁴¹ Judith Butler: *Endangered/Endangering: Schematic Racism and White Paranoia*, in: Robert Gooding-Williams (Hg.): *Reading Rodney King/Reading Urban Uprising*, New York, London 1993, 15–22.

⁴² Vgl. George Yancy: *The Violent Weight of Whiteness: The Existential and Psychic Price Paid by Black Male Bodies*, in: Naomi Zack (Hg.): *The Oxford Handbook of Philosophy and Race*, Oxford 2017, 587–597; konkret zu Schwarzen männlichen Körpereinschreibungen Jackson: *Scripting the Black Masculine Body*, 73–102.

als *visuelle Subjekte* darstellt und anerkennt. Es geht in diesen Bildpolitiken somit darum, das gesellschaftsverändernde Potenzial des Visuellen zu entfalten.

III

Zwei Schwarze Menschen, Nana und Razak, liegen zusammen auf einem Sofa (Abb. 1). Helles Sonnenlicht scheint durch eine geöffnete Jalousie und fällt in die intime Szene fast wie im Spiel weich hinein. Ein ärmelloses weißes Shirt reflektiert leuchtend die wärmenden Lichtstrahlen. In dem abgebildeten Raum liegt eine fürsorgliche Atmosphäre. Wie im Traum liegen die Liebenden weltvergessen und zurückgezogen umschlungen, was durch die leichte Unschärfe des Fotos unterstützt wird.

Ein anderes Bild des 1990 in Ghana geborenen Fotografen Eric Gyamfi zeigt Ama und Shana, die sich ebenso liebevoll wie Nana und Razak in die Augen blicken, beim Lunch (Abb. 2). Die Schwarz-Weiß-Fotos aus Gyamfis Serie *Just Like Us* (2016–2019) sind alle in dem Sinn unaufgeregt, dass sie das Leben selbst festzuhalten suchen. Das Kameraauge fetischisiert die fotografierten Menschen, mit denen Gyamfi teils befreundet ist, nicht. Eine Exotisierung und Fetischisierung des Schwarzen Körpers bleibt selbst bei Kwasi und Annertey (Abb. 3) aus, die Gyamfi in einem paradiesisch anmutenden Wasserfallszenario nackt und im Ganzkörperprofil fotografiert.

In Ghana sind homosexuelle ‹Handlungen› zwischen Männern illegal und werden mit Gefängnisstrafe bis zu drei Jahren bedroht. Diese Kriminalisierung hat ihren Ursprung in den britischen Kolonialgesetzen.⁴⁶ Koloniale Vorstellungen von Heteronormativität wurden auch im antikolonialen und antirassistischen Widerstand ungebrochen fortgeführt und das koloniale/rassistische Machtverhältnis selbst metaphorisch vergeschlechtlicht. Dies stärkte die nationalen Identitätsdiskurse und internalisierte hypermaskuline (patriarchale) Geschlechtervorstellungen. Nationaldiskurs und Patriarchat begriffen und inszenierten sich als eine emanzipatorische Wiedergewinnung von Unabhängigkeit und Macht.⁴⁷ Gyamfis Fotos gelingt es durch ein neues Sehen (das ein ‹Verlernen› ist)⁴⁸ mühe-los, «[postkoloniale und queerfeministische] Theoriestränge in eine produktive Krise zu bringen»⁴⁹ und damit hegemoniale koloniale Männlichkeit und Heteronormativität ‹intersektional› zu dekonstruieren, «ohne klassische Stereotype zu bedienen und damit bestehende Machtkonfigurationen zu stabilisieren».⁵⁰

Die Fotos, auf denen LGBTQIA+-Menschen zu erkennen sind, dokumentieren und archivieren intersektionale Identitäten. Ihre Bildpolitik, die sich gegen die vorherrschende Repräsentationsordnung richtet, hinterfragt und transformiert den heteronormativen und *weißen* Blick. Sie sind Teile eines stetig anwachsenden dekolonialen/postkolonialen Bildarchivs, das selbstbestimmte Körperforschungen, Körpervorstellungen und Körperbeziehungen einführt, die den kolonialen Diskurs auf ‹wachsame› Weise mehrdimensional dekonstruieren.⁵¹ Sie bewirken die visuelle Anerkennung eines postkolonialen queeren Subjekts.⁵²

43 Monique Roelofs: Race-ing Aesthetic Theory, in: Paul Taylor, Linda Alcoff, Luvell Anderson (Hg.): *The Routledge Companion to the Philosophy of Race*, New York 2017, 365–379, hier 366, doi.org/10.4324/9781315884424, Herv. i. Orig. In Weiteren bestimmt Roelofs «racialized aestheticization» als einen Begriff, «that denotes the contributions that racial constellations make to aesthetic phenomena», ebd., Herv. i. Orig. Vgl. zu dem Begriff auch dies.: *Racialization as an Aesthetic Production: What does the Aesthetic do for Whiteness and Blackness and Vice Versa?*, in: George Yancy (Hg.): *White on White/Black on Black*, Lanham 2005, 83–124, sowie die Diskussion bei Paul C. Taylor: *Black is Beautiful: A Philosophy of Black Aesthetics*, Hoboken 2016, 22.

44 Ebd., 43–63.

45 Vgl. W. E. B. Du Bois: *The Souls of Black Folk* [1903], in: ders.: *The Souls of Black Folk* with «*The Talented Tenth*» and «*The Souls of White Folk*», New York 1989, 1–199.

46 Vgl. Raymond A. Atuguba: *Homosexuality in Ghana: Morality, Law, Human Rights*, in: *Journal of Politics and Law*, Bd. 12, Nr. 4, 2019, 113–126, doi.org/10.5539/jpl.v12n4p113.

47 Vgl. María do Mar Castro Varela, Nikita Dhawan: Spiel mit dem «Feuer» – Post/Kolonialismus und Heteronormativität, in: *Femina Politica*, Jg. 14, Nr. 1, 2005, 47–58, hier 48–50; Kobena Mercer: *Welcome to the Jungle. New Positions in Black Cultural Studies*, New York, London 1994, 131–170; hooks: *Black Looks*, 87–113.

48 Vgl. Walter Mignolo: *Decolonial Aesthetics: Unlearning and Relearning the Museum Through Pedro Lasch's Black Mirror/Espejo Negro*, in: Pedro Lasch (Hg.): *Black Mirror/Espejo Negro*, Ausstellungskatalog des Nasher Museum of Art at Duke University, Durham 2010, 86–103.

49 Castro Varela, Dhawan: Spiel mit dem «Feuer», 56.

50 Ebd.

51 Castro Varela und Dhawan weisen in diesem Zusammenhang auf die von Spivak «geforderte dekonstruktive Wachsamkeit» hin, ebd., 57.

52 Vgl. Gloria Anzaldúa: *Borderlands/La Frontera: The New Mestiza*, San Francisco 2012 [1987].



Abb. 1 Eric Gyamfi: *Nana and Razak*, 2016



Abb. 2 Eric Gyamfi: *Ama and Shana at lunch*, 2016



Abb. 3 Eric Gyamfi: *Kwasi and Annertey*, 2016

Gyamfi unterläuft die kolonialen Stereotype mit queeren Bildsubjekten und bezeugt mit seinen Fotos, *dass* queere Menschen in Ghana leben, arbeiten und lieben. Paul Mpagi Sepuya, geboren 1982 in den USA, verfolgt in seinen Arbeiten eine andere Strategie, um das koloniale/rassifizierte Fotoarchiv mit gegenhegemonialen Bildern zu dekonstruieren. Stuart Hall hat solche die rassifizierten Repräsentationsregime herausfordernden Gegenstrategien in seinem Aufsatz «The Spectacle of the <Other>» beschrieben. Ein Strategem, das Sepuyas Fotoarbeiten gut fasst, charakterisiert Hall folgendermaßen:⁵³

[This] counter-strategy locates itself *within* the complexities and ambivalences of representation itself, and tries to *contest it from within*. It is more concerned with the *forms* of racial representation than with introducing a new *content*. It accepts and works with the shifting, unstable character of meaning, and enters, as it were, into a struggle over representation [...]. Thus, instead of avoiding the black body [...], this strategy positively takes the body as the principal site of its representational strategies, attempting to make the stereotypes work against themselves. Instead of avoiding the dangerous terrain opened up by the interweaving of <race>, gender and sexuality, it deliberately contests the dominant gendered and sexual definitions of racial difference by *working on* black sexuality [...]. However, this strategy makes elaborate play with <looking>, hoping by its very attention, to <make it strange> – that is, to de-familiarize it, and so make explicit what is often hidden – its erotic dimensions.⁵⁴

In diesem Sinn thematisiert Sepuya in seinen Arbeiten Situation und Moment des Fotografierens selbst und fragt grundsätzlich, *wie* Schwarze und queere (Selbst-)Repräsentation in seinen bildlich, räumlich und motivisch komplexen Studioaufnahmen gelingen kann, die das überdeterminierte Schwarze Subjekt

⁵³ Vgl. Hall: *The Spectacle of the <Other>*, 259–267; Paul Mpagi Sepuya, Ausstellungskatalog des Contemporary Art Museum St. Louis, New York 2020.

⁵⁴ Hall: *The Spectacle of the <Other>*, 263 f., Herv. i. Orig.



Abb. 4 Paul Mpagi Sepuya, *Mirror Study (0X5A1317)*, 2017, Orig. i. Farbe

mit Bedeutungsfragmenten und Interpretationsunsicherheiten lustvoll überschreiben. Seine Arbeiten <verfremden> *Sehen* und *Gesehenwerden*. Wie in dem Foto *Mirror Study (0X5A1317)* (Abb. 4) richtet Sepuya das schwarze Kameraobjektiv in seinen <Spiegelstudien> nämlich nicht bloß auf die Betrachter*innen. Durch die aufgebauten Spiegelanordnungen fotografiert Sepuya in räumlich oft uneindeutigen Formationen zugleich sich selbst. Dadurch enthüllt sich die fotografische Situation und Sepuya dekonstruiert die im Bild durch seine Geschichte eingeschriebenen kolonialen Machtverhältnisse, indem er die Differenz zwischen dem begehrenden Subjekt und dem begehrten Objekt im abgebildeten nackten Schwarzen Leib des Fotografen plötzlich zusammenfallen lässt.

Evan Moffitt schildert, wie Sepuya bei seinem Fotoshooting unzählige Ausschnitte mit Körperfragmenten auf dem Studiofußboden ausbreitete und ein ausgewähltes Unterarmfragment neben seinem Gesicht an einem Spiegel befestigte.⁵⁵ Moffitt fragte sich, ob diese <Zerstückelung> am Ende auch seinem Bild widerfahren soll und sein Körper(-bild), als Teil dieses widerständigen fotografischen Community-Archivs,⁵⁶ dadurch in neue bedeutungskonstituierende Beziehungen mit anderen gebracht wird.

Sepuya behandelt den menschlichen Leib wie auch seine Fotografien wie Texte, deren in einem reichen Gewebe aus Bezügen verortete <Lektüre> Bedeutungsfragmente zusammenfügt und sogleich wiederum trennt. Dieses Bedeutungsspiel kann, im Gegensatz zum oben beschriebenen stereotypisierten und deshalb überdeterminierten Foto, prinzipiell nicht abgeschlossen werden. Fremde, zum Teil homoerotische Fotografien (auch in ihnen taucht *mise en abyme* das Kameraobjektivmotiv auf), Zeichnungen, Katalogseiten überlagern in *Studio (05XA0173)* noch Sepuya selbst sowie sein Kameraobjektiv und sind in *Studio Wall (_1000021)* und *Studio (_2150762)* komplett zu Wandcollagen arrangiert. Sepuya eröffnet dadurch einerseits konkrete inhaltliche Bezüge etwa zu den malerischen Arbeiten von Richard Bruce Nugent und Patrick Angus sowie dem schriftstellerischen Werk von Langston Hugh. Andererseits erinnern seine Fotos formal an Félix González-Torres, insofern in dessen wie auch Sepuyas (Selbst-)Porträts Identität in Fragmente eines interrelationalen Gewebes zerfällt und überdies beide das dialektische Spiel des Zu-sehen-Gebens (Anwesenheit) im simultanen Nicht-zu-sehen-Geben (Abwesenheit) beherrschen. Aus diesem Grund ist auch in beiden Werken das Spuren-Motiv so zentral. Die bei beiden offenkundige theoretische Nähe zu Roland Barthes macht die in der Forschung zu wenig beachtete Trennung zwischen *jouissance* (Wollust) und *plaisir* (Lust) als eine Dekonstruktion des hegemonialen heteronormativen gesellschaftlichen Lustbegriffs deutlich,⁵⁷ die dadurch auch einem anderen (homosexuellen) Begehrten einen Möglichkeitsraum eröffnet. Die Umwertung des reproduzierten und reproduzierbaren sowie kontrollierten und kontrollierbaren intellektuellen Begehrens erfolgt durch die selbstreferentielle narzisstische Wollust, die auch Betrachter*innen im begehrenden Spiel mit den Arbeiten von Gyamfi und Sepuya erfahren können.

⁵⁵ Vgl. Evan Moffitt: *Grease on Glass*, in: Paul Mpagi Sepuya, 20–25, hier 21.

⁵⁶ Vgl. Wassan Al-Khudhairi: Interview with Paul Mpagi Sepuya, in: Paul Mpagi Sepuya, 11–19, hier 17.

⁵⁷ Vgl. Roland Barthes: *Die Lust am Text*, Frankfurt / M. 2016 [1973], 22.

In Sepuyas *Dark-Room-Plates* wird das homosexuelle Begehren, natürlich auch in Anspielung auf den Darkroom als sexuelle Heterotopie,⁵⁸ nochmals thematisiert. *Darkroom Mirror* (_2070386) zeigt den sich im Spiegel fotografierenden Sepuya mit dem Kameraobjektiv in seinen Händen, während ein Mann ihn mit seinen Armen umschlingt und selbst nach hinten in den schwarzen Hintergrund blickt. Auch in *Darkroom Mirror* (_2060999) ist kein Gesicht zu sehen (die Anonymität des Darkrooms), was unseren Fokus auf die Hände lenkt (die Metonymie des Begehrens). Die Fotografien strahlen wie Sepuyas frühe Porträts eine Intimität aus, die auch an Gyamfi erinnert. *Orifice* (0X5A6982) zeigt ein Stofftuch, das oben links und rechts von den gerade noch im Bildausschnitt sichtbaren Fingerspitzen Sepuyas gehalten wird. Durch eine in den Stoff geschnittene Öffnung blickt die Kameralinse, die uns die auf dem Spiegel hinterlassenen Verschmierungen zu sehen gibt.⁵⁹ Wie Narziss sich in seinem Spiegelbild, das ihm eine ruhige Seeoberfläche zurückwirft, selbst lieben lernt (so die Umdeutung des Mythos eines Schwarzen Narziss), können Sepuya und die Betrachter:innen diesen beschwerlichen und unabsließbaren Weg gemeinsam beschreiten. «By destabilizing signs of race, gender and sexuality, [...] artists draw critical attention to the cultural *constructedness*, the artifice, of the sexual roles and identities we inhabit.»⁶⁰

Die präsentierten queeren Schwarzen Gegenarchive, die Gyamfi und Sepuya mit ihren Fotoarbeiten erzeugen, stören schließlich auch das tradierte koloniale Schattenarchiv. Sie schaffen Sichtbarkeit, indem sie Schwarze Anwesenheit in oft *weiß* dominierten Räumen ermöglichen, Schwarze Menschen als Personen und Persönlichkeiten, ohne ihre Stereotypisierung im Bild, zeigen und sowohl die Bilddiskurse durch marginalisierte Perspektiven als auch die Schwarzen Emanzipationsdiskurse durch eine intersektionale Pluralität erweitern. Diese Repräsentationspolitiken fordern eine umfassende Solidarität und rufen die Betrachter*innen aktiv zur Verantwortung.⁶¹ Gyamfi und Sepuya ändern mit ihren Bildern nachhaltig unsere Wahrnehmung und üben in eine bedingungslose Anerkennung ein, was einen unmittelbaren Einfluss auf die historisch-politische Handlungsfähigkeit von marginalisierten Menschen haben kann.⁶²

Das Foto des toten Emmett Till im *Jet Magazine*, die Agassiz-Zealy-Daguerreotypien und Lynchfotografien, die Videoaufnahmen von Rodney King und George Floyd bezeugen nicht allein den strukturellen Rassismus, dem ausschließlich ein aktives Engagement etwas entgegensemmt kann. Sie fordern – aus der Empörung über ihre eigene Existenz (das ‹Es-ist-so-gewesen›⁶³ trägt ein Es-darf-nicht-so-gewesen-Sein) – überdies eine postkoloniale Bildwelt, die BIPOC als selbstbestimmte und polyphone Subjekte zeigt. Bright sandte mit seinem Protest im Whitney Museum of American Art diese Forderung in die Welt hinaus. «Working to transform the image», gibt bell hooks den Bildmacher*innen und Bildtheoretiker*innen auf.⁶⁴

⁵⁸ Vgl. Michel Foucault: *Die Heterotopien. Der utopische Körper. Zwei Radiovorträge*, Frankfurt/M. 2013 [1966].

⁵⁹ Vgl. Al-Khudhairi: Interview with Paul Mpagi Sepuya, 19.

⁶⁰ Mercer: *Welcome to the Jungle*, 141, Herv. i. Orig.

⁶¹ Vgl. Hall: *New Ethnicities*, 254–255.

⁶² Vgl. Christopher A. Nixon: *Den Blick erwidern. Epiphanie und Ästhetik postkolonial*, Wien 2023.

⁶³ Vgl. Barthes: *Die helle Kammer*, 86–90.

⁶⁴ hooks: *Black Looks*, 2.