

kritische berichte**2.2024****Visuelle Gerechtigkeit**

Christopher A. Nixon (Hg.)	Visuelle Gerechtigkeit. Editorial	2
Grischka Petri	Visuelle Gerechtigkeit. Rechtsphilosophische Annäherung an ein ethisch begründetes Mitspracherecht	7
Christopher A. Nixon	Die verwundete Welt und ihre Heim-suchungen. Geschichte, Erinnerung und visuelle Gerechtigkeit	17
Marie Meyerding	A Woman's Modernist Frame. Doing Justice to Constance Stuart Larrabee's Photographs of World War II	29
Dora Imhof / U5	Ein Schatz, eine Last, eine Chance. Was tun mit Leonore Maus Haiti-Fotografien?	39
Alessa K. Paluch	<i>Dreaming Other-Ways</i> . Die Collage als queerer Möglichkeitsraum	46
Jocelyne Stahl	Das Fehlen eines Steins in Leipzig und am Kilimandscharo. Praktiken des Verlernens und Versuche visueller Gerechtigkeit im Kontext ethnologischer Museen	56
Maren Burghard / Annabelle Hornung	Was ist schon normal? Visuelle Ungerechtigkeit der KI am Beispiel der Ausstellung <i>New Realities – Wie Künstliche Intelligenz uns abbildet</i>	64
Fiona McGovern / Lisa Marei Schmidt	Die Vergangenheit bewahren, die Zukunft gestalten. Ein Gespräch zur Sammlungsarbeit und Diversifizierung am Brücke-Museum	73
Debattenbeitrag	Die Regeln der Debatte	
Mona Leinung	Zur Temperatur der Debatte um Kolonialdenkmäler	84

kritische berichte

Zeitschrift für Kunst- und Kulturwissenschaften

Mitteilungsorgan des Ulmer Vereins – Verband für Kunst- und Kulturwissenschaften e.V.

c/o Institut für Kunst- und Bildgeschichte

Humboldt-Universität zu Berlin

Unter den Linden 6, 10099 Berlin

<https://www.ulmer-verein.de/kb>

kritische-berichte@ulmer-verein.de

Redaktion

Julian Blunk, Regine Heß, Henry Kaap, Kathrin Rottmann

Herausgeber dieser Ausgabe

Christopher A. Nixon

Beirat

Horst Bredekamp, Matthias Bruhn, Burcu Dogramaci, Gabi Dolff-Bonekämper,

Beate Fricke, Roland Günter, Gottfried Kerscher, Wolfgang Ruppert, Brigitte Sölch, Anne Söll

Erscheinungsweise

Vier Ausgaben pro Jahr



Diese Zeitschrift ist unter der Creative-Commons-Lizenz CC BY-SA 4.0 veröffentlicht.

Die Umschlaggestaltung unterliegt der Creative-Commons-Lizenz CC BY-ND 4.0.



Die Online-Version dieser Publikation ist auf <https://www.arthistoricum.net> dauerhaft frei verfügbar (Open Access).

<https://doi.org/10.11588/kb.2024.2>

Publiziert bei

Universität Heidelberg / Universitätsbibliothek

arthistoricum.net – Fachinformationsdienst Kunst · Fotografie · Design

Grabengasse 1, 69117 Heidelberg

<https://www.uni-heidelberg.de/de/impressum>

Text © 2024. Das Copyright der Texte liegt bei den jeweiligen Verfasser:innen.

Druck und Bindung: Books on Demand GmbH, In de Tarpen 42, 22848 Norderstedt

ISSN 0340-7403

eISSN 2197-7410

ISBN 978-3-98501-244-2 (Softcover)

ISBN 978-3-98501-243-5 (PDF)

kritische berichte 2.2024

Visuelle Gerechtigkeit

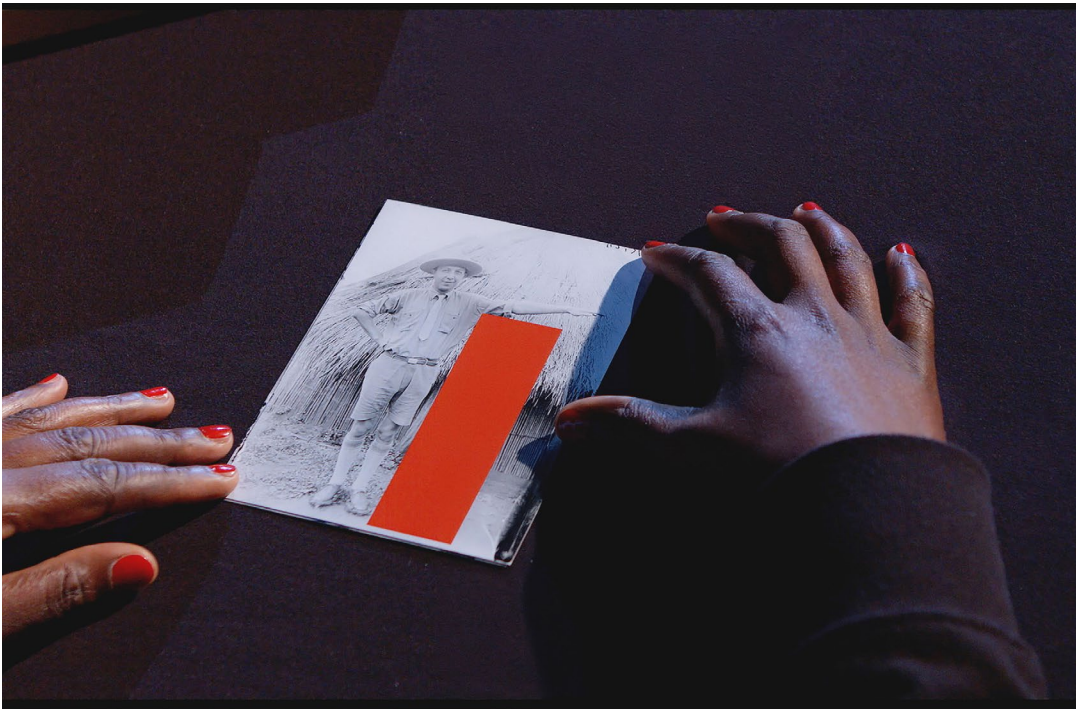
Christopher A. Nixon (Hg.)	Visuelle Gerechtigkeit. Editorial	2
Grischka Petri	Visuelle Gerechtigkeit. Rechtsphilosophische Annäherung an ein ethisch begründetes Mitspracherecht	7
Christopher A. Nixon	Die verwundete Welt und ihre Heim-suchungen. Geschichte, Erinnerung und visuelle Gerechtigkeit	17
Marie Meyerding	A Woman's Modernist Frame. Doing Justice to Constance Stuart Larrabee's Photographs of World War II	29
Dora Imhof / U5	Ein Schatz, eine Last, eine Chance. Was tun mit Leonore Maus Haiti-Fotografien?	39
Alessa K. Paluch	<i>Dreaming Other-Ways</i> . Die Collage als queerer Möglichkeitsraum	46
Jocelyne Stahl	Das Fehlen eines Steins in Leipzig und am Kilimandscharo. Praktiken des Verlernens und Versuche visueller Gerechtigkeit im Kontext ethnologischer Museen	56
Maren Burghard / Annabelle Hornung	Was ist schon normal? Visuelle Ungerechtigkeit der KI am Beispiel der Ausstellung <i>New Realities – Wie Künstliche Intelligenz uns abbildet</i>	64
Fiona McGovern / Lisa Marei Schmidt	Die Vergangenheit bewahren, die Zukunft gestalten. Ein Gespräch zur Sammlungsarbeit und Diversifizierung am Brücke-Museum	73
Debattenbeitrag	Die Regeln der Debatte	
Mona Leinung	Zur Temperatur der Debatte um Kolonialdenkmäler	84

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 fertige 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 afrodiaporische 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 ‚Femmage‘, 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 temporalen 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 viuseller 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

Das Themenheft stellt die Frage nach der Bedeutung, Praxis und Relevanz der visuellen Gerechtigkeit. Dieser Beitrag unternimmt es, die rechtliche Dimension einer ‚visuellen Gerechtigkeit‘ zu erkunden und an die kulturvermittelnde Praxis rückzubinden. Es wird dabei nicht primär um das Verhältnis von Bild und Recht allgemein gehen,¹ nicht um die Ikonografie der Gerechtigkeit und ihrer Personifikationen,² nicht um die Bildmedien der Rechtsprechung,³ nicht um Kunstprozesse,⁴ nicht um visuelle Strategien der Rechtspraxis.⁵ Fragen der visuellen Appropriation und Reproduktion⁶ und andere Blickwinkel der »Bildregime des Rechts«⁷ stehen ebenso wenig im Zentrum. Es ließe sich insbesondere für das Urheberrecht leicht ein Regelungsziel der visuellen Gerechtigkeit ausrufen, das stets nachzuverhandeln ist und seit jeher umstritten: Wie weit reicht die gerechte Kontrolle der Urheber:innen über ihre Werke? Welche ungenehmigten Nutzungen erscheinen hingegen in einer Aufmerksamkeitsökonomie legitim, in der Kunstwerke auch Kommunikationsmittel sind?⁸ All diese Aspekte, zu denen es mittlerweile umfangreiche Bibliografien gibt, spielen zwar eine Rolle für den Begriff der visuellen Gerechtigkeit und lassen sich mit ihm verknüpfen, doch anstatt der Relevanz des Begriffs im bestehenden System des Kunstrechts nachzugehen, dient hier der Begriff als Ausgangspunkt der Betrachtung.⁹ Der damit einhergehende Perspektivwechsel verspricht neue Erkenntnisse.

Die erste Annäherung an den Begriff der visuellen Gerechtigkeit ist rechtlicher Art. ‚Gerechtigkeit‘ gehört offensichtlich zum juristischen Feld im Sinne Pierre Bourdieus, das in seiner spezifischen Logik die soziale Praxis des Rechts strukturiert.¹⁰ Hier ist freilich vorab zu differenzieren: Gerechtigkeit ist ein rechtliches Ideal, als solches auch eine Leerstelle, wie es die Rechtstheoretiker Friedrich Müller und Ralph Christensen formulieren:

Ohne den letzten Grund eines Gerechtigkeitsbegriffs, der das Unrecht endgültig fixiert, könnte das Recht zum amorphen Patchwork ohne totalisierende Effekte werden. Eine Gesellschaft, in der sich auf Grund der Abwesenheit von Fundamenten nichts regeln läßt, wäre eine Gesellschaft ohne Recht. Aber auch umgekehrt wäre eine Gesellschaft, in der sich aus dem letzten Grund des Gerechtigkeitsbegriffs alles herleiten läßt, eine Gesellschaft, in der alles schon vorentschieden wäre. Darin zeigt sich, daß es gerade die Leerstelle der Gerechtigkeit ist, welche die Begründung von Recht ermöglicht.¹¹

In Platos klassischer Formulierung ist Gerechtigkeit, dass »jeder das Seinige und Gehörige hat und tut«,¹² doch auch Plato ließ in seinen Dialogen bereits entgegengesetzte Konzepte und Prioritäten von Gerechtigkeitsmodellen präsentieren. So tritt in *Gorgias* der Politiker Kallikles auf, der Gesetze als ungerechte Strategie der Schwachen ansieht, sie gegen das »natürliche« Recht des Stärkeren zu schützen.¹³

Ein Echo des Kallikles ist noch deutlich bei Friedrich August v. Hayek vernehmbar, der in dem zwischen 1973 und 1979 erstmals in drei Bänden erschienenen Werk *Law, Legislation, and Liberty* vor allem auf eine Art kapitalistischer Marktgerechtigkeit rekurriert, das Problem ungerechter Machtverhältnisse außerhalb von Marktbeziehungen weitgehend ignoriert und soziale Gerechtigkeit als sinnloses Projekt kritisiert.¹⁴ Gleichwohl bestehen Kontaktflächen. Daher identifizieren Müller und Christensen den Konflikt als Ausgangspunkt des Rechts und verweisen auf Jean-François Lyotards Konzept des Widerstreits:¹⁵

Der Widerstreit ist der instabile Zustand und der Moment der Sprache, in dem etwas, das in Sätze gebracht werden können muß, noch darauf wartet. [...] Was diesen Zustand anzeigt, nennt man normalerweise Gefühl. [...] Es bedarf einer angestrengten Suche, um die neuen Formations- und Verkettungsregeln für die Sätze aufzuspüren, die dem Widerstreit, der sich im Gefühl zu erkennen gibt, Ausdruck verleihen zu können, wenn man vermeiden will, daß dieser Widerstreit sogleich von einem Rechtsstreit erstickt wird und der Alarmruf des Gefühls nutzlos war.¹⁶

Dieses Gefühl einer Ungerechtigkeit ist auch der Beobachtung v. Hayeks nicht entgangen, der dem Primat der Ungerechtigkeit vor der Gerechtigkeit eine ausgedehnte Fußnote mit zahlreichen historischen Vorläufern jener Beobachtung widmet, darunter François de La Rochefoucauld, Friedrich v. Savigny und Arthur Schopenhauer.¹⁷ Dieses Unrechtsgefühl hat durchaus seinen Weg in die juristische Argumentation gefunden, zumeist im Spannungsverhältnis zwischen künstlerischer Freiheit und der Verletzung religiöser Gefühle, der persönlichen Ehre (zum Beispiel bei satirischen Werken) oder von Vorstellungen sexueller Norm.¹⁸ So berief sich das Reichsgericht im Gotteslästerungsprozess gegen George Grosz auf den Schutz des religiösen Gefühls, wobei es als Maßstab «das schlichte Gefühl des einfachen, religiös gesinnten Menschen» annahm.¹⁹ Zwar ist dies nicht länger strafrechtliches Schutzgut des § 166 StGB, doch unternimmt es mittlerweile die Emotionsforschung, Gefühle als rationalisierbares Element im Rechtsfindungsprozess zu untersuchen. So werden rechtliche und ethische Normen oft erst durch Emotionen, die auf einen Normenverstoß reagieren, erkennbar; sie funktionieren gleichsam als Sensor der Norm. Hilge Landweer nennt als Beispiele Scham, Schuldgefühl, Zorn und Empörung.²⁰ Sie stellt die These auf, dass für diese Art emotionaler Normerkenntnis ein «Sinn für Angemessenheit» notwendig ist, der als sensible Kompetenz eines *moral sense* verstanden werden kann.²¹ Diese führt zu Reaktionen, welche beeinflussen, ob wir als Dritte den Opfern zu helfen bereit sind, zu beschuldigen oder zu rechtfertigen, oder ob wir uns abwenden, wie Judith Shklar mit Blick auf die Differenz zwischen Unglück und Unrecht erklärt.²²

Lässt sich die visuelle Gerechtigkeit an dieser Stelle in den Rechtsdiskurs einpreisen? Sie ist gegenwärtig kein Begriff mit konsolidierter juristischer Bedeutung.²³ Thematisch benachbart publizierte vor gut zwanzig Jahren Klaus F. Röhl einen Aufsatz zur visuellen Kommunikation über Gerechtigkeit. In ihm formulierte er die Forderung, die wissenschaftliche Suche nach Kriterien der Gerechtigkeit müsse «die überwältigende Bedeutung der visuellen Kommunikation im Alltag und die damit verbundenen ganz andersartigen Rationalitätsstrukturen zur Kenntnis nehmen».²⁴ Er sprach Bildern ein großes Potenzial bei der Einforderung von Gerechtigkeit zu, warnte allerdings auch vor möglichen massiven Ungerechtigkeiten durch Bilder.²⁵ Hier lässt sich anknüpfen und visuelle Gerechtigkeit als Forderung und Reaktion auf eine beobachtete Ungerechtigkeit verstehen. «Visuelle Gerechtigkeit» ist ein erster

Versuch, diese Ungerechtigkeit in einen Begriff zu fassen und damit ein aktivistischer Begriff, wie sein gegenwärtiger Gebrauch verrät.²⁶ Er wird beispielsweise im LGBTQ-Kontext und den Queer Studies verwendet, in der Regel mit einem Bezug zu Bildmedien. In seiner 2005 an der London School of Economics and Political Science eingereichten Dissertation *Becoming Visible. Gay Identity and Visual Justice* untersuchte Giovanni Porfido die britische Fernsehserie *Queer as Folk*, die er als Zeichen einer neuen Sichtbarkeit Homosexueller und damit als Beitrag einer visuellen Gerechtigkeit wertet, welche die soziale Unsichtbarkeit Homosexueller abbaut.²⁷ Das Frühwerk der britischen Autorin und Filmemacherin Pratibha Parmar wurde 2020 in einer mit *Visual Justice* betitelten Ausstellung im Centre LGTBI in Barcelona präsentiert. Ihr Kurzfilm *Khush* von 1991 porträtiert lesbische und schwule Menschen in Indien und Südasien und deren Coming Out. Diese beiden Beispiele verdeutlichen, worum es bei visueller Gerechtigkeit in aktivistischem Sinn zunächst geht: die gesellschaftliche Sichtbarkeit diskriminierter und marginalisierter, bislang gesellschaftlich in die Unsichtbarkeit verdrängter Gruppen und Kulturen. In dem Maße, in welchem diese Unsichtbarkeit das Resultat von Diskriminierung und Marginalisierung ist, ist die freie, unbedrohte und ungefährdete Sichtbarkeit ein Zeichen der freien Persönlichkeitsentfaltung und damit ein Zustand ‚visueller‘ Gerechtigkeit. Das ‚Visuelle‘ ist damit im Sinne der Sichtbarkeit Symptom und Maßstab der Freiheit.

Grundrechte, Kunstwerke und Medien: *No escape from reality*

Rechtlich lässt sich das Thema somit im Bereich der Grundrechte, der Entfaltung der Persönlichkeit (Art. 2 Abs. 1 GG), dem Gleichheitssatz (Alle Menschen sind vor dem Gesetz gleich, Art. 3 Abs. 1 GG) und dem Diskriminierungsverbot verankern, wie es Art. 3 Abs. 3 GG formuliert: Niemand darf wegen seines Geschlechtes, seiner Abstammung, seiner ‚Rasse‘,²⁸ seiner Sprache, seiner Heimat und Herkunft, seines Glaubens, seiner religiösen oder politischen Anschauungen benachteiligt oder bevorzugt werden. Niemand darf wegen seiner Behinderung benachteiligt werden. Spezifisch Visuelles kommt in diesen Normen nicht vor. Die Freiheit von Diskriminierung soll sowohl visuell als auch in anderen Wahrnehmungen gelten. So spricht auch Art. 5 Abs. 1 GG vom Recht, Meinung in Wort, Schrift und Bild frei zu äußern und zu verbreiten, und die Kunst ist frei (Art. 5 Abs. 3 GG).²⁹ Auch in diesem Rahmen ist von ‚visual justice‘ die Rede gewesen: Der US-amerikanische Professor für Geschichte an der University of Virginia, John Edwin Mason, betitelte 2020 so seinen 45-minütigen Dokumentarfilm über den Fotografen Gordon Parks.³⁰ Mason widmete sich der Fotografie als Medium einer sozial engagierten Bilddokumentation und als Beitrag zur gesellschaftlichen Gerechtigkeit mit Parks als Interpret einer «black experience», so der zusammenfassende Abstract des Films.

Hat das ‚Visuelle‘ damit einen für das Recht spezifischen Sinn? Der Begriff der visuellen Gerechtigkeit zeigt im gegenwärtigen Gebrauch zunächst die Bedeutung medialer Präsenz an. Die genannten Beispiele betreffen die Wahrnehmung sozial benachteiligter und verdrängter Identitäten in der Medienöffentlichkeit. Nicht zufällig fasst der Wikipedia-Artikel *Homosexualität im Fernsehen* Episoden aus der TV-Geschichte zusammen, die sich als Beitrag zur schrittweisen Etablierung einer visuellen Gerechtigkeit im hier beschriebenen Sinne verstehen lassen, von Rosa von Praunheims Film *Nicht der Homosexuelle ist pervers, sondern die Situation, in der er lebt* (1971) über homosexuelle Beziehungen in der TV-Serie *Lindenstraße* bis zur gegenwärtigen Präsenz in zahlreichen Fernsehserien, in denen gleichgeschlechtliche

Beziehungen als selbstverständliche Beziehungsform dargestellt werden. «Visuelle Gerechtigkeit» könnte in diesem Kontext präziser als «bildmediale Gerechtigkeit» verstanden werden.

Hier entstehen potentielle Konflikte zwischen der künstlerischen Freiheit der Medienproduzierenden, den Erwartungshaltungen eines heterogenen Publikums und etwaigen Rechten von Personen, die – freiwillig oder nicht – einen Beitrag zum Werk geleistet haben.³¹ In diesem Zusammenhang spielt der Realitätsbezug der Bildmedien eine herausgehobene Rolle. Dieser steht oft im Zentrum des Konflikts. Die Wiedererkennbarkeit realer Personen, beispielsweise in der Karikatur oder im Schlüsselroman, stellt den Bezug zu individuellen Rechten her, die gegen die Darstellung in Stellung gebracht werden können. Seinerzeit hat das Bundesverfassungsgericht die Verurteilung des Karikaturisten Rainer Hachfeld wegen Beleidigung bestätigt; Hachfeld hatte den bayerischen Ministerpräsidenten Franz-Josef Strauß als kopulierendes Schwein in der Zeitschrift *Konkret* veröffentlicht.³² Im Urteil zum Roman *Esra* (2003) hat das Bundesverfassungsgericht erneut verdeutlicht, dass die Rechtsordnung sowohl der Kunstfreiheit als auch den Grundrechten der durch das Kunstwerk Betroffenen «gleichermaßen gerecht» werden müsse.³³ Kunstfreiheit und Persönlichkeitsrechte beanspruchen beide eine Funktion in der Etablierung visueller Gerechtigkeit. Die Erkennbarkeit der als Vorbild dienenden Person allein stellt noch keine Persönlichkeitsrechtsverletzung dar. Für das Bundesverfassungsgericht bildet der «Faktizitätsanspruch» des Kunstwerks, der an seinem Genre zu messen ist, ein maßgebliches Kriterium der notwendigen Abwägung zwischen den betroffenen Grundrechten aus der ästhetischen und der tatsächlichen Realität.³⁴ Je nach den einschlägigen *lois du genre*, also den Eigengesetzlichkeiten der jeweiligen Kunstform, ist der Faktizitätsanspruch der Darstellung zu bewerten.³⁵ Der Anspruch auf eine gerechte Darstellung wiegt schwerer, wenn er sich als Anspruch auf ein Gebot der Wahrheitstreue zurückführen lässt. Fantasiewelten dürfen gewissermaßen visuell ungerechter sein als Formate mit einem wie auch immer sich zeigenden Wirklichkeitsbezug. Stärker fikionalisierte Werke haben damit einen größeren kunstfreiheitlichen Spielraum als realitätsnahe.³⁶ Vollkommen realitätsfrei kann indes kein wahrnehmbares Kunstwerk sein, oder wie es Freddie Mercury in der Eingangssequenz von *Bohemian Rhapsody* (1975) formulierte: «Is this the real life? Is this just fantasy? Caught in a landslide, no escape from reality.»

Was für die Kunstfreiheit gilt, trifft umso mehr für Medien zu, deren Faktizitätsanspruch noch höher einzuschätzen ist, wie beispielsweise Nachrichtenmedien oder Dokumentationen. Für die persönlichkeitsrechtliche Ausprägung der visuellen Gerechtigkeit ist dabei von Belang, dass die Bildberichterstattung von der deutschen Rechtsprechung grundsätzlich als eingriffsintensiver als die Wortberichterstattung eingestuft wird.³⁷ Horst Bredekamp hat den substituierenden Zusammenhang zwischen Bild und abgebildeter Person als «Würdekapsel» bezeichnet.³⁸ Visuelle Gerechtigkeit wird somit juristisch im Recht am eigenen Bild sehr greifbar. § 22 KUG verlangt grundsätzlich die Einwilligung vor einer Verbreitung eines Personenbildnisses. Seit 2018 kommt die Datenschutz-Grundverordnung (DSGVO) hinzu, und weitere Tatbestände stellen die Verletzung des höchstpersönlichen Lebensbereichs durch Bildaufnahmen (§ 201 StGB, seit 2004) und die Verletzung des Intimbereichs durch Bildaufnahmen (§ 184k StGB, seit 2021) unter Strafe. Visuelle Gerechtigkeit ist damit grundsätzlich als Kontrolle fremd freigesetzter Bildnisse grundsätzlich einklagbar. Allerdings ist sie im Zeitalter des Internets und sozialer Medien nicht

immer auch durchsetzbar. Dies liegt sowohl an der technischen Herausforderung, einmal entfesselte Bilddaten wieder einzufangen, als auch an dem fehlenden Willen der global agierenden Plattformbetreiber, im Fall einer visuellen Ungerechtigkeit richtend einzugreifen. Es erschwert die Inhaltskontrolle, dass auf den Social-Media-Plattformen Kommunikation (und damit auch visuelle Kommunikation) gleichzeitig ein Produkt darstellt.³⁹ An anderer Stelle schränken Plattformen Grundrechte unverhältnismäßig ein. So lassen sich repressive Effekte auch ohne und neben staatlicher Machtausübung beobachten, nicht zuletzt in Massenmedien und sozialen Netzwerken.⁴⁰

Hier kommt als internationale Rechtsnorm die 2005 verabschiedete und 2007 in Kraft getretene UNESCO-Konvention zum Schutz der kulturellen Vielfalt ins Spiel.⁴¹ Die Konvention verfolgt verschiedene Ziele, darunter (Art. 1) die Vielfalt kultureller Ausdrucksformen zu schützen und zu fördern und die besondere Natur von kulturellen Aktivitäten, Gütern und Dienstleistungen als Träger von Identität, Werten und Sinn anzuerkennen. Die unterzeichnenden Staaten können hierzu schützende Maßnahmen umsetzen, zu denen solche gehören, die darauf abzielen, die Medienvielfalt zu erhöhen, und zwar auch durch den öffentlichen Rundfunk (Art. 6 Abs. 2 Buchst. h). Der an den oben genannten Beispielen zu beobachtende Zuwachs an visueller Gerechtigkeit in Gestalt einer erhöhten Medienpräsenz marginalisierter Gemeinschaften und Identitäten ließe sich, wäre er das Ergebnis staatlicher Medienpolitik, unter diese Norm fassen. Zwar etabliert die UNESCO-Konvention keine Kontrollmechanismen und Individualansprüche, doch immerhin konkrete Förderziele und Werte.⁴² Eine ihrer Stärken liegt in ihrem Verständnis der Doppelnatur von Kulturgütern als Ware und als nicht kommerzieller, kultureller Wert. Die Ziele der Konvention werden in *Operational Guidelines* konkretisiert, darunter auch die 2017 verabschiedeten *Guidelines on the Implementation of the Convention in the Digital Environment*.⁴³ Diese Guidelines bekennen sich in Art. 8.1 zur Netzneutralität und in Art. 8.10 zum Respekt für Menschenrechte. Die Anliegen einer visuellen Gerechtigkeit sind folglich in der UNESCO-Konvention zum Schutz der kulturellen Vielfalt und der Guideline zu ihrer Umsetzung in digitalen Umgebungen berücksichtigt.

Die Darstellung von Gruppen und Gemeinschaften

Andererseits sind Diversität und Pluralität für sich allein keineswegs hinreichende Faktoren einer visuellen Gerechtigkeit, wie die Praxis pornografischer Genres aus einschlägigen Videoplattformen erkennen lässt, deren Vielfalt auf rassistischen und sexistischen Kategorien aufbaut.⁴⁴ Visuelle Gerechtigkeit wäre hier vielmehr als Kritik an den überkommenen Machtstrukturen der Geschlechter anzubringen, wie sie beispielsweise Vertreter:innen der feministischen Pornografie formulieren.⁴⁵ Während die Grundrechte zunächst für das Rechtsindividuum gelten und sich die bildmediale Gerechtigkeit somit als Anspruch auf persönlichkeitsrechtliche Anerkennung zeigt, verkompliziert sich die Relation mit Blick auf die Darstellung einer Person als Angehörige einer Gruppe oder Gemeinschaft. John Rawls hat in seiner *Theorie der Gerechtigkeit* darauf hingewiesen, sie könne ohne die Einbeziehung von Gemeinschaftswerten und dem Wert der Gemeinschaft nicht erfolgreich sein.⁴⁶ Die Grundrechtsdogmatik erkennt diese Zusammenhänge durchaus; beispielsweise wird die in Art. 4 Abs. 1 GG garantierte Religionsfreiheit als gemeinschaftsaffin interpretiert.⁴⁷ Die in Art. 9 Abs. 1 GG garantierte Vereinsfreiheit kann sogar als sozialer Baustein zwischen Individuum und Staat angesehen werden; so sieht Grundgesetz-

Kommentator Rupert Scholz die Vereinigungen als Element der Dreiheit von Staat, Gruppe beziehungsweise Verband und Individuum.⁴⁸ Gleichwohl besteht in der Regel keine Möglichkeit der Verbandsklage – ein Gruppenmitglied kann nur gegen die Verletzung eigener Rechte vorgehen, nicht gegen eine unangemessene/visuell ungerechte Darstellung der Gruppe, der er angehört. Instruktiv ist hier das Beispiel der Kollektivbeleidigung, die nach den Kriterien des Bundesverfassungsgerichts hinreichend personalisiert sein muss, um eine Strafbarkeit zu begründen.⁴⁹ Beleidigt wird hier eigentlich nicht ein Kollektiv, sondern ein Individuum oder eine konkretisierte Gruppe in Ausübung einer sozialen Rolle. Die stereotypische Darstellung ist diskriminierend, weil sie eine in der Regel herabsetzende Identität als Ersatz einer Differenzierung einfordernden Diversität setzt. Diese Form der Essenzialisierung überschreitet die Grenze von rechtlich zulässiger Typisierung zur unzulässigen Stereotypisierung.⁵⁰ Rechtlich diskutiert wird dies unter anderem im Zusammenhang des Racial Profiling im Rahmen polizeilicher Maßnahmen.⁵¹ Stereotype können hingegen im Rahmen der Kunstfreiheit wiederum legitimiert werden. Wie weit diese Form der Legitimierung geht, spielt beispielsweise in der Diskussion um die Grenzen der Karikatur eine Rolle. So sind die Mohammed-Karikaturen von Kurt Westergaard und anderen als Fanal westlicher Kunstfreiheit verteidigt worden.⁵² Eine global einheitliche visuelle Gerechtigkeit ist hier nicht zu erreichen. Die in der UNESCO-Konvention als Ziel festgelegte Interkulturalität (Art. 4 Nr. 8) fordert Dialog und gegenseitige Achtung ein, doch gibt es Ausdrucksformen, die jenes Ziel nicht einlösen.

Ausstellungskuratierung als Urteil und die Anwaltschaft der Rezipient:innen

Die Forderung nach visueller Gerechtigkeit formuliert im Ergebnis keinen Rechtsanspruch, sondern Medienkritik. Rechtliche Kategorien werden so gut wie immer bemüht, wenn es um den Streit um ökonomische Positionen geht. In der aktuellen Aufmerksamkeitsökonomie (es ließe sich auch formulieren: in der ökonomisierten Aufmerksamkeit) liegen rechtliche Vorstellungen näher als zu früheren Zeiten, und damit auch ihre Metaphern. Die Ausstellung ist – ungeachtet der Varianten in der aktuellen museologischen Theorie – ebenfalls ein Medium.⁵³ Es gibt zahlreiche potentielle visuelle Ungerechtigkeiten im Ausstellungsbetrieb.

Sichtbarkeit in Ausstellungen berührt die visuelle Gerechtigkeit als Ergebnis einer gerechten Auswahl. Es ist ein Thema, das Künstler:innen spätestens seit den Jury-Entscheidungen zu den großen Ausstellungen im 19. Jahrhundert, den Pariser Salons und den Sommerausstellungen an der Royal Academy in London bewegt. Nicht nur die Entscheidung, ob ein Werk überhaupt zur Ausstellung zugelassen wird, sondern auch, an welcher Stelle der Wand es mehr oder weniger sichtbar ist, sind Gegenstand einer eingeforderten visuellen Gerechtigkeit als kuratorischem Element. Einklagen lässt sich dies in der Regel nicht, wie Werner Hahn erfahren musste, der wiederholt versucht hatte, seine Teilnahme an der documenta in Kassel gerichtlich durchzusetzen.⁵⁴

Auf der anderen Seite kann nicht nur der Ausschluss, das Nicht-Zeigen, sondern auch die Ausstellung, das Zeigen, als visuell ungerecht empfunden werden. Als auf der Whitney Biennale 2017 das Gemälde *Open Casket* (2016) der US-amerikanischen Künstlerin Dana Schutz gezeigt wurde, das den aufgebahrten Oberkörper des 1955 gelynchten Jugendlichen Emmett Till zeigte, wurde ihr unzulässige kulturelle Aneignung vorgeworfen und gefordert, das Gemälde müsse abgehängt oder sogar zerstört

werden.⁵⁵ Mit satirischen, humoristischen und ernsten Untertönen gleichermaßen protestierten 2015 vor dem Museum of Fine Arts in Boston Personengruppen gegen die Kunst von Auguste Renoir und verlangten «artistic justice», das heißt die Verbannung Renoirs aus dem Museum.⁵⁶

Kuratorische Entscheidungen in und für Ausstellungen sind ein regelmäßiger Prüfstein der visuellen Gerechtigkeit, was mit den steigenden museums- beziehungsweise ausstellungsethischen Ansprüchen zusammenhängt. Das kuratorische Inszenierungsprivileg knüpft an die Kunst- und Wissenschaftsfreiheit aus Art. 5 Abs. 3 GG an. Visuelle Ungerechtigkeit entsteht dabei beinahe zwangsläufig, da visuelle Kommunikation so gut wie nie die beiden «trivialen» Anforderungen an eine «ideale Sprechsituation» nach Jürgen Habermas erfüllt:

1. Alle potentiellen Teilnehmer eines Diskurses müssen die gleiche Chance haben, kommunikative Sprechakte zu verwenden, so dass sie jederzeit Diskurse eröffnen sowie durch Rede und Gegenrede, Frage und Antwort perpetuieren können.
2. Alle Diskursteilnehmer müssen die gleiche Chance haben, Deutungen, Behauptungen, Empfehlungen, Erklärungen und Rechtfertigungen aufzustellen und deren Geltungsanspruch zu problematisieren, zu begründen oder zu widerlegen, so dass keine Vormeinung auf Dauer der Thematisierung und der Kritik entzogen bleibt.⁵⁷

Um die Ungerechtigkeiten abzubauen, zumindest um sie in einen Diskurs zu überführen, zu denen die Betroffenen Zugang bekommen, und damit zu rechtfertigen, hat Habermas in *Faktizität und Geltung* ein kooperatives Verfahren der Theoriebildung vorgeschlagen, in welchem die Überzeugungskraft rechtlicher Urteile nicht zuletzt in der Struktur des Begründungsprozesses liegt.⁵⁸ Hier drängt sich die Legitimation durch Verfahren aus rechtssoziologischer Sicht geradezu auf. In der gleichnamigen Abhandlung von 1969 verwies Niklas Luhmann auf die große Bedeutung des Gesprächsumfangs im rechtlichen Verfahren. Dieses solle die Chancen der Legitimation durch Dialog nutzen, um Unzufriedenheit zu spezifizieren und Proteste zu absorbieren.⁵⁹ Nicht immer ist das Unrechtsgefühl im Recht.⁶⁰ Legitimierende Verfahren müssen einen Weg der Erkenntnis bereitstellen, der dieses Gefühl gleichwohl ernst nimmt. Ein «passives Unrecht», das heißt die Untätigkeit trotz der Erwartung einer inhaltlichen Auseinandersetzung,⁶¹ kann sich eine engagierte Ausstellungsinstitution nicht leisten. Der Kurator und Verfasser eines Handbuchs zur Sammlungsethik, Stephen Miller, empfiehlt Ausstellungsinstitutionen, «Standards» zu formulieren: Leitbilder, *code of ethics*, Regeln der Beteiligung.⁶² In einer Demokratie wird die Äußerung eines Unrechts zumindest nicht zum Schweigen gebracht.⁶³ Im Gegenteil, ein legitimes Verfahren stellt einen Gesprächspartner zur Verfügung, der zuhört. Visuelle Gerechtigkeit erfordert somit die Beteiligung eines weiteren Sinnesorgans, des Ohrs. Diese Rolle ist im Rechtssystem als «rechtliches Gehör» institutionalisiert. Die Betroffenen dürfen nicht übergangen werden. So lässt sich der kuratorische Grundsatz formulieren, rechtliches Gehör bei der Repräsentation zu gewähren: keine Darstellung ohne Konsultation.⁶⁴ Das Ergebnis dieses aktiv zu beschreitenden Verfahrens ist eine Form des angemessenen Zeigens in der Ausstellung.

Die Ausstellungsinstitution und ihre Vertreter:innen nehmen in der Verhandlung der visuellen (Un-)Gerechtigkeit somit eine Rolle ein, die einem Gericht zukommen würde, und in der sie Verantwortung für das Gemeinwohl tragen.⁶⁵ (Dass die klassischen Architekturen von Museen und Gerichten gemeinsame Fassadenmerkmale zeigen, wäre demnach kein Zufall.⁶⁶) Die Besuchenden werden in ihrer Rolle

herausgefordert, diese Urteile zu kommentieren, manchmal aber auch zu revidieren. Im kuratorischen Selbstverständnis liegt zuweilen die anwaltliche Rolle womöglich näher.⁶⁷ In einem 2019 publizierten Sammelband zum kuratorischen Aktivismus stellt der Kunstkritiker und Kurator Joshua Decker die Frage: «Is art on the side of justice? Is curating? Is art, or curating, the best vehicle for activism? Is curating the best way to do activism? Sometimes yes, sometimes no, and sometimes it's just unclear.»⁶⁸ Seine eigene kuratorische Praxis reflektierend, kommt er zum Schluss: «Was I engaging in curatorial activism, or rather just trying to be a decent human being? Most likely it was the latter.»⁶⁹

Anmerkungen

- 1 Hierzu u. a. Thomas Dreier: *Bild und Recht. Versuch einer programmatischen Grundlegung*, Baden-Baden 2019.
- 2 Hierzu u. a. Judith Resnik/Dennis Curtis: *Representing Justice. Inventions, Controversy, and Rights in City-States and Democratic Courtrooms*, New Haven/London 2011; José M. González García: *The Eyes of Justice. Blindfolds and Farsightedness, Vision and Blindness in the Aesthetics of the Law*, Frankfurt am Main 2017.
- 3 Grundlegend Cornelia Vismann: *Medien der Rechtsprechung*, Frankfurt am Main 2011, u. a. mit Kapiteln zur Fotografie im Gericht und der Rolle des Fernsehens.
- 4 Hierzu u. a. Sandra Frimmel/Mara Traumane (Hg.): *Kunst vor Gericht. Ästhetische Debatten im Gerichtssaal*, Berlin 2018; Daniel McClean (Hg.): *The Trials of Art*, London 2007.
- 5 Hierzu u. a. Eva Schürmann: *Law as the Art of Picturing a Case*, in: Werner Gephart/Jure Leko (Hg.): *Law and the Arts: Elective Affinities and Relationships of Tension*, Frankfurt am Main 2017, S. 25–38; Grischka Petri: *The Color of Law*, in: Werner Gephart/Jure Leko (Hg.): *Law and the Arts: Elective Affinities and Relationships of Tension*, Frankfurt am Main 2017, S. 341–362.
- 6 Hierzu u. a. Darren Hudson Hick/Reinold Schmücker (Hg.): *The Aesthetics and Ethics of Copying*, London u. a. 2016.
- 7 Jean-Baptiste Joly/Cornelia Vismann/Thomas Weitlin (Hg.): *Bildregime des Rechts*, Stuttgart 2007.
- 8 Für eine umfassende Diskussion dieser Fragen ist hier nicht die Gelegenheit; vgl. nur Eberhard Ortland: *Urheberrecht als Bildregime*, in: Joly/Vismann/Weitlin 2007 (wie Anm. 7), S. 268–288; Ders.: *Urheberrecht als ästhetisches Regime*, in: Odin Kroeger u. a. (Hg.): *Geistiges Eigentum und Originalität. Zur Politik des Wissens und Kulturproduktion*, Wien/Berlin 2011, S. 77–93.
- 9 Zum Status des Kunstrechts als Querschnittsmaterie und Disziplin Peter M. Lynen: *Kunstrecht*, Wiesbaden 2013, Bd. 1, Kap. 1, S. 19–63, <https://doi.org/10.1007/978-3-531-19001-3>.
- 10 Pierre Bourdieu: *La force du droit. Éléments pour une sociologie du champ juridique*, in: *Actes de la recherche en sciences sociales* 64, 1986, S. 3–19, hier S. 3–4.
- 11 Friedrich Müller/Ralph Christensen: *Juristische Methodik*, 11. Aufl., Heidelberg 2013, Bd. 1, S. 168.
- 12 Plato, *Politeia*, IV, 433e; Übersetzungen zit. nach Platon: *Werke*, hg. v. Gunther Eigler, Darmstadt 1971.
- 13 Plato, *Gorgias*, 483a.
- 14 Friedrich August v. Hayek: *Law, Legislation, and Liberty*, hg. v. Jeremy Shearmur, Chicago 2022 (*Collected Works of F. A. Hayek*, Bd. 19).
- 15 Müller/Christensen 2013 (wie Anm. 11), S. 167.
- 16 Jean-François Lyotard: *Der Widerstreit*, 2. Aufl., Paderborn 1989, S. 33.
- 17 V. Hayek 2022 (wie Anm. 14), S. 221–224, Fn. 12, über den «primary character of injustice».
- 18 Siehe den Überblick bei Haimo Schack: *Kunst und Recht*, 4. Aufl., Tübingen 2024, Rn. 626–641.
- 19 RG v. 27.02.1939 – II 750/29, RGSt 64, S. 121–130, hier S. 125–126. Zum Prozess u. a. Bernhard von Becker: «Gegen Grosz und Genossen» – Der Gotteslästerungsprozess gegen George Grosz, in: *Neue Juristische Wochenschrift*, 2005, S. 559–562; Rosa von der Schulenburg: *Was will, kann und darf Satire? Der Gotteslästerungs-Prozess gegen George Grosz*, in: Frimmel/Traumane 2018 (wie Anm. 4), S. 249–265; Jürgen Seul: *Der Prozess gegen George Grosz*, *Deutschland* 1928, in: Kurt Groenewold/Alexander Ignor/Arnd Koch (Hg.): *Lexikon der Politischen Strafprozesse*, <https://www.lexikon-der-politischen-strafprozesse.de/glossar/grosz-georg/>, Zugriff am 10.01.2024.
- 20 Hilge Landweer: *Warum Normen allein nicht reichen. Sinn für Angemessenheit und Rechtsgefühl in rechtsästhetischer Perspektive*, in: Eva Schürmann/Levno von Plato (Hg.): *Rechtsästhetik in rechtsphilosophischer Absicht. Untersuchungen zu Formen und Wahrnehmungen des Rechts*, Baden-Baden 2020, S. 63–84, hier S. 71.
- 21 Zusammenfassung ebd., S. 83–84.
- 22 Judith N. Shklar: *The Faces of Injustice*, New Haven/London 1990, S. 2.
- 23 Für Bourdieu 1986 (wie Anm. 10), S. 11, besteht die juristische Arbeit auch darin, aus der

Entdeckung einer Ungerechtigkeit einen Anspruch zu entwickeln, ihr einen fachsprachlich präzisen Ausdruck zu geben.

24 Zur Ikonografie der Gerechtigkeit in der zeitgenössischen Kommunikation Klaus F. Röhl: Gerechtigkeit vor Augen. Visuelle Kommunikation im Gerechtigkeitsdiskurs, in: Peter Dabrock u. a. (Hg.): Kriterien der Gerechtigkeit. Begründungen – Anwendungen – Vermittlungen, Gütersloh 2003, S. 369–384, hier S. 369.

25 Ebd., S. 379, 381.

26 Die Annäherung an die Bedeutung erfolgt damit im von Ludwig Wittgenstein formulierten Sinne, sie anhand des praktischen Gebrauchs zu erkennen; Ludwig Wittgenstein: Philosophische Untersuchungen, § 43, in: Ders.: Werkausgabe, Frankfurt am Main 1984, Bd. 1, S. 262.

27 Giovanni Porfido: *Becoming Visible. Gay Identity and Visual Justice*, Ann Arbor 2014.

28 Der Begriff der Menschenrasse lässt sich anthropologisch und biologisch nicht begründen; siehe hierzu konzise Martin S. Fischer u. a.: Jenaer Erklärung. Das Konzept der Rasse ist das Ergebnis von Rassismus und nicht dessen Voraussetzung, abrufbar unter <https://www.uni-jena.de/unijenamedia/universitaet/abteilung-hochschulkommunikation/presse/jenaer-erklaerung/jenaer-erklaerung.pdf>, Zugriff am 10.01.2024 (archiviert bei archive.org). Aus diesem Grund ist wiederholt für die Abschaffung des Begriffs der Rasse in Art. 3 GG plädiert worden, wie dies auch in den Landesverfassungen von Brandenburg, Sachsen-Anhalt und Thüringen geschehen und im Saarland am 07.02.2024 beschlossen worden ist. In diesen Gesetzestexten wird stattdessen die rassistische Diskriminierung explizit benannt. Entsprechende Pläne sind indes bis heute nicht umgesetzt worden; vgl. aus rechtswissenschaftlicher Sicht zur Diskussion die Beiträge in Judith Froese/Daniel Thym (Hg.): *Grundgesetz und Rassismus*, Tübingen 2022, <https://doi.org/10.1628/978-3-16-161737-9>.

29 Entsprechende Grundrechte und Prinzipien finden sich auch in anderen Rechtsordnungen, doch ist in diesem Beitrag für den möglichen Rechtsvergleich kein Platz.

30 John Edwin Mason: *Visual Justice: Gordon Parks' American Photographs*, 2020, <https://www.youtube.com/watch?v=rOZmhJhQNrM>, Zugriff am 10.01.2024.

31 Vgl. zur Bedeutung der Erwartungen auch Shklar 1990 (wie Anm. 22), S. 4.

32 BVerfG v. 03.06.1987 – 1 BvR 313/85, BVerfGE 75, S. 369–382.

33 BVerfG v. 13.06.2007 – 1 BvR 1783/05, BVerfGE 119, S. 1–59, hier S. 23.

34 BVerfG v. 13.06.2007 (wie Anm. 33), S. 28 f.

35 Die *lois du genre* bilden in Frankreich einen Vorbehalt für urheberrechtlich erlaubte Nutzungen zu Zwecken der Parodie, der Karikatur und des Pastiche; siehe Art. L122–5 Abs. 4 Code de la propriété intellectuelle. Der Begriff wird vorliegend für die Kunstfreiheit nutzbar gemacht.

36 Vgl. BVerfG v. 13.06.2007 (wie Anm. 33), S. 30.
37 BVerfG (Kammerbeschluss) v. 25.01.2021 – 1 BvR 2499/09 u. 1 BvR 2503/09, in: *Neue Juristische Wochenschrift*, 2012, S. 1500–1502, hier S. 1501.

38 Horst Bredekamp: *Theorie des Bildakts*, Frankfurt am Main, S. 203. Freilich ist entgegen Bredekamp, ebd., S. 201, nicht das Bild Träger der Bildrechte, sondern es wird das postmortale Persönlichkeitsrecht den Angehörigen zur Wahrnehmung gegeben; § 22 S. 3 KUG.

39 Vgl. Grischka Petri: *Cultural Monopolies. The Cases of International Sports Associations and Internet Platforms*, in: Beatriz Barreiro Carril/Andrzej Jakubowski/Lucas Lixinski (Hg.): *15 Years of the UNESCO Diversity of Cultural Expressions Convention. Actors, Processes and Impact*, Oxford 2023, S. 139–159, hier S. 145.

40 Claas-Friedrich Germelmann, Art. 5 III (Kunst), Rn. 70, in: *Frauke Brosius-Gersdorf (Hg.): Dreier. Grundgesetz-Kommentar*, 4. Aufl., Tübingen 2023, Bd. 4.

41 Eine deutsche Übersetzung ist auf der Webseite der Deutschen UNESCO-Kommission abrufbar: https://www.unesco.de/sites/default/files/2018-03/2005_Schutz_und_die_F%C3%B6rderung_der_Vielfalt_kultureller_Ausdrucksformen_0.pdf, Zugriff am 10.01.2024.

42 Beatriz Barreiro Carril: *La diversidad cultural en el derecho internacional: la convención de la UNESCO*, Madrid 2011, S. 250–253.

43 Abrufbar unter unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000370521.page=92, Zugriff am 10.01.2024.

44 Vgl. schon für eine Analyse von 54 kommerziell vertriebenen pornografischen Videokassetten Gloria Cowan/Robin R. Campbell: *Racism and Sexism in Interracial Pornography. A Content Analysis*, in: *Psychology of Women Quarterly* 18, 1994, Nr. 3, S. 323–338.

45 *Grundlegend der Sammelband Tristan Taormino u. a. (Hg.): The Feminist Porn Book*, New York 2013.

46 John Rawls: *A Theory of Justice*, 2. Aufl., Cambridge 1999, S. 234.

47 Udo Di Fabio, Art. 4 Rn. 53 in: *Dürig/Herzog/Scholz, Grundgesetz-Kommentar*, München, Stand August 2020.

48 Rupert Scholz Art. 9 Rn. 12 in: *Dürig/Herzog/Scholz, Grundgesetz-Kommentar*, München, Stand September 2017.

49 BVerfG (Kammerbeschluss) v. 16.01.2017 – 1 BvR 1593/16, in: *Neue Juristische Wochenschrift*, 2017, S. 1092–1093, hier S. 1093, zur Zurschaustellung der Buchstaben «A.C.A.B.», die für «All Cops Are Bastards» stehen.

50 Susanne Baer/Nora Markard: GG Art. 3, in: *Hermann v. Mangoldt/Friedrich Klein/Christian Starck: Grundgesetz*, 7. Aufl., München 2018, Bd. 1, Rn. 441.

51 OVG Münster v. 07.08.2018 – 5 A 294/16, NVwZ 2018, S. 1497–1501, hier S. 1500: Eine

- ausschließliche Anknüpfung an die Hautfarbe ist bei polizeilichen Standardmaßnahmen grundsätzlich nicht rechtfertigungsfähig.
- 52** Andreas Platthaus: *Das geht ins Auge. Geschichten der Karikatur*, Berlin 2016, S. 411–420, 455–462.
- 53** Vgl. nur Martin R. Schärer: *Die Ausstellung. Theorie und Exempel*, München 2003, S. 99–100; Jana Scholze: *Medium Ausstellung. Lektüren musealer Gestaltung in Oxford, Leipzig, Amsterdam und Berlin*, Dissertation, Technische Universität Berlin, Bielefeld 2004, S. 11.
- 54** Siehe Werner Hahn: *Documenta vor Gericht. Eine Initiative zur Reform des staatlichen Kunstbetriebs*, Gladenbach 1997.
- 55** Randy Kennedy: *White Artist's Painting of Emmett Till at Whitney Biennial Draws Protests*, in: *The New York Times*, 22.03.2017, Teil C, S. 1, <https://www.nytimes.com/2017/03/21/arts/design/painting-of-emmett-till-at-whitney-biennial-draws-protests.html>, Zugriff am 10.01.2024. Der Fall verdient eine ausführlichere und vielschichtigere Diskussion, als im Rahmen dieses Beitrags möglich ist.
- 56** Lorena Muñoz-Alonso: *Haters of Pierre-Auguste Renoir Rally Outside Boston Museum of Fine Arts*, in: *artnet.com*, 06.10.2015, <https://news.artnet.com/art-world/renoir-haters-boston-museum-of-fine-arts-337800>, Zugriff am 10.01.2024.
- 57** Jürgen Habermas: *Wahrheitstheorien*, in: Helmut Fehrenbach (Hg.): *Wirklichkeit und Reflexion. Walter Schulz zum 60. Geburtstag*, Pfullingen 1973, S. 211–265, hier S. 255.
- 58** Jürgen Habermas: *Faktizität und Geltung*, 4. Aufl., Frankfurt am Main 1994, S. 277.
- 59** Niklas Luhmann: *Legitimation durch Verfahren*, Neuwied/Berlin 1969, S. 115–116.
- 60** Shklar 1990 (wie Anm. 22), S. 3.
- 61** Ebd., S. 5–6: «specifically civic failure to stop private and public acts of injustice».
- 62** Stephen Miller: *Museum Collection Ethics*, Lanham u. a. 2020, S. 132–133. Vgl. Rawls 1999 (wie Anm. 46), S. 74–76, zur zentralen Rolle von «independent standards» bei der Rechtsfindung, unvermeidlichen Defiziten und der Notwendigkeit ein überparteiliches System von Institutionen einzurichten. Diese Rolle kann an einem Museum ein Beirat einnehmen.
- 63** Shklar 1990 (wie Anm. 22), S. 85.
- 64** Christopher A. Nixon: *Frederick Serving Fruit. Die Zukunft und soziale Verantwortung des postkolonialen Museums*, in: *kritische berichte* 50, 2022, Nr. 1, S. 62–70, hier S. 67, hat für ein gerechtes Museum Dialogizität und Polyphonie eingefordert.
- 65** Vgl. Rawls 1999 (wie Anm. 46), S. 463. Es ließe sich auch von einer Erweiterung der juristischen Arbeitsteilung im Sinne des juristischen Feldes sprechen, wie es Bourdieu 1986 (wie Anm. 10), S. 6–7, skizziert. Kurator:innen verwalten in diesem Modell dann ‚juristisches Kapital‘: jenseits des Gewaltmonopols.
- 66** Vgl. das Konzept der Affinität des Habitus bei Bourdieu 1986 (wie Anm. 10), S. 14.
- 67** Vgl. die Beispiele bei Fiona McGovern: *Queer(ing) Curating*, in: *kritische berichte* 51, 2023, Nr. 4, S. 74–82. Bourdieu 1986 (wie Anm. 10), S. 10, spricht vom juristischen Handeln als einem Handeln der Bevollmächtigung, d. h. im Rahmen eines Mandats.
- 68** Joshua Decter: *Politics Burned a Hole through My Heart*, in: Steven Henry Madoff (Hg.), *What about Activism?*, Berlin 2019, S. 15–29, hier S. 20.
- 69** Ebd., S. 22.

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 ›Tendenzen‹² 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 ›Human-kapital‹ kommodifizierten und rationalisierten Menschen in die moderne ›Arbeits-gesellschaft‹ wird ein tatsächlich ›geschichtliches Bewusstsein‹ unmöglich. Herbert Marcuse betont, dass allerdings gerade die «Erinnerung eine Weise [ist], sich von den gegebenen Tatsachen abzulösen».⁴ Dem Unterdrücken und ›Verdrängen‹⁵ von «Geschichte bei sich und anderen» könne 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

kritische berichte 52, 2024, Nr. 2. <https://doi.org/10.11588/kb.2024.2.103986>
[CC BY-SA 4.0]



1 Kader Attia,
*Culture, Another
Nature Repaired*,
2018, Teakholzbüste
und Metallsockel,
74 × 31 × 37 cm und
145 × 50,5 × 50,5 cm,
Düsseldorf, Kunst-
sammlung 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 Kruzifixen und Amazigh-Schmuckarbeiten mit integrierten Kolonialmünzen werden neue Objektbeziehungen hergestellt, die einen «multidirektionalen» 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 –,¹³ 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 Rijn 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 Leblers 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‹ «*subject 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 ›Betrauerbarkeit‹ 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 Améry's 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 Bourdieus 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 Rodeur* in See, um nach Bonny im heutigen Nigeria zu reisen. Von dort wurden illegal im Laderaum 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 Rodeur* 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 imaginierten «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 Begehren 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 afrodiasporische 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 afrodiasporische Geschichte als eine intersektionale fortschreibt. 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 Schiffsinernen nach oben. Von einem Boot auf See blickt eine weitere Person einsam rudern 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 entgegneten, 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 undenkbareren 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 qualitativ 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 unbekanntem 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 Gebrauchsdauer der in der Konsumsphäre 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 Reinhardt: *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. Rijn 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 Erwidern 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 Emotionalisierung 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 erwidern. Epiphany and 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 D. 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.ctvc4g4q>.
- 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. Camp: *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

Marie Meyerding

A Woman's Modernist Frame. Doing Justice to Constance Stuart Larrabee's Photographs of World War II

Constance Stuart Larrabee is one of South Africa's best-known photographers.¹ Shortly after being born in St. Ives, Cornwall, United Kingdom, in 1914, Larrabee and her parents immigrated to South Africa.² She received a Kodak Box Brownie for her tenth birthday and decided to study photography after graduating from Pretoria Girls High School in 1932.³ After her studies at the Regent Street Polytechnic School of Photography in London from 1933 to 1934, she continued to study in Germany at the Bavarian State Institute for Photography in Munich from September 1935 to June 1936.⁴ She then returned to South Africa, opening a portrait studio in Pretoria. She also started documenting Black people from across South Africa between 1937 and 1945, thus shortly before the introduction of apartheid, which followed the National Party's electoral victory in 1948. When two of these works were selected for the worldwide touring exhibition *Family of Man* as the only ones by a South African in the early 1950s, Larrabee had been widely known for her ethnographic photographs as well as for her commissioned work as the first South African woman war correspondent towards the end of the Second World War. In 1949, after her marriage to Sterling Larrabee, she moved to Chestertown, Maryland, in the United States of America (US), where her photographic career came to a halt. She passed away in Chestertown in 2000.

While widely acknowledged in artistic and photojournalistic circles, her reputation is arguably more prominent in the US than in South Africa. This can be related to the location of her archives in the US as well as to her numerous exhibitions there. Following her inclusion in *The Family of Man*, her work was repeatedly shown in some major institutions in the US, such as in the shows *Tribal Photographs* at the Corcoran Art Gallery in 1984 or *Go Well, My Child* at the Smithsonian National Museum of African Art in 1986. In these as well as later exhibitions, Larrabee's training in Nazi Germany was mentioned only in passing but did not receive much attention. This is also the case in the recent exhibition *Eastern Front-Western Front: World War II Photojournalism by Georgi Zelma and Constance Stuart Larrabee* shown at the American University Museum Project Space in Washington, D. C., in early 2023. In addition to a description of her photographic training in Munich, the curator Laura Roulet describes in the catalogue how the connection between politics and art has been discussed in relation to her work:

Just in time to observe the rise of Adolf Hitler and the Nazi party, she studied at the Bavarian State Institute for Photography in Munich from 1935 to 1936. In Germany, she adopted the Rolleiflex, a twin-lens reflex, medium format camera, which remained her go-to camera throughout her career. [...] Other lessons she learned from the German instructors were to

create sharp tonal contrast, focus on composition instead of cropping, and not to waste film. [...] Her biographer Peter Elliott and later generations of South African photographers are somewhat critical of her anthropological approach to documenting Black South Africans, failing to provide social context during a turbulent political period leading up to the 1948 imposition of apartheid. I see her perspective as typical and expected for a White woman of her generation, raised in a highly segregated society. Larrabee's response in later life interviews was that her focus was always on aesthetics and professional assignments, not a political agenda. [...] Examination of the underlying racial dynamics of her South African photography may be fruitful for future scholars. However, her World War II photography stands apart as a self-contained body of work.⁵

While the curator's focus lies on Larrabee's photographs taken towards the end of the Second World War, she dedicates some part of her catalogue essay on Larrabee's training in modernist photography in Munich and briefly mentions Larrabee's ethnographic studies and the criticism levelled at them. Yet, her treatment of Larrabee's training remains limited to technical skills and her response to the criticism of Larrabee's work falls rather short. What is the significance of the fact that so little attention is paid to Larrabee's training in Nazi Germany in the previous and current handling of Larrabee's photographs? How is this to be interpreted, especially regarding the criticism of her ethnographic portraits? Can her photography of the Second World War be regarded as «a self-contained body of work»? In this article, I will analyse some of Larrabee's photographs taken in Europe in the mid-1930s and mid-1940s in detail to explore what visual justice can mean for this convolute in particular and for photography in general.

Apolitical Photographs?

Larrabee's photographs were mainly considered by their aesthetics alone for a long time. This can be attributed to her frequent self-description as apolitical during her lifetime. However, Larrabee did not stop at self-assertions but went even further by controlling what others could write about her. This is evident from a commented essay by Brenda Danilowitz about Larrabee's work, which ultimately was not included in a catalogue by the Yale Center for British Art after Larrabee demanded that it not be published because of its political statements.⁶ Accessible at the Eliot Elisofon Photographic Archives, the handwritten notes illustrate Larrabee's emotional and angry reaction to Danilowitz's text, which she summarises in 13 points in a typewritten text dated 28 March 1997, with one point explicitly stating: «This exhibition is my life's work. It has nothing to do with politics. I resent the references to my student days in Germany. It gives an absolutely untrue impression of my attitude.»⁷ Danilowitz's passage in question reads:

With hindsight, the historical alignment of Constance Stuart's student days in Munich with the surge of Nazism there and throughout Germany in 1935, seems loaded with significance, especially for a fledgling photographer who, less than ten years later would return to Europe to witness the unravelling of Nazi power. Yet it is utterly credible that the twenty-one-year-old student photographer, though she stashed away vivid mental images of contemporary experiences could not anticipate their historical import and did not capture them on film. So she has intense visual memories of the theatricality of Hitler's parades, the obligatory choruses of «Heil Hitler» that greeted SS officers in the beer halls, and of how the mother of a friend reluctantly and in fear shut the door in the face of a Jewish neighbor who had called to wish the family Happy Christmas.⁸

These first extensive details about Larrabee's hitherto largely unknown years of study in Munich were never published due to the photographer's censorship. Even in another article by Danilowitz published in 2005, she admittedly mentions this censorship in a footnote but Larrabee's time in Munich only in passing.⁹ Years passed after the photographer's death before Jessica Williams addressed the censorship incident in detail and shed more light on Larrabee's time in Munich. In her article from 2020, which deals primarily with Anne Fischer, a contemporary of Larrabee, she describes «Larrabee's training with a known Nazi in Munich and her intentionally obscured political sympathies».¹⁰ Quoting letters and statements by Larrabee, Williams emphasises Larrabee's positive attitude towards the Nazis and her agreement with their social theories. By reflecting on her relationship with her photography teacher Rudolf Müller-Schönhausen, who was not only a Nazi but also a well-known portraitist and ardent advocate of New Realism, Williams also emphasises her technical photographic training, which was honed into New Objectivity and would henceforth be incorporated into her portraits. While Williams shows how Larrabee used this modernist training for her racialised, ahistorical portrayals of Black South Africans, I want to examine some of her photographs taken in Europe shortly before and during the final stages of the Second World War.

The Cause of World War II

During her time in Munich, Larrabee photographed Nazi propaganda posters, swastika flags and presumably even Adolf Hitler. The National Gallery of Art (NGA) in Washington D. C. holds two photographs of Hitler at a parade. While there is no concrete confirmation on Larrabee's authorship of these exact two photographs, which were part of her archive that first came to the Corcoran Collection and then the NGA, there is also no indication as to why exactly these two photographs of the twenty listed under her name on the NGA's website should not have been taken by her. So, if we assume that she took these photographs, then, contrary to Danilowitz's assumption, Larrabee captured «intense visual memories of the theatricality of Hitler's parades» on film.

At the head of a group of officers, Hitler walks along a dirt road flanked on one side by uniformed soldiers giving the Hitler salute and on the other by a large crowd of spectators with swastika flags (fig. 1). Taken only seconds apart, the images are striking for the proximity between photographer and subject. While one photograph shows Hitler shaking hands with another man in uniform, who takes up a large part of the picture due to his proximity to the camera, in the other photograph Hitler's full-body presence takes up the entire focus of the picture. In the latter photograph, the background is filled up to the upper edge with spectators giving the Hitler salute, trees and swastika flags hanging high, while the top right-hand corner of the picture above the soldiers' heads had once been empty. After the photograph was printed, however, someone, presumably the photographer herself, used this space to write «The Cause of World War II ~ 1939 – 1945 ~» into it.

It is self-explanatory that this contextualisation of the photograph must have taken place later. Around the time the photograph was taken, which the NGA dates to around 1935, Larrabee saw her subject quite differently. In one of her letters addressed to her mother, she wrote in September 1935: «People shake hands here everytime they see you and everywhere instead of saying Good morning etc. we say Heil Hitler it is really very inspiring. They say he is coming here in November so



1 Constance Stuart Larrabee, *The Cause of World War II, 1939–1945*, c. 1935, gelatin silver print, 24.77 × 33.02 cm

I hope I see him as I am a fervent admirer of him.»¹¹ By December, Larrabee «also went to a Xmas party given by the S. S. (Hitler's special military guard) it was very interesting for me as I was among his most enthusiastic supporters so felt quite German saying Heil everytime I was introduced to anyone».¹² This enthusiasm and her support for Hitler and the Nazis' ideology are not only evident in letters, but also in photographs of Larrabee, in which she is sitting on a bed in front of a swastika, for instance.¹³ While it is surprising that Larrabee did not destroy the evidence of her sympathy with the Nazis, but instead left it to some major archives, the footage of Larrabee's time in Munich proves that the photographer was not «just in time to observe the rise of Adolf Hitler and the Nazi party» but that she was involved in German fascist society, sympathising with Nazi ideology. Later, however, Larrabee labelled the person she had admired so much in her early twenties as the cause of the Second World War. Larrabee's experiences as a war journalist in 1944 and 1945, when she returned to Europe towards the end of the war for the first time since 1936, may have played a decisive role in this change of opinion.

Les femmes tondues

In 1944, the South African Department of War Information commissioned Larrabee as the inaugural South African woman correspondent. Subsequently, she travelled with the 6th South African Armoured Division and US-American troops, photographing in Egypt, France, Italy and England from 1944 to 1945.¹⁴ These images were later published in the South African magazine *Libertas* and in the form of an illustrated war diary in the magazine *Spotlight*.¹⁵ Among the photographs is a series of images that Larrabee took in St Tropez. On 27 August 1944, Larrabee photographed French

women who were accused of having collaborated with the Nazi troops during the occupation, whose hair was first shaved off and who were then paraded through the streets for punishment and public humiliation. These reprisals took place in all departments of France and resulted in about over 20,000 women being shaved, often with little or no legal recourse.¹⁶

One of Larrabee's square-format black and white photographs shows a close-up of a young woman from the waist up, turning her shaved head to the side and covering her face with her right hand with a scarf (fig. 2). She holds her left arm bent in front of her stomach. A tuft of long dark hair lies on it. She is wearing a striped, short-sleeved top through which her breasts can be seen and a ring set into her right middle finger. The woman is surrounded by other people standing next to her. While only the cut-off arm of the person on the left can be seen, the uniformed man behind the woman on the right looks attentively into the camera. This direct gaze in the background reinforces the averted gaze of the woman in the centre. The naked forearm held upwards and the hand covering the face draw the viewer's gaze to the upper edge of the picture to the woman's shaved head, from where it descends to her naked neck and onto the tuft of dark hair held in her arm. Larrabee thus creates a thought-through triangular composition that reinforces the expression of individual suffering and public humiliation through showing and concealing, physical exposure, and entanglement.

This and the other pictures of this series result from Larrabee's training in Munich. In a letter to her mother in 1936, to which she had also enclosed some of her photographs taken under Müller, the young photographer wrote about her learning progress: «You will see they are rather straightforward but technically you



2 Constance Stuart Larrabee, *Untitled (woman accused of collaboration, St. Tropez, France)*, 1944, printed later, gelatin silver print, 19.37 × 19.05 cm

can see every hair and you have no idea how hard it is to do that.»¹⁷ This detailed, crisp depiction characterises Larrabee's series of photographs in St. Tropez in 1944. Indeed, every hair can be recognised in these pictures. And it is precisely the clearly recognisable stubble that remains on the young woman's head after shaving and the hair that she holds in her arms, drawn as sharply as possible, that record the punishment for the viewer.

While men take centre stage in Larrabee's photograph of the *Cause of World War II*, they only act as marginal figures in her series of photographs taken in St Tropez. Here, the women, *les femmes tondues*, are in the spotlight. Some photographs show the crowds witnessing the public humiliation. However, most of Larrabee's images portray the shamefully averted heads of the individuals, in a gesture that is as voyeuristic as it is empathetic. One wonders what Larrabee might have felt taking these photographs, given that she had once been close to Nazism and could even have been on the other side of the lens under different circumstances.

In her analysis of Lee Miller's published photograph of a *femme tondue*, Claire Gorrara argues that the woman photographer's approach is remarkable for her focus on the individual and not on the public humiliation of the head shaving, highlighting how the image «draw[s] attention to under-represented stories of war». ¹⁸ She points to how the photographs of violated female bodies showcase one part of a gendered Liberation that also included gendered punishment. ¹⁹ This assigns the images a rather justice-orientated interpretation in the form of evidence of unjust and discriminatory punishment. At the same time, Gorrara notes that many of the existing photographs of *femmes tondues* are not to be regarded as unbiased evidence or illustrations but must also be perceived as a medium for which the mostly male protagonists, the *tondeurs*, posed with the *femmes tondue* in group pictures taken during and after the public humiliation. ²⁰ Larrabee's series also contains some of these uneasy group pictures, taken during and after the head shaves.

Claire Duchen goes further than Gorrara in her argumentation and claims: «Photographs of *femmes tondues* confirm the equation of Resistance as male, collaboration as female, male as heroic, female as guilty; male as combative, female as passive.» ²¹ According to Duchen, the resulting strong dichotomies are mainly due to inadequate categorisation of the images:

The attribution of collaborationist guilt to all women is achieved by the contemporary use made of the pictures in the press and in newsreels, by the anonymity of the women captured on film, by the lack of precise information accompanying the images. [...] The way the photograph makes specific women anonymous and representative of all women confirms the mythic status of the image. Its symbolic significance far outweighs the actual incidence of headshaving. To misquote Roland Barthes, the photograph without context transforms history into myth; myth then turns history into nature. ²²

Thus, according to Duchen, the gender stereotypes embodied in the photographs reinforce them and thus become imprinted in the collective memory through the repeated display of the images. This is only possibly because of the missing context of the photographs and the resulting anonymity of the women.

In *Mythologies*, Barthes names another large collection of uncontextualised photographs portraying numerous anonymous protagonists to make a point about the importance for the context of photographs to be meaningful at all: the exhibition *The Family of Man*. He writes about the exhibition that «Everything here, the content and appeal of the pictures, the discourse which justifies them, aims to suppress the

determining weight of History», he writes, «we are held back at the surface of an identity, prevented precisely by sentimentality from penetrating into this ulterior zone of human behaviour where historical alienation introduces some «differences» which we shall here quite simply call «injustices»». ²³ According to Barthes, the mere reproductions created by photography are not meaningful, but «to gain access to a true language, they must be inserted into a category of knowledge which means postulating that one can transform them, and precisely subject their naturalness to our human criticism». ²⁴ It is only through the contextualisation of photographs that the circumstances of the photographed event can be questioned, criticised, and thus also changed. The extent to which Barthes' argument is relevant to Larrabee's photographs is discussed below.

Doing Justice to Larrabee's Work Today

Despite her known sympathy for Nazi Germany, Larrabee's work continues to be widely exhibited until this day. This is potentially also due to a greater focus on women photographers in recent years, as illustrated, for example, by her inclusion in the touring exhibition *The New Woman Behind the Camera*, which first opened at the Metropolitan Museum of Art in New York City in 2021. Next to a photograph of the collaborators in St. Tropez, the show also displayed two of Larrabee's photographs of Black South Africans in the late 1940s in another room. One depicts young couples dancing at a social center, while the other portrays a Xhosa Woman in the Transkei (fig. 3). The latter image had also been included in the famous *Family of Man* exhibition. While the long-overlooked work of some women photographers should certainly be recognised in a series of exhibitions, I maintain that each of these bodies of work pertains to critical examination and contextualisation, and Larrabee's work is no exception.

In her dashing review of the exhibition *The New Woman Behind the Camera*, Anne McCauley writes about the inadequate contextualisation of individual photographs in the exhibition section on *Ethnographic Approaches* which, with one exception, displayed photographs of non-white people taken by white women. Referring to Larrabee's portrait of a *Xhosa Woman Decorating Her Face* (fig. 3), McCauley argues that by «[r]hyming Larrabee's «artistic» and «elegant compositions» with Ré Soupault's similarly posed enlargement of a fashionably dressed Tunisian woman applying lipstick, the curators leveled cultural difference and erased what Jessica R. Williams, in a recent *October* essay, has shown to be the racist assumptions underlying Larrabee's «Native Studies»». ²⁵ This levelling of «differences» in the photographs, which Barthes refers to as «injustices» in reference to *The Family of Man*, once again robs the exhibited images of their expressive power and thus their political potential, as this can only be achieved through clear contextualisation.

In the case of Larrabee's photographs, there is a further aspect of decontextualisation, partly due to the style of her images. Addressing Larrabee's embrace of the «Modernist credo of form equals content», Marek Bartelik concludes his 1996 *Artforum* review by saying that she «allied herself with the formalist issues of her time, which kept her from having to address the broader implications of art and artmaking, and, perhaps, from confronting what stood on the other side of the camera's lens». ²⁶ By framing her photographs in a purely modernist and aesthetic way, Larrabee denies her images their political potential and concurrently tries to make her political commitment invisible. I contend, however, that it is the work of



3 Constance Stuart Larrabee, *Xhosa Woman Decorating Her Face, Transkei, South Africa, 1947*

art historians and curators to provide a framing for these photographs that goes beyond the self-narrative of an artist and brings in further context. This includes showing what was on the other side of the camera lens and making the broader implications of art and photography visible. Revealing how the encounter between those photographed and the photographer came about and which power structures and asymmetries determined this encounter restores context and thus visual justice. In order to create visual justice and provide context, it is therefore necessary to rely not only on the visual qualities of photographs but also on their textual, oral, and historical embedding.

Concluding Remarks

Larrabee's photographs are characterised by strong contrasts, sharp edges, and a clarity of detail that is recognisable down to the last hair. She learnt this modernist approach to photography in the Nazi-influenced Germany of the 1930s and used it over the next decade both for her racialised documentation of Black South Africans and her records of Europe towards the end of the Second World War. Therefore, I contend that the connection between her photography training, the racial dynamics in her photographs and her World War II photography cannot be denied, but that all three are inevitably intertwined and cannot be considered individually as self-contained. Although this makes a simple celebration of her work difficult, a more

comprehensive and in-depth exploration of Larrabee's work seems essential for any future exhibition. Larrabee's involvement goes far beyond merely documenting the rise of the Nazis in Munich around 1935. When one realises the fatal consequences of her youthful enthusiasm, the photographer's complicated involvement cannot be described as a mere observation but must be revealed in all its complexity. Not least to do justice to the many anonymous people portrayed by Larrabee, many of whom belonged to underprivileged population groups. Highlighting some forgotten, censored, and undermined frameworks for Larrabee's work, I hope to give a more critically nuanced perspective on the photographer and her work in this article, showing how context can transform just an image into a just image.²⁷

Notes

- 1 This research was generously supported by the Alfried Krupp von Bohlen und Halbach-Stiftung and the Smithsonian National Museum of African Art.
- 2 Kylie Thomas: *History of Photography in Apartheid South Africa*, in: *Oxford Research Encyclopedia of African History*, Oxford 2021, <https://doi.org/10.1093/acrefore/9780190277734.013.706>.
- 3 Constance Stuart Larrabee, in: *South African History Online*, 23.11.2020, <https://www.sahistory.org.za/people/constance-stuart-larrabee>, last accessed on 27.01.2024; Brenda Danilowitz: *Constance Stuart Larrabee's Photographs of the Ndzundza Ndebele. Performance and History Beyond the Modernist Frame*, in: Marion I. Arnold/Brenda Schmahmann (eds.), *Between Union and Liberation. Women Artists in South Africa, 1910–1994*, Burlington 2005, p. 71–93, here p. 74.
- 4 Thomas 2021 (as note 2); Danilowitz 2005 (as note 3).
- 5 Laura Roulet: *Eastern Front-Western Front. World War II Photojournalism by Georgi Zelma and Constance Stuart Larrabee*, Washington 2023, p. 15–16.
- 6 Jessica R. Williams: *A Pariah Among Parvenus. Anne Fischer and the Politics of South Africa's New Realism(s)*, in: *October*, 2020, No. 173, p. 143–175, here p. 163, https://doi.org/10.1162/octo_a_00406.
- 7 Constance Stuart Larrabee, *Read AFTER you have read the article*, 28.03.1997, Constance Stuart Larrabee Manuscript Collection, Eliot Elisofon Photographic Archives, Smithsonian National Museum of African Art, identifier: EEPA 1998–006, Temporary Folder 62: Foot 1990, accessed on 05.10.2022.
- 8 *Ibid.*
- 9 See footnote 7 in Danilowitz 2005 (as note 3), p. 90.
- 10 Williams 2020 (as note 6), p. 148.
- 11 Constance Stuart Larrabee, *Personal Correspondence*, Folder No. 326, Letter No. 37, 10.09.1935, Constance Stuart Larrabee Collection, Eliot Elisofon Photographic Archives, Smithsonian National Museum of African Art, identifier: EEPA 1998–006, CSL 1933–36 P. C., Folder 326, #37, accessed on 05.10.2022.
- 12 Constance Stuart Larrabee: *Personal Correspondence*, Folder No. 326, Letter No. 51, n.d., Constance Stuart Larrabee Collection, Eliot Elisofon Photographic Archives, Smithsonian National Museum of African Art, identifier: EEPA 1998–006, CSL 1933–36 P. C., Folder 326, #51, accessed on 05.10.2022.
- 13 Constance Stuart Larrabee: *Box 1, Images 1935–1936, Contact Sheets + Negatives 2 (Munich, Germany, 1935)*, Constance Stuart Larrabee Collection, Special Collections Research Center, Gelman Library, The George Washington University, identifier: COR0011-MS Series 1, accessed on 11.01.2023.
- 14 J. Grundlingh: *SANG Information Sheet: Constance Stuart Larrabee*, South African National Gallery, 1979, identifier: SANG – Cats Exhibitions – 1977–81, accessed on 06.05.2021; Thomas 2021 (as note 2).
- 15 *Ibid.*
- 16 Fabrice Virgili: *Shorn Women. Gender and Punishment in Liberation France*, Oxford 2002, p. 1.
- 17 Constance Stuart Larrabee: *Personal Correspondence*, Folder No. 327, Letter No. 16, 18.02.1936, Constance Stuart Larrabee Collection, Eliot Elisofon Photographic Archives, Smithsonian National Museum of African Art, identifier: EEPA 1998–006, CSL 1933–36 P. C., Folder 327, #16, accessed on 05.10.2022.
- 18 Claire Gorrara: *Fashion and the Femmes Tondues. Lee Miller, Vogue and Representing Liberation France*, in: *French Cultural Studies* 29, 2018, No. 4, p. 330–344, here p. 341, <https://doi.org/10.1177/0957155818791889>.
- 19 *Ibid.*
- 20 *Ibid.*, p. 332–33; Based on Virgili 2002 (see note 16), p. 83–85.
- 21 Claire Duchén, *Crime and Punishment in Liberated France. The Case of Les Femmes Tondues*, in: Claire Duchén/Irene Bandhauer-Schöffmann (eds.), *When the War Was Over. Women, War and*

Peace in Europe, 1940–1956, London/New York 2000, p. 233–250, here p. 240.

22 Ibid., p. 240–41; Based on Roland Barthes: Mythologies, Paris 1957, p. 229.

23 Roland Barthes: Mythologies, New York 2006, p. 101.

24 Ibid., 101–102.

25 Anne McCauley: Review of «The New Woman Behind the Camera», in: Caa.Reviews, 02.11.2021,

<https://doi.org/10.3202/caa.reviews.2021.99>, last accessed on 27.01.2024.

26 Marek Bartelik: Review, New Haven, Constance Stuart Larrabee, Yale Center for British Art, in: Artforum 34, 1966, No. 5, 87–88, here p. 88.

27 Also see Roland Barthes' take on Jean-Luc Godard's famous quote in: Roland Barthes: Camera Lucida. Reflections on Photography, New York 2010, p. 70.

Image Credits

1, 2 Courtesy of the National Gallery of Art, Washington, Corcoran Collection (Gift of the Artist, Constance Stuart Larrabee WWII Collection)

3 Constance Stuart Larrabee Collection, Eliot Elisofon Photographic Archives, Smithsonian Institution

1972 wurde die Zeitschrift *kritische berichte* gegründet, deren erste Ausgabe 1973 erschien. Im gleichen Jahr verbrachten die Fotografin Leonore Mau und ihr Partner, der Schriftsteller Hubert Fichte, mehrere Monate in Haiti. Ihre Haitireise und die nachfolgenden Aufenthalte dort waren Teil der zwei Jahrzehnte dauernden Recherchen Maus und Fichtes zu afrodiasporischen Religionen. Fichte beschrieb seine Forschung in zahlreichen Romanen. Mau publizierte die Fotobücher *Xango* (1976) und *Petersilie* (1980). Zusammen veröffentlichen sie zudem Reportagen in deutschen Zeitschriften wie *Stern*, *ZEITmagazin* und *Merian*. Der weitaus größte Teil der Fotos, die Mau in Haiti und anderen Ländern in der Karibik sowie in Südamerika und Westafrika machte, wurde jedoch nicht publiziert.¹

Diese Fotografien stellen uns heute vor zahlreiche methodische und ethische Herausforderungen: Was bedeutet es heute, diese Fotografien zu betrachten – nach den intensiven Debatten über Repräsentation, den Umgang mit ethnografischen, oft stereotypen und herabwürdigenden Fotografien in Archiven und Museen und die Forderung nach ihrer Restitution? Können Maus Fotografien zu einer visuellen Gerechtigkeit beitragen oder tun sie dies gerade nicht? Reproduzieren und bestätigen die Bilder einer deutschen Fotografin nicht die ungleichen Machtverhältnisse, die in solchen fotografischen Konstellationen – westliche Fotografin und haitianische Fotografierte – grundlegend und unausweichlich sind? Oder anders formuliert: Wie könnte ein Umgang mit diesen Fotografien aussehen, der mitbedenkt, wer die Fotografien wo betrachtet und dass visuelle Gerechtigkeit an verschiedenen Orten unterschiedlich definiert werden kann.

Das Forschungsprojekt *Out of Focus*

Maus Haiti-Fotografien sind als künstlerische Dokumentationen zwischen Kunst und Ethnologie zu verorten. Sie wurden sowohl in ethnologischen als auch Foto- und Kunstmuseen gezeigt, wobei sie lange insbesondere in der Wissenschaft sehr viel weniger Aufmerksamkeit erhielten als das Werk von Fichte.² Zwar entstanden sie nach der Kolonialzeit, aber auch in ihnen manifestieren sich fortdauernde hegemoniale – insbesondere ökonomische – Verstrickungen und Machtverhältnisse, auch wenn Mau und Fichte diese kritisierten und nicht extraktivistisch agieren wollten.³ Gerade ihre Ambivalenz macht sie interessant. Uns als Kunsthistorikerin und Künstlerinnen fordern die Fotografien heraus, über unsere Positionen, Deutungshoheit und die Grenzen unserer Disziplinen nachzudenken. In der Zusammenarbeit im Forschungsprojekt *Out of Focus* geht es um die Erprobung neuer Zugänge, wobei die

künstlerische Forschung mit ihrer Offenheit und ihren experimentellen Ansätzen, die auch Imagination und Fiktion einschließen kann, von großer Bedeutung ist.⁴

Inspiziert vom Buch *Fictions of Feminist Ethnography* der Ethnologin Kamala Visweswaran war es zunächst unser Ziel, uns ›homework‹, nicht ›fieldwork‹ zu widmen.⁵ Anders als Leonore Mau wollten wir nicht reisen, sondern uns auf die eigenen Voraussetzungen und Institutionen fokussieren. Archive sind zentral für Fragen von Macht und Gerechtigkeit und damit verbunden ebenso bedeutsam, wo sie sich befinden, wer sie besitzt und wer Zugang zu ihnen hat, wie Christopher Nixon unlängst bezugnehmend auf Jacques Derrida in einem Vortrag ausführte.⁶ Gerade die künstlerische Forschung hat in den vergangenen Jahren zahlreiche produktive Ansätze in der Arbeit mit und Kritik von insbesondere auch (post-)kolonialen Archiven entwickelt.⁷

Durch die Beschäftigung mit Maus Fotos im Archiv, vor allem aber durch den Austausch mit Künstler:innen und Forscher:innen, hat sich unsere Fragestellung, unser Denken und Arbeiten in den vergangenen drei Jahren stark verändert. Wir verstehen das Projekt als fortlaufenden, grundsätzlich unabschließbaren Prozess, in dem Unsicherheit, Ungeschicklichkeit und Konflikte unsere ständigen Begleiter sind, der Übertitel unseres Forschungsprojekts *Konflikt und Kooperation* erwies sich in dieser Hinsicht als durchaus vorausschauend.

Dass wir unseren Schwerpunkt auf Leonore Maus haitianische Fotografien legten – es hätte auch Brasilien, Benin oder Venezuela sein können, andere Länder, in die Mau reiste –, rührt einerseits von der besonderen Stellung Haitis her: Durch die Revolution von 1791 bis 1804, in der die versklavten Schwarzen Menschen erfolgreich für Freiheit und Gleichheit kämpften, wurde Haiti und der dort praktizierte Vodou zum Schreckgespenst für die Kolonialmächte und zugleich Inspiration für Unabhängigkeitsbewegungen weltweit.⁸ Bis heute ist Vodou mit starken Vorurteilen belastet, Vorstellungen, die durch fotografische und filmische Darstellungen perpetuiert werden. Die Untersuchung der Haiti-Aufnahmen sollte zu einer exemplarischen Fallstudie werden, deren Erkenntnisse sich auf Maus in anderen Ländern entstandene Fotos von afrodiaporischen Ritualen und die Fragen des Umgangs mit solchen, zum Teil hochsensiblen Bildern übertragen lassen.

Eine besondere Stellung hatte das Land auch für Hubert Fichte: Er sah in Haiti überall die afrodiasporische Kultur als ›Lebensform‹ die den ganzen Alltag durchdrang.⁹ Durch den Fokus auf Haiti eröffnete sich zudem die Möglichkeit eines direkten Vergleichs mit Maya Derens dort entstandenen Fotografien aus den späten 1940er und 1950er Jahren. Deren hat zudem 1953 das Buch *Divine Horsemen. The Living Gods of Haiti* publiziert, das bis heute sowohl in der Kunst als auch der Ethnologie rezipiert wird. Deren ist eine Pionierin der künstlerisch-ethnologischen Forschung und ihr Anliegen war es, der vorherrschenden Dämonisierung von Vodou eine ebenso fundierte wie einfühlsame Beschreibung entgegenzustellen, die von ihrer künstlerischen Sensibilität und Offenheit geprägt war.

Krise im Archiv

Wenn wir heute Maus Fotobücher und ihre Reportagen betrachten, müssen wir konstatieren, dass sich auch in ihnen stereotype Aufnahmen finden, die westliche Interessen und publizistische Erwartungen der 1970er Jahre reflektieren. Fichte und Maus Reportagen erschienen in populären Zeitschriften und Reisemagazinen zur Zeit des in ›ferne‹ Länder expandierenden Massentourismus, wo in Reportagen und Fotostrecken der aufklärerische Anspruch häufig mit Exotismus und Voyeurismus

gepaart war. Auch Leni Riefenstahls Fotobuch über die Nuba in Sudan erschien zur gleichen Zeit. Als wir 2021 das erste Mal die Negative und Kontaktabzüge im Archiv sichteten, zeigte sich, wie vielfältig die Motive der Fotos waren, die Mau in Haiti aufnahm. Zu sehen sind Architektur, Marktfrauen, Reklametafeln, Geschäfte, Arbeitsstätten und Schulen, Autos und Tap Taps, Soldaten und Militärparaden, Porträts, Karneval, Kunstwerke, Touristen. Zahlreiche Bilder frappieren durch die Nähe der Fotografin zum Geschehen. Statt eines Einzelbilds gibt es oft eine Serie von Aufnahmen des gleichen Motivs. Dies macht den Kontext der Entstehung der Bilder und den fotografischen Prozess stärker sichtbar und ebenso die inhaltlichen Interessen und Bild-Ästhetik Maus. Zudem eröffnen die Archiv-Fotos ein breiteres Panorama des haitianischen Lebens als die Fotobücher und Reportagen, die Mau und Fichte publizierten. Mit Ariella Azoulay könnte man sagen, die unpublizierten Negative und Dias ermöglichen «Potential Histories».¹⁰ Sie geben Einblicke in die jüngere Geschichte und Gesellschaft Haitis sowie in die postkolonialen ökonomischen und kulturellen Verflechtungen. Sie können dazu beitragen, das eindimensionale Bild des Landes und die oft lückenhaften Erzählungen über seine Geschichte zu erweitern.¹¹ Viele der Bauten, die Mau fotografierte, existieren zudem nicht mehr, was sie als Zeugnis für kulturelles Erbe auch in Haiti interessant macht.

Problematisch erschien uns jedoch bei der Sichtung: Mau fotografierte in sensiblen religiösen Kontexten. Die Bilder zeigen auch medizinische Operationen, physisch und psychisch kranke und tote Menschen, extreme Armut, Nacktheit. Es gibt zahlreiche Aufnahmen, in denen die Fotografierten offensichtlich keine Handlungsmacht hatten, auch wenn Mau in einem der wenigen Interviews, die sie gab, betonte, immer um Erlaubnis gefragt zu haben, bevor sie fotografierte.¹² Betrachtet man die Fotos, ist offensichtlich, dass das nicht immer der Fall gewesen sein kann. Zudem schränkte unter der Herrschaft des Diktators Jean-Claude «Babydoc» Duvalier die staatliche Kontrolle und Gewalt die Handlungsfreiheit der Menschen ein. Das komplexe Verhältnis der Diktatur zum Tourismus und zu Vodou sind auch dann mitzudenken, wenn auf den Fotos keine Militärs, «Tonton Macoutes» (Milizen benannt nach einer Kinderschreckfigur) und die omnipräsenten Plakate der Herrscherfamilie zu sehen sind.¹³ Dazu kommt, dass von den meisten Fotografierten die Namen nicht bekannt sind.

Doch nicht nur die Unklarheiten der Entstehungsumstände der Fotos oder offensichtlich grenzüberschreitende oder Persönlichkeitsrechte verletzende Aufnahmen bereiten Probleme. Die Geschichte und Praxis des Vodou erfordert zudem ein solch komplexes Wissen und die tiefe Kenntnis (und Erfahrung) eines kulturellen Hintergrunds, die nicht allein durch Fotobücher, wissenschaftliche Literatur und Archivrecherche erarbeitet werden kann. Es wurde uns immer stärker bewusst, wie viele Dinge wir in den Fotos nicht sahen, weil wir die Kontexte nicht kannten. Es war offensichtlich, dass unser «homework» im Archiv nicht genügte, sondern dass Menschen und Institutionen aus Haiti involviert werden mussten, nicht nur weil Haitianer:innen mehr oder anderes in den Bildern sahen, sondern weil die Fotografien ihr Land und ihre Geschichte zeigen. Es gibt verschiedene Vorschläge für eine dekoloniale und dialogische Betrachtung von Fotografien und es ist essenziell, dass Gesprächspartner:innen dabei nicht als «native informants» agieren.¹⁴ Gleichzeitig war unser Zugang eingeschränkt, weil wir nicht vor Ort waren, aber auch bedingt durch Sprache und soziale Perspektiven. Die Mehrzahl der Haitianer:innen spricht Kreyòl, so dass wir nur mit einer akademisch gebildeten Schicht sprechen konnten. Erschwerend kommt hinzu, dass viele Kontakte online stattfanden und dadurch das informelle



1 U5, o. T., 2024, Collage

Kennen Sie diese Zuckerschiffchen im Bildhintergrund der Collage? Sie wurden 2003 im Norden Deutschlands erfunden. Auf der Webseite (<https://zuckerschiffchen.de>) wird eine Vater-Sohn-Geschichte beschrieben, versüßt mit Entdeckerlust. Die Schiffchen sind ins Negativ transformiert, so wie wir viele der Mau-Bilder im Archiv vorfanden. Die Multiplikation der Schiffchen lassen sie zum Muster werden, ihre Skalierung verhält sich 1:1 zu den realen Größen der Dias und Negativformate. Leonore Maus Fotografien zeigen Menschen in den Straßen von Port-au-Prince, Haiti, ein Nestlé-Werbeschild ist zu erkennen. Die Vermengung dieser Welten in der Collage ist eine mögliche Form des Zeigens, das kein isoliertes Zeigen sein will und bringt die heutige Konsumwelt ins Spiel.

Zusammensein wegfiel. Gerade ein gemeinsames Teetrinken kann eine große Rolle spielen, um eine persönliche Beziehung aufzubauen. Zusammen Essen oder Lachen macht kulturelle Unterschiede und Missverständnisse einfacher überbrückbar. Insbesondere die Künstlerinnen im Projekt hinterfragten immer wieder grundsätzlich den akademischen Wissens- und Forschungsbegriff und suchten nach anderen Zugängen.

«Homework» hieß vor allem unsere eigene Rolle, unser Selbstverständnis als Kunsthistorikerin und Künstlerinnen zu hinterfragen. Dies ging über die Reflexion der Positionalität hinaus, sollten *wir* überhaupt *irgendetwas* mit den Fotos tun? Dies betraf noch stärker die Künstlerinnen, die mit Bildern arbeiten als die schreibende Kunsthistorikerin, wobei auch diese betroffen war: «Who has the right to see and who has the right to write about seeing» lautete die pointierte Frage in einem von der Columbia University und der University of Virginia im Herbst 2022 organisierten Webinar zu *African Photography. The Ethics of Looking and Collecting in the Age of Restitution*, die uns lange beschäftigte. Das Scannen der Bilder hatte uns jedoch bereits involviert und in die Verantwortung genommen. Die Fotos könnten eine Chance eröffnen, ein anderes Bild Haitis zu vermitteln, aber wie konnten wir vermeiden, dass unsere Arbeit letztlich vor allem der eigenen Profilierung dient?

Dialogische Forschung

Eine Möglichkeit für transkulturelle, dialogische und multiperspektivische Forschung im Archiv wäre, ein solches Projekt von Anfang an auf institutioneller Ebene als Kooperation anzulegen.¹⁵ Ein Austausch mit haitianischen Menschen und Institutionen war von Beginn an geplant, aber noch nicht klar definiert und finanziell gesichert. Nach der Sichtung des Mau-Nachlasses verlagerten wir die finanziellen Ressourcen des Projekts, damit ein:e haitianische:r Künstler:in oder Forscher:in in das Archiv reisen konnte. Auf der Suche nach dieser, trotz praktischer Probleme der Umsetzung, und wissend, dass mit dem Material Forschungsthema und auch Bedingungen von uns vorgegeben würden, fragten wir uns: Interessieren diese Fotos überhaupt jemanden in Haiti? Oder beauftragen wir hier jemanden, der dann für uns arbeitet?

Mit unserer Idee und unseren Fragen gelangten wir an die Kulturanthropologin und Künstlerin Gina Athena Ulysse, deren Buch *Why Haiti Needs New Narratives* uns beeindruckt hatte.¹⁶ Sie meinte, dass jede:r in Haiti bei einem solchen Angebot zusagen würde. Es wäre eine Möglichkeit, an Geld und außer Landes zu kommen. Sie betonte zudem, dass zwischen ihr und uns keine Kollaboration möglich sei, da unsere Voraussetzungen und Wissensstände zu unterschiedlich wären. Stattdessen bot sie an, uns als Consultant zu begleiten. Ulysse war zudem fasziniert von der Sensibilität und ungewöhnlichen Nähe von einigen Fotografien Maus. Sie bezeichnete das Konvolut als eine Schatzkiste, die für Menschen aus Haiti von großer Bedeutung sein könnte.

Wir übergaben Ulysse alle von uns digitalisierten Haitibilder Maus. Vom Sommer 2022 bis Sommer 2023 sprachen wir – meist online – über Maus Fotografien, Haiti, Vodou, *blackness* und dekoloniale Arbeit. Auf der Suche nach weiteren Gesprächspartner:innen über Fragen des möglichen Umgangs mit den Fotografien konnte Ulysse uns zahlreiche Kontakte vermitteln. Sie schlug Expert:innen aus verschiedenen akademischen Disziplinen wie Black Studies, Ethnologie, Kunstgeschichte, Soziologie sowie Künstler:innen vor, die meisten aus der haitianischen Diaspora.¹⁷ Mit Ulysse organisierten wir im Juni 2023 drei *virtual labs* zu Haiti, Vodou, Kunst, Repräsentation und Bildethik. Die *virtual labs* wurden von der S. Fischer Stiftung finanziell unterstützt, mit der sich ein produktiver und vertrauensvoller Austausch entwickelte. Die

Gesprächspartner:innen zeigten sich sehr interessiert am Werk Maus, das in Haiti und den USA vollkommen unbekannt ist. In den *virtual labs* kam es auch immer wieder zu herausfordernden und unangenehmen Momenten. Aber unsere Unsicherheit über einen möglichen Umgang mit den Fotos und unsere Offenheit trugen wohl auch dazu bei, dass produktive Dialoge entstanden. Es wurde zudem klar, dass gar nichts mit den Fotos zu machen, keine Option war – *staying with the trouble*.

Die *virtual labs* brachten einige wichtige Erkenntnisse über die Entstehungskontexte der Fotografien, etwa wie *consent*, also das Einverständnis fotografiert zu werden, im Kontext der damaligen ökonomischen und politischen Verhältnisse zu verstehen ist, dass Mau sich als *Weißer (blanc)* in Situationen bewegen und fotografieren konnte, die für Haitianer:innen zu gefährlich gewesen wären, oder auch über die zentrale Rolle, die Klasse in der haitianischen Gesellschaft spielt. Dabei gingen die Meinungen darüber auseinander, ob im Vodou Klassenunterschiede aufgehoben werden oder auch dort bestehen bleiben. Besonders das Gespräch mit Erol Josué, *hougan* (Priester), Künstler und Direktor des Bureau d’Ethnologie in Port-au-Prince war folgenreich. Bei einer Aufnahme in einem *humphor* (Tempel), die wir als unproblematisch betrachtet hatten, da keine Personen zu sehen waren, meinte Josué, dass dieses Foto nie hätte gemacht werden dürfen, denn es zeige Aspekte von Vodou, die nicht für die Öffentlichkeit bestimmt sind.¹⁸ Er bot zudem an, Maus Fotos von Ritualen mit seiner Community zu sichten, um weitere solche Aufnahmen zu identifizieren. Die Übergabe der digitalisierten Fotos an Josué gilt es nun zu organisieren. Es geht darum, dafür ein Setting zu finden, in dem Respekt, Zeit und angemessene Bezahlung zentral sind und die Basis für einen zukünftigen Austausch etabliert wird. Auch hier haben wir keine fertigen Lösungen.

Im Laufe des Projekts wurde uns immer deutlicher bewusst, dass eine wissenschaftliche und künstlerische Erforschung der Fotografien allein nicht genügt, sondern auch eine strukturelle und institutionelle Ebene betrifft, die wir zu Beginn des Projektes noch nicht genug im Blick hatten. So finden Dialoge in viele Richtungen statt und umfassen Formate und Methoden des Betrachtens, Zeigens und Besitzens von Bildern. Wir agieren nicht nur als Kunsthistorikerinnen und Künstlerinnen, sondern auch Vermittlerinnen. Die Dialoge sind auch nicht vollständig planbar. Welche Begegnungen sich ergeben und was aus ihnen entsteht, ist nicht immer absehbar. Wichtig ist für uns dabei auch das Vertrauen auf Zufälle. Vielleicht am besten im englischen *serendipity* ausgedrückt: Bilder finden zu den Menschen, denen sie etwas sagen.

Anmerkungen

1 Maus fotografischer Nachlass gehört der S. Fischer Stiftung und befindet sich in der bpk-Bildagentur in Berlin. Seit Herbst 2022 gibt es eine Website zu Leonore Mau, <https://leonore-mau.de/>, Zugriff am 25.01.2024.

2 Das trifft auch auf die Ausstellung *Liebe und Ethnologie. Die koloniale Dialektik der Empfindlichkeit* (nach Hubert Fichte) zu, die 2019 im Haus der Kulturen der Welt stattfand.

3 Hubert Fichte selbst hat die Machtverhältnisse immer wieder reflektiert. In seinem *Haitianischen Tagebuch* schreibt er anlässlich seiner Beobachtung

eines am Weihnachtsabend im Park schlafenden Obdachlosen in Port-au-Prince: «Ich fühle mich zum ersten Mal den Unterdrückern zugehörig – nicht weil ich in dem sozialen Zusammenhalt in der Bundesrepublik unterdrückt oder in meinem Staat zu den Nutznießern gehörte, sondern weil dieser Staat und dieser soziale Zusammenhalt in der Welt unterdrückt, weil unsere bescheidenen 4 % Wirtschaftswachstum, unsere bescheidenen 7 % Zinsgewinn bei jeder Entwicklungshilfe und unsere Bündnisse zu diesem Elend beitragen. Das einzige, was mich von den ewigen Siegern und

ihren siegreichen Vorschlägen zu Roberts Elend unterscheidet, ist, dass ich keinen Ausweg weiß.» (Hubert Fichte, Haitianisches Tagebuch, Nachlass, Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg Carl von Ossietzky, Signatur: NHF: Z: Ab 14, S. 122). Hier gibt es eine weitere Frage, auf die wir nicht eingehen können, nämlich inwieweit man Aussagen von Fichte direkt mit dem Werk Maus in Verbindung bringen und für dessen Interpretation nützen kann. Hier ist Vorsicht angebracht, auch wenn sie in ständigem Austausch und in grundlegenden Dingen ähnlicher Meinung waren.

4 Zum Forschungsprojekt: <https://vodun-epistemologies.ch/>, Zugriff am 25.01.2024.

5 Kamala Visweswaran: *Fictions of Feminist Ethnography*, Minneapolis 1994, insbesondere S. 101–104.

6 Christopher A. Nixon: *Fotografische Ambiguität in kolonialen Gewaltzusammenhängen*, Tagung Die Präsenz des Unsichtbaren. Zur Neubewertung ethnographischer Fotografie in Kunstmuseen, Museum Folkwang, Essen, 26. Oktober 2023.

7 Um nur einige wenige Beispiele zu nennen: Stefanie Diekmann/Esther Ruelfs (Hg.): *Artist Meets Archive*, Fotogeschichte 43, 2023, Nr. 167; die Arbeit von Frida Orupabo, Stephanie Hessler (Hg.): *Frida Orupabo, Ausst.-Kat.*, Trondheim, Kunsthall, Berlin 2021; die Ausstellung *Willem de Rooij. Pierre Verger in Suriname* im Portikus in Frankfurt 2021.

8 Bereits vor der Haitianischen Revolution war Vodou für die versklavten Afrikaner:innen nicht nur zentral für die Bewahrung ihrer Spiritualität und Traditionen, sondern auch eine Form des Widerstands und der subalternen Agency. Den Anfang der Haitianischen Revolution bildete die Versammlung und Vodouzeremonie in Bwa Kayiman (Bois Caïman), einem Wald im Norden der damaligen französischen Kolonie Saint-Domingue am 14. August 1791. Zur Geschichte der Haitianischen Revolution: C. L. R. James: *The Black Jacobins*. Toussaint L'Ouverture und the San Domingo Revolution, New York 1989 [1963] und Laurent Dubois: *Avengers of the New World: The Story of the Haitian Revolution*, Cambridge 2004.

9 Hubert Fichte: Totengott und Godemiché. Zu einer Ausstellung haitianischer Kunst im Brooklyn Museum September 1978, in: Ders.: *Lazarus und die Waschmaschine*, Frankfurt a. M. 1985, S. 255–270 und Ders.: *Die schwarze Stadt*, Frankfurt a. M. 1990, S. 7–24. Siehe dazu auch Peter Braun: *Die doppelte Dokumentation*, Stuttgart 1997, insb. S. 272–276.

10 Ariella Aïsha Azoulay: *Potential History. Unlearning Imperialism*, London/New York 2019.

11 Zur Geschichtsschreibung Haitis vgl. auch Michel-Rolph Trouillot: *Silencing the Past. Power*

and the Production of History, Boston 1995 und Paul Farmer: *The Uses of Haiti*, Monroe 1994.

12 Ingo Niemann: *Capturing Psyche: LEONORE MAU*, in: 032c, 01.04.2005, <https://032c.com/magazine/capturing-psyche-leonore-mau>, Zugriff am 25.01.2024.

13 Eine ausgezeichnete Studie, die mit Fokus auf die Gesetzgebung die Stellung des Vodou in der haitianischen Gesellschaft untersucht, ist Kate Ramsey: *The Spirits and the Law. Vodou and Power in Haiti*, Chicago/London 2011. Ramsey zeigt das äußerst komplexe Verhältnis von Politik, Gesetzgebung und Religionen in der haitianischen Gesellschaft seit der Haitianischen Revolution, ein Verhältnis, das von wiederkehrenden Versuchen der Unterdrückung und des Kampfs gegen den «Aberglauben» geprägt war. Eine Neubewertung erfolgte durch den *indigénisme* in den 1920er Jahren, der auch als Gegenbewegung zur Okkupation durch die USA (1915–1934) den Wert der populären Kultur betonte. Wichtig ist zudem die in den 1940er Jahren einsetzende touristische «Folklorisierung» von Vodou. François Duvalier propagierte den *noirisme* (die Dominanz der Schwarzen Mehrheit), nachdem er 1957 Präsident geworden war, instrumentalisierte Vodou auf vielfältige Weise (siehe Ramseys Epilog). Vgl. auch Alex Dupuy: *Haiti in the World Economy. Class, Race, and Underdevelopment since 1700*, London/New York 1989.

14 Vgl. Tina M. Camp: *Listening to Images*, Durham/London 2017; Yasmine Eid-Sabbagh: *Extending Photography. The Meta-Medial/Conversational Layers of Dematerialized Photographs*, in: *Photography and Culture* 12, 2019, Nr. 3, S. 307–320, <https://doi.org/10.1080/17514517.2019.1654234>, Zugriff am 25.01.2024.

15 Vgl. Aimée Bessire/Halfan Hashim Magani/Erin Hyde Nolan: *Transatlantic Collaborations in the Colonial Archive*. Todd Webb's 1958 UN Commission, in: *Fotogeschichte* 41, 2021, Nr. 162, S. 22–29.

16 Gina Athena Ulysse: *Why Haiti Needs New Narratives. A Post-Quake Chronicle*, Middletown 2015.

17 Robyn Autry (Wesleyan University), Kyrha Malika Daniels (Emory University), Linda François (Künstlerin), Erol Josué (Hougan, Musiker und Direktor des Bureau d'Ethnologie, Port-au-Prince), Claudine Michel (Prof. emerita University of California, Santa Barbara), Mario LaMothe (University of Illinois, Chicago), Jerry Philogene (Dickinson College), Katherine Smith (UCLA Fowler Museum/UCLA International Institute).

18 Selbstverständlich gibt es auch bei Haitianer:innen unterschiedliche Meinungen darüber, welche Fotos aus welchen Gründen gezeigt oder nicht gezeigt werden sollten.

Bildnachweise

1 © U5 und bpk/S. Fischer Stiftung/Leonore Mau

Collage als Queerage

Der von Miriam Schapiro und Melissa Meyer 1977/78 eingeführte Begriff ‹Femmage› beschreibt Kunst «practiced by women using traditional women’s techniques to achieve their art-sewing, piecing, hooking, cutting, appliquéing, cooking and the like – activities also engaged in by men but assigned in history to women».¹ Dabei binden Schapiro und Meyer die Produktion und Rezeption dieser Kunst stark an die lebensweltlichen Erfahrungen von Frauen, welche sie als ‹women’s culture› bezeichnen. Auch wenn diese Essentialisierung und Homogenisierung weiblicher Geschlechtsidentitäten problematisch ist, traf und trifft der Begriff und die durch ihn beschriebene künstlerische Praxis des Zusammensammelns, Kombinierens und Recyclings einen Nerv: In der von den Autorinnen vorgenommenen expliziten Rückbindung an die Erfahrungshorizonte von Frauen und ihren (nicht nur historischen) Ausschlüssen von den Produktionsbedingungen ‹hoher Kunst› kann sich nämlich das Potenzial dieses Begriffs entfalten, der eine künstlerische Praxis beschreibt, die im und mit dem Ephemeren, Aussortierten, Minderwertigen arbeitet. Schapiro und Meyer stellen einige Bedingungen auf, um dem Begriff eine klarere Konturierung zu geben:

1. It is a work by a woman.
2. The activities of saving and collecting are important ingredients.
3. Scraps are essential to the process and are recycled in the work.
4. The theme has a woman-life context.
5. The work has elements of covert imagery.
6. The theme of the work addresses itself to an audience of intimates.
7. It celebrates a private or public event.
8. A diarist’s point of view is reflected in the work.
9. There is drawing and/or handwriting sewn in the work.
10. It contains silhouetted images which are fixed on other material.
11. Recognizable images appear in narrative sequence.
12. Abstract forms create a pattern.
13. The work contains photographs or other printed matter.
14. The work has a functional as well as an aesthetic life.²

Es bietet sich an, die ‹Femmage› um eine queerfeministische Perspektive zu erweitern: Die Methoden des Dekonstruierens, des Zerstörens und Neu-Zusammensetzens, das Verwenden nicht-traditioneller, ‹armer› Materialien sowie Aspekte des Surrealen, des Popkulturellen und des DADA/Gaga sind Elemente, die in bestimmten Zu- und Beschreibungen von Queerness in der Kunst wiederzufinden sind.³ In Verbindung mit Sujets lebensweltlicher Erfahrungen queerer Menschen und der Darstellung von queerem Begehren ließe sich so eine um weitere Aspekte zu ergänzende, handhabbare Definition von queerer Kunst geben.⁴ In Anlehnung an Schapiro und Meyer kann dann von ‹Queerage› gesprochen werden, wenn mehr als die Hälfte folgender Punkte auf ein Werk zutrifft: 1. Es wurde von einer von der Norm



1 Alberta Whittle, *Dreaming Other-ways*, 2021, digitale Collage, 118,9 × 84,1 cm

des *weißen*, heterosexuellen Cis-Mannes bewusst abweichenden Person geschaffen. 2. Das Sammeln, Aufbewahren und Wiederverwerten von ephemeren und/oder als nicht-künstlerisch angesehenem Material ist grundlegende Praxis (wie Fotografien aus Zeitungen und Magazinen, Glitzer und Strasssteinchen, Verpackungsmaterial, Muscheln, Steine). 3. Es wird inhaltlich ein Bezug zu queeren lebensweltlichen Erfahrungen hergestellt. 4. Das Werk vereint mehrere Bedeutungsebenen und -elemente, von denen einige Referenzen nur «Eingeweihten» und engen Vertrauten verständlich sind. 5. Das Werk zelebriert queeres Begehren und Darstellungen sexueller Lust, Sexualität und Körperlichkeit ohne dabei den *male gaze* zu bedienen. 6. Das Werk kombiniert Figuratives, Abstraktes, Surreales und Dokumentarisches in einer Weise, dass es sich erfolgreich einer auf Repräsentation und linearer Narration konzentrierten Interpretation verweigert. 7. Durch die Wahl des Materials, der Farben und das ins Absurde gehende Zusammenfügen der einzelnen Elemente zu einer figürlichen Repräsentation zeigt sich ein Hang zur exzentrischen Verkleidung (*drag*), zum Spaß an der lustvollen, kreativen Überzeichnung eines normierten Ausdrucks von Geschlechtsidentität (*gender expression*).

In diesem Kontext ist neben der Performance Art die Collage die offensichtlichste künstlerische Strategie des Zerschneidens, Kombinierens und «Vergleichzeitigen».⁵ Die meist kleinformatischen Collagen nutzen vorgefundenes (Bild-)Material und sind häufig mit einer humorvollen, spielerischen Ebene ausgestattet, die es den Kunstschaffenden erlaubt, Absurdes sichtbar zu machen. Dies kann zudem auch Ausdruck einer Verteidigungs- und Trotzdem-Haltung sein, die versucht, den feindseligen Blick

von außen, der das Queere als das Andere auffasst, zu beschwichtigen. Denn diese auf Vielschichtigkeit ausgelegte Repräsentation von Queerness als reichem Möglichkeitsraum ist von besonderer Relevanz für Personen, die offen queer leben, als queer gelesen werden und/oder als queer lesbar sind. Ihre Sichtbarkeit im öffentlichen Raum kann für das Individuum mit hohen Kosten verbunden sein, sind sie doch ständiger Mikro- und Makroaggressionen ausgesetzt oder müssen diese antizipieren. Das Individuum selbst lässt sich jedoch meist nur schwer in einer abbildhaften Repräsentation (wie in den Medien der Populärkultur) gerecht abbilden, weil Repräsentation zu Kommunikationszwecken zum Stereotypen, Überzeichneten, Wiedererkennbaren neigt. Eine der Vielschichtigkeit, Multiperspektivität und Komplexität (nicht nur) queerer Identitäten gerecht werdende Repräsentation bildet diese auch formal ab. Die Technik der Collage kann dabei eine visuell gerechte Darstellung ermöglichen, da sie Bildräume schafft, die Multiperspektive und -dimensionalität beinhalten und inszenieren. Diese reichen Möglichkeitsräume der Collage, die durch das Aufeinandertreffen, das In-Beziehung-Setzen und die An- und Umeignung verschiedener Ausgangsmaterialien entstehen, haben das Potenzial, einer queeren Erfahrungswelt visuell gerechter zu werden als Darstellungen in realistischen, naturalistischen, dokumentarischen und anderer dem Abbild verschriebenen künstlerischen Verfahren.

In ihrem Aufsatz *«A desire to create new contexts» – Queere Ansätze in der Kunstgeschichte* wollen Susanne Huber und Daniel Berndt queere Kunstgeschichte als «passioniertes ›political commitment‹, das sich einer beständigen Dekonstruktion hegemonialer Strukturen verschreibt»,⁶ verstanden wissen. Die kunstwissenschaftliche Auseinandersetzung mit der Collage kann dementsprechend als «Praxis des undisziplinierten Denkens und Lernens»⁷ inhaltlich und formal diesem Anspruch nachkommen – im Sinne des *political commitment* durchaus auch mit aktivistischen Zügen. Das aktivistische Moment in der Praxis der Collage lässt sich beispielsweise im Gestus des (Auf-)Zeigens und Verdeutlichens, aber auch des In-Frage-Stellens und Verunsicherns als ein fast schon pädagogischer Ansatz beschreiben, der durch die (queere) Form den (queeren) Inhalt nachvollziehbar macht.⁸

Die Lust der Leda – Frida Orupabo

Der griechische Mythos der Leda, verführt – oder treffender, da ohne Konsens: vergewaltigt – von Zeus in Schwanen-Gestalt, ist ein beliebtes erotisches Motiv in der Kunstgeschichte von der Antike bis in die Moderne. Dabei wurde stets die Verführung selbst dargestellt, mit dem Fokus auf einer dem Schwan und den Blicken der Betrachtenden gleichermaßen ausgelieferten nackten Leda.⁹ In der als Queerage zu bezeichnenden Papier-Collage *Leda with the Swan* (2021) (Abb. 2) der norwegisch-nigerianischen Künstlerin Frida Orupabo blickt uns Leda selbstbewusst, wenn auch nicht einladend, direkt an, den Arm um das menschliche Hinterteil des Schwanenkörpers gelegt, weder furchtlos noch erregt. Der Schwan hingegen wirkt agitiert. Er versteckt seine Chimären-Gestalt eher schlecht als recht. Neben dem menschlichen Po verraten ein kleiner menschlicher Kopf mit weit geöffnetem Mund sowie ein menschlicher Fuß seine hybride Form. Auch der aus einzelnen, stark vergrößerten Schwarz-Weiß-Fotografien zusammengesetzte Körper der Leda ist nicht monolithisch, sondern vereint antik anmutende Körperpartien mit Vintage-Fotografien und flächigen Nahaufnahmen der Haut *weißer* und *Schwarzer* Menschen. Die runden Köpfe der Spreizklammern, die die Papierelemente zusammenhalten, lassen zudem



2 Frida Orupabo, *Leda with the Swan*, 2021, Collage, Pigmentdruck auf säurefreiem Baumwollpapier, Montageband, Spreizklammern, 94 × 67 cm

an Spielzeugpapierfiguren denken, deren Körperteile sich mechanisch bewegen lassen. Die einzelnen Papierelemente mit Spreizklammern zu verbinden, ist eine für Orupabo typische Methode des Layerings. Auch die für Orupabo typische Wahl kolonialer Fotografien als Ausgangsmaterial setzt die mythische Gestalt Leda in den realen Kontext der rassifizierten kolonialen Gewalt an und Ausbeutung von Schwarzen Frauen. Orupabo verwendet nicht näher bestimmtes koloniales Archivmaterial, welches im Unrechtskontext des Kolonialismus entstand und dessen Gewalt dem Material eingeschrieben ist. Der Entstehungshintergrund dieser Fotografien ist geprägt von massiver Ungerechtigkeit. Diese muss jedoch nicht gleich sichtbar sein. Die Verwendung, Um- und Aneignung durch Collage, Montage und Assemblage hat das Potenzial, diese Ungerechtigkeit deutlich visuell und formal nachvollziehbar zu machen. Neben der kolonialen Geschichte der sexuellen Ausbeutung und der hypersexualisierten Darstellungsweise Schwarzer Frauen (nicht nur) in der Populärkultur kann in einer queerfeministischen Lesart Orupabos Leda auch als schöne, starke und selbstbewusste Frau interpretiert werden, die sich eher von einem Schwan verführen lässt als vom hypermaskulinen Göttervater Zeus.¹⁰ Dass sie von diesem getäuscht wird und sich dadurch der Sex erst im Nachhinein als Vergewaltigung einordnen lässt, kann man weder ihr noch dem weiblichen Begehren beziehungsweise der weiblichen Sexualität vorwerfen. Unabdingbar für diese Lesart ist auch die Materialität des Werkes: Das offen zur Schau gestellte Zusammenklammern, das Verknüpfen und das Hybridisieren vieler einzelner Teile, die allesamt aus vergrößerten Schwarz-Weiß-Fotografien herausgeschnitten wurden, können als Techniken des Queering beschrieben werden. Die Collage ist somit eine künstlerische *queering method*.¹¹

Exkurs: (Fehlende) Geschichtsschreibung der queerfeministischen Collage

In der Kunstgeschichtsschreibung erfährt die Geschichte der Collage durch die Festschreibung ihrer vermeintlichen Geburt als kubistisches Projekt von Pablo Picasso und Georges Braque bereits einen genderspezifischen Ausschluss. Während adelige Frauen wie Lady Mary Georgiana Caroline Filmer im viktorianischen Großbritannien ganze Alben mit Fotocollagen füllten und durchaus als Vorreiterinnen eines absurden Surrealismus à la Max Ernst und seines Collageromans *Une semaine de bonté* (1934) gesetzt werden können,¹² lässt die klassische Kunstgeschichtsschreibung erst mit Picasso und Braque die Collage als hohe Kunst und damit untersuchungswürdigen Gegenstand zu.¹³ Hannah Höchs Dada-Collagen nehmen dabei eine Sonderstellung ein. Als ‚Ausnahmefrau‘¹⁴ hat sie es zwar als einzige Dadaistin in den Kanon der Kunstgeschichte geschafft. Doch obwohl der von Isabelle Graw beschriebene einsame Heldinnen-Status auf einem lebensgeschichtlichen Ansatz der Kunstgeschichtsschreibung beruht, wird Höchs Lebensrealität als bisexuelle Person ausgeblendet oder nur am Rand erwähnt. Anders als ihre Beziehung zu Raoul Haussmann, die als starker Einfluss auf ihre Arbeiten gilt, wird Höchs jahrelange Partnerschaft mit der niederländischen Schriftstellerin Til Brugman, mit der sie auch zusammenarbeitete, kaum thematisiert und deren Einfluss auf ihr Werk nicht herausgearbeitet.¹⁵ Dabei hat Lena Maria Staab in ihrem Buch *Differenzenerfahrungen und deren künstlerischer Ausdruck in Collagen. Am Beispiel Hannah Höchs* eindrücklich aufzeigen können, wie das künstlerische, methodische, epistemologische und biographische Prinzip Collage als Reflexionsraum von Differenzkategorien wie Geschlecht, sexuelle Orientierung und körperliche Behinderung genutzt werden kann.¹⁶

Eine Kunstgeschichtsschreibung zur Collage, die queere und/oder nicht-weiße Positionen berücksichtigt, hat bisher so gut wie nicht stattgefunden – was sicherlich auch der insgesamt überraschend dünnen Forschungslage zur Collage als künstlerischen Technik geschuldet ist. Trotzdem ist der Ausschluss queerer, nicht-europäischer, nicht-weißer und anderer von der Norm des weißen, europäischen Mannes abweichenden Positionen auffällig.

Seit den 1960er Jahren hatten die Collagen feministischer (weißer) Künstlerinnen wie Martha Rosler und Barbara Kruger einen explizit politischen Ansatz, wie es Gwen Raaberg in ihrem Text *Beyond Fragmentation: Collage as Feminist Strategy in the Arts* ausgehend von der Kunstgeschichtsschreibung Lucy Lippards und Miriam Schapiros nachzeichnet. So konstatiert Raaberg:

In seizing upon collage as a useful artistic and literary strategy, the impulse was not to represent the fragmentation and discontinuity of contemporary culture; rather, it was to recollect those art works and activities already fragmented and abandoned by the dominant culture and to construct a sense of continuity by relating them to contemporary artistic activities. Femmage and similar collage strategies in feminist and minority arts are recuperative, restorative, «a healing instinct», as Lippard suggests, a means of reconnecting fragmented, marginalized objects, activities, and perspectives and constructing a variety of women's traditions.¹⁷

Dieser verbindende, heilende Charakter mag auf einige der westlichen feministischen Kunstpraxen im späten 20. Jahrhundert zutreffen. Für die Gegenwartskunst scheint es, dass die Collage als Strategie der Vielschichtigkeit, des Fragmentierten und des Absurden nicht als Ausdruck einer versöhnlichen Wiedergutmachung (im Sinne einer *restorative justice*) der Ungerechtigkeiten der intersektionalen

Ausschlüsse eingesetzt wird, sondern vielmehr als Möglichkeitsraum, in dem *otherness* und Queerness undiszipliniert und kompromisslos (im Sinne von *unapologetic*) ausgelebt, spielerisch und lustvoll ausprobiert und als reiche Erfahrungswelt sichtbar gemacht werden kann. Gerade Mehrfachdiskriminierungen können auf diese Weise in der Collage gleichzeitig thematisiert und dargestellt werden. So finden im Sinne der *queer of color critique*¹⁸ Erfahrungen von *blackness* vielfältige Darstellungsformen in Collagen US-amerikanischer Schwarzer Künstler:innen, wie in den Arbeiten von Romare Bearden, Deborah Roberts oder Lorna Simpson.¹⁹ Dabei bietet sich die Collage als eine adäquate, da nicht-abbildhafte, multiperspektivische, relationale und damit visuell gerechte(re) Darstellungsmöglichkeit von Differenz-erfahrungen aufgrund von Differenzkategorien wie Klasse, *race* oder eben auch Queerness an.

Denn als *queering method* kann die Collage als eine künstlerische Vorgehensweise beschrieben werden, die ein heteronormatives, entlang von Dichotomien organisiertes Kunstverständnis durch das Aufbrechen ästhetischer und repräsentativer Normen verunsichert. So können mit eindeutigen Bedeutungen zugeschriebene Materialien, Produktionsprozesse und Sujets queerer gemacht werden, indem sie in ihrer normativen Eindeutigkeit und symbolischen Aufladung verunsichert werden. Dies kann geschehen durch die Paarung mit nicht-künstlerischem Material, der Verabschiedung von der großen, ehrwürdigen Form und der nicht auf Abbildhaftigkeit beruhenden Darstellung von (sexuellem) Begehren, welches so in spezifischer Weise überhaupt erst sichtbar gemacht wird. Diese Fähigkeit des Sichtbarmachens macht für Kangan und andere in deren Aufsatz *Smashing Containers, Queering the International through Collaging* die Collage als pädagogisches Mittel zu einem Gerechtigkeitswerkzeug nicht nur in ihrem Fachgebiet der Internationalen Beziehungen:

In queering – as well as in collaging – the stability of borders disappears, and some perpetually unsettled arrangements may appear. [...] Queering involves asking what is made visible and what remains invisible. This is why both queering and collaging can be thought of as attempts to foreground relationalities: seeing surprising connections between things and issues as well as dismantling and challenging the power relations that guide us to see things in specific ways.²⁰

Das Begehren der Medusa – Alberta Whittle

Die Collage als multiperspektivischer Bedeutungsraum zeigt sich zum Beispiel deutlich in den digitalen Collagen der barbadisch-schottischen Künstlerin Alberta Whittle. Die Collage *C.R.E.A.M.* (Abb. 3) weist eine Vielzahl von Konnotationen des Weiblichen als das Andere in Gegenwart und (mythischer) Vergangenheit, sexualisierten und rassistischen Zuschreibungen und Abwertungen Schwarzer Frauen sowie kapitalistischen Fetischen, Reichtums- und Luxusvorstellungen auf. Die Referenzen innerhalb der Collage, der einzelnen Elemente und ihrer Kontextualisierung sind so mannigfaltig, dass sich Interpretationsmöglichkeiten unweigerlich ergänzen, zusammenfügen, palimpsestartig übereinander schieben und auch widersprechen. Damit ist in der Collage ein Bedeutungsraum geschaffen, der die Multidimensionalität von Identität aufgreift, einer eindimensionalen Subjektivierung widersteht und einer unterkomplexen Festschreibung von Identitätsmarkern entgeht. Im Zentrum steht eine mit Bananenstauden geschmückte Medusa mit blauer Haut. Sie lenkt gestisch den Blick der Betrachtenden zu ihrem Geschlecht – ihr direkt in die Augen



3 Alberta Whittle, C.R.E.A.M., 2017, digitale Collage, 121,9 × 86,27 cm

zu schauen wäre allerdings auch tödlich. Dem ovidischen Mythos nach wurde Medusa nach ihrer Vergewaltigung durch Poseidon von Athene zusätzlich bestraft, indem sie sie in eine monströse Gestalt mit Schlangen auf dem Kopf verwandelte. Wer Medusa in die Augen schaut, versteinert. Der direkte (An-)Blick, dessen Erwidern heutzutage oft als Akt der Abwehr des *male gaze* beschrieben wird, ist hier gefährlich. Die selbstbewusste weibliche Attraktivität der Medusa wird im Mythos zu einer Bedrohung der Ordnung, die Athene als Göttin darstellt. Diese weiß nicht anders zu regieren, als die Attraktivität durch Schlangenhaare, Borsten, Stoßzähne und weiteren animalischen Attributen zu zerstören und den Anblick unmöglich zu machen. In den kunsthistorischen Werken setzt sich jedoch die Darstellung der Medusa als schöne Frau mit Schlangenhaaren durch, meist im brutalen Moment ihrer Enthauptung oder ihr abgeschlagener Kopf in Perseus' Händen.²¹ In der digitalen Collage Whittles wird das Gewaltvolle des Mythos vordergründig ausgeblendet. Medusa ist zwar bereits von Athene verwandelt, aber noch mächtig. Das Schlangennest auf ihrem Kopf lässt sich im Umfang als prachtvoller Afro lesen, dessen Kultur- und Sozialgeschichte ebenfalls geprägt ist von Ambivalenzen.²² Das Gewaltvolle versteckt sich im Symbolischen: Die vergrößerten, glitzernden Dollarscheine und Münzen, die wie Party-Dekoration herabhängenden Goldketten sowie die überdimensional großen, Kokoswasser verspritzenden Kokosnüsse sind allesamt symbolische Ausdrucksformen für die diskriminierenden, da abwertenden und objektivierenden Darstellungsweisen der sexualisierten, vorverurteilten

Schwarzen Frau.²³ Gleichzeitig lässt sich durch den mehrdeutigen Titel²⁴ und das Innere der Kokosnüsse sowie durch die blaue Hautfarbe der zentralen Figur ein (je nach Betrachter:innen-Position mehr oder weniger) subtiler Kommentar zum *Weißsein* (*whiteness*) herausarbeiten.²⁵ Auch das hier thematisierte Begehren ist vielschichtig, spielt es doch mit dem sexuellen als auch dem warenfetischisierten Begehren²⁶ und dessen Überschneidungen, die allzu oft in der Objektifizierung des Weiblichen gipfeln. Es stellt sich die Frage, ob und wie der *male gaze* hier genutzt, abgewehrt und/oder umgangen wird. Der komplexe Mythos der Medusa kann auch als ernüchternde Geschichte über die Macht, die Gefahr und schlussendlich den Sieg des *male gaze* über das Weibliche erzählt werden: Perseus schafft es den gefährlichen Blick der Medusa durch einen Trick abzuwenden und gegen diese zu richten, um dann den enthaupteten Kopf und den noch immer funktionierenden versteinernenden Blick gegen seine Feinde einzusetzen und dadurch Medusa selbst im Tod noch zu missbrauchen.²⁷

Visuell gerechte Repräsentation?

Die Frage nach der (Un-)Möglichkeit der Selbstbehauptung gegenüber diesem Blickregime kann auch bei einigen der Collagen von Wangechi Mutu und Mickalene Thomas gestellt werden. Bei einzelnen Arbeiten beider Künstlerinnen – wie zum Beispiel *Eve* (2006) und *The Ark Collection* (2006) von Mutu sowie *Marie with four legs* (2014), *April 1977* (2017) und *Jet Blue #35* (2021) von Thomas – haben wir es mit heterosexuell geprägten erotischen Vintage-Fotografien als Ausgangsmaterial zu tun sowie mit dem durchaus als gewaltvoll lesbaren Akt der Zerstückelung und dem Zerschneiden dieser sexualisierten weiblichen Körper, die durch das surreale und absurde Wieder-Zusammenfügen ins Monströse gewandelt werden. Dies lässt sich zwar konzeptuell anknüpfen an den Begriff des Perversen, welcher ebenfalls ein Zuhause in der Queer Theory hat und immer dann dem Begriff des Queeren vorzuziehen ist, wenn es um gewaltvoll verdeutlichte Differenzerfahrungen beziehungsweise deren Verschleierung durch Normalisierung geht.²⁸

Doch reicht hier die Positionierung der Künstlerin und das Wissen um deren queeres Begehren aus, um in Fragen visueller Gerechtigkeit einen (moralischen) Unterschied zu machen? Kann die künstlerische Ausdrucksform der Queerage für eine visuell gerechtere Repräsentation queerer Lebenswelten sorgen, wenn sie auf Bildmaterial zurückgreift, welches in und durch gewaltvolle Verhältnisse geschaffen wurde? Die in diesem Kontext zu stellende Frage lautet: Visuell gerechte Repräsentation für wen? Für die, die zu sehen gibt? Sicher. Für die, die zu sehen gegeben wird? Sicherlich nicht. Für die, die zu sehen bekommt? Kommt ganz darauf an, von wo aus sie (zu)sieht.

Anmerkungen

1 Miriam Schapiro/Melissa Meyer: Waste Not Want Not: An Inquiry into what Women Saved and Assembled–FEMMAGE, in: *Heresies* 1, 1977–78, Nr. 4, S. 66–69, hier: S. 67.

2 Ebd., S. 69.

3 Vgl. David J. Getsy (Hg.): *Queer. Documents of Contemporary Art*, London/Cambridge 2016.

4 Vgl. Christiane Erharter u. a. (Hg.): *Pink Labor on Golden Streets. Queer Art Practices*, London/Cambridge 2016.

5 Vgl. José Esteban Muñoz: *Ephemera as Evidence: Introductory Notes to Queer Acts*, in: *Women & Performance* 8, 1996, Nr. 2, S. 5–16, <https://doi.org/10.1080/07407709608571228>.

- 6 Susanne Huber/Daniel Berndt: «A desire to create new contexts» – Queere Ansätze in der Kunstgeschichte, in: *kritische berichte* 51, 2023, Nr. 1, S. 66–78, hier: S. 76, <https://doi.org/10.11588/kb.2023.1.92831>.
- 7 Ebd., S. 76.
- 8 Zum Verhältnis von Pädagogik, Queering und Collage vgl. Anni Kangas u. a.: *Smashing Containers, Queering the International Through Collaging*, in: *International Feminist Journal of Politics* 21, 2019, Nr. 3, S. 355–382, hier: S. 361–363.
- 9 Zur Darstellung des Mythos vgl. Sabine Poeschel: *Handbuch der Ikonographie. Sakrale und profane Themen in der bildenden Kunst*, 2., überarb. Aufl., Darmstadt 2007, S. 304–305.
- 10 Für eine queere, auf den Körper der Leda bezogene Lesart des verschollenen Leda-Werkes von Michelangelo vgl. Maurice Saß: *Jenseits prävalenter Körperbilder – Michelangelos Leda und der Schwan. Oder: Grenzen und Perspektiven beim Queer Looking frühneuzeitlicher Kunst*, in: Lisa Hecht/Hendrik Ziegler (Hg.): *Queerness in der Kunst der Frühen Neuzeit? Wien/Köln 2023 (Studien zur Kunst, Bd. 50)*, S. 147–151.
- 11 Vgl. dazu auch Jack Halberstams Konzept «queer abstraction» in Judith Halberstam: *In a Queer Time and Place. Transgender Bodies, Subcultural Lives*, New York 2005.
- 12 Vgl. dazu die 2010 im Metropolitan Museum of Arts stattgefundene Ausstellung *Playing with Pictures. The Art of Victorian Photocollage*, <https://www.metmuseum.org/exhibitions/listings/2010/victorian-photocollage>, Zugriff am 29.01.2024.
- 13 Vgl. Gwen Raaberg: *Beyond Fragmentation. Collage as Feminist Strategy in the Arts*, in: *Mosaic* 31, 1998, Nr. 3, S. 153–171, hier: S. 154.
- 14 Für den Begriff der Ausnahmefrau vgl. Isabelle Graw: *Die bessere Hälfte. Künstlerinnen des 20. und 21. Jahrhunderts*, Köln 2003.
- 15 So geschehen bei der Ausstellung *Abermillionen Möglichkeiten* im Bröhan Museum 2022, wo Höchs Beziehung zu Brugman nur in einer Randnotiz in einem biografischen Wandtext Erwähnung fand.
- 16 Vgl. Lena Marie Staab: *Differenzerfahrungen und deren künstlerischer Ausdruck in Collagen*. Am Beispiel Hannah Höchs, Dissertation, Pädagogische Hochschule Heidelberg, Heidelberg 2020, Bad Heilbrunn 2021.
- 17 Raaberg 1998 (wie Anm. 13), S. 168–169.
- 18 Vgl. Roderick A. Ferguson: *Abberations in Black. Toward a Queer of Color Critique*, Minneapolis 2004 und Rena Onat: *Queere Künstler_innen of Color. Verhandlungen von Disidentifikation, Überleben und Un-Archiving im deutschen Kontext*, Dissertation, Carl von Ossietzky Universität Oldenburg, Oldenburg 2021, Bielefeld 2023.
- 19 Von Februar bis Mai 2024 zeigte das Museum of Fine Arts Houston, Texas, USA, die Ausstellung *Multiplicity. Blackness in Contemporary American Collage* mit dem Anspruch, die Bandbreite und Komplexität Schwarzer Identitäten und Erfahrungen in den Vereinigten Staaten aufzuzeigen. Vgl. <https://www.mfah.org/exhibitions/multiplicity-blackness-in-contemporary-american-collage>, Zugriff am 29.01.2024.
- 20 Kangas u. a. 2019 (wie Anm. 8), S. 360.
- 21 Zur Geschichte der repräsentativen Wandlung von der Darstellung Medusas als Monster hin zur Darstellung als schöne, feminine Frau mit Schlangenhaaren vgl. Kiki Karoglou: *Dangerous Beauty. Medusa in Classical Art*, in: *The Metropolitan Museum of Art Bulletin* 75, 2018, Nr. 3, S. 4–47.
- 22 Vgl. Angela Y. Davis: *Afro Images. Politics, Fashion, and Nostalgia*. In: *Critical Inquiry* 21, 1994, Nr. 1, S. 37–45; Ayana D. Byrd/Lori L. Tharps: *Hair Story. Untangling the Roots of Black Hair in America*, New York 2001; Cheryl Thompson: *New Afro in a Postfeminist Media Culture*. Rachel Dolezal, Beyoncé’s «Formation», and the Politics of Choice, in: Jessalynn Keller/Maureen E. Ryan (Hg.): *Emergent Feminisms. Complicating a Postfeminist Media Culture*, New York/London 2018, S. 161–175.
- 23 Hier sei beispielsweise auf das sexistische Motiv des *Gold-Digger* verwiesen oder die Slang-Bedeutung von *coconut* und *candy*. Auch die modischen Accessoires rufen Assoziationen hervor, z. B. die Bananenstauden als popkulturell überhöhte Referenz des Bananen-Rocks von Josephine Baker.
- 24 Der Titel *C.R.E.A.M.* referiert auf das durch den gleichnamigen Hip-Hop-Song des Wu Tang Clans bekannte Backronym *Cash Rules Everything Around Me. Cream* kann als «Sahne», «Creme» und «Cremeweiß» übersetzt werden. In seiner «Slang»-Bedeutung kann es auch «Geld», «weibliche sexuelle Erregung» oder «männliche Ejakulation» bedeuten.
- 25 2013 war die ebenfalls aus Barbados stammende Sängerin Rihanna auf dem Cover der britischen Ausgabe des Männermagazins *GQ* als Medusa abgebildet. Das Foto, welches von dem Künstler Damian Hirst gemacht wurde, zeigt Rihanna mit einem Schlangenknauel auf dem Kopf, einer großen Schlange um den Hals, mit an Schlangenaugen erinnernden Kontaktlinsen und obenrum unbekleidet, die nackten Brüste nur mit ihren Armen verdeckend. Medusa wird historisch als *weiße* Frau dargestellt. Diese Inszenierung Rihannas könnte als Erweiterung der Ikonographie der Medusa verstanden werden.
- 26 Im Kontext des Warenfetisch ist hier sicherlich auch die Medusa als Firmenlogo von Versace zu nennen.
- 27 Zu feministischen Lesarten der Medusa und ihrer kunsthistorischen Darstellungen vgl. Susan R. Bowers: *Medusa and the Female Gaze*, in: *NWSA Journal* 2, 1990, Nr. 2, S. 217–235.
- 28 Zum queeren Potenzial des Monsters vgl. Anthony Wagner: *Reappropriating the Monster*.

Potential for Perverted Assemblages, in: Barbara Paul u. a. (Hg.): Perverse Assemblages. Queering Heteronormativity Inter/Medially, Berlin 2017, S. 45–58. Und zu den Wandlungen des Begriffs <queer> und <pervers> vgl. Barbara Paul: What

Is Queer Today Is Not Queer Tomorrow, in: Lisa Hecht/Hendrik Ziegler (Hg.): Queerness in der Kunst der Frühen Neuzeit?, Wien/Köln 2023, S. 37–58.

Bildnachweise

1 © Alberta Whittle. All rights reserved, DACS/ Artimage 2024. Courtesy of the Artist and The Modern Institute/Toby Webster Ltd., Glasgow

2 Photo: Matthias Lindner. Acquired by the Christen Sveaas Art Collection. Copyright: the Artist.

Courtesy of the Artist and Galerie Nordenhake, Berlin, Stockholm, Mexico City

3 © Alberta Whittle. All rights reserved, DACS/ Artimage 2024. Courtesy of the Artist and Copperfield, London

**Das Fehlen eines Steins in Leipzig und am Kilimandscharo.
Praktiken des Verlernens und Versuche visueller Gerechtigkeit
im Kontext ethnologischer Museen**

Ethnologische Museen sind Orte von Ungerechtigkeit. Die Geschichte ihrer ‹Sammlungen›¹ ist verankert im Kolonialismus und verstrickt mit kolonialen Kontinuitäten. Sie nutzten das koloniale System zum Aufbau ihrer ‹Sammlungen›, waren Akteur:innen der Kolonialpolitik und prägten, wie kaum eine andere Institution, Vorstellungen vom ‹Eigenen› und der Überlegenheit gegenüber dem ‹Fremden› und ‹Anderen›.² Auch wenn Aneignungsgeschichten, Fragen von Restitution und Reparation immer mehr ins Zentrum von musealen Diskursen rücken und in Ausstellungen sichtbar werden, sind ethnologische Museen nach wie vor Orte von rassifizierten Zuschreibungen und Othering. Was kann in diesem Kontext ‹visuelle Gerechtigkeit› bedeuten und wie kann sie sich in Ausstellungen niederschlagen? Wie können ethnologische Museen die ihnen inhärenten Denkmuster verlernen und sich selbst neu entwerfen? Dieser Beitrag diskutiert die Fragen in Bezug auf die beiden Installationen *Avoid/Devoid* und *The Journey* von Valerie Asimwe Amani und Rehema Chachage in der Ausstellung *Berge Versetzen*, die sie gemeinsam mit dem Künstler:innenkollektiv PARA im GRASSI Museum für Völkerkunde zu Leipzig umgesetzt haben. Dafür wird zunächst ein kurzer Einblick in die im März 2022 eröffnete Ausstellung und auf die beiden Werke gegeben, bevor sie im theoretischen Kontext des Konzepts ‹Verlernen› aus de- und postkolonialer Perspektive betrachtet werden. Im Anschluss werden grundsätzliche Fragen über die Zukunft ethnologischer Museen aufgegriffen.

**Die Installationen *Avoid/Devoid* und *The Journey* in der Ausstellung
*Berge Versetzen***

Die Ausstellung *Berge Versetzen* des Künstler:innenkollektivs PARA sowie der beiden Künstler:innen Amani und Chachage im GRASSI Museum erzählt die Geschichte der Spitze des Kilimandscharos im heutigen Tansania. Kolonialgeograph Hans Meyer (1858–1929) brachte den Gipfelstein des Bergmassivs 1889 nach Deutschland. Er teilte den Stein, schenkte eine Hälfte Kaiser Wilhelm II. und behielt die zweite Hälfte in seinem Privatbesitz. Eine Hälfte gilt heute als verschollen, nachdem sie sich lange Zeit im Neuen Palais in Potsdam befand. Die zweite Hälfte ist im Besitz eines Antiquars. *Berge Versetzen* verfolgt das Ziel, die verbliebene Hälfte zurückzukaufen und den Prozess einer ‹partizipativen Restitution›³ zu ermöglichen. Dabei kommt *Berge Versetzen* (gezwungenermaßen) ohne den im Zentrum stehenden Gegenstand aus: Die Spitze des Kilimandscharos fehlt sowohl in der Ausstellung wie auch in der postkolonialen Erinnerungspraxis in Tansania. Stattdessen arbeitet die Ausstellung mit verschiedenen künstlerischen Installationen. Neben humoristisch inszenierten

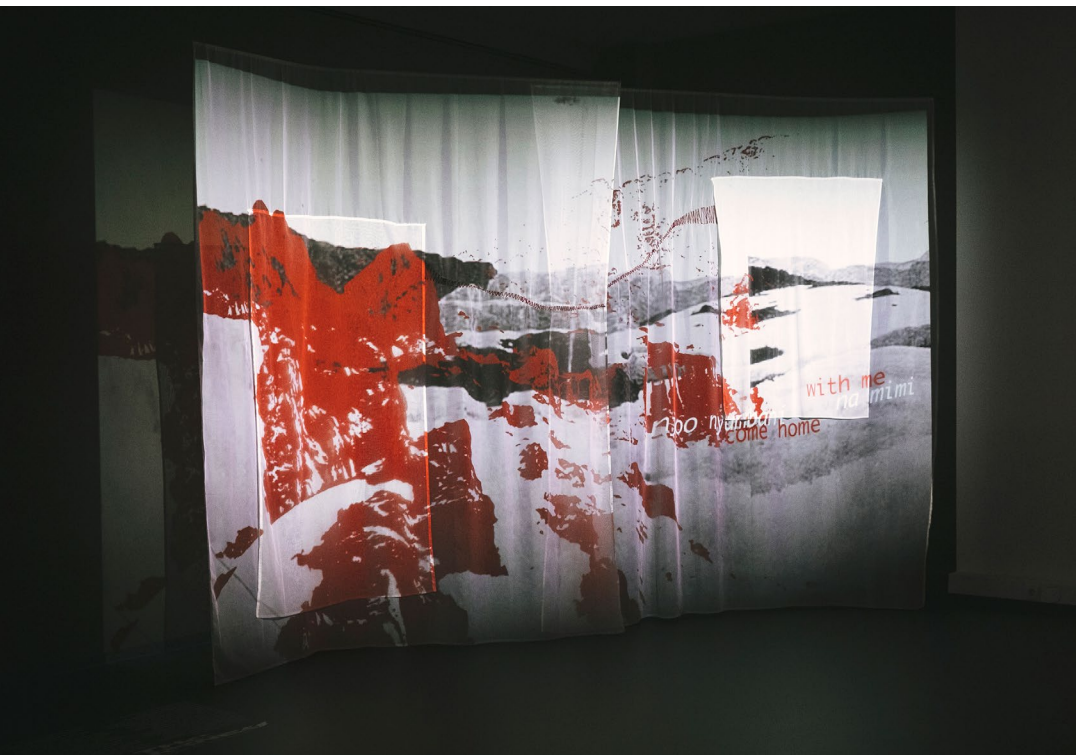


1 Valerie Asimwe Amani / Rehema Chachage, *Avoid/Devoid*, 2022, Installation, GRASSI Museum für Völkerkunde zu Leipzig

Installationsteilen von PARA, um die es in diesem Beitrag weniger geht, sind die auditiven und visuellen Auseinandersetzungen *Avoid/Devoid* und *The Journey* von Valerie Asimwe Amani und Rehema Chachage zu sehen.

Die 15-minütige Soundinstallation *Avoid/Devoid* von Amani und Chachage (Abb. 1) bildet den Eingang zur Ausstellung. Die Besucher:innen gehen in einen schwarz ausgekleideten schneckenförmigen Raum mit rötlichem Licht. Darin steht eine Bank, die zum Verweilen auffordert. Gemurmel, ferne Gesprächsfetzen, Melodien, Flüstern, Geräusche und Klänge ergeben einen Soundteppich, der schwer zu durchdringen ist. Im Ausstellungstext heißt es, die akustische Raumintervention «addresses and interrogates this emptiness left behind by a history of dispossession».⁴ Amani und Chachage beziehen sich auf die Leere der Erinnerung in Tansania, wo ohne den Stein und ohne das Wissen um dessen Diebstahl durch Hans Meyer an die damit verbundene Kolonialgeschichte nicht erinnert werden kann. Dunkel, etwas karg, mit vagen Geräuschen und Stimmen scheint es den Künstler:innen darum zu gehen, Rückgabe zu fordern und sich dem Ausstellen zu verweigern. Stattdessen wird die Leerstelle deutlich, die der fehlende Stein in Tansania hinterlässt.

In der Videoinstallation *The Journey* von Amani und Chachage (Abb. 2) wird eine Collage mit wechselnden Bildern auf einen leicht wellenschlagenden Vorhang projiziert. Sie zeigt abstrakt gehaltenes Kartenmaterial, fragmentierte und veränderte historische Fotografien von Berglandschaften aus der «Sammlung» von Hans Meyer, Kompositionen von *cultural belongings* und Zeichnungen sowie vereinzelt



2 Valerie Asiiuwe Amani / Rehema Chachage, *The Journey*, 2022, Installation, GRASSI Museum für Völkerkunde zu Leipzig

Schriftzüge, zum Beispiel «come home ___ with me». Die Arbeit dekonstruiert vorhandenes Bildmaterial, nimmt den historischen kolonialen Fotografien ihre Wirkmächtigkeit und verbindet Fragmente der historischen Aufnahmen zu neuen Bedeutungen. Sie widmet sich kritisch den musealen Arbeitsweisen des Dokumentierens, Kategorisierens und dem von Museen behaupteten Besitz von Dingen. Als «re-appropriat[ing] appropriated material»⁵ bezeichnen Amani und Chachage diese Arbeitsweise der visuellen Collage. Die Rückaneignung beabsichtigt eine Verschiebung der Positionen von Kolonisator:innen und Kolonisierten, von Beobachter:innen und Beobachteten. In Bezug auf beide Werke geht es Amani und Chachage darum, das «Objekt», die verlorene Spitze des Kilimandscharos zu subjektivieren, ihm einen Charakter zu geben und die Geschichte seines Verlustes aufzudecken.⁶

Die Installationen beziehen sich damit auf zwei neuralgische Punkte ethnologischer Museen: die Verantwortung, die aus ihrer kolonialen «Sammlungs»-Praxis resultiert, und ihre Rolle in der Reproduktion von Machtverhältnissen innerhalb unterschiedlicher Wissenspositionen. Zu sehen sind diese Auseinandersetzungen in einem «Völkerkundemuseum»⁷ in Deutschland. Sie können also durchaus als institutionenkritische Intervention verstanden werden, die besagte Institution zur kritischen Auseinandersetzung auffordern. Aber ist es der Auftrag von Künstler:innen, Museen zum Verlernen zu animieren und ihnen visuelle Gerechtigkeit näherzubringen? Wird hier Kritik an sie ausgelagert oder findet tatsächlich eine veränderte, visuell gerechtere kuratorische Praxis statt?

Praktiken des Verlernens in der Ausstellung *Berge Versetzen*

Im GRASSI Museum wird das Stichwort *Verlernen* im Begrüßungstext des mehrjährigen Überarbeitungsprozesses REINVENTING GRASSI.SKD, in dessen Rahmen auch *Berge Versetzen* entstanden ist, aufgerufen: «[Es] heißt für uns zu lernen, zu verlernen, auszuprobieren, neu zu denken und Räume abzugeben.»⁸ Dieses Statement spricht erst einmal für eine verantwortungsvolle Haltung und den Versuch einer Erneuerung des Museums.

Verlernen sei hier verstanden als Hinterfragen bestehender sowie Entwickeln neuer Praktiken. Verlernen als *ästhetische Praxis*⁹ verschiebt den Begriff, der bisher vornehmlich diskursiv theoretisiert wurde,¹⁰ auf eine Ebene, auf der sich Verlernprozesse in institutionelle Prozesse einschreiben und zum Beispiel in kuratorischer Arbeit sichtbar werden können. Als solches bietet das Verlernen einen Ausgangspunkt, um Bild-, Blick- und Repräsentationsregime kritisch zu befragen und zu verändern.¹¹ Der Begriff bezieht sich dabei sowohl auf post- wie auch auf dekoloniale Theorie. Gayatri Chakravorty Spivak beschreibt Verlernen als «unlearning one's privilege as one's loss»¹² und ruft dazu auf, Privilegien auch als Verlust zu reflektieren. Sie problematisiert das Machtgefälle zwischen vermeintlich Wissenden, die lehren, und vermeintlich Nicht-Wissenden, die belehrt werden. Sie setzt dem entgegen, dass es unterschiedliche Wissensformen gibt, die unterschiedlichen Personen zugänglich sind. Das «unlearning project» beinhaltet deshalb, neue Wege des Sprechens und Verstehens zu finden. Die Verantwortung dafür sieht Spivak vor allem bei privilegierten *weißen*¹³ Akademiker:innen, in dem hier besprochenen Kontext wohl auch bei Museumsmacher:innen. Mit Spivak im Blick kann für das GRASSI Museum erst einmal formuliert werden, dass Verantwortung übernommen wird und andere (hier künstlerische) Weisen des Sprechens an einem ethnologischen Museum gefunden werden. Zwei Künstler:innen aus Tansania setzen sich in selbstbestimmten Repräsentationen kritisch mit der Geschichte und Gegenwart der Spitze des Kilimandscharos auseinander.

Auch für den dekolonialen Theoretiker Walter D. Mignolo sind Wissenspositionen relevant. Ihm geht es beim Verlernen darum, aus dem durch die imperiale westliche Vernunft geprägtem Denkprogramm auszubrechen.¹⁴ Dieses Ausbrechen beinhaltet «shift[ing] the geography of reasoning».¹⁵ Gemeint ist eine Verschiebung von der Vorstellung es gäbe bestimmte «Andere» die als «Objekte» beforscht werden könnten, hin zu einer Forschung – auch Kunst und Kuratation –, die von marginalisierten Gruppen selbst betrieben wird. Mignolo spricht sich für eine Erweiterung von Epistemologien aus, eine «pluriversity».¹⁶ Diese denkt er nicht als Konkurrenz unter verschiedenen Epistemologien, sondern als ein im Sinne der Dekolonisierung notwendiges Aufzeigen von verschiedenen Optionen, insbesondere der «dekolonialen Option».¹⁷

In *Berge Versetzen* treffen die hegemonialen Wissensordnungen eines ethnologischen Museums und künstlerische Perspektiven aufeinander. Die kritische Auseinandersetzung von Künstler:innen mit (Kunst-)Institutionen hat lange Tradition.¹⁸ In ethnologischen Museen wird zudem seit Langem diskutiert, ob und inwiefern sie sich auch zeitgenössischer außereuropäischer Kunst widmen sollten.¹⁹ Häufig werden Künstler:innen von ethnologischen Museen dazu eingeladen, sich auf ihre «Sammlungen» zu beziehen, wie zum Beispiel schon in den 1990er Jahren im Pitt Rivers Museum in Oxford.²⁰ Heute übernehmen Künstler:innen dabei zunehmend die Position kritischer Stimmen, so auch im GRASSI Museum in *Berge Versetzen*. Amani und Chachage wird einerseits *Raum gegeben*, wie es im Ausstellungstext

heißt, andererseits gibt das Museum nicht nur den Raum, sondern auch die Verantwortung einer kritischen, institutionellen Auseinandersetzung mit dem ethnologischen Museum an sie ab. Ästhetisch-künstlerische Arbeitsweisen haben andere Möglichkeiten, Komplexität darzustellen und zu verhandeln. Oft wird in ethnologischen Museen aber zeitgenössische Kunst dort eingesetzt, wo Kurator:innen an ihre Grenzen stoßen. Wenn sich Kurator:innen dem Museumsregime nicht mehr stellen können oder möchten, werden Künstler:innen in die Rolle von Kritiker:innen gedrängt. Im Fall von *Berge Versetzen* sind die Künstler:innen von PARA mit der Ausstellungsidee auf das GRASSI Museum zugekommen und im Prozess der Zusammenarbeit wurden Amani und Chachage zur Mitarbeit eingeladen. Es ist demnach keine direkt beauftragte Kritik, sondern eine im Dialog entstandene Ausstellung. Das Abwägen zwischen *Raum geben* und dem Auslagern und damit auch Vereinnahmungen von Kritik bleibt dennoch präsent und scheint für jedes ethnologische Museum herausfordernd.

Verantwortungsvoll scheint, dass mit *Berge Versetzen* eine gesamte Ausstellung von Künstler:innen umgesetzt wird, die weit über sonst übliche einzelne Positionierungen im Kontext von «Sammlungs»-Präsentationen hinausgeht. Wie die beiden Beispiele gezeigt haben, geht es in der Ausstellung auch thematisch um Verantwortung. In *Avoid/Devoid* wird der Vorwurf der Verunmöglichung einer Erinnerungspraxis in Tansania und ein an das Museum gerichteter Appell zur Übernahme von Verantwortung deutlich. In *The Journey* entziehen sich die fragmentierten Bilder den Betrachter:innen. Hans Meyer wird nicht gezeigt und bekommt somit keinen Platz mehr im Museum. Die künstlerischen visuellen und auditiven Strategien fordern das Museum zum Verlernen auf. Gewissermaßen wird mit dem Appell zur Übernahme von Verantwortung der Ball an die Institution zurückgespielt, den das GRASSI Museum hoffentlich aufnimmt.

Als eine weitere Praktik des Verlernens, mit der die Installationen arbeiten, kann die Umkehr oder Ergänzung von Wissenspositionen gelesen werden. Was Mignolo als «shift[ing] the geography of reasoning»²¹ beschreibt, trifft in diesem Fall sogar wortwörtlich auf die Geografie zu. Mit *The Journey* klagen Amani und Chachage an, dass Räume und Geografien nicht besitzbar sind und unterlaufen die ursprüngliche Erzählung von Hans Meyers «Expedition» mit ihren fragmentieren und collagierten Bildern. Kolonialist:in und Beobachter:in sollen dabei selbst zu Beobachteten werden, Objekt- und Subjektpositionen verkehrt werden. Wird sogar der Berg selbst ein:e Akteur:in und beobachtet die Besucher:innen? Mit Mignolo gesprochen ist diese Arbeitsweise ein Ausbruch aus dem westlich imperialen Denkprogramm, auch wenn dies natürlich im (imperialen westlichen) System von Kunst und Museum geschieht. In jedem Fall erweitern die Installationen als kritische Auseinandersetzung mit der Kolonialgeschichte des Gipfelsteins des Kilimandscharos und als zeitgenössische Kunstwerke die Epistemologien des Museums. *Verlernt* wird dabei zum großen Teil auch das Ausstellen von «Objekten» – wenn auch gezwungenermaßen, da der Stein als zentraler Gegenstand der Auseinandersetzungen nicht zugänglich ist. Am Ende des Raumes sind etwas Abseits in Vitrinen verschiedene *cultural belongings* ausgestellt, die die Kunstaussstellung mit «Objekten» kontextualisiert. Die sonst übliche Ausstellungsweise von zeitgenössischer Kunst in ethnologischen Museen, die Präsentationen von «Sammlungen» kontextualisiert, wird hier umgekehrt und damit auch das Machtverhältnis zwischen Kurator:innen und Künstler:innen hin zu den Künstler:innen verschoben.

Visuelle und Epistemische (Un-)Gerechtigkeit in Ethnologischen Museen

Im Anschluss an Spivak und Mignolo steht Verlernen in Verbindung mit epistemischer Gerechtigkeit.²² Spivak hat (neben anderen) den Begriff der epistemischen Gewalt geprägt und Mignolo fordert eine epistemische Erweiterung durch Epistemologien des Südens.²³ Für Museen wiederum hat visuelle Gerechtigkeit als ästhetische Ebene, auf der Gerechtigkeit gezeigt und hergestellt werden kann, eine hohe Relevanz. Gerechtigkeit allgemein – auch soziale Gerechtigkeit – setzt eine epistemische Gerechtigkeit voraus, eine im Denken verankerte Gerechtigkeit, die verschiedene Wissensformen und -inhalte zulässt. Visuelle Gerechtigkeit sei daher in diesem Kontext verstanden als epistemische Gerechtigkeit in (visuellen) Bild-, Blick- und Repräsentationsregimen. Die beiden Installationen *Avoid/Devoid* und *The Journey* geben im GRASSI Museum der Forderung epistemischer Gerechtigkeit Raum, unterschiedliche Wissensformen in einem ethnologischen Museum zuzulassen und damit auf einen epistemisch und visuell gerechteren Ort abzu zielen. Die selbstbestimmten Repräsentationen von Amani und Chachage finden visuelle und auditive Formen der Kritik, die visuelle Gerechtigkeit zumindest punktuell in das GRASSI Museum tragen.

Die Philosophin Nancy Fraser schreibt, dass das «Hauptproblem der Gerechtigkeit die Anerkennung ist».²⁴ Sie fordert ein Zusammendenken von ökonomischer Gerechtigkeit (Umverteilung) und kulturorientierter Politik (Anerkennung) als «Vorbereitung für die Abschaffung von Ungerechtigkeit».²⁵ Epistemische Gerechtigkeit in ethnologischen Museen würde von Fraser ausgehend bedeuten, dass zum Beispiel sowohl Auseinandersetzungen mit Restitution als auch mit Repräsentation erfolgen sollen. *Berge Versetzen* diskutiert mit dem möglichen Rückkauf der Spitze des Kilimandscharos nicht zuletzt Restitution und möchte neben der Anerkennung von geschehener Ungerechtigkeit auch eine sozioökonomische Verschiebung von Gerechtigkeit außerhalb der Institution *Museum* bewirken. Die hier als Praktiken des Verlernens gefassten ästhetischen Strategien verfolgen dabei ebendieses Ziel. Die Forderungen nach *Umverteilung*, *Anerkennung*, *epistemischer Gerechtigkeit* und *visueller Gerechtigkeit* scheinen für das ethnologische Museum als Ort von gewaltiger Ungerechtigkeit hoch gegriffen. Dennoch – und gerade deswegen – lohnt es sich, sie als utopisches Moment und als Vision für eine Institution auf dem Weg des Verlernens inhärenter Denk- und Arbeitsweisen hin zu einem (un-)möglichen Neuentwurf weiter zu eruieren.

Anmerkungen

1 Einfache Anführungszeichen werden in diesem Beitrag, über den üblichen Gebrauch hinausgehend, als Form der machtkritischen Hervorhebung verwendet, z. B. für die Begriffe «Sammlung» und «Objekt». Der Begriff »Sammlung« täuscht schnell euphemistisch über eine Problemlage hinweg. «Gesammelt» wurde in der Regel immer in asymmetrischen Machtverhältnissen und kolonialen Aneignungskontexten. Die «Sammlungen» ethnologischer Museen reproduzieren eine rassistische und eurozentristische Sichtweise der weißen Überlegenheit. Die Verwendung des Begriffs »Objekt« scheint nicht angemessen für

Gegenstände, deren Bedeutung weit über die eines Dings hinausgeht. Außerdem verweist er auf eine künstliche Distinktion zwischen Kunstwerken und »Objekten«/Ethnologika. Als eine Überlegung für eine respektvollere Bezeichnung wird in diesem Beitrag »Objekt« stellenweise durch die Formulierung *cultural belongings* ersetzt.

2 Zur Geschichte ethnologischer Museen und zu ihrer Kritik vgl. u. a. Larissa Förster: Öffentliche Kulturinstitution, internationale Forschungsstätte und postkoloniale Kontaktzone. Was ist ethno am ethnologischen Museum?, in: Thomas Bierschenk/Matthias Krings/Carola Lentz (Hg.):

Ethnologie im 21. Jahrhundert, Berlin 2013, S. 189–210 und Iris Edenheiser/Larissa Förster (Hg.): Museumsethnologie – eine Einführung. Theorien, Debatten, Praktiken, Berlin 2019.

3 PARA/Rehema Chachage/Valeria Asiiuwe Amani: *Berge Versetzen*, 2022, <https://berge-versetzen.com>, Zugriff am 18.01.2024.

4 Valeria Asiiuwe Amani/Rehema Chachage: *Avoid/Devoid*, Ausstellungstext, in: *Berge Versetze*, GRASSI Museum für Völkerkunde zu Leipzig, 2021. Alle Ausstellungstexte liegen auf Deutsch und Englisch vor. Der vollständige Text lautet: «*Avoid/Devoid* is a sonic spatial intervention that was created from and within a place of emptiness. At the same time, it addresses and interrogates the emptiness left behind by a history of dispossession. The intervention features overheard conversations, murmurs, melodies, whispers and field recordings, which deal with the topic of repair and repatriation. Two sources of tension come into play: on the one hand, exploring the avoidance of responsibility over restitution, often euphemized by the institution; and, on the other hand, considering that which is devoid of memory, knowledge and form – the place from where the emptiness exists; and the consequences of its avoidance».

5 Valeria Asiiuwe Amani/Rehema Chachage: *The Journey*, Ausstellungstext, in: *Berge Versetze*, GRASSI Museum für Völkerkunde zu Leipzig, 2021. Der vollständige Text lautet: «Using the silent conquering of a displaced stone as a starting point of reflection, *The Journey* is a still-moving visual collage built upon fractured histories of objects. The installation directly confronts the culture of documenting, categorising and claiming ownership over things and geographies that could not be owned or claimed. Photographs encountered in the archive, which are from the Hans Meyer collection, are woven, reworked, pulled apart and re-stitched together in an attempt to subvert the original narrative. The collage analyses what it means to re-appropriate appropriated material, and transposes the observer (colonist) by turning them into the observed (the displaced object)».

6 Valeria Asiiuwe Amani: *Moving Mountains*, in: Valeria Asiiuwe Amani, 2022, <https://www.valerieamani.com/moving-mountains>, Zugriff am 18.01.2024.

7 Das GRASSI Museum für Völkerkunde zu Leipzig ist eines der wenigen ethnologischen Museen, das noch die alte Fachbezeichnung der Ethnologie «Völkerkunde» im Namen trägt. Eine Umbenennung ist angekündigt. Der zeitliche Horizont ist zum Zeitpunkt der Veröffentlichung dieses Beitrags noch nicht bekannt.

8 Team GRASSI.SKD, *Jetzt geht es los: Herzlich Willkommen*, Ausstellungstext, in: *REINVENTING GRASSI.SKD*, GRASSI Museum für Völkerkunde zu Leipzig, 2021. Ausschnitt: «Als Team hinterfragen wir uns und das Museum dabei kritisch. Die ungleiche Verteilung von Privilegien und historisch

gewachsenen Machtverhältnissen prägen unsere Perspektiven. Damit müssen wir engagiert sowie reflektiert umgehen, eigene Leerstellen sichtbar machen, Ungleichheitsverhältnisse beleuchten und aktiv verändern. Das heißt für uns zu lernen, zu verlernen, auszuprobieren, neu zu denken und Räume abzugeben».

9 Zum Begriff *ästhetische Praxis* siehe u. a. Rolf Elberfeld/Stefan Krankenhagen (Hg.): *Ästhetische Praxis als Gegenstand und Methode kulturwissenschaftlicher Forschung*, Paderborn 2017.

10 Im deutschsprachigen Raum prägen den Begriff des Verlernens, zumeist gestützt auf postkoloniale Theorie, insbesondere Maria do Mar Castro Varela, Nora Sternfeld und Nora Landkammer: Maria do Mar Castro Varela/Nikita Dhawan: *Breaking the Rules: Bildung und Postkolonialismus*, in: Carmen Mörsch/Forschungsteam der Documenta-12-Vermittlung (Hg.): *Kunstvermittlung*, 2 Bde., Zürich/Berlin 2009, Bd. 2: *Zwischen kritischer Praxis und Dienstleistung auf der Documenta 12*, S. 339–353; Nora Sternfeld: *Verlernen vermitteln*, Köln 2014 (*Kunstpädagogische Positionen*, Bd. 30); Nora Landkammer: *Das Museum Verlernen?*, 2 Bde., Wien 2021 (*Studien zur Kunstvermittlung*, Bd. 4), Bd. 1: *Eine Analyse gegenwärtiger Diskurse in einem konfliktreichen Praxisfeld*. Nora Sternfeld entwickelt eine erste performative Dimension des Verlernens.

11 Zu *Praktiken des Verlernens* vgl. Jocelyne Stahl: *Gelernt und Eingebübt? Zu Begriff und Praxis des Verlernens*, in: Jens Roselt/Ekaterina Trachsel (Hg.): *Üben üben. Praktiken und Verfahren des Übens in den Künsten*, Paderborn 2024, S. 195–216.

12 Gayatri Chakravorty Spivak: *The Postcolonial Critique. Interviews, Strategies, Dialogues*, New York/London 1990, S. 9, 42, 56–57; Dies.: *A Critique of Postcolonial Reason. Toward a History of the Vanishing Present*, Cambridge/London 1999, S. 118. In späteren Auseinandersetzungen ersetzt Spivak «unlearning one's privileged as one's loss» mit «learning to learn from below», vgl. Nermeen Shaikh/Gayatri Chakravorty Spivak: *The Present as History. Critical Perspectives on Contemporary Global Power*, New York 2008, S. 172–201, hier S. 182.

13 Die Schreibweise von *weiß* erfolgt in kursiv, um auf die Zuschreibungen Schwarz und *weiß* als soziale Konstruktionen hinzuweisen. Schwarz wird dabei als Selbstbeschreibung großgeschrieben. *Weiß* wird als privilegierte Position markiert.

14 Vgl. Walter D. Mignolo/Madina V. Tlostanova: *Learning to Unlearn. Decolonial Reflections from Eurasia and the Americas*, Columbus 2012, S. 11.

15 Ebd., S. 12.

16 Zum Konzept der «Pluriversalität» bei Mignolo siehe u. a. Walter D. Mignolo: *Epistemischer Ungehorsam. Rhetorik der Moderne, Logik der Kolonialität und Grammatik der Dekolonialität*, Wien 2012, S. 55.

17 Mignolo/Tlostanova 2012 (wie Anm. 14), S. 12.

- 18** Zur Institutionskritik seit den 1960er Jahren vgl. u. a.: Franziska Brüggmann: Institutionskritik im Feld der Kunst. Entwicklung, Wirkung, Veränderungen, Bielefeld 2020; Fiona McGovern: In wessen Interesse? Zu einer Ethik künstlerischer Sammlungsrepräsentationen, in: INQUIRIES INTO ART, HISTORY AND THE VISUAL 3, 2022, Nr. 1, S. 45–70, <https://doi.org/10.11588/xxi.2022.1.85726>.
- 19** Beispielsweise baute das Frankfurter Weltkulturen Museum seit 1974 eine ‚Sammlung‘ zeitgenössischer Kunst mit Werken insbesondere vom afrikanischen Kontinent auf, vgl. Förster 2013 (wie Anm. 2), S. 195.
- 20** Vgl. ebd., S. 196.
- 21** Mignolo/Tlostanova 2012 (wie Anm. 14), S. 11.
- 22** Zum Begriff *epistemische Ungerechtigkeit* vgl. Miranda Fricker, die zwischen «Ungerechtigkeit

der Zeitzeug:innenschaft» und «hermeneutische Ungerechtigkeit» unterscheidet. Vgl. Miranda Fricker: *Epistemic Injustice. Power and the Ethics of Knowing*, Oxford/Now York 2007, S. 1; Claudia Brunner: *Epistemische Gewalt. Wissen und Herrschaft in der kolonialen Moderne*, Bielefeld 2020, S. 104–105.

23 Gayatri Chakravorty Spivak: *Can the Subaltern Speak?*, in: Nelson Carry/Lawrence Grossberg (Hg.): *Marxism and the Interpretation of Culture*, Urbana/Chicago 1988, S. 271–313; Mignolo/Tlostanova 2012 (wie Anm. 14), S. 12.

24 Nancy Fraser: *Die halbierte Gerechtigkeit. Schlüsselbegriffe des postindustriellen Sozialstaats*, 3. Aufl., Frankfurt a. M. 2016, S. 11.

25 Ebd., S. 12.

Bildnachweise

- 1 © Valerie Amani/Rehema Chachage
- 2 © PARA

Die Ausstellung und ihre Bildserien: *New Realities*?

Die Ausstellung *New Realities – Wie Künstliche Intelligenz uns abbildet*, die zwischen Juni 2023 und Januar 2024 im Museum für Kommunikation Nürnberg zu sehen war, umfasste rund fünfzig KI-generierte Bilder der Digitalkuratorin Maren Burghard.¹ Beim Betreten der Schau fielen den Gästen vor allem großformatige Porträts von Menschen ins Auge. Welche davon echt seien, fragten sich die Besuchenden. Diese und andere Irritationen waren gewollt, insofern die Ausstellung den Beginn eines aufregenden Kapitels der Technologiesgeschichte dokumentieren sollte: Künstliche Intelligenz (KI). Obwohl es im Moment noch mehr Fragen als Antworten gibt in Bezug auf generative KI, ist klar, dass deren breite Verfügbarkeit und Einsatz unsere Medienpraxis grundlegend verändern werden. Zugleich beschäftigt die Öffentlichkeit die kreative Schaffenskraft der KI, die sich in Textgenerierung, bildlicher Darstellung und anderen Formen digitaler Kreativität zeigt. *New Realities* war daher keine technische Leistungsschau, sondern ein auf Storytelling basierendes Ausstellungskonzept: Angedeutete Geschichten in den seriellen Abbildungen und identifizierbare narrative Muster beflügelten die Vorstellungskraft der Gäste. Allerdings entzogen sich die Bilder einer klaren Deutung und boten keinen eindeutigen Interpretationsrahmen. Diese Erfahrung spiegelt die Herausforderungen wider, mit denen wir konfrontiert sind, wenn wir mit Inhalten interagieren, die von generativer KI erstellt wurden. KI-generiert waren daher ebenso die einleitenden Wandtexte zu den drei Bildserien *Hotel*, *Arktis* und *Regenwald*.

Die KI-generierten Bilder wirkten wie fotografiert und entführten die Gäste an ferne Orte, die ihnen verstörend vertraut vorkamen. Dieser Effekt wird durch KI-Systeme geschaffen. Obwohl diese Bildwelten so nicht in unserer Realität existieren, entsprechen die Topoi *Arktis* und *Regenwald* unserer kollektiven und konstruierten Vorstellung dieser Orte. Das ist kein Zufall, denn die KI reproduziert simplifizierte und klischeehafte normierte Vorstellungen ferner Destinationen und neuer Realitäten – ob bei Orten oder in der Darstellung von Personen.

Im Vordergrund der Bildserien sind narrative Zeichen gesetzt: Abgebildete Figuren und Objekte bieten Interpretationsmöglichkeiten, die sich jedoch klaren Bedeutungszuschreibungen entziehen und die Neugier der Gäste wecken. Für die Generierung eines Bildes mithilfe der KI bedarf es der Eingabe von sogenannten «Prompts» – einer spezifischen Textanweisung an das KI-System. Bemerkenswert ist dabei, dass bereits einzelne Wörter oder sogar Morpheme einen signifikanten Einfluss auf den Inhalt und die Gestaltung des generierten Bildes haben. In der digitalen Bildgenerierung durch KI ist das Repertoire an sprachlichen Zeichen und Symbolen von zentraler Bedeutung.



1 Ausstellungsansicht, *New Realities – Wie Künstliche Intelligenz uns abbildet*, 2023, Museum für Kommunikation Nürnberg

Die Menschen formen und gestalten KI ganz wesentlich mit. Das verdeutlicht auch die in der Ausstellung präsentierte *KI-Kunst*.² So erforschen wir im vorliegenden Beitrag ausgehend von der Ausstellung und der darin gezeigten KI-Kunst das Erkenntnispotential KI-generierter Bilder im Hinblick auf visuelle Ungerechtigkeit.³

Kommunikation und Zeichen: Mind your word!

In der Ausstellung wurde deutlich, dass sprachliche Kommunikation mit den KI-Systemen eine wesentliche Rolle spielt, insbesondere in Bezug auf die Beeinflussung der textbasierten Mechanismen. Diese Algorithmen reagieren unterschiedlich auf spezifische Wörter, Wortkombinationen und Ausdrücke, die Konzepte wie Armut und Reichtum, Schönheit und Hässlichkeit, Konventionalität und (in sich seltsam gleichförmige) Nonkonformität abbilden. Die KI erschafft dabei nicht gänzlich Neues, sondern verarbeitet und reorganisiert bestehende Daten. Dies umfasst auch Bilder, die meist ohne explizites Einverständnis der Urheber:innen im Internet gesammelt werden, aus denen sie neue Zusammenhänge formt. Auf dem Weg in eine Welt, in der KI-Systeme immer mehr Entscheidungen beeinflussen, geraten verzerrende oder diskriminierende Informationen des Datenpools in den Fokus. Bildgenerierende KI-Systeme machen diese Probleme auf den ersten Blick sichtbar und ließen dies auch im Prozess der Bildentstehung für die Ausstellung deutlich erkennen. So tendierten die generierten Abbildungen von Personen, sofern keine spezifischen phänotypischen Merkmale in Prompts vorgegeben waren, zu einer vorrangig *weißen* und westlich konnotierten Darstellung. Wenn die Ergebnisse diverser oder vielfältiger aussehen sollten, musste das genau spezifiziert werden. Das Thema *«Stereoype»* und ihre Entstehung interessierten viele Besuchende. Auf einem Infoboard im Ausstellungsraum sahen die Gäste, wie klischeehaft die bildgenerierende KI arbeitet. Fotosequenzen verdeutlichen, dass Attribute wie *«intelligent»*,⁴ *«erfolgreich»* oder *«mächtig»* fast ausschließlich mit männlichen Personen assoziiert werden. Zudem wurde ersichtlich, dass andere Positionierungen als *weiß* allgemein unterrepräsentiert sind. Frauen, die als *«schön»*

charakterisiert werden, stellt die KI typischerweise mit langen, gewellten Haaren dar, während als ‹attraktiv› angesehene Männer häufig markante Gesichtszüge und überraschend oft einen Dreitagebart aufweisen. Um die Ursachen dieser stereotypen Darstellungen zu verstehen, sollten wir den Blick auf den grundlegenden Paradigmenwechsel in der bildgenerierenden KI richten und den Zeichenprozess analysieren, der Text und Bild in einen konnotativen Zusammenhang bringt. Konnten Bilder in der Vergangenheit maschinell nur durch sie begleitende Metadaten wie Dateiname, Titel, Untertitel, Kontextinformation verarbeitet werden, leistet die KI eine Art Übersetzung zwischen den Zeichenklassen. Künstliche Intelligenz wandelt sowohl sprachliche Zeichen als auch Bildzeichen in mathematische Vektoren um. Diese Vektoren machen die bedeutungstragenden Elemente von Text und Bild durch Spracheingaben (Prompts) kombinierbar. Dadurch werden auch Muster und Stereotype in unseren kollektiven Bilddaten sichtbar, die nicht über Metadaten transportiert werden.

Medienhistorisch betrachtet markieren KI-generierte Bilder eine bedeutende Veränderung in der Herstellung, Rezeption und Deutung visueller Inhalte. Sie fordern traditionelle Konzepte von Autorschaft und Originalität heraus, da der ‹Schöpfer› des Bildes nicht mehr ein einzelner Mensch ist. Die Schöpferrolle nimmt stattdessen ein Algorithmus ein, der wiederum mit einem kollektiven, jedoch nicht hinsichtlich der globalen demografischen Diversität repräsentativen Fundus von Bilddaten arbeitet und deshalb bestimmte Gruppen, Kulturen sowie geografische Räume vernachlässigt. Dies führt nicht nur zu ethischen Fragestellungen, insbesondere im Kontext der visuellen Gerechtigkeit, ‹wer› wird hier ‹wie› abgebildet (und ‹wer› nicht), sondern hinterfragt auch die Rolle des Menschen in dem kreativen Gestaltungsprozess. Gleichzeitig müssen neue Kategorien entwickelt werden, wie die Wertigkeit und Bedeutung dieser synthetischen Bilder zu verstehen und zu interpretieren sind. Wie schon die niederländische Kunsttheoretikerin Mieke Bal ausführt: ‹If visual art makes any sense at all beyond the narrow domain of beauty and the affective domain of pleasure, it is because art, too, thinks; it is thought. Not the thought about it, or the thought expressed in it, but visual thought, the thought embodied in form›.⁵ Kunst ist somit ein Nachdenken und sie bringt die Betrachtenden dazu, selbst Theorie zu entwickeln.⁶ Daher sollen die von der KI und für *New Realities* generierten Bilder theoretisch gefasst und zugleich der digital-künstlerische Diskurs dahinter aufgewertet werden. Dies zum einen, weil rund um bildgenerierende KI noch nicht annähernd alle Möglichkeitsräume erschlossen sind, und zum anderen, um einen wichtigen Schritt in Richtung der bisher noch fehlenden Demokratisierung der digitalen KI-Bildästhetik zu leisten. Bei der Erstellung KI-generierter Bilder werden sowohl die visuellen Eigenschaften von Bildern (ikonische Zeichen) als auch die zugehörigen Textbeschreibungen (symbolische Zeichen) durch Natural Language Processing (NLP) in numerische Vektoren umgewandelt und in einem gemeinsamen semantischen Raum dargestellt. Das Modell lernt, die Übereinstimmung zwischen Bild- und Textvektoren zu optimieren, um Bilder zu generieren, die den Textbeschreibungen entsprechen. Diese Methode ermöglicht es der KI, verschiedene Zeichenklassen in einem semantischen Raum zu verknüpfen, wodurch KI-generierte Bilder als neue kulturelle Artefakte entstehen, die unsere kulturellen Codes und Kommunikationsformen neu interpretieren.

Digitale Bildästhetik und visuelle Ungerechtigkeit: Was ist normal?

Insgesamt gibt es ein breites Spektrum an Meinungen zum Thema KI und deren spezifischer Bildästhetik. Einige Fachleute argumentieren, dass die neuen Technologien

die gestalterischen Möglichkeiten erweitern. Auf der anderen Seite gibt es die Sichtweise, dass Kreativität nicht allein auf Algorithmen und Daten reduziert werden kann. KI liefere zwar beeindruckende Ergebnisse, vermöge aber zum Beispiel nicht mit dem kalkulierten Bruch oder einem sehr individuellen Ausdruck von Kreativität zu arbeiten.⁷ Während die Möglichkeit einer neuen Bildrhetorik in der Mensch-Maschine-Interaktion reizvoll erscheint, offenbart sich die Schattenseite der neuen Technologie in Bezug auf ungerechte Repräsentationen. Die digitale Bildästhetik der KI umfasst neben rassifzierten Darstellungen eine breite Palette von Ausschlüssen, wie geschlechts-, alters-, körperbezogene und soziokulturelle Vorurteile. Man könnte dies unter dem Begriff einer «stereotypenbasierten visuellen Diskriminierung» zusammenfassen, welche sämtliche Stereotypen und Diskriminierungsformen in KI-generierten Bildern adressiert. Faktoren, die diese Problematik begünstigen, sollen im Folgenden dargestellt werden.

Die KI generiert ihre Abbildungen auf der Datenbasis, anhand derer sie trainiert wurde. Diese Basis sind die sogenannten Trainingsdaten. Wie bei allen Daten ist für das Ergebnis die Qualität entscheidend. Sind die Daten unausgewogen oder von Vorurteilen geprägt, spiegelt sich das in den generierten Bildern wider. Die Unausgewogenheit und Verzerrung in den Trainingsdaten für generative KI-Modelle wie *Midjourney*, *Stable Diffusion* und *DALL-E* haben mehrere Ursachen: Verschiedene Arten von Bias können sich in den Trainingsdaten manifestieren, einschließlich Bestätigungsfehlern sowie Stichproben-, Repräsentations- und Aggregationsverzerrungen. Ein *Bestätigungsfehler* (*confirmation bias*) tritt auf, wenn die Datensammlung unbewusst Informationen bevorzugt, die bestehende Annahmen oder Hypothesen bestätigen. Zum Beispiel könnte ein KI-Modell, das hauptsächlich mit Bildern westlicher Kunst trainiert wurde, dazu neigen, ästhetische Präferenzen zu reproduzieren, die dieser Kunsttradition entsprechen und andere künstlerische Formen vernachlässigen. Eine *Stichprobenverzerrung* (*sampling bias*) entsteht, wenn die Auswahl der Trainingsdaten nicht repräsentativ für die Vielfalt der realen Welt ist. Ein Beispiel wäre, wenn ein Modell überwiegend mit Bildern trainiert wird, die aus bestimmten geografischen Regionen stammen, was dazu führt, dass die generierten Bilder diese Regionen überrepräsentieren.

Eine *Repräsentationsverzerrung* liegt vor, wenn bestimmte Gruppen oder Merkmale in den Trainingsdaten unter- oder überrepräsentiert sind. Zum Beispiel könnten generative KI-Modelle, die mit einem Übermaß an Bildern von jungen, fitten Menschen trainiert wurden, dazu neigen, diese demografischen Merkmale in ihren Erzeugnissen zu bevorzugen und dadurch ältere Menschen oder Menschen mit unterschiedlichen Körperformen zu marginalisieren. Durch die Art und Weise, wie Daten aus verschiedenen Quellen zusammengeführt werden, kann eine *Aggregationsverzerrung* entstehen. Diese führt zu einer Überbetonung bestimmter Merkmale oder Themen, wie zum Beispiel, dass bei der Aggregation von Daten aus überwiegend englischsprachigen Online-Quellen kulturelle Perspektiven und Bildinhalte aus nicht-englischsprachigen Kontexten vernachlässigt werden.

Hinzu kommt die Rolle der Clickworker:innen, welche die Daten aufbereiten und Textbeschreibungen zu ihnen ergänzen. Ohne spezifische diskriminierungssensible Schulungen werden etwa durch Auswahl und Verschlagwortung unbeabsichtigt individuelle Vorurteile oder gesellschaftlich verbreitete Stereotypen in die Daten mit eingegeben.

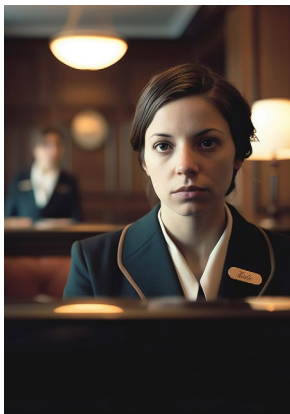
KI hat das Potenzial, die Art und Weise, wie Bilder verstanden werden – auch im Hinblick auf visuelle Gerechtigkeit –, grundlegend zu verändern. Diese Veränderung

könnte sogar tiefgreifender sein als jene, die durch die enorme Zunahme an Bildmaterial in der Ära der digitalen Revolution hervorgerufen wurde.⁸ Auf generative KI gibt es aus Sicht unseres Museums viele interessante Perspektiven. Für die theoretische Erschließung des Themas haben wir die Kommunikations- und Zeichenprozesse betrachtet. Darüber ließ sich die neue Praxis der KI-generierten Bildproduktion unabhängig von technologischen Entwicklungen und Unterschieden nachhaltig vermitteln. Die KI-generierten Bilder in der Ausstellung lassen sich in ihrer visuellen Qualität von Fotografien kaum unterscheiden. Auch Aufnahmen, die mittels fotografischer Verfahren erstellt wurden, sind bereits durch die Auswahl des Motivs oder der Perspektive in ihrer Semantik codiert. Aber sie werden überwiegend als direkte, wenn auch interpretierte Repräsentationen der wahrnehmbaren Wirklichkeit angesehen. Für die Rezeption von Fotografien ist diese indexikalische Verbindung zu einer außerbildlichen Realität das distinktive Merkmal, im Vergleich zu anderen Bildherstellungsverfahren. KI-generierte Bilder zeigen eine durch Algorithmen konstruierte Realität, die auf unseren visuellen Interpretationen der Welt referiert und aus gewaltigen Datenmengen gewonnen ist. Sie sind ein Produkt der Zeichen und Codes, die in den Trainingsdaten vorhanden sind. Der Trainingsdatensatz für das Diffusionsmodell *Stable Diffusion* und andere Systeme beinhaltet mehr als fünf Milliarden Bild-Text-Paare. Diese Datenbank (*LAION 5B*) bezieht ihre Trainingsdaten hauptsächlich aus *Common Crawl*, einem öffentlichen Webarchiv, das seit 2008 betrieben wird.

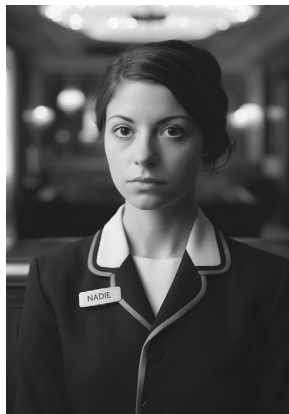
Wie die in der Ausstellung *New Realities* gezeigten Bilder auf dieser Basis entstanden sind, soll nun erläutert werden. Vor allem für die Abbildungen von Menschen in großformatigen Porträts hat die Digitalkuratorin die Figuren in mehreren Versuchen als Typen definiert. Dies ermöglichte eine Präzisierung der Ergebnisse und brachte zugleich mehr Diversität in die Ausstellung – ein wichtiges Anliegen der Kuratorinnen und des Museums für Kommunikation.

Serie Hotel

Das Ausgangsbild für die Bilder der Rezeptionistinnen mit den Titeln *Bad Tidings* (Abb. 2), *Not the Welcome You Were Expecting* (Abb. 3) und *Token of Shattered Dreams*



2 Maren Burghard (Prompt), *Bad Tidings*, 2023, KI-generiertes Bild



3 Maren Burghard (Prompt), *Not the Welcome You Were Expecting*, 2023, KI-generiertes Bild



4 Maren Burghard (Prompt), *Token of Shattered Dreams*, 2023, KI-generiertes Bild

(Abb. 4) war identisch. Die Texteingabe dazu lautete: «Photograph of a worried hotel receptionist, at the front desk of a large grand hotel, formal active wear, intense eye contact.» Hinzu kamen Storytelling-Elemente und Ergänzungen, wie zum Beispiel: «About to deliver some terrible news». *Token of Shattered Dreams* hatte als Grundlage dasselbe Bildmaterial wie die beiden anderen Abbildungen. Die Anweisungen unterscheiden sich allerdings («selfie, group of cleaners»). Die Integration des Begriffs «Reinigungskräfte» in die Prompts führte dazu, dass die in *Token of Shattered Dreams* dargestellten Personen nicht mehr als *weiß* gelesen werden können.

Serie *Regenwald*

Als die Bilder für die Serien entstanden, zeigten nahezu alle Darstellungen, so auch *Looking Beyond Sight* (Abb. 5), *weiße* Personen. Die dazugehörige Programmaufforderung lautete: «in rainforest, melancholic young, man from Italy, fat soft face, [...] wearing white tennis outfit, holding white rat».

Die Ausstellung versuchte mehr Diversität in KI-generierten Bildern zu erzielen. Geografische Angaben in Prompts bewirkten Veränderungen in Hautfarbe und Kleidungsstil der dargestellten Personen. Bei Hinzufügung eines geografischen Bezugs neigten die Algorithmen dazu, den Kleidungsstil weiblicher Figuren in eine folkloristisch afrikanische Richtung zu ändern, während Männer problemlos in sportlicher Kleidung generiert wurden. Auch bei der Anforderung, weibliche Personen aus Afrika in Businesskleidung darzustellen, bevorzugte die KI traditionelle Kleidungsstile, was auf einen Bias in der Darstellung von Geschlecht und Ethnizität hinweist.

Für die Ausstellung wurde dann das Porträt einer Frau aus Nigeria mit Schwimmweste gewählt, welches die KI problemlos umsetzte. Prompt dazu war: «in rainforest, melancholic young woman from nigeria, fat soft face, wearing sporty life vest».⁹

Dies bringt uns zu einem weiteren Punkt der algorithmischen Voreingenommenheit. Die Algorithmen selbst können Vorurteile widerspiegeln, die in den Trainingsdaten oder den Annahmen der Entwickler:innen verankert sind. Die Vielschichtigkeit dieser Vorurteile kann von subtilen Nuancen bis hin zu offensichtlichen Verzerrungen reichen. Das Verhalten der Nutzenden und die Entscheidungen, die bei der Optimierung bestimmter Funktionen innerhalb des Algorithmus getroffen werden, können ebenfalls zu Verzerrungen führen. Dies schließt Popularitäts- und emergente Verzerrungen ein, die im Laufe der Zeit als Folge der Interaktion mit Benutzer:innen auftreten können.

Auch im Entstehungsprozess selbst können Ungleichheiten eingeschrieben sein. Die Zusammensetzung und das kulturelle Verständnis der Entwicklungsteams sind



5 Maren Burghard (Prompt), *Looking Beyond Sight*, 2023, KI-generiertes Bild

entscheidend. Diversität in Teams kann helfen, verschiedene Perspektiven einzu- bringen und so Vorurteile zu minimieren. Es ist wichtig, ein Bias zu identifizieren, bevor Schritte zu seiner Behebung unternommen werden können. Überwachung und Anpassung der KI-Modelle sind notwendig, um sicherzustellen, dass sie im Laufe der Zeit nicht noch mehr Verzerrungen unterliegen, wie oben benannt. Zwar versuchen Organisationen, ethische Prinzipien in die KI zu implementieren, stoßen jedoch auf Schwierigkeiten, dies in die Praxis umzusetzen.

Eine weitere entscheidende Rolle spielt auch der grundlegende Konflikt, den wir immer im Auge behalten müssen, wenn wir mit KI-generierten Bildern (oder Texten) arbeiten: auf der einen Seite stehen gesellschaftliche Verantwortung und Ethik und auf der anderen Seite ganz klar ökonomische Interessen. Während ethische Prinzipien eine wichtige Rolle spielen sollten, folgen viele Unternehmen in der KI-Industrie primär ökonomischen Interessen. Dies führt oft zu einem Konflikt zwischen dem Streben nach Profit und der Notwendigkeit, ethische Standards und eine faire/gerechte Repräsentation in den generierten Bildern zu gewährleisten.

Ausblick und Fazit: Beyond Human?

Wie geht es mit Bildern der Künstlichen Intelligenz und der normativen Bildästhetik, die sie verbreiten, weiter? Wir wollen zum Abschluss einen kleinen Ausblick versuchen. Die überwiegend digitale Verwendung der KI-Bilder führt dazu, dass ihre ästhetische Gestaltung speziell für diesen Kontext optimiert wird. Dies zeigt, unter anderem auch der Bild- und Medienwissenschaftler Roland Meyer in seinem Beitrag *Es schimmert, es glüht, es funkelt – Zur Ästhetik der KI-Bilder*.¹⁰ Das diffuse Schimmern, Glühen und Funkeln der Abbildungen, die von der KI generiert wurden, ist keineswegs KI-spezifisch. KI-Tools reproduzieren ästhetische Standards, die schon vor dem Durchbruch der Bild-KI Ende des Jahres 2022 in der digitalen Kultur vorherrschend waren. Zu den Merkmalen gehören unter anderem diffuses Licht, das gleichsam aus dem gesamten Bild zu strahlen scheint. Dies resultiert aus der Tatsache, dass die Technologie auf visuelle Simulation von Licht und Schatten setzt, anstelle eines optischen Modells. Ein weiteres charakteristisches Element ist das *Teal-and-Orange*-Farbschema, das warme Kupfer- und Bronzetöne mit kühlen blaugrünen Farben kombiniert. Dieses Schema findet weite Verbreitung in der zeitgenössischen visuellen Kultur und wird oft eingesetzt, um Bilder lebendiger und kontrastreicher wirken zu lassen. Hinzu kommen selektive Detailschärfe, die detaillierte Bildelemente mit diffuser Unschärfe und weichgezeichneten Konturen verbindet, sowie hyperrealistische Detailliertheit mit einem übernatürlich wirkenden Kontrast und künstlich anmutender Sättigung. Zudem sind die Bilder oft zentralperspektivisch komponiert mit zentralem Fluchtpunkt, der durch eine Vignettierung mit dunklen Rändern die Aufmerksamkeit auf das zentrale Motiv lenkt.¹¹

Auch diese den KI-generierten Bildern inhärente Ästhetik trägt zu ihrer Homogenität bei. Die einheitlichen Stile und Oberflächenqualitäten, zusammen mit der durch Algorithmen und Trainingsdaten bedingten inhaltlichen Verstärkung stereotyper Darstellungen, tragen zur Festigung normativer Weltbilder und Ästhetiken bei. Somit verfestigt die digitale Bildästhetik der KI kulturelle Narrative sowie visuelle Ungerechtigkeiten und verstärkt dabei den Mangel an alternativen Perspektiven. Insgesamt führt diese Dynamik zu einer Verengung der Darstellungs-, Interpretations- und Wirkungsmöglichkeiten von Bildern.

Die KI sind wir – oder sie spiegelt uns wider, über die Codierungen in unseren Daten. KI-generierte Bilder beeinflussen, wie Realitäten wahrgenommen, verstanden und kommuniziert werden, was weitreichende Auswirkungen auf kulturelle und soziale Ebenen hat. Dies bestätigt auch Eva Gengler, deren Forschungen sich auf die Schaffung einer gerechteren «feministischen KI» konzentrieren, im Interview für die Ausstellung *New Realities*:

Wie sie [die KI] sich weiterentwickelt, liegt in unserer Hand. Sie kann bisherige gesellschaftliche Gräben und systematische Ungerechtigkeiten gegenüber Frauen, People of Colour, LGBTQAI+ und vielen weiteren Gruppen dramatisch verschärfen. Es liegt an uns sie zu bauen und einzusetzen, um Gerechtigkeit zu fördern. [...] Das ist möglich, wenn wir die Gründe für diskriminierende KI adressieren: die Daten, die Menschen und den Kontext.

Weiter führt sie aus, dass vor allem Bildung im Umgang mit KI, also entsprechende Medienkompetenz, auf dem Weg dahin wichtig ist.¹² Die Ausstellung *New Realities* im Museum für Kommunikation hat versucht, auch durch ihr facettenreiches Vermittlungsprogramm der Stereotypisierung durch die KI entgegenzuwirken. Diskriminierungsstrukturen wurden benannt, anhand der gezeigten Beispiele intensiv beleuchtet und regten zur Auseinandersetzung mit den kulturellen und gesellschaftlichen Implikationen dieser Phänomene an. So erworbene Medienkompetenz ebnet den Weg für die Möglichkeiten der kreativen Zusammenarbeit von Mensch und Maschine. Diese betont auch Merzmensch in seinem Buch *KI-Kunst*: «Künstler:innen und Forscher:innen schließen sich zusammen, um einer breiten Öffentlichkeit Zugang zu den kreativen Methoden der KI zu ermöglichen, die nicht mehr passives Betrachten, sondern aktives Mitmachen fördern.»¹³

Anmerkungen

1 Die Ausstellung war zwischen dem 23.6.2023 und 21.01.2024 zu sehen, siehe www.mfk-nuernberg.de/kuenstliche-intelligenz-ausstellung-new-realities (Zugriff am 31.01.2024). Für weitere Informationen zur Ausstellung und einem 360-Grad-Panorama, siehe die virtuelle Erweiterung, der so genannte Expotizer: <https://new-realities.museumsstiftung.de> (Zugriff am 29.01.2024).

2 Vgl. zur detaillierteren Definition von KI-Kunst den gleichnamigen Band von Merzmensch: *KI-Kunst – Kollaboration von Mensch und Maschine*, Berlin 2023.

3 Vgl. Marcel Finke: *Denken (mit) der Kunst oder: Was ist ein theoretisches Objekt?*, in: *wissender kuenste.de*, 04.11.2014, <https://wissenderkuenste.de/texte/ausgabe-3/denken-mit-der-kunst-oder-was-ist-ein-theoretisches-objekt>, Zugriff am 29.01.2024.

4 Alle im Folgenden beschriebenen Attribute sind Zitate aus den in die KI-Programme eingegebenen Sprachbefehlen.

5 Mieke Bal: *Quoting Caravaggio. Contemporary Art, Preposterous History*, Chicago 1999, S. 117.

6 Ebd. Vgl. dazu auch weitere Arbeiten von Mieke Bal u. a. Dies.: *Louise Bourgeois Spider. The Architecture of Art-Writing*, Chicago 2001, S. 4–5;

Dies.: *Of What One Cannot Speak*. Doris Solcedo's Political Art, Chicago 2010, S. 6–9.

7 Vgl. die Aussage von Dorothea Winter, siehe *Expotizer zu New Realities* (wie Anm. 1): «KI ist Hammer und Meißel vergleichbar, mit denen Michelangelo seinen David schuf – beide waren sicher nicht die Inspiration für den Meister, aber ohne sie wäre der David im Marmorblock verblieben. Daher gilt: Kreativ bleibt der kunstschaffende Mensch, KI sein Werkzeug. Es gibt keine digitale Kreativität, wir schaffen keine digitalen, kreativen Gegenüber mit KI. Aber mithilfe von KI kann der David des 21. Jahrhunderts entstehen». Vgl. Dorothea Winter: *KI, Kunst und Kitsch*. Ein philosophischer Aufreger, Heidelberg 2023. Die Verfasserinnen des Beitrages definieren «digitale Kreativität» allerdings anders und bejahen deren Existenz als Teil der Mensch-Maschine-Interaktion.

8 Vgl. Klaus F. Röhl: *Gerechtigkeit vor Augen*. Visuelle Kommunikation im Gerechtigkeitsdiskurs, in: Peter Dabrock u. a. (Hg.): *Kriterien der Gerechtigkeit. Begründung – Anwendung – Vermittlung*, Gütersloh 2003, S. 369–384, <https://www.ruhr-uni-bochum.de/rsozlog/daten/pdf/Roehl%20Gerechtigkeit%20vor%20Augen.pdf>, Zugriff am 29.01.2024.

9 Update: Im Januar 2024 mit der sechsten Version des KI-Bildprogramme *Midjourney* (mit diesem KI-Modell wurde der überwiegende Teil der Bilder der Ausstellung *New Realities* generiert) ließen sich die gewünschten Kleidungsstile schon beim ersten Versuch ausführen.

10 Roland Meyer: Es schimmert, es glüht, es funkelt – Zur Ästhetik der KI-Bilder, in: 54books.de,

20.03.2023, <https://54books.de/es-schimmert-es-glueht-es-funkelt-zur-aesthetik-der-ki-bilder>, Zugriff am 29.01.2024.

11 Vgl. ebd.

12 Zum Zitat von Eva Gengler, siehe *Expotizer* zu *New Realities* (wie Anm. 1).

13 Merzmensch (wie Anm. 2), S. 66.

Bildnachweise

1 Foto: Tanja Elm

2–5 © Maren Burghard

Das Brücke-Museum in Berlin Dahlem wurde 1967 in einem Neubau von Werner Düttmann eröffnet. Es geht auf eine Initiative von Karl Schmidt-Rottluff zurück, der selbst Mitglied der Künstlergruppe Brücke war. Seine Sammlung bildet den Ausgangspunkt des Museumsbestands, der heute als der weltweit umfassendste dieser Art gilt. Seit der Übernahme der Direktion durch Lisa Marei Schmidt 2017 sucht das Brücke-Museum zunehmend den Dialog mit zeitgenössischen Künstler:innen. Im Leitbild festgehalten ist zudem eine «multiperspektivische Sicht auf die Sammlung unter Einbezug bisher vernachlässigter Narrationen» und die Erarbeitung «aktuelle[r] und kritische[r] Sichtweisen auf die Sammlung durch ein gesellschaftlich relevantes Ausstellungs- und Vermittlungsprogramm ebenso wie durch Kooperationen mit anderen Museen, Forschungsinstitutionen, Bildungs- und Sozialeinrichtungen». Das folgende Gespräch zwischen Lisa Marei Schmidt und Fiona McGovern fand im November 2023 statt und ist der Umsetzung dieses Leitbildes in der Museumspraxis gewidmet. Es diskutiert Fragen der visuellen Gerechtigkeit anhand einer Reihe von Ausstellungen, die sich kritisch mit dem Bestand des Museums und der Rezeptionsgeschichte der Brücke auseinandersetzen. Im Februar 2024, noch während der finalen Korrekturrunden dieses Gesprächs, erhielt das Brücke-Museum vom Kunstkritiker:innenverband AICA die Auszeichnung «Museum des Jahres».

Fiona McGovern (FMCG): Du bist jetzt seit ziemlich genau sechs Jahren Direktorin des Brücke-Museums. Ich würde mit dir im Rahmen dieses Gesprächs gerne auf die vergangene Zeit zurückblicken und zugleich Perspektiven für die Zukunft diskutieren. Anfangen möchte ich jedoch in der Gegenwart. Wo würdest du sagen, dass das Museum jetzt steht? Was beschäftigt dich aktuell?

Lisa Marei Schmidt (LMS): Das ist eine gute Frage. Wir haben in diesen sechs Jahren in Bezug auf Haushalt, Personal und Programm viel geschafft. Jetzt ist der Zeitpunkt, einen Schritt zurückzutreten und sich die stark gewachsene institutionelle Infrastruktur noch einmal genauer anzuschauen, beispielsweise das Thema soziale Nachhaltigkeit, etwa im Bereich Personal.

FMCG: Deine Vorgänger:innen waren jeweils sehr lange im Amt: Leopold Reide-meister von der Eröffnung des Museums 1967 bis zu seinem Tod 1987, Magdalena M. Moeller nach einer kurzen Interimsleitung von Eberhard Roters von 1988 bis zu ihrer Pensionierung 2017. Mit dir ist erstmalig jemand auf den Posten gekommen, die sich bis dato vor allem durch eine Expertise in zeitgenössischer Kunst ausgewiesen hat. Was hat dich an der Übernahme dieses auf die Brücke spezialisierten, vergleichsweise kleinen Museums gereizt?

LMS: Ich fand dieses Museum eine spannende Herausforderung, denn ich sah ein großes Potential in dem schönen Dreiklang von Sammlung, Architektur und Standort. Wir verwahren hier eine der bedeutendsten Sammlungen des deutschen Expressionismus, in einem Gebäude von Werner Düttmann, den ich als Architekten schon immer sehr geschätzt habe – inmitten eines großen Gartens, am Rande des Grunewalds. Mich interessierte an dieser Stelle auch, wie man diese Kunst für eine jüngere Generation interessant und relevanter machen kann. Ein großer Vorteil ist natürlich, dass wir, wenn auch am Rande, doch noch in Berlin sind. Das heißt, wir haben schon ein ganz tolles, kritisches, interessiertes und informiertes Publikum hier vor Ort, das wir stärker an das Haus binden wollten.

FMcG: Den Auftakt deiner Ausstellungstätigkeit bildete eine Rekonstruktion der ersten Ausstellung im Brücke-Museum 1967. Warum war dir das als erster Schritt wichtig?

LMS: Mein wissenschaftlicher und kuratorischer Background liegt in der Konzeptkunst der 1960er und 1970er Jahre. Die sogenannte Ideenkunst prägt mein kuratorisches Denken und auch, wie ich Institutionen verstehe. So war die Auftaktausstellung für mich eine Annäherung zum einen an die Gründungsgeschichte des Museums und zum anderen an das Gebäude an sich. Viele denken, dass es sich um ein Privathaus handelt, aber es wurde als Museum und genau für diese Sammlung konzipiert. Das konnte man an der Ersteinrichtung gut erkennen. Da ich im fünfzigsten Jubiläumsjahr meine Tätigkeit hier am Brücke-Museum aufgenommen habe, war diese Ausstellung zugleich eine Hommage an die Gründungsgeschichte. Ich wollte sichtbarer machen, wie Karl Schmidt-Rottluff ein Museum, dieses Haus, initiiert hat, gemeinsam mit dem erfahrenen Museumsman Leopold Reidemeister, der wohl auch eine Art Geistesfreund war. Das Konzept des Hauses ist auch gut gedacht, in dem Sinne, dass es kein Schmidt-Rottluff gewidmetes Personalmuseum wurde, sondern ein Museum für die Künstlergruppe Brücke, die damals schon über fünfzig Jahre zurücklag. Das ermöglicht programmatisch natürlich bis heute sehr viel mehr Themen und Beschäftigungsbereiche. Schmidt-Rottluff wollte ein Museum, das von Wald umgeben ist, sodass Kunst- und Naturgenuss bei einem Besuch zusammenkommen. Mit Düttmann haben sie einen jungen, progressiven Architekten engagiert.

FMcG: Schon damals hast du auch eine zeitgenössische künstlerische Position mit einbezogen.

LSM: Ja, das stimmt, parallel zur Rekonstruktion der Eröffnungsausstellung zeigten wir im Garten einen farbenfrohen Pavillon, die *Casa Isadora* von Sol Calero (Abb. 1). Mir war es wichtig, gleich zu Beginn eine zeitgenössische Position einzuladen und damit auch den Garten als Raum des Museums zu eröffnen. Später kam dann noch die Zusammenarbeit mit dem *atelier le balto* dazu, welche den Außenbereich sanft neukonzipiert haben. Gleichzeitig haben wir anlässlich dieser Ausstellung die Architektur, die ich so wunderbar finde, wieder stärker freigelegt und beispielsweise die Ausblicke in den umliegenden Wald wieder geöffnet. Für mich ist dieses Zusammen von Natur und Kunst ganz zentral für dieses Museum.

FMcG: Das Museum ist damit auch als ein bewusstes Gegenstück zu dem aus NS-Zeiten stammenden Kunsthaus Dahlem entworfen worden, dem ehemaligen



1 Sol Calero, Casa Isadora, 2018, Berlin, Brücke-Museum

Staatsatelier Arno Brekers. Welche Rolle spielt dieses architektonische Erbe für dich und das Programm des Museums?

LMS: Die Architektur des Museums ist natürlich sehr interessant und, ich gebe Dir ganz recht, eine architektonische Antwort auf unser Nachbargebäude. Wo das Brücke-Museum jetzt steht, war ursprünglich eine repräsentative Villa für Arno Breker geplant. Das heißt auf dessen Fundament wurde dann ein Museum platziert, welches den von den Nationalsozialisten so diffamierten Künstlern der Brücke gewidmet wurde. Dies war bestimmt ein später Triumph für Karl Schmidt-Rottluff, obwohl ich ihn mir schwer als triumphierende Persönlichkeit vorstellen kann.

FMcG: Ein anderes Anliegen, das sich durch deine bisherige Tätigkeit hier am Museum durchzieht, ist eine kritische Aufarbeitung von und Auseinandersetzung mit dem Sammlungsbestand sowie der Künstlergruppe Brücke selbst. Das findet sich so im Leitbild des Museums wieder und auch in dessen Programm. Zunächst zum Leitbild: Bist du damit direkt eingestiegen oder ist das erst im Verlauf der Zeit entstanden?

LMS: Das ist im ersten Jahr und in einem Prozess der institutionellen Umgestaltung entstanden. Als ich hier begann, war hinter und vor den Kulissen strukturell viel zu tun. So gab es beispielsweise in den Ausstellungen kaum Texte und wenn nur auf Deutsch, die Website war komplett veraltet und es gab nur eine einzige E-Mail-Adresse für alle Mitarbeiter:innen. Außerdem hat unsere großartige Kuratorin für Outreach, Daniela Bystron, erst im April 2018 begonnen. In demselben Jahr haben wir eine neue Webseite realisiert und in dem Rahmen das Leitbild formuliert, an dessen Überarbeitung wir gerade mal wieder sitzen. Es gibt ja kilometerlange Bücherregale zum Expressionismus, aber ein sehr formal-ästhetischer Zugang hat lange die Forschung und Ausstellungen bestimmt. Auf dieser Basis fand ich es interessant andere Fragen zu stellen und zugleich gab es viele Themen, die bisher noch wenig behandelt wurden.

Beispielhaft hierfür ist die Zeit des Nationalsozialismus, die lange Zeit sehr verkürzt dargestellt wurde, indem die Situation der Brücke-Künstler auf die «Verfemung» ihrer Kunst reduziert wurde. Dabei sind gerade die Widersprüche interessant. Und so haben wir diese 2019 in der Ausstellung *Flucht in die Bilder?* behandelt und uns mit der künstlerischen Praxis, den Handlungsspielräumen und den Alltagsrealitäten der Brücke-Künstler im Nationalsozialismus beschäftigt (Abb. 2). Auch ein umfangreicher Katalog ist erschienen. Ich arbeite sehr gerne mit externen Expert:innen zusammen. In diesem Fall habe ich Meike Hoffmann von der Forschungsstelle «Entartete Kunst» der Freien Universität Berlin und Aya Soika vom Bard College eingeladen, beides Expertinnen der Brücke und dieser Zeit, ohne die dieses Projekt nicht möglich gewesen wäre.



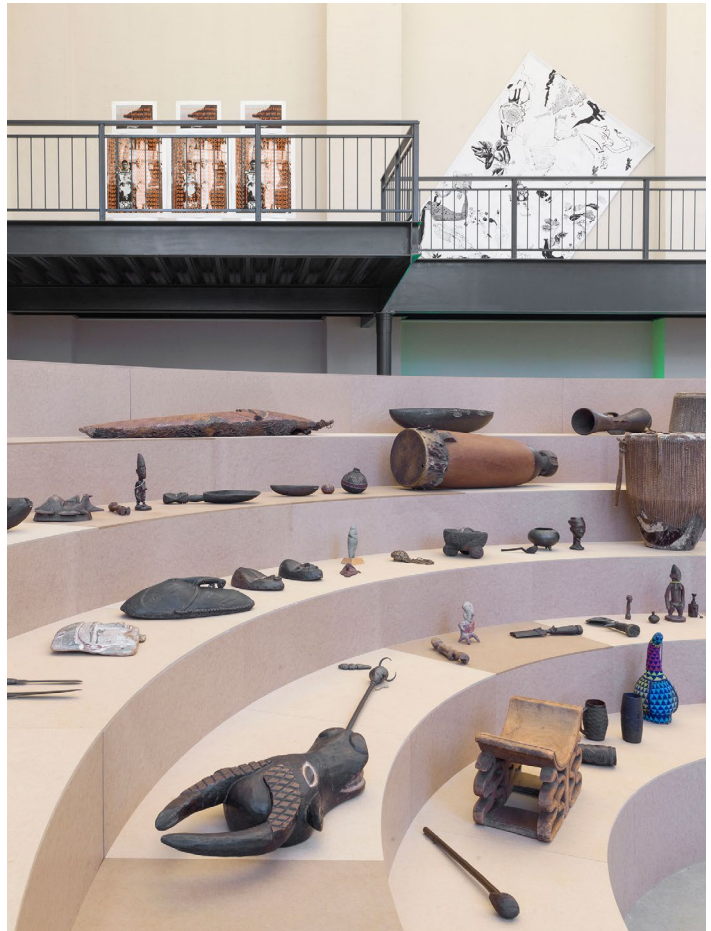
2 Ausstellungansicht, *Flucht in die Bilder? Die Künstler der Brücke im Nationalsozialismus*, 2019, Berlin, Brücke-Museum

FMcG: Auf die Ausstellung *Flucht in die Bilder? Die Künstler der Brücke im Nationalsozialismus* folgte 2021/22, also gut zwei Jahre später, *Whose Expression? Die Künstler der Brücke im kolonialen Kontext* (Abb. 3). Parallel dazu lief die *Transition Exhibition* (Abb. 4) mit zeitgenössischen Positionen, in der auch erstmals die Sammlung von Karl Schmidt-Rottluffs Objekten aus kolonialen Kontexten gezeigt wurde. Gibt es eine Art Masterplan in Bezug auf die kritische Aufarbeitung oder ist es eher eine sukzessive Auseinandersetzung mit unterschiedlichen Aspekten und Zugangsweisen?

LMS: Es gibt keinen Masterplan, aber es gibt Themen, die mich interessiert haben, als ich hier begonnen habe. Dass wir das Thema Kolonialismus bearbeiten, fand ich beispielsweise zwingend notwendig aufgrund des Nachlasses von Karl Schmidt-Rottluff, den wir im Haus verwahren, und in dem sich rund hundert Objekte aus verschiedensten Regionen der Welt befinden, darunter ehemaligen deutschen Kolonien, wie Kamerun und Papua-Neuguinea. Auf solch ein koloniales Erbe muss man reagieren. Eine kritische Beschäftigung mit dem Thema Kolonialismus und Brücke durchzog 2021 alle Bereiche unserer Museumsarbeit. Die Digitalisierung dieser



3 Ausstellungsansicht, *Whose Expression? Die Künstler der Brücke im kolonialen Kontext*, 2021, Berlin, Brücke-Museum



4 Ausstellungsansicht, *Transition Exhibition*, 2021, Berlin, Kunsthau Dahlem

Sammlung war der Auftakt. Mir war es wichtig transparent mit diesem Bestand umzugehen, ihn sichtbar zu machen. Die Aufnahmen dieser Objekte waren dann nicht zuletzt die Basis, um mit Expert:innen aus den Herkunftsregionen der Werke und dekolonialen Akteur:innen ins Gespräch zu kommen und gemeinsam mit ihnen mehr zu den Werken, ihren Bedeutungen und kolonialen Kontexten herauszufinden. Wir haben uns damals bewusst dafür entschieden, die Werke nicht bei uns in unserer Sammlung online zu zeigen, da sie dort unserer Datenbankstruktur folgen müssten, sondern auf Wikimedia Commons, wo alle Beiträge editierbar sind. Hierüber können wir außerdem einen viel größeren internationalen Rezipient:innenkreis erreichen. Wir haben mit vielen Partner:innen aus verschiedenen Ländern für dieses Projekt zusammengearbeitet. Es war uns bei diesem, von Isabel Fischer und Anna Brus betreuten Projekt, wichtig, die Wissenshierarchie bewusst zu öffnen und auch abzugeben. Vor allem haben wir Fragen gestellt, auf die wir zum Teil keine Antworten hatten und haben dieses Fragenstellen öffentlich gemacht. Das Thema Kolonialismus und Brücke ist naheliegend, insofern war das eigentlich Überraschende für mich, dass es vorher noch nicht betrachtet wurde. Wir hatten aber auch das Glück Drittmittel zu erhalten, um begleitend Sensibilisierungsworkshops und -fortbildungen zum Thema Dekolonialisierung oder rassismuskritische Sprache, intern und extern zu veranstalten. Das Ausstellungsprojekt hier im Haus war eine Kooperation mit dem Stedelijk Museum in Amsterdam und dem Statens Museum for Kunst in Kopenhagen, die eine Ausstellung zu Nolde und Kirchner im Kolonialismus vorbereitet hatten und die eigentlich eine große Institution als dritten Partner gesucht hatten. Aber kein anderes deutsches Haus wollte sich an dieses Thema wagen. Als Brücke-Museum war es uns wichtig, nicht nur auf Nolde und Kirchner zu schauen, sondern auf alle Brücke-Künstler. Wir mussten uns thematisch konzentrieren, da wir natürlich viel weniger Platz haben, und den Fokus erweitern. Zeitgleich haben wir Schmidt-Rottluffs Sammlung von Objekten aus kolonialen Kontexten ausgestellt und kontextualisiert. Weil unser Haus besetzt war, hat mir netterweise Dorothea Schöne ihre große Halle im Kunsthaus Dahlem zur Verfügung gestellt. Dort hat Paz Guevara als externe Kuratorin für uns rund 15 zeitgenössische Künstler:innen eingeladen, die kritisch reflektiert haben, was es bedeutet, diese Sammlung auszustellen und was solche Sammlungen heute noch bedeuten.

FMcG: Wie seid ihr mit dem Bestand der Künstlergruppe Brücke im Museum selbst umgegangen? Was waren die zentralen Strategien, die ihr angewandt habt, um etwa eine kritische Kontextualisierung der Bildsujets vorzunehmen? Wenn ich es richtig erinnere, hat sich eurer Ansatz in dieser Hinsicht auch etwas von den anderen Stationen unterschieden.

LMS: Wir haben viel diskutiert über diese Ausstellung und wie sie aussehen soll, vor allem auch über die Sprache. Wir sind zum Beispiel alle Werke durchgegangen und haben uns gefragt, warum zeigen wir dieses Gemälde, diese Zeichnung, wie zeigen wir es. Dies war natürlich vor allem bei Portraits der Schwarzen Modelle, aber auch der Darstellungen aus Papua-Neuguinea oder Palau sehr wichtig. Im Fall von Noldes Portraits der Bevölkerung von Papua-Neuguinea haben wir dann auch entschieden diese Aquarelle zwar auszustellen, obwohl sie vom rassistisch geprägten Blick des Künstlers geprägt sind, aber haben sie anders, nämlich höher gehängt, als den Rest der anderen Werke. Es war ein Versuch das Seherlebnis durch diese Hängung zu stören, ob dies gelungen ist, ist zu diskutieren. Aber eine Ausstellung ist ja eine Art

Status quo einer Beschäftigung, wenn ich diese Ausstellung jetzt nochmal machen würde, würde ich eventuell auch einiges anders machen.

FMcG: Als dritte Ausstellung würde ich gerne noch *Sivdem Amenge. Ich nähte für uns. I sewed for us* von Małgorzata Mirga-Tas mit in die Diskussion bringen, die im Sommer 2023 im Dialog mit der Sammlung entstand und unter anderem eine kritische Auseinandersetzung mit Gadjé-Rassismus, also dem Rassismus gegen Sinti:zze und Rom:nja, in den Fokus rückte.

LMS: Małgorzata Mirga-Tas war, nach Vivian Suters Ausstellung *Bonzo's Dream* im Winter 2020/21, erst die zweite zeitgenössische Position, die ich hier im direkten Dialog mit der Sammlung gezeigt habe. Da wir das Brücke-Museum sind und kein Museum für zeitgenössische Kunst, finde ich den Dialog mit Werken aus unserer Sammlung in einer solchen Ausstellung zwingend. Deshalb lade ich auch nur Künstler:innen ein, die eine Offenheit und ein Interesse an einem solchen Miteinander haben. Bei Mirga-Tas war es gleich zweifach passend. Zum einen liest man ihr Werk im Kontext dieser Sammlung in der Tradition der Genremalerei und kann klare kunsthistorischen Linien erkennen. Zum anderen ist ihr Blick als Rom:nja-Künstlerin auf unsere Sammlung wichtig, da sie sich sehr intensiv mit einer kritischen Reflexion, der über Jahrhunderte überlieferten, stereotypen rassistischen Darstellung der Rom:nja und Sinti:zze in Kultur- und Kunstgeschichte beschäftigt hat. Und da sind wir wieder bei der kritischen Aufarbeitung der eigenen Sammlung, denn wir besitzen Werke des Brücke-Künstlers Otto Mueller. Eines seiner Hauptmotive war bekanntermaßen die Darstellung von Rom:nja und Sinti:zze. So haben wir beispielsweise seine *Z***-Mappe* im Bestand, in der sich stark stereotype Darstellungen finden. Sie sind sehr bekannt und waren über lange Zeit auch extrem beliebt. Eine zeitgenössische künstlerische Antwort auf diese Werke war also notwendig. Den letzten Raum der Ausstellung haben wir dann zum Kontextrraum gemacht. In diesem Raum haben wir neben der RomaMoMA Nomadic Library die *Z***-Mappe* in Gegenüberstellung mit einem neuen, für diesen Kontext entstandenen Werk der Künstlerin gezeigt. Wir haben uns bewusst dafür entschieden, nur das Cover der Mappe zu zeigen und nicht die darin enthaltenen neun Farblithografien. Hierüber wurde lange diskutiert, denn Mirga-Tas bezog sich in ihrer neuen Arbeit direkt auf eines der Werke von Mueller und ich fand es zunächst wichtig, dieses zu zeigen. Das Bild zeigt zwei halbnackte Romnja in einem Innenraum, mit einer Karaffe auf dem Tisch stehend. Die Antwort der Künstlerin darauf ist eine großformatige Textilkollage, die ihre Mutter und Schwester beim Teetrinken zeigt (Abb. 5). Sie meinte: «Das machen Romnja im Innenraum. Die Rom:nja-Community ist noch sehr traditionell und Frauen würden sich nie als Akte zeigen.» Wir haben diesen Raum dann noch um mehrere Online-Elemente ergänzt, einen umfangreichen kritischen Text über Muellers *Z***-Mappe*, der von der Kunsthistorikerin Valentina Bay und der Anthropologin Anna Mirga-Kruszelnicka verfasst wurde und es gab einen Link zu einem Vortrag von Julia Friedrich, die sehr klug und reflektiert über ihre Auseinandersetzung mit diesem Motiv von Mueller bei unserer Konferenz *Expressionism Revisited* im Sommer dieses Jahres referiert hat.

FMcG: Warum fandest du es zunächst wichtig, die Mappe zu zeigen?

LMS: Wenn wir die gesamte Mappe von Mueller neben dem neuen Werk von Mirga-Tas gezeigt hätten, wären die Stereotypen, denen Mueller folgt, sofort und für jede/n



5 Małgorzata Mirga-Tas, *Morning Tea*, 2023, Textilcollage, 185 × 150 cm

offensichtlich gewesen. Das hätte ich sehr eindrücklich gefunden. Jedoch habe ich verstanden, dass es für Małgorzata eine weitere Verwundung bedeutet, solche Darstellungen von Romnja zu zeigen. Da ich ihr nicht eine Verletzung zufügen wollte – es war ja auch ihre Ausstellung – und wir die Kontextualisierung in einen anderen Raum, den digitalen, verschieben konnten, fiel die Entscheidung letztlich auch nicht schwer.

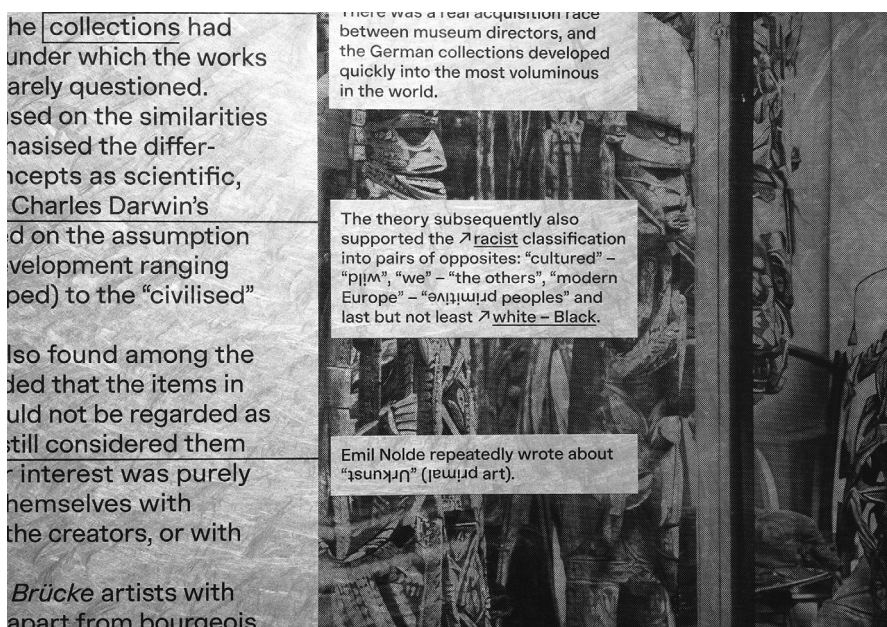
FMcG: Fand die Auswahl der Werke aus der Sammlung auch im Dialog mit der Künstlerin stattfand?

LMS: Ja, es war, wie auch schon bei Vivian Suter, ein offenes Angebot an die Künstlerin sich Werke aus der Sammlung auszusuchen. Aber bei 5.000 Werken ist dies

natürlich erst einmal überfordernd. Ich versuche ein Gefühl dafür zu bekommen, was die Künstler:innen interessiert und mache dann gerne Vorschläge. Małgorzata etwa war begeistert, als ich ihr die toten Hühner von Erich Heckel, ein Gemälde von 1905, gezeigt habe, da in ihrem Werk und ihrem Leben viele Hühner vorkommen, lebende und tote. Das ist ja das Schöne an einer solchen Zusammenarbeit, dass Künstler:innen einen ganz anderen Blick auf eine Sammlung haben, einen sehr subjektiven Blick.

FMcG: Nicht alle haben diese Transformationsbestreben des Museums mit Wohlwollen aufgenommen. Mich hat die Heftigkeit der Kommentare auf die Ausstellung *Whose Expression? Die Künstler der Brücke im kolonialen Kontext*, auch mit welcher Sprache Kritik geübt wurde. Ich will das hier jetzt nicht wiederholen, sondern nur die Grundtendenzen skizzieren: Besucher:innen schienen die Verstrickungen der Brücke-Künstler mit dem Kolonialismus und den von ihnen in ihren Bildern reproduzierten Rassismus schwer akzeptieren zu können. Zugleich gab es ein Aufbegehren gegen die als zu didaktisch empfundene Sprache in der Vermittlung der Ausstellung und damit meine ich auch die Label und Wandtexte. Hast du diese Reaktionen kommen sehen?

LMS: Ich habe sie kommen gesehen, aber war dann doch überrascht über die persönlichen Angriffe. Daniela sagt immer: «Es war eine laute Ausstellung.» Und das fanden wir auch toll. Man ging durch die Ausstellungsräume und da war was los, alle redeten miteinander, es gab sehr viel Debatte. Das fing schon beim Einführungstext an, in dem wir problematische Wörter auf den Kopf gedreht haben, sodass man sie mit Abstand nicht wahrgenommen hat, aber beim Lesen darüber gestolpert ist (Abb. 6). Da ging meist schon die Diskussion los. Für mich war das eine ganz,



6 Ausstellungsansicht, *Whose Expression? Die Künstler der Brücke im kolonialen Kontext*, 2021, Berlin, Brücke-Museum

ganz wichtige Ausstellung. Wenn wir diese Ausstellung im Haus der Kulturen der Welt oder Hamburger Bahnhof gemacht hätten, hätten sich alle auf die Schultern geklopft und gesagt: «War total wichtig, toll, gut gemacht.» Aber hier kommt auch ein Publikum, das seit Jahrzehnten Liebhaber:in der Brücke ist und für das diese Künstler als Nachkriegsgeneration das positive Kultur-Deutschland symbolisieren. Indem sie von den Nationalsozialisten diffamiert wurden und ihnen Berufsverbot erteilt wurde, sind sie sozusagen nach 1945 zu Widerstandskämpfern stilisiert worden. So kamen dann auch die vehementesten Kritiken von einer älteren Generation. Auf der anderen Seite gab es sehr begeisterte Stimmen von jüngeren Menschen, beispielsweise Studierenden. Das ist auch eine Stärke, die dieses Haus hat, dass es sehr verschiedene Menschen und Gruppen anzieht.

FMcG: Wo siehst du in dieser Hinsicht deine Verantwortung?

LMS: Mir liegt es fern, mich moralisch über die Künstler in ihrer Zeit zu stellen. Und mir ist bewusst, was wir – ich – in den letzten Jahren alles gelernt habe(n), zu Themen wie diskriminierungssensible Sprache, und so weiter. Als Institution müssen wir aber heute unbedingt Verantwortung übernehmen, beispielsweise indem wir rassistische Titel nicht wiederholen. Leider haben viele Besucher:innen die Aufarbeitung als eine Cancelung verstanden. Ich denke, es war trotzdem eine wichtige Setzung, was den Umgang mit der klassischen Moderne betrifft. Aber ich sehe meine Verantwortung auch noch in einem ganz anderen Bereich: der Nachwuchsförderung. Denn in der Expressionismusforschung gibt es in den letzten Jahren kaum wissenschaftlichen Nachwuchs. Wir merken, dass wir durch ein kritisches Programm ein größeres Interesse bei einer jüngeren Generation erzeugen können. Das ist toll. In den letzten Jahren hatten wir beispielsweise einige Praktikant:innen, die im Anschluss ihre Masterarbeiten über Themen des Expressionismus verfasst haben. Insofern ist die programmatische Ausrichtung des Museums auch in diesem Bereich sehr wichtig.

FMcG: Ihr geht viele Kooperationen mit anderen Museen, Kunsthäusern und Initiativen ein, häufig sind neben Künstler:innen auch Gastkurator:innen in die Ausstellungen involviert. Das scheint mir zum einen Programmatik zu sein und zum anderen dem Umstand geschuldet, dass ihr ein kleines Haus seid. Du hattest ja auch schon erwähnt, dass ihr auf Expert:innen angewiesen seid ...

LMS: ... also ich vor allem! Ich finde es wunderbar, dass ich diesen Job bekommen habe, ohne eine Brücke-Expertin zu sein. Und ich würde mich noch immer nicht als eine solche bezeichnen. Mittlerweile finde ich das aber eine sehr gute Voraussetzung, denn ich verstehe meine Rolle eher als Gastgeberin. Es gibt so tolle Denker:innen und Expert:innen, deren Perspektive auf unsere Sammlung interessant sind. Natürlich habe ich hier am Haus jetzt, mit Christiane Remm und Isabel Fischer, auch zwei großartige Wissenschaftlerinnen für die Kunst des Expressionismus, die aber viel mit der Sammlungsarbeit, beispielsweise der Provenienzforschung und Digitalisierung, zu tun haben.

FMcG: Wie lassen sich die von euch entwickelten Strategien und Ansätze, aber auch Lehren, die ihr aus Konflikten gezogen habt, nachhaltig verankern?

LMS: Das Thema der Nachhaltigkeit, nicht nur der ökologischen, sondern auch der sozialen, wird uns die kommenden Jahre begleiten. Wir haben so viel geschafft in

den letzten sechs Jahren. Jetzt müssen wir schauen, wie man das nachhaltiger für alle Beteiligten verankern kann. Das beginnt beispielsweise mit dem Wissenstransfer, denn wie kriegt man es hin, dass beispielsweise neue Volontär:innen verstehen wofür dieses Haus steht? Es geht um ein gelebtes Leitbild.

FMcG: Wie siehst du die Zukunft des Brücke-Museums und vor welchen Herausforderungen steht das Museum?

LSM: Es gibt Pläne für einen Erweiterungsbau, den ich sehr begrüßen würde. Ich bin eigentlich niemand, die denkt «Je größer, desto besser», aber es ist ein Problem, dass wir diese großartige und bedeutende Sammlung haben, die wir immer nur – weniger als zwei Prozent, das heißt in winzigen Ausschnitten zeigen können. Wir merken zudem, dass das Gebäude für eine sehr viel kleinere Infrastruktur konzipiert wurde, so gab es bei der Eröffnung beispielsweise nur zwei Angestellte, und ebenso viele Büros. Heute benötigen wir sechsmal so viele Arbeitsplätze. Auch die Ausstellungsfläche und die Depots wurden für die erste Schenkung von rund siebzig Gemälden von Schmidt-Rottluff konzipiert, aber schon im Jahr der Eröffnung hat Heckel dem Museum eintausend Werke aus seinem Nachlass geschenkt. Jetzt besitzen wir über 5.000 Werke. Auch im Bereich von Gruppenarbeit und Outreach fehlt uns der Platz, denn dieser Bereich wurde 1967 noch überhaupt nicht für ein Museum gedacht. Raum fehlt uns in allen Bereichen der Museumsarbeit und deshalb wäre eine behutsame und auch nicht übermäßige Erweiterung absolut sinnvoll, um dieses Haus zukunftsfähig zu machen.

FMcG: Gibt es abschließend von deiner Seite noch etwas, was wichtig zu erwähnen wäre?

LMS: Was ich gerne noch sagen würde, ist, dass dieses Konzept, dass ich zeitgenössische Künstler:innen einlade, auch damit zu tun hat, dass das Brücke-Museum ein Künstlermuseum ist. Es wurde von einem Künstler initiiert und die Schenkungen von Schmidt-Rottluff und Heckel bilden das Fundament der Sammlung. Schmidt-Rottluff selbst hat vor seinem Tod zwei Stiftungen gegründet, die Karl und Emy Schmidt-Rottluff Stiftung, die seinen Nachlass betreut und das Museum bis heute unterstützt. Und dann hat er aber auch das Karl Schmidt-Rottluff Förderstipendium ins Leben gerufen, das ganz jungen Künstler:innen, die gerade mit der Hochschule fertig sind, zwei Jahre monatlich finanziell aushilft, ohne irgendwelche Vorgaben. Ihn hat also nicht nur die Geschichte und sein Erbe interessiert, sondern auch die Zukunft und der Nachwuchs und das finde ich auch ein gutes Leitbild für das Museum.

Vielen Dank an Livia Lazzarini, Jule Köpke und Charlotte Eifler vom Onlinejournal *Umbau* der HfG Karlsruhe, die an einem ersten Edit dieses Gesprächs beteiligt waren.

Bildnachweise

- 1 Foto: Anika Büssemeier
- 2 Foto: Nick Ash
- 3, 4 Foto: Roman März

- 5 © Małgorzata Mirga-Tas
- 6 Foto: Pool Practice

«Es war der Sommer des Bildersturms»¹ schrieb die Kunsthistorikerin Julia Pelta Feldman 2020 im Deutschlandfunk Kulturessay über die Proteste gegen Denkmäler und Skulpturen im öffentlichen Raum, die sich in Folge des Mordes an George Floyd im Mai 2020 weltweit ereigneten. Im Zentrum dieses «Bildersturms» standen vor allem Darstellungen berühmter Persönlichkeiten, die direkt von rassistischer, kolonialer oder imperialer Unterdrückung profitiert oder diese symbolisiert haben. So stürzten Demonstrant:innen in Richmond, Virginia, ein Standbild von Christoph Kolumbus und warfen es in einen nahegelegenen See, im englischen Bristol wurde die Statue des Sklavenhändlers Edward Colston zu Fall gebracht und im Fluss Avon versenkt und im belgischen Gent beschmierten Protestierende eine Büste des belgischen Königs Leopold II. mit roter Farbe. Auch figurale Bildnisse von Akteuren der deutschen Kolonialherrschaft wie Otto von Bismarck und Kaiser Wilhelm II. werden seither intensiv diskutiert. Wo die Ereignisse der Rhodes-Must-Fall-Proteste 2016 in Kapstadt bereits auf starken Widerstand des Establishments stießen, entfachte die Explosion der Gefühle während der weltweiten Proteste 2020 eine Diskussion wie nie zuvor. Innerhalb weniger Monate hatten die Debatten über die Angemessenheit von Kunst im öffentlichen Raum – über die Frage, für wen oder zu welchem Zweck eine solche Kunst bestimmt ist und ob sie in heterogenen Gesellschaften als gescheitert wahrgenommen werden muss – die hochgradig politischen Spannungen offenbart, die sich im Kampf um soziale Anerkennung und Integration zwischen dominanten und marginalisierten Gruppen der Gesellschaft auch derzeit noch entladen.²

Damit sind Denkmäler – von Robert Musil einst als unsichtbar und erstarrt beschrieben –³ wieder zu politisch aufgeheizten Objekten geworden und mindestens in zweifacher Hinsicht interessant: Erstens verweisen sie auf gesellschaftliche Zusammenhänge. An ihnen werden also indirekt soziale Konflikte über Verteilung und Anerkennung sichtbar. Zweitens stehen sie damit selbst als ästhetische Artefakte zur Disposition und das heißt, sie sind in ihrer Form und Materialität zu befragen. Schließlich steht bei den Denkmälern nicht nur zur Debatte, wer oder was überhaupt ins Bild oder auf den Sockel gesetzt wird, sondern vor allem auch in welcher Art und Weise. Was diese figürlichen Repräsentationen mit Geltungsanspruch ausstattet, sind zum Beispiel Darstellungskonventionen und kulturelle Codes, aber auch Bedeutungsebenen, die Materialien und ihre Eigenschaften in das Werk miteinragen. Gleichzeitig gilt es, den Blick weg vom Objekt hin zu seinen Umgebungskonstellationen zu richten: Auf welche Rezeptionsbedingungen, auf welches «geistige Klima» treffen Denkmäler – heute, aber auch zur Zeit ihrer Errichtung?

So weist auch der Historiker Sebastian Conrad auf den Unterschied zwischen Geschichte und Erinnerung hin und argumentiert, dass der Zeitpunkt des Sturzes eines Denkmals nicht (allein) mit einem Verweis auf die Geschichte erklärt werden kann, sondern aus bestimmten Konstellationen der Gegenwart hervorgeht:

Die grausame Geschichte der Sklaverei ist lange bekannt; auch das Ausmaß, in dem die britische Gesellschaft, und insbesondere Sklavenhändler und ihre Finanziere, von der Sklaverei ökonomisch profitierten, ist keine Neuigkeit. [...] Historiker und Historikerinnen haben diese Geschichte intensiv aufgearbeitet – trotzdem dauerte es noch lange, bis Colstons Statue im Hafenbecken landete.⁴

Wie die Gesellschaft auf das materielle Erbe der eigenen Geschichte blickt, scheint also zu großen Teilen von Konstellationen der Gegenwart bestimmt zu sein (Diskriminierung bei der Wohnungssuche und auf dem Arbeitsmarkt, die Black-Lives-Matter-Bewegung, Social-Media-Dynamiken et cetera), die für das Aufheizen der öffentlichen Erinnerungsdebatten sorgen. Gleichzeitig sind es immer auch die Objekte selbst, die, wie Marshall McLuhan in seiner medientheoretischen Unterscheidung von heißen und kalten Medien nahelegt, das «gesellschaftliche Milieu sehr hochgradig aufheizen oder abkühlen» und so wesentlichen Einfluss auf das «emotionale Klima einer Kultur» nehmen können.⁵ Mir scheint es daher lohnend, die Wechselwirkungen zwischen gesellschaftlichen Realitäten und Denkmälern mit Marshall McLuhans metaphorischer Rede von kalten und heißen Medien in den Blick zu nehmen. In dieser Unterscheidung ließen sich – so die These – nicht nur die umstrittenen Objekte selbst fokussieren, sondern auch die Dynamik und Konjunktur der Erinnerungsdebatten.

Heiße und kalte Medien

In *Understanding Media* verwendet Marshall McLuhan die Metapher der Temperatur, um den Grad der sensorischen Beteiligung zu beschreiben, den ein bestimmtes Medium von seinem Publikum einfordert. Heiße Medien wie Radio und Film verlangen aufgrund ihrer Informationsfülle wenig Aktivität von ihren Konsument:innen, während kalte Medien wie das Telefon, die Rede oder der Cartoon einen höheren Grad an Vervollständigungsarbeit verlangen, weil sie weniger reich an sensorischen Daten sind. Hier sind die Nutzer:innen gefragt, die Lücken zu füllen und interpretatorische Arbeit zu leisten. Entscheidend an dieser Perspektive ist, dass heiße Medien exkludierend wirken, während kalte Medien inkludieren und gemeinschaftliche Aktivität fördern. Ob ein Medium allerdings heiß oder kalt ist, hängt zwar einerseits von seiner technischen Ausstattung ab, wird aber andererseits von den gesellschaftlichen Rezeptionsbedingungen im Prozess der Zivilisation entscheidend überformt. Es ist für McLuhan in erster Linie der zivilisatorische Wandel vom mechanischen zum elektrischen Zeitalter, der für die Aufheizung beziehungsweise Abkühlung von Medien sorgt. Sicher ist diese stark dichotome Unterscheidung selbst nicht unproblematisch, schließlich bleibt dem heißen und kalten Pol immer auch die unteilbare Bezugsgröße einer wohltemperierten Norm inhärent. Sie muss daher vielleicht eher so verstanden werden, dass in den Medien und ihrer Wahrnehmung immer auch schwankende, flüchtige und volatile Konstellationen von Wärme und Kälte auszumachen sind. Die Temperatur eines Mediums scheint daher keine ontologische Kategorie zu sein, sondern eher eine relationale Größe. Medien sind nicht von Natur aus heiß oder kalt. Sie werden es, wenn sie in bestimmten Situationen einer Spannung ausgesetzt sind.

Die meisten während der Proteste in den Fokus genommenen Statuen sind zwischen den 1890er und den 1930er Jahren errichtet worden – am Höhepunkt des formellen Imperialismus und der Unterwerfung weiter Teile der Welt unter eine europäische Herrschaft. In dieser Ära wurden viele Menschen Zeug:innen einer «Flutwelle des Weißseins», wie Marilyn Lake und Henry Reynolds schreiben, «eines neuen, modernen Phänomens, das nationale Grenzen überschritt und die globale Politik prägte».⁶ Diese Verbreitungs- und Vereinnahmungsfantasie spiegelte sich nicht nur in der kolonialen expansiven Außenpolitik wider, sondern auch in Debatten um die neu aufkommenden Materialien zu dieser Zeit. So beförderte das Gusseisen – allgegenwärtig in Brücken, Schiffen oder Eisenbahnen – nicht nur im buchstäblichen Sinne imperialistische Vorhaben, sondern ebenfalls die metaphorische Rede von einer «Welt aus einem Guss», ein materialistisches Weltbild, das sich aus der Tendenz zur potentiellen Vereinheitlichung des Materials speiste und die Fantasien von schöpferischer Omnipotenz beflügelte. Jean Baudrillard notiert noch 1968 in seinen Überlegungen zum Stimmungswert des Materials, dass sich in diesen Produktionsverfahren etwas verwirklicht, das sich «vom 16. Jahrhundert an im Stuck und in einer «mondänen» Demiurgie des Barock ankündigt: eine Welt aus einem Guß vom gleichen Stoff».⁷

Denkmäler aus Bronze, Stahl oder Kupfer sind in ihrem Gießverfahren dieser potenziellen Verfügungsgewalt materiell verschrieben, sie werden bei sehr hohen Temperaturen von etwa eintausend Grad verarbeitet und in Form gebracht. Nach dem Abkühlen ist die Metamorphose vollzogen und das Bronzewerk in jener festen Form, die weitaus begrenzter erscheint als die noch alle Möglichkeiten in sich tragende Metalllegierung. McLuhan schreibt: «Jede tiefe Erfahrung muss «vergessen», «zensiert» und in einen sehr abgekühlten Zustand versetzt werden, bevor sie in die Erfahrung aufgenommen oder assimiliert werden kann.»⁸ Diese Reduktion oder schärfer formuliert diese «Zensur», die in der Skulptur auf einer materiellen Ebene stattfindet, ermöglicht dadurch überhaupt erst eine Vergegenwärtigung der jeweiligen Erfahrung. Sie kommt aber auch einer machtvollen Geste gleich, einem Ausdruck von Verfügungsgewalt, der sein wichtigstes Exempel vielleicht im Römischen Reich fand, wo zahlreiche öffentliche Bronzearbeiten aus Waffen und Rüstungen hergestellt wurden, die vormals in Kriegszügen erbeutet und eingeschmolzen wurden. Die Denkmäler teilen sich damit nicht nur einen Werkstoff mit Waffen und Infrastrukturen herrschaftlicher Machtdemonstration. Sie scheinen durch die materielle Hitze im Prozess ihrer Formwerdung immer schon zu den Charakteristika heißer Medien zu tendieren: In ihrer überdeutlichen Bedeutungsdimension schließen sie aus, fordern keine interpretatorische Arbeit, sondern geben sehr genaue Anweisungen zur ehrfürchtigen Betrachtung und zum Gehorsam gegenüber den politischen Machthabern. Ihnen fehlt es an Spontanität oder Dialogizität, sie bringen lediglich eine unidirektionale Aussage in Anschlag. «Monumentality, for instance, always embodies and imposes a clearly intelligible message. It says what it wishes to say»,⁹ schreibt Henri Lefebvre in *The Production of Space*. Was Denkmäler zu sagen wünschen, ist demnach weniger als Einladung zum Gespräch formuliert, sondern vielmehr als monologisches Wort. Mit Aleida Assmann gesprochen lässt sich das Monumentale generell als ein Wort beschreiben, das durch Autorität gesichert ist und nicht mit anderen Wörtern in seiner Umgebung verschmilzt: «Es verlangt sozusagen nicht nur nach Anführungszeichen, sondern nach einer monumentalen Hervorhebung, beispielsweise einer besonderen Schrift».¹⁰ In dieser Auszeichnung

ist es immer schon abgehoben, kompakt und träge, ein heißes Medium, das seine Betrachter:innen ausschließt und zur Passivität verurteilt.

Umgebungstemperaturen

Folgen wir McLuhans Argumentation, dann hat die Unterscheidung heißer und kalter Medien nur dann Sinn, wenn man mediale Entwicklungen im Licht gesellschaftlich-zivilisatorischer Prozesse – in den Worten McLuhans: des emotionalen Klimas von Kulturen – begreift. Aufgestellt werden die hier verhandelten monumentalen Personendenkmäler zu einer Zeit, die in Soziologie, Literatur und Philosophie immer wieder mit Attributen der Kälte adressiert worden ist. Von Max Webers Rede der «kalten Skeletthänden rationaler Ordnungen»,¹¹ über das «Eiswasser der Entfremdung»¹² (Karl Marx und Friedrich Engels), in das alle Verhältnisse durch Warenförmigkeit und Tauschprinzip getaucht werden, bis zu Helmuth Plessners «Weltraumkälte»,¹³ die sich zwischen Georg Simmels blasierte Großstadtbewohner legt: Die thermische Metapher beziehungsweise die von Helmuth Lethen untersuchten «Verhaltenslehren der Kälte»¹⁴ werden sowohl zur Beschreibung von Entwicklungsschüben in den Bereichen Technologie, Ökonomie und Urbanität als auch für subjektive Dispositionen, Handlungsweisen und Selbsttechniken der Affektkontrolle und emotionalen Zurücknahme in Anschlag gebracht. In der Kältediagnose offenbart sich das emotionale Klima des «eisernen Zeitalters» der Industriepoche. So orientiert sich auch das ästhetische Stilvokabular dieser Zeit stark an den entemotionalisierenden Prozessen rund um Maschine, Großstadt, Industrialisierung.

Figürliche Standbilder von ehemaligen Eroberern bringen daher auf ästhetischer Ebene einen Kult der Kälte zum Ausdruck, der sich zum Beispiel im Habitus des kalten Blicks oder in generösen Körperhaltungen manifestiert. Die sitzende Bronze-Statue von Cecil Rhodes, die während der Proteste 2015 vom Gelände der Universität Kapstadt entfernt wurde, erinnert beispielsweise an Rodins Denker; eine Pose der Kontemplation und Beherrschung, die ihrerseits einer bildhauerischen und kolonialen Tradition aus dem 19. Jahrhundert verpflichtet ist. Ästhetisch sind dies Spielarten einer Überlegenheitskälte des denkenden, rationalen Subjekts und der distanzierten Vernunft, die sich philosophiegeschichtlich bis in die Ursprünge der Antike verfolgen lassen. Bei Aristoteles gilt das Gehirn als eine Art «Kühlorgan drüsiger Natur»,¹⁵ das dem heißen Sitz der Seele, dem leidenschaftlich brennenden Herzen, entgegenwirkt. Damit ist eine geistesgeschichtlich konsequente Dichotomie umrissen, die nicht nur im kartesischen Dualismus von Geist und Seele gipfelt, sondern auch den Weg für rassifizierende Annahmen über Schwarze Menschen geebnet hat. Joseph-Arthur de Gobineau glaubte 1853, in der Schwarzen *race* «eine verschwenderische Fülle von Feuer, Flammen, Funken, Begeisterung und Gedankenlosigkeit»¹⁶ zu erkennen. Thermisch aufgeladene Annahmen wie diese sammeln sich – wie unter anderem der Philosoph Achille Mbembe schreibt – zu einer Lagerstätte aus «Dummheiten und Phantasmen, die der Westen (und andere Teile der Welt) zusammenbraute»¹⁷ um sich selbst als überlegene *race* der denkenden und vernunftbegabten Wesen des *weißen* (männlichen) Europäers zu stilisieren.

Wo die Kälte also zu einer prägenden Kulturtechnik der Moderne und der kolonialen Projekte avancieren konnte, zeichnet sich gegenwärtig eine Verschiebung hin zu einer Neukodierung in eine Semantik der Erwärmung ab. Für den Medienhistoriker John Durham Peters ist die Informationsgesellschaft untrennbar mit Hitze und Feuer verbunden, wenn er von beheizten Serverfarmen, Computermonitoren

und Smartphones als einer Art «flackerndem Feuerschein»¹⁸ spricht. Auch abseits des physikalisch messbaren Temperaturanstiegs der Medien werden Tendenzen zu Emotionalisierung und Moralisierung sowie eine Kultur des Therapeutischen, der Aufrichtigkeit und Betroffenheit diagnostiziert, die nicht nur den Selbstbezug im Privaten konturieren, sondern zunehmend auch ökonomische, politische und kulturelle Felder erfassen.¹⁹ Schließlich weist auch die metaphorische Rede von der «Hochspannungsgesellschaft»²⁰ oder dem «kommunikativen Klimawandel»²¹ auf eine kollektive Erwärmung des geistigen Klimas durch die Erregungsmuster und Verstärkungseffekte der digitalen Vernetzungsmedien hin.

Sicher gibt es auch gegenteilige Beschreibungen. Man denke etwa an die soziale Kälte des Neoliberalismus oder den soziokulturellen Wärmeverlust durch zum Beispiel anonymisierende Interaktionen auf Social Media. Mit der Engführung behaupte ich keineswegs historische Tiefenschärfe oder gar eine Gesellschaftsdiagnose in toto zu stellen. Vielmehr geht es darum, über die Heuristik des Vergleichs sichtbar zu machen, dass Öffentlichkeit, Kommunikation und (Selbst-)Wahrnehmung sich ändern, sobald sich auch die Medien ändern, mit der eine Gesellschaft sich selbst strukturiert. Die zeitgenössische Demontage von Denkmälern ist nicht einfach eine zufällig weltweit auftretende Protesterscheinung, sondern maßgeblich durch die globale Vernetzung und Verbreitung der digitalen und sozialen Medien gekennzeichnet.

Rückkehr zum Dialog

Erst in diesem erhitzten Milieu der dauervernetzten Informationsgesellschaft kann sich das heiße Medium des Denkmals abkühlen und zum kalten Medium im McLuhan'schen Sinne werden. Jetzt verlangt es eine Vervollständigung dessen, was es zu sagen wünscht und wird in einen vielstimmigen Dialog gebracht. Die phänomenalen Aspekte des Denkmals wie die Solidität des Materials, der kolossale Maßstab und die hierarchische Stilisierung mögen es zwar mit einem Übermaß an Klarheit ausgestattet haben, aber bedeuteten nie wirklich eine Fülle an Informationen. Graffiti, Farbbomben und andere Guerilla-Interventionen können damit wirkungsvolle Aussagen sein, um das unstete, improvisierte und spontane Gespräch zu eröffnen. Vielleicht kann diese Rückkehr zum Dialog dann auch eine Rückkehr zur Formwerdung bedeuten: Es gilt, das Material wieder flüssig zu machen, die nicht überlieferten Sätze auszusprechen und die zensierten Stellen zu identifizieren, die im Prozess der Formgebung verloren gegangen sind.

Dass es häufig nicht genügt, das bestehende Denkmal mit ein bisschen Sprache zu «frisieren» – in dem zum Beispiel zusätzliche Informationstafeln angebracht werden –, sondern dass viel eher Gesten erforderlich sind, die dem ursprünglichen Objekt in Umfang, Maßstab und Ästhetik entsprechen können, hat der britische Kulturwissenschaftler Thomas Houlton gezeigt. Er spürt in Anlehnung an Edward Said einer kontrapunktischen Monumentalität²² nach – ein Begriff, der aus der Musikwissenschaft entlehnt ist und dort seit dem 14. Jahrhundert eine kompositorische Lehre bezeichnet, bei der einer Melodie oder dem *cantus firmus* («fester Gesang») eine neue Stimme hinzugefügt wird. Wo das monumentale Denkmal als traditioneller Archetyp der univokalen Stimme erscheint, braucht es Houlton zu Folge dann auch starke Gegenstimmen, um mit der Solidität des ursprünglichen Werks mitzuhalten und dieses ästhetisch direkt anzusprechen.²³ Das ist natürlich kein Freibrief für Gewalt und Zerstörung, sondern vielmehr eine Einladung, der Logik des Spiels zu folgen und innerhalb der kompositorischen Rahmen zu dissonieren. So radikal die

ästhetischen Protest- und Interventionsgesten auch anmuten mögen, sie spielen auf der Klaviatur einer imposanten Monumentalität und verweisen ihrerseits auf die Gewalt des ursprünglichen Objekts. Auch wenn das Stürzen oder Beschmieren von Denkmälern als Zumutung wahrgenommen wird, zielen diesen Aktionen doch nie tatsächlich auf die Zerstörung von Erinnerung, sondern vielmehr auf die Dekonstruktion von problematischem Erbe und dessen Öffnung für neue Bedeutungen.²⁴ Auch steht hier nicht die Entmachtung eines gestürzten politischen Regimes im Vordergrund, sondern es geht einzig und allein um die Einbeziehung und Koexistenz mehrerer Erzählungen der Vergangenheit.²⁵ Damit sind die Interventionen weniger Zensur und vielmehr – um es kantisch zu formulieren – ein Ansinnen an andere, zuzustimmen, ein sinnlich-ästhetisch zugemuteter Sinn. Sie sind aus einer Perspektive formuliert, *als ob* Konsens (prinzipiell) möglich sei und eröffnen, so beschreibt es Jacques Rancière mit Rückgriff auf die Struktur des ästhetischen Urteils bei Kant «eine ästhetische Gemeinschaft, eine Gemeinschaft kantischer Manier, die die Zustimmung gerade von dem verlangt, der sie nicht anerkennt».²⁶

Schluss

In diesem Sinne müsste es darum gehen, die vermeintlich radikalen Protestgesten oder auch kontrovers geführten Debatten um Kolonialdenkmäler nicht als Ausdruck einer stark polarisierten Gesellschaft zu verstehen, sondern als Spiel von ästhetischer Verhandlung, Argumentation und Sinngebung, zu dem kalte Medien uns herausfordern. Mit McLuhan ließe sich demnach zweierlei bilanzieren. Erstens wird der Diskurs nicht deshalb so kontrovers geführt, weil konträre Moralvorstellungen oder Weltbilder das gesellschaftliche Klima so hochgradig aufheizen, sondern weil das Denkmal selbst zu dieser ästhetischen Vehemenz herausfordert. Und zweitens liegt eine gemeinschaftsfördernde Funktion nicht per se im Denkmalobjekt, sondern muss durch gegenwärtige Konstellationen mitunter erst aktiviert werden, um tatsächlich inkludierendes Potential zu entfalten. Die starke Gegenreaktion oder der Ikonoklasmus ist damit ein konstitutiver Teil dessen, was ein Denkmal überhaupt monumental macht. Denkmäler sind nicht einfach Statuen. Monumentalität ist der diskursive Raum, der bestimmte öffentliche Skulpturen umgibt, einschließlich der Forderung, sie abzureißen oder zu schützen. Ein solcher diskursiver Raum ist von Natur aus instabil, von Temperaturschwankungen abhängig und wird maßgeblich durch die globale Vernetzung digitaler Medien beeinflusst. Der Sommer des Bildersturms ist damit vielleicht ein Sommer der hitzigen Debatten, vor allem aber ist er eine Chance, die kolonialen Kontinuitäten bis heute zu kontextualisieren und mehrstimmige Erzählungen der Vergangenheit in die kalten Bronzefiguren einzuschreiben.

Anmerkungen

- 1 Julia Pelta Feldmann: Warum unsere Denkmäler uns im Stich lassen, in: Deutschlandfunk, 25.10.2020, <https://www.deutschlandfunk.de/bildersturm-und-gerechtigkeit-warum-unsere-denkmaeler-uns-100.html>, Zugriff am 12.01.2024.
2 Siehe hierzu den Debattenbeitrag von Wolfgang Ullrich, *Kunstwelt im Konflikt*, in: *kritische berichte* 52, 2024, Nr. 1, S. 92-96

- 3 «Das Auffallendste an Denkmälern ist, dass man sie nicht bemerkt. Es gibt nichts auf der Welt, was so unsichtbar wäre wie Denkmäler.» (Robert Musil: *Nachlass zu Lebzeiten*, München 2023, S. 61).

- 4 Sebastian Conrad: Warum die Vergangenheitsdebatte immer noch explodiert, in: *Merkur* 75, 2021, Nr. 870, S. 75–81, hier S. 76.

- 5 Marshall McLuhan: Die magischen Kanäle. Understanding Media, Dresden 1995, S. 54.
- 6 Marilyn Lake/Henry Reynolds: Drawing the Global Colour Line. White Men's Countries and the International Challenge of Racial Equality, Cambridge 2008, S. 2, <https://doi.org/10.1017/CBO9780511805363>.
- 7 Jean Baudrillard: Das System der Dinge. Über unser Verhältnis zu den alltäglichen Gegenständen, 3. Aufl., Frankfurt a. M./New York 2007, S. 51.
- 8 McLuhan 1995 (wie Anm. 5), S. 46.
- 9 Henri Lefebvre: The Production of Space, Oxford 2005, S. 143.
- 10 Aleida Assmann greift hier auf die Unterscheidung von monologischem und dialogischem Wort des russischen Literaturtheoretikers Michail Bachtins zurück. Michail Bachtin, zit. nach Aleida Assmann: Kultur als Lebenswelt und Monument, in Dies./Dietrich Harth (Hg.): Lebenswelt und Monument, Frankfurt a. M. 1991, S. 11–24, hier S. 16.
- 11 Max Weber: Gesammelte Aufsätze zur Religionssoziologie, Tübingen 1988, Band 1, S. 561.
- 12 Zit. nach Helmut Lethen: Lob der Kälte. Ein Motiv der historischen Avantgarden, in: Dietmar Kamper/Willem van Reijen (Hg.): Die unvollendete Vernunft. Moderne versus Postmoderne, Frankfurt a. M. 1987, S. 282–325, hier S. 300.
- 13 Helmuth Plessner: Grenzen der Gemeinschaft. Eine Kritik des sozialen Radikalismus, Frankfurt a. M. 2008, S. 107.
- 14 Helmut Lethen: Verhaltenslehre der Kälte. Lebensversuche zwischen den Kriegen, Frankfurt a. M. 1994.
- 15 Aristoteles, zit. nach Manfred Frank: Das kalte Herz. Texte der Romantik, Frankfurt a. M./Leipzig 2005, S. 415.
- 16 Joseph Arthur de Gobineau, zit. nach Achille Mbembe: Kritik der schwarzen Vernunft, Berlin 2021, S. 90.
- 17 Ebd., S. 82.
- 18 Vgl. John Durham Peters: The Marvelous Clouds. Toward a Philosophy of Elemental Media, Chicago 2015, S. 126.
- 19 Vgl. hierzu Anette Geiger/Gerald Schröder/Änne Söll (Hg.): Coolness. Zur Ästhetik einer kulturellen Strategie und Attitüde, Bielefeld 2010; Eva Illouz: Cold Intimacies. The Making of Emotional Capitalism, Oxford/Malden 2007.
- 20 Vgl. Tristan Garcia: Das intensive Leben. Eine moderne Obsession, Berlin 2017.
- 21 Vgl. Bernhard Pörksen: Die große Gereiztheit. Wege aus der kollektiven Erregung, München 2018.
- 22 Thomas Houlton: Monuments as Cultural and Critical Objects. From Mesolithic to Eco-queer, London 2021, S. 152–154. Edward Said beschreibt die kontrapunktische Lektüre als eine Methode, das kulturelle Archiv zu lesen, «not univocally but *contrapuntally*, with a simultaneous awareness both of the metropolitan history that is narrated and of those other histories against which (and together with which) the dominating discourse acts» (Edward Said: Culture and Imperialism, London 1994, S. 63).
- 23 Vgl. ebd., S. 153.
- 24 Vgl. u. a. William Logan/Keir Reeves (Hg.): Places of Pain and Shame: Dealing with «Difficult Heritage», London 2009.
- 25 Um u. a. diesen Unterschied zum historischen Ikonoklasmus des 19. Jahrhunderts zu markieren, sprechen Sybille Frank und Mirjana Ristic von einer neuen Form des globalen soziopolitischen Protests, den sie «urban fallism» nennen. Vgl. Sybille Frank/Mirjana Ristic: Urban fallism. Monuments, Iconoclasm and Activism, in: City 24, 2020, Nr. 3–4, S. 552–564, <https://doi.org/10.1080/13604813.2020.1784578>.
- 26 Jacques Rancière: Das Unvernehmen. Politik und Philosophie, Frankfurt a. M. 2002, S. 101.

Autor:inneninfo

Maren Burghard ist Literatur- und Kommunikationswissenschaftlerin und arbeitet seit fast zwanzig Jahren an digitalen Medien für Museen. Das Thema Künstliche Intelligenz und deren Einsatz in Ausstellungen ist eines ihrer Themenschwerpunkte. Was mit der Beschäftigung mit textgenerierender KI begann, hat sich schnell auch um bildgenerierende Verfahren und den ganzen Kosmos der KI-Mensch-Kreativität erweitert. Sie hat 2023 als Digitalkuratorin die Ausstellung *New Realities – Wie Künstliches Intelligenz uns abbildet* mit entwickelt und kuratiert.

Annabelle Hornung ist Kunsthistorikerin sowie Germanistin und leitet seit 2020 das Museum für Kommunikation Nürnberg. Ihre Interessen und Forschungsschwerpunkte sind neben der Zukunft, der Theorie sowie der digitalen/nachhaltigen Transformation von Museen und Ausstellungen, Medien und Kunst, Queer und Gender Studies, Mittelalterrezeption und Phantastikforschung. Seit der Projektleitung und Entwicklung von *New Realities – Wie Künstliches Intelligenz uns abbildet* ist auch ein Interesse an bildgenerierender KI dazugekommen.

Dora Imhof ist Kunsthistorikerin. Zurzeit ist sie wissenschaftliche Mitarbeiterin im SNF-Forschungsprojekt *Konflikt und Kooperation. Episteme und Methoden zwischen Kunstgeschichte, Kunst und Ethnologie am Beispiel performativer Bildpraktiken der Vodun*, Kunsthistorisches Institut der Universität Zürich. Sie hat 2005 in Basel über den kanadischen Künstler Stan Douglas promoviert. Zu ihren jüngsten Buchpublikationen zählen *C is for Curator. Bice Curiger – eine Arbeitsbiografie* (2022) und *Künstliche Inseln. Mythos, Moderne und Tourismus von Watteau bis Manrique* (2018).

Mona Leinung ist seit 2020 wissenschaftliche Mitarbeiterin an der Folkwang Universität der Künste im Fachbereich Gestaltung. Dort forscht sie zu ihrem Dissertationsprojekt mit dem Titel *Hot and Cold. Zur Materialität der Erinnerung*. Seit 2023 arbeitet sie außerdem am Kulturwissenschaftlichen Institut (KWI) in Essen. Ihre Forschungsinteressen sind: Theorie und Geschichte digitaler Medien, klassische Ästhetik und bildwissenschaftliche Diskurse der Erinnerungskultur.

Fiona McGovern ist Kunsthistorikerin, Autorin und Kuratorin. Zu ihren Arbeits- und Forschungsschwerpunkten zählen (künstlerische) Ausstellungspraxis und -theorie, Ethiken des Kuratierens sowie inter- und transdisziplinäre Ansätze in den Künsten. Seit 2018 ist sie als Juniorprofessorin für Kuratorische Praxis und Kunstvermittlung an der Universität Hildesheim tätig. Im Sommersemester

2022 war sie Gastprofessorin für Kuratorische Studien an der HfG Karlsruhe.

Marie Meyerding holds a PhD in the History of Art of Africa from Freie Universität Berlin and an MA with Distinction in the History of Art from the Courtauld Institute of Art. Meyerding's research has appeared in *African Arts*, *Third Text*, *Critical Arts*, *Safundi* and *sehpunkte*. Her first book *Sights of Struggle: The History of the Tambo Village Women* was recently published with Lecturis (2023) and she curated *Defiant Visions* at apexart in New York City in June 2023.

Christopher A. Nixon ist Philosoph und Komparatist. Er vertritt derzeit die Professur für Soziale Ungleichheit und Sozialpolitik an der Hochschule RheinMain und ist seit 2022 im Vorstand des Ulmer Verein. Zwischen 2020 und 2021 war er als Kurator für koloniale Vergangenheit und postkoloniale Gegenwart in Hamburg tätig. Er arbeitete in Forschung und Lehre als wissenschaftlicher Mitarbeiter in Mainz und Dresden. Zuletzt ist sein Buch *Den Blick erwidern. Epiphanie und Ästhetik postkolonial* erschienen. Seine Forschungsschwerpunkte sind: Ästhetik, Kritische, Postkoloniale und Politische Theorie, Sozialphilosophie.

Alessa K. Paluch ist wissenschaftliche Mitarbeiterin am Caspar-David-Friedrich-Institut, Universität Greifswald, mit dem Schwerpunkt Gegenwartskunst. Sie habilitiert zur künstlerischen Praxis der Verwendung von vorgefundenem Bildmaterial in Werken zeitgenössischer Künstlerinnen. Sie promovierte an der Freien Universität Berlin zum Thema *Nicht-ikonische Bilder – Herrschaftskritische Perspektiven auf zeitgenössische Bildkulturen*. Ihre Schwerpunkte liegen auf künstlerischen Bildpraxen und visueller Populärkultur.

Grischka Petri ist Kunsthistoriker (zuletzt 2022/23 Vertretungsprofessur für Kunstgeschichte der Moderne und Gegenwart, Universität Tübingen) und Volljurist. Seit 2021 ist er für den Legal Helpdesk der NFD14Culture bei FIZ Karlsruhe (Leibniz-Institut für Informationsinfrastruktur) tätig. Das Verhältnis von Kunst und Recht gehört zu seinen Forschungs- und Arbeitsschwerpunkten, denen er unter anderem als Fellow am Käthe-Hamburger-Kolleg *Recht als Kultur*, als assoziiertes Mitglied der Forschungsgruppe *Ethik des Kopierens* (Zentrum für interdisziplinäre Forschung Bielefeld) sowie seiner Habilitationsschrift zur Urheberrechtsgeschichte der Kunst nachgehen konnte.

Lisa Marei Schmidt ist seit Oktober 2017 Direktorin des Brücke-Museums in Berlin-Dahlem. Dort kuratierte sie Ausstellungen wie *Whose Expression*.

Die Künstler der Brücke im kolonialen Kontext (2021) und *Vivian Suter. Bonzos Dreams* (2020) (AICA Preis Besondere Ausstellung 2020). Von 2012–2017 war sie Kuratorin an der Nationalgalerie im Hamburger Bahnhof – Museum für Gegenwart – Berlin, wo sie die Sammlung Marzona betreute und Ausstellungen wie zum Beispiel *AZ. Die Sammlung Marzona* und *Fluids. A Happening by Allan Kaprow, 1967/2015* (2015) verantwortete.

Jocelyne Stahl ist Kulturwissenschaftlerin, Kuratorin und Vermittlerin und beschäftigt sich mit Themen der Bildung, Vermittlung und Ausstellung im Kontext (ethnologischer) Museen und ihrer kolonialen Kontinuitäten. Sie ist Doktorandin am Institut für Kulturwissenschaft der Humboldt-Universität zu Berlin und assoziiertes Mitglied am Graduiertenkolleg *Ästhetische Praxis* der Universität Hildesheim. In ihrem Dissertationsprojekt

untersucht sie, wie ästhetische Praktiken museale Ordnungen durchbrechen und transformieren können und betrachtet dafür unter anderem das GRASSI Museum für Völkerkunde zu Leipzig.

U5 ist ein Künstlerinnenkollektiv, das 2007 gegründet wurde. U5 arbeitet in unterschiedlichen Medien und widersetzt sich traditionellen Vorstellungen von individueller Urheberschaft. Zurzeit ist U5 wissenschaftliche Mitarbeiterin im SNF-Forschungsprojekt *Konflikt und Kooperation. Episteme und Methoden zwischen Kunstgeschichte, Kunst und Ethnologie am Beispiel performativer Bildpraktiken der Vodun*, Kunsthistorisches Institut der Universität Zürich. Ihre Arbeit wurde international und lokal in verschiedenen Ausstellungen gezeigt. Ihre erste Monografie *Trust* erschien 2021.



Mitteilungsorgan des Ulmer Vereins –
Verband für Kunst- und Kulturwissenschaften e.V.

Heft 2.2024

Die Beiträge aus Philosophie, Kunstgeschichte und Kulturwissenschaft eröffnen mit dem repräsentationskritischen Begriff der *visuellen Gerechtigkeit* eine Diskussion um künstlerische Bildethiken und bildbezogene Ethiken des Forschens und Kuratierens. Hochschulen und Kulturinstitutionen sind einem mittlerweile von rechts kontestierten «Veränderungsdruck» ausgesetzt. Im Visuellen werden in den unregulierten und unregulierbaren «Bilderfluten» des digitalen Zeitalters gesellschaftliche «Grenzverschiebungen» ausgetragen. Die Autor:innen loten künstlerische, wissenschaftliche und kuratorische Strategien aus, den sozialen Forderungen nach Gerechtigkeit und Anerkennung zu begegnen.

Zur Reihe

Die *kritischen berichte. Zeitschrift für Kunst- und Kulturwissenschaften* sind das Mitteilungsorgan des Ulmer Vereins – Verband für Kunst- und Kulturwissenschaften e.V. Die vierteljährlich erscheinende Publikation ist seit ihrer Gründung 1972 ein Forum der kritischen, an gesellschaftspolitischen Fragen interessierten Kunstwissenschaften und verhandelt zugleich aktuelle hochschul- und fachpolitische Themen.