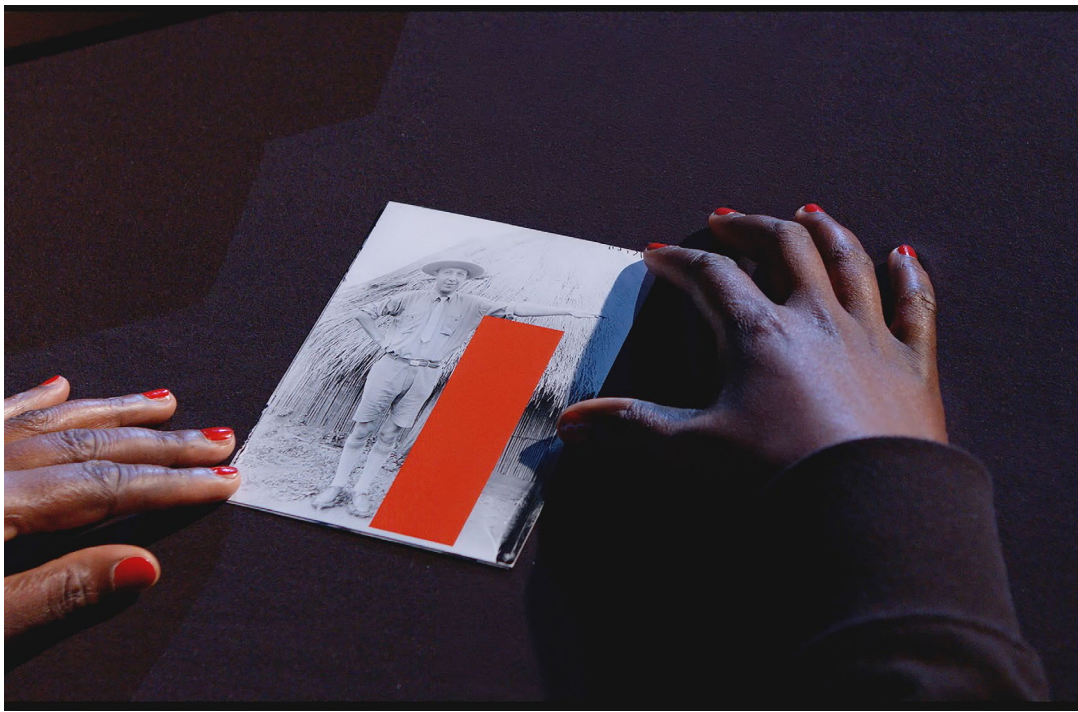


Whereas the historian can accurately tell the past, the artist can make it work in the present and then take the information forward to turn it into some kind of action or some kind of reparation or some kind of memorial or whatever. Some of the time it needs some imagination and it needs some – I think you said before some humanity.¹

Im Weltkulturen Museum in Frankfurt sitze ich, umgeben von Metallschränken mit abertausenden Fotoabzügen, Fotonegativen und Dias, an einem staubbefangenen PC und durchforste die interne Datenbank nach Porträtaufnahmen. Ich sehe ein unbekanntes Gesicht nach dem anderen vorbeiziehen. Die alten und krachenden Tasten brechen die bedrückende Stille im Raum. Die ethnografischen Fotoaufnahmen aus Ozeanien, Afrika und den Amerikas verraten keine Entstehungskontexte. Die Datensätze sagen kaum etwas zu den abgebildeten Personen. Bei einigen Fotografierten, die ihren Blick direkt in das Kameraobjektiv richten, meine ich Überraschung, Empörung und Widerwille erkennen zu können, dass sie von Ethnograf:innen, Missionar:innen und ›Weltenbummlern‹² aus Europa abgelichtet werden. Was suche ich in diesen Bildern?

Ich halte plötzlich inne: Das Porträt eines Schwarzen Mannes, das gerade noch den Kragen seines weißen Poloshirts zeigt, durchbricht die kaum zu überschauende Menge an gesehenen Typenbildern.³ Seine Mundwinkel umspielt eine leise Ironie, die die fotografische Szene kommentiert und so das Machtgefüge zwischen ihm und dem Menschen am Objektiv irritiert. Das Bild entstand 1972 im unabhängigen Kamerun. Die Datenbank nennt Johannes Lukas als Fotografen. Den Namen des fotografierten Mannes hielt Lukas nicht fest und notierte stattdessen bloß seine Ethnie: «Matakam».

Lukas selbst war ein österreichisch-deutscher Afrikanist, arbeitete ab 1934 am Hamburger Seminar für afrikanische Sprachen und trat 1936 der NSDAP bei. Lukas vertrat die damals in den Afrikawissenschaften verbreitete rassistische ›Hamitentheorie‹ und fertigte in deutschen Kriegsgefangenenlagern im besetzten Frankreich Sprachaufnahmen von afrikanischen Kriegsgefangenen an. Zwischen 1957 und 1972 unternahm Lukas insgesamt vier ›Forschungsreisen‹ nach Westafrika.⁴ Hierbei muss das Bild entstanden sein, das ich nun in Frankfurt betrachte. Setze ich damit, da ich doch durch *seine* Augen sehe, die visuelle Verdinglichung eines Menschen zu einem kolonialen Forschungsobjekt fort? Wäre es nicht *meine* Pflicht, auszuschließen, dass die fotografierte Person weiteren Blicken preisgegeben wird? Welche Verantwortung trage ich? Wie überhaupt mit diesen und ähnlichen Aufnahmen umgehen?



1 Videostill, Belinda Kazeem-Kamiński, *Unearthing. In Conversation*, 2017, Video

Die Videoarbeit *Unearthing. In Conversation* (2017) (Abb. 1) von Belinda Kazeem-Kamiński stellt diese und weitere Fragen. In einem «unheimlichen» Dialog mit den kolonialen Bildsubjekten, die als «Gespenst» die Betrachtenden heimsuchen und die Gegenwart aus den Fugen bringen können, dekonstruiert Kazeem-Kamiński die heimlich in das Bild eingeschriebenen Repräsentationsordnungen in den Kolonialfotografien des österreichisch-tschechischen Missionars und Ethnographen Paul Schebesta, denen sie ebenfalls zuerst im Archiv in Frankfurt begegnete.⁵ Klare Antworten im Umgang mit diesen Bildern kann es allerdings nicht geben. In einem Gespräch zwischen uns 2023 in Berlin erkannte ich, wie wichtig die Erfahrung des Heimgesuchtwerdens ist, die uns beiden mit den Archivbildern widerfahren ist, um ein verantwortungstragendes Erinnern und eine Gerechtigkeitsvorstellung zu gewinnen, die Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft umfassen. Was wären dann gerechte Bilddarstellungen und Zeigekontexte, in denen marginalisierte Personen erscheinen und in denen an ihre gewaltvolle Geschichte erinnert werden kann? Das Gespräch und die Kontroverse um die Installation *Poison soluble. Scènes de l'occupation américaine* (2013) von Jean-Jacques Lebel auf der 12. Berlin Biennale 2022, die Folteraufnahmen aus Abu Ghraib zeigte, haben mich zu diesem Themenheft *Visuelle Gerechtigkeit* bewogen.⁶

Das Heft möchte eine fächerübergreifende Diskussion in Philosophie, Kunstgeschichte, Kulturwissenschaften und den Curatorial Studies um künstlerische Bildethiken und bildbezogene Ethiken des Forschens und Kuratierens anstoßen.⁷ Das Heft schließt dabei an die Wissenschaft, Politik und Kunst gleichermaßen umfassende «Repräsentationskrise» an, welche die subalternen, postkolonialen und

(queer-)feministischen Theorien in Bewegung setzten. Es greift überdies eine durch die Visual Culture Studies begrifflich vorgeprägte Vorstellung von «Visualität» auf, die als eine Verschränkung von Sichtbarkeit, Macht und Identität verstanden wird und soziale Wirklichkeit(en) mitproduziert.⁸ Einen «Veränderungsdruck» erlebte in den zurückliegenden Jahren in besonderem Maße die Institution Museum, ungeachtet, dass sich auch Wissenschaft und Forschung selbstkritisch überprüfen müssten. Eine umfangreiche öffentliche und fachwissenschaftliche Debatte beschäftigte sich damit, welche soziale Funktion und Verantwortung das Museum in pluralen Gesellschaften hat. Seit Langem werden gesellschaftliche «Grenzverschiebungen» konfliktgeladen ausgetragen, die sich *im Visuellen* – auch in den unregulierten und unregulierbaren digitalen und globalen Bilderfluten – und *im Kontext von Gerechtigkeitsdiskursen und Erinnerungspolitiken* abspielen. Zu unzähligen Bildern, die Gewalt an Menschen zeigen, in einem Unrechtskontext entstanden sind und diskriminierende Stereotype reproduzieren, möchte das Heft eine Kommentierung bieten.

Im ersten rechtsphilosophischen Beitrag stellt Grischka Petri zunächst fest, dass visuelle Gerechtigkeit noch keine «konsolidierte juristische Bedeutung» erlangt hat. In ihrem gegenwärtigen Gebrauch, etwa im LGBTQIA+-Kontext,⁹ zeigt sich, so Petri, ein «aktivistisches» Moment. Dadurch können Zorn und Empörung über ein beobachtbares Unrecht als Forderung nach Gerechtigkeit formuliert werden. Als «bildmediale» Gerechtigkeit verhandelt sie den «Anspruch auf persönlichkeitsrechtliche Anerkennung». Dabei können fiktionale Werke, auch in diskriminierenden stereotypen Darstellungen von Gruppen und Gemeinschaften, einen größeren rechtlichen Spielraum nutzen. Zum Ende des Beitrags diskutiert Petri visuelle Gerechtigkeit als kuratorisches Element im Sinne eines «Inszenierungsprivilegs» und empfiehlt, Standards und Verfahren des Zuhörens und Konsultierens in Museen zu entwickeln.

In meinem Beitrag konstatiere ich zunächst einen Geschichtsverlust, den die globale Informationsgesellschaft befördert. Ich frage nach einem kritisch-verantwortungsvollen Erinnern, das gerechte Bilddarstellungen produziert. Dies geschieht in Auseinandersetzung mit dem künstlerisch-ästhetischen Konzept von «Reparatur», das in den Debatten um die erwähnte Installation von Lebel als dekoloniale Praxis an seine Grenzen stößt. «Gespenst» und «Heimsuchung» werden als *conceptual metaphors* eingeführt, und es wird am Beispiel von Lubaina Himids Bildserie *Le Rodeur* (2016–2018) deutlich, wie afrodiasporische Gewaltgeschichte in visuell gerechten Bildern erinnert werden kann.

Nach den beiden theorieorientierten Beiträgen, beschäftigt sich Marie Meyerding in ihrem Beitrag konkret mit Constance Stuart Larrabee. Larrabee ist eine in England geborene Fotografin, die in Südafrika aufwuchs und durch ihre dort zwischen 1937 und 1945 gemachten ethnografischen Aufnahmen sowie ihre Auftragsarbeiten als südafrikanische Kriegsberichterstatteerin während des Zweiten Weltkriegs bekannt wurde. 1935 und 1936 studierte sie in Nazideutschland, mit dessen Ideologie sie nachweislich sympathisierte. Es ist, wie Meyerding an diesem konkreten Fall deutlich macht, Aufgabe und Verantwortung von Kunsthistoriker:innen und Kurator:innen, künstlerische Selbstdarstellungen zu überprüfen und auch formalistische Interpretationsweisen, die eine Vorstellung des «apolitischen» Kunstwerks fördern, infrage zu stellen. Bei Larrabee müsste dazu die Begegnung mit ihren Bildsubjekten kontextualisiert und die ungleichen Machtstrukturen thematisiert werden. Diese manifestieren sich ebenfalls in den künstlerisch-dokumentarischen «Reisefotografien», die Leonore Mau bei ihren Aufenthalten mit Hubert Fichte in

Haiti in den 1970er Jahren anfertigte und in den Fotobüchern *Xango* (1976) und *Petersilie* (1980) publiziert wurden. Dora Imhof und das Künstlerinnenkollektiv U5 fragen allerdings in ihrem Forschungsprojekt *Out of Focus* danach, wie sie forschend, institutionell und strukturell mit den großen methodischen und ethischen Herausforderungen umzugehen haben, die die zahlreichen unpublizierten Fotoaufnahmen aus dem Archiv Maus an die Forschungsgruppe stellten. In einem visuell gerechten Umgang mit diesen Bildern wählen sie einen wissenschaftlich-künstlerischen, am Prozess orientierten und dialogischen Forschungsansatz im kontinuierlichen Austausch mit Expert:innen aus Haiti, den sie in ihrem Beitrag ausführlich und selbstkritisch beschreiben. Welche Methoden ließen sich aus diesem Fallbeispiel übernehmen und in die eigene Archivarbeit übertragen?

Während in den Beiträgen von Meyerding, Imhof und U5 die Entstehungs- und Forschungskontexte von Fotografien im Mittelpunkt stehen, untersucht Alessa K. Paluch die Collage als ein geeignetes *künstlerisches* Medium, das etwa durch die medienspezifischen Verfahren von An- und Umeignungen des Ausgangsmaterials und das spielerische In-Beziehung-Setzen von Bedeutungen zu einem queeren Möglichkeitsraum wird und so auch der Komplexität von queeren Identitäten eine gerechte(re) visuelle Repräsentation geben kann. Dazu führt sie zunächst die Collage als «Queerage», in Anlehnung an den 1977/78 entstandenen Begriff «Femmeage», ein und bespricht ausführlich zwei Arbeiten von den Schwarzen Künstlerinnen Frida Orupabo und Alberta Whittle.

Im letzten Teil des Heftes diskutieren die Beiträge museale und kuratorische Praxen, die den Bogen zu Petris Überlegungen im ersten Beitrag spannen: Jocelyne Stahl zeigt, wie zwei Ausstellungsinstitutionen im GRASSI Museum für Völkerkunde zu Leipzig durch eine ästhetische Praxis des Verlernens die visuelle und epistemische (Un-)Gerechtigkeit des ethnologischen Museums thematisieren und Forderungen nach Umverteilung und Anerkennung stellen können. Maren Burghard und Annabelle Hornung präsentieren ihre im Museum für Kommunikation Nürnberg gezeigte Ausstellung *New Realities – Wie Künstliche Intelligenz uns abbildet* (2023/24). Sie machen deutlich, wie die KI-gesteuerte Bildproduktion bestehende Ungleichheitsverhältnisse reproduziert und dadurch eine wichtige Debatte um Bias, Diskriminierung und Künstliche Intelligenz angestoßen wird. Das Heft schließt mit einem Interview von Fiona McGovern mit Lisa Marei Schmidt, die das Brücke-Museum in Berlin seit 2017 leitet. An den dort gezeigten und vielbeachteten Ausstellungen *Flucht in die Bilder? Die Künstler der Brücke im Nationalsozialismus* (2019), *Whose Expression? Die Künstler der Brücke im kolonialen Kontext* (2021/22) und *Sivdem Amenge. Ich nähte für uns. I sewed for us* (2023) wird im Gespräch anschaulich, wie das Museum Forschungslücken erschließt, etablierte Zeige- und Ausstellungsgewohnheiten hinterfragt und sich dabei selbst neu (er-)findet. Die diesjährigen Debattenbeiträge werden mit dem Aufsatz *Zur Temperatur der Debatte um Kolonialdenkmäler* von Mona Leinung fortgesetzt.

Ich erinnere mich an den Mann aus Kamerun und sein Porträt. Den «Gespenstern», die die Vergangenheit in die Gegenwart einbrechen lassen und uns heimsuchen, kann man bloß Gerechtigkeit widerfahren lassen, indem man mit ihnen spricht. Mit ihnen im Dialog sein heißt, das ihnen widerfahrere Unrecht und Leid ernst nehmen und gemeinsam mit ihnen in Theorie und Praxis eine gerechtere Gegenwart und Zukunft denken.

Anmerkungen

1 Interview mit Lubaina Himid: «It's All About Action», geführt von Hannah Durkin, in: Celeste-Marie Bernier u. a. (Hg.): *Inside the Invisible. Memorialising Slavery and Freedom in the Life and Works of Lubaina Himid*, Liverpool 2019, S. 301–312, hier S. 301.

2 So die Bezeichnung für Milli Bau auf der Museumswebseite, <https://www.weltkulturenmuuseum.de/de/sammlungen/visuelle-anthropologie/>, Zugriff am 01.03.2024.

3 Die Aufnahme trägt die Archivnummer AFB012016.

4 Peter Rohrbach: Johannes Lukas, in: afrikanistik.at, 2010, http://www.afrikanistik.at/pdf/personen/lukas_johannes.pdf, Zugriff am 01.03.2024.

5 Vgl. Belinda Kazeem-Kamiński: *Unearthing. In Conversation*, in: Natalie Bayer/Dies./Nora Sternfeld (Hg.): *Kuratieren als antirassistische Praxis*, Berlin/München/Boston 2017, S. 72–88, <https://doi.org/10.1515/9783110543650-006>.

6 Vgl. zur Heimsuchung, zur von Kader Attia kuratierten 12. Berlin Biennale und zur temporären Gerechtigkeit meinen Aufsatz in diesem Band.

7 Vgl. z. B. Maura Reilly: *Curatorial Activism. Towards an Ethics of Curating*, London 2018; Fiona McGovern: In wessen Interesse? Zu einer Ethik künstlerischer Sammlungspräsentation, in: 21: *Inquiries into Art, History, and the Visual* 3, 2022, Nr. 1, <https://doi.org/10.11588/xxi.2022.1.85726>. In diesem Heft wird beispielsweise nicht die politische Ikonografie von «Gerechtigkeit», «Rechtsstaat» und «Demokratie» oder die visuelle Performanz von Recht an Gerichtsgebäuden untersucht. Vgl. dazu z. B. die Beiträge bei Henry Kaap (Hg.): *Politische Ikonografie heute, kritische berichte* 50, 2022, Nr. 3, <https://doi.org/10.11588/kb.2022.3>; Sebastian Huhnholz/Eva Marlene Hausteiner (Hg.): *Politische Ikonografie und Differenzrepräsentation*, Baden-Baden 2018 (Leviathan, Sonderband 34), <http://doi.org/10.5771/9783845285405>; Judith Resnik/Dennis Curtis: *Representing Justice. Invention, Controversy, and Rights in City-States and Democratic Courtrooms*, New Haven 2011.

8 Vgl. die wechselseitige Konstitution zwischen dem Sehen und dem Sozialen W. J. T. bei Mitchell: *Showing Seeing. A Critique of Visual Culture*, in: *Journal of Visual Culture* 1, 2002, Nr. 2, S. 165–181, <https://doi.org/10.1177/147041290200100202>; Nicholas Mirzoeff: *On Visuality*, in: *Journal of Visual Culture* 5, 2006, Nr. 1, S. 53–79, <https://doi.org/10.1177/1470412906062285>; Katharina Lobinger: *Visualität*, in: A. Hepp u. a. (Hg.): *Handbuch Cultural Studies und Medienanalyse*, Wiesbaden 2015, S. 91–100, https://doi.org/10.1007/978-3-531-19021-1_10.

9 Petri erwähnt die Dissertation von Giovanni Porfido, die schwule Identität, Repräsentation und Sichtbarkeit, insbesondere durch die TV-Serie *Queer as Folk* (2000–2005), ausdrücklich mit dem Diskurs um eine visuelle Gerechtigkeit verbindet. Dabei findet sich eine Vorstellung visueller Gerechtigkeit, die an die erwähnten Visual Culture anschließt. «Thus, notions of visual justice might also be useful to highlight how the question of gay identity politics of visibility is not a «merely cultural» or derivative concern *vis à vis* issues of social justice, because it brings to the surface the necessity of interrogating the very material processes and social practices which have structured modern social life around visual dynamics and which have shaped the social environment in which gay people both suffered invisibility and struggled for visibility.» (Giovanni Porfido: *Becoming Visible. Gay Identity and Visual Justice*, Dissertaton, The London School of Economics and Political Science, 2005, Ann Arbor 2014, S. 49, <http://etheses.lse.ac.uk/1839/1/U206250.pdf>, Zugriff am 01.03.2024).

Bildnachweise

1 © Belinda Kazeem-Kamiński