

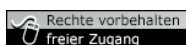
# PERFORMATIVE GESCHICHTE, *APÓDEIXIS* UND DAS PROBLEM DER FÜRSPRACHE

KÜNSTLERISCHE HISTORIOGRAFIE BEI WENDELIE VAN  
OLDENBORGH, ERIKA TAN UND BOUCHRA KHALILI

Eva Kernbauer

21: INQUIRIES INTO ART, HISTORY, AND THE VISUAL  
#1-2023, S. 63–94

<https://doi.org/10.11588/xxi.2023.1.93819>



## ABSTRACT

This text foregrounds performativity as entailed in both academic and artistic approaches to writing or depicting history. Discussing the recent performative and historiographical “turns” in art as complementing and reinforcing each other, the term *apódeixis*, as conceptualized in Johann Gustav Droysen’s theory of history to connect research and representation, is proposed to describe contemporary artistic engagements with history. The examined works by Wendelien van Oldenborgh, Erika Tan, and Bouchra Khalili critically engage with performativity and historiography. They also address the problem of “speaking for others”, introducing a critical debate from art and cultural theory and thus serving as examples of how art may fruitfully contribute to history writing today.

## KEYWORDS

Gegenwartskunst; Geschichte; Performativität; Wendelien van Oldenborgh; Erika Tan; Bouchra Khalili; Johann Gustav Droysen; Apódeixis.

Die künstlerische Auseinandersetzung mit Geschichte ist seit Beginn des Millenniums zu einem Leitthema der Gegenwartskunst geworden. Die zahlreichen Publikationen und Ausstellungen zum Thema haben zur Ausrufung eines „historiographical turn“<sup>1</sup> geführt, der kunsttheoretisch tief in das geschichtsphilosophische Selbstverständnis der Gegenwartskunst hineinragt.<sup>2</sup> Doch ist diese Konjunktur nicht nur dem wachsenden künstlerischen und kuratorischen Interesse an der Vergangenheit geschuldet, sondern ebenso sehr der wachsenden Bereitschaft, künstlerische Arbeiten, die ebenso unter Schlagworten wie Erinnerung, Gedächtnis, Identität und Archiv diskutiert werden könnten, als Auseinandersetzungen mit Geschichte oder als Historiografie wahrzunehmen. Zum künstlerischen und kuratorischen Interesse an Themen der Vergangenheit kommt also das Interesse an einer Perspektivierung unter geschichtstheoretischen und -philosophischen Aspekten hinzu, an Zeitwahrnehmung und an demjenigen Zusammendenken von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft, das Geschichtskonzeptionen auszeichnet.

Ob diese Entwicklung eher mit einer Blüte oder einer Krise des Geschichtlichen in Verbindung steht, ist strittig.<sup>3</sup> Dieter Roelstraete, der zur zweiten Interpretation neigt, hat in den westlichen Gesellschaften eine Krise öffentlicher politischer Debatte diagnostiziert, der kritische künstlerische Geschichtsarbeit entgegentreten müsse.<sup>4</sup> Dabei stellt sich angesichts der spezifischen Bedeutung von Geschichte und Geschichtsbewusstsein als zentralen Elementen des europäischen Selbstverständnisses die Frage, wie weit die Perspektivierung künstlerischer Arbeiten unter diesem Aspekt das Risiko der Einhegung in eurozentrische Kategorien birgt, insbesondere in die in der Aufklärung geprägten Kollektivsingulare *Geschichte* und *Kunst*. Immerhin geht die wachsende Attraktivität von Geschichte als künstlerischem und kuratorischem Referenzrahmen mit der wachsenden Infragestellung etablierter Komponenten des westlichen Geschichtsbilds einher (Eurozentrismus, Linearität und Fortschrittsdenken) sowie mit einem wachsenden Bewusstsein von der nationalistischen Prägung von Archiven und Museen und der

1

Dieter Roelstraete, *The Way of the Shovel. On the Archeological Imaginary in Art*, in: *e-flux journal* 6/4, 2009 (08.02.2023); vgl. Eva Kernbauer, *Art, History, and Anachronic Interventions Since 1990*, London/New York 2022; Mark Godfrey, *The Artist as Historian*, in: *October* 120, 2007, 140–172.

2

Juliane Rebentisch, *Theorien der Gegenwartskunst*, Hamburg 2013; Peter Osborne, *Anywhere or Not At All*, London 2013.

3

Hier kehrt eine Diskussion aus der Postmoderne wieder, vgl. Fredric Jameson, *The Cultural Logic of Late Capitalism*, in: ders., *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*, London/New York 1991, 1–54.

4

Dieter Roelstraete, *Wessen ‚Ende der Geschichte‘? Eine unzeitgemäße Betrachtung zur Kunst und Historiografie*, in: Yilmaz Dziewior (Hg.), *Wessen Geschichte. Vergangenheit in der Kunst der Gegenwart*, Köln 2009, 76–84, hier 78 sowie Yilmaz Dziewior, *Keine Atempause. Geschichte wird gemacht, es geht voran*, in: ebd., 8–13.

kolonialistischen und rassistischen Fundierung wesentlicher ästhetischer Kategorien.<sup>5</sup> Insbesondere die post- und dekoloniale Kritik hat zum Hervortreten neuer Akteur:innen, neuer Perspektivierungen, historischer Periodisierungen und Kategorien der Geschichte geführt. Dazu kann Kunst beitragen, indem sie zentrale Konzepte historiografischer Repräsentation hinterfragt, künstlerische Darstellungsformen eingeschlossen.

Der parallele Eindruck einer „Krise“ oder „Blüte“ des Historiografischen ist zudem einem tiefgreifenden, noch anhaltenden institutionellen und medientechnischen Wandel geschuldet.<sup>6</sup> Historisches Wissen wird nicht mehr primär schriftlich vermittelt und von Universitäten, Museen und Archiven reguliert, sondern zumindest ebenso sehr in Form von zirkulierenden (audio-)visuellen Bildern, die fortwährend kommentiert, geteilt, wiederverwendet und weiterverbreitet werden. Diese immer nur temporären, mobilen und subjektiven Akte der Bedeutungssetzung entspringen einem Verständnis von Geschichte als performativem Konstrukt viel eher als einem Instrument der Repräsentation.

Angesichts der vermittlungstechnischen, kommunikationspraktischen und konzeptionellen Krisen der traditionellen Repräsentationsformen historischen Wissens wächst der Spielraum künstlerischer Geschichtsarbeit, gegenwarts- und gesellschaftsbezogene Fragen zu stellen und neue Perspektivierungen zu übernehmen. Doch ist Performativität nicht nur ein Charakteristikum populärkultureller und künstlerischer Praktiken, sondern bereits akademischen Konzeptionen von Geschichte und Geschichtsschreibung inhärent. Im Folgenden werde ich daher in einem ersten Schritt darlegen, wie die jüngsten performativen und historiografischen Wenden in der Kunst (der „historiographical turn“ und der „performative turn“) einander ergänzen und verstärken. Ich werde den aus der frühen Geschichtstheorie des 19. Jahrhunderts stammenden, von Johann Gustav Droysen geprägten Darstellungsbegriff der *Apódeixis* einbringen, der für die performativ geprägte zeitgenössische künstlerische Auseinandersetzung mit Geschichte insofern wertvoll ist, als er Forschung und Darstellung verknüpft. In einem weiteren Schritt werde ich mich der Frage widmen, wie Formen der Fürsprache für Figuren aus der Geschichte, wie sie für historiografisches Schreiben ausschlaggebend sind, in der zeitgenössischen Kunst verwendet, kritisiert und transformiert werden. Anhand der Untersuchung von Film- und Performancearbeiten von Wendelien van Oldenborgh, Erika Tan und Bouchra Khalili werde ich beispielhaft zeigen, welchen wichtigen Impuls künstlerische Historiografie für kritische Geschichtsdarstellung liefern kann. Im Kontext des mit Risiken des *Othing* verbundenen Sprechens über Andere wird dies

5

David Lloyd, *Under Representation*, New York 2018; beispielhaft für einen innovativen künstlerisch geprägten Geschichtsentwurf: Ariella Aisha Azoulay, *Potential History. Unlearning Imperialism*, London 2019.

6

Ludmilla Jordanova, *History in Practice*, London 2000.

insofern sichtbar, als Autorschaftskritik aus kunst- und literaturtheoretischer Perspektive schon länger etabliert und umfassender ausgearbeitet ist als aus geschichtstheoretischer.<sup>7</sup> Die genannten künstlerischen Arbeiten reflektieren und problematisieren so auf unterschiedliche Weise historiografisches Sprechen, Schreiben und Zeigen.

## I. *Apódeixis* als Instrument performativer Geschichtsarbeit

Der Begriff „Historiografie“ umfasst viele Zugänge, darunter akademisch-wissenschaftliche, künstlerische, literarische und populäre,<sup>8</sup> wobei der Gestaltungsaspekt immer wesentlich ist und Formen und Inhalte immer tiefgreifend miteinander verknüpft sind. Wenn künstlerische Arbeiten geschichtliche Ereignisse darstellen, kann dies zur Erarbeitung eigenständiger historiografischer Instrumentarien und neuer Entwürfe von Zeiterfahrung führen, die Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft aufeinander beziehen. Nimmt man Historiografie solchermaßen als aktiv hervorbringend und involviert wahr, so macht dies die Verabschiedung zweier allzu simpler Trennungen notwendig: diejenige der „Ereignisse“ von ihren „Erzählungen“, die aus der Kunst ein Gefäß, aus Geschichte seinen Inhalt macht. Und diejenige eines zeitlich entfernten „Gestern“ der Geschichte vom „Jetzt“ der Gegenwartskunst. Vergangenheit darzustellen und zu erforschen bedeutet, sie immer wieder neu zu erschaffen.

Künstlerische Historiografie eignet sich in besonderem Maße dazu, Erfahrungen von Hetero- und Anachronie, die letztlich jeder rückwärts blickenden historischen Erzählung oder Darstellung innewohnen, sichtbar zu machen. Indem der Darstellungsprozess reflektiert und sichtbar gemacht wird (und dies wird häufig als Qualitätskriterium künstlerischer Historiografie genannt<sup>9</sup>), werden Aspekte von Materialität, Medialität, Zeitlichkeit und Inter-subjektivität in den Vordergrund gerückt. Diese Sichtbarmachung des Gestaltungsprozesses selbst ist bereits performativ. Denn die performative Wende in der Kunst beschreibt nicht nur die wach-

7

Dies gilt vor allem für westliche bzw. westlich geprägte Geschichtskonzeptionen; vor allem im Bereich dekolonialer Historiografie gibt es notwendigerweise andere Zugänge, vgl. die Historiker:innen der *Subaltern Studies Group*, darunter Dipesh Chakrabarty.

8

Daniel Woolf, *A Global History of History*, Cambridge 2011; ders. und Axel Schneider, *The Oxford History of Historical Writing*, Oxford 2011; Michael Bentley, *Companion to Historiography*, London 1997; Ulrich Muhlack, Theorie und Praxis der Geschichtsschreibung, in: Reinhart Koselleck, Heinrich Lutz und Jörn Rüsen (Hg.), *Formen der Geschichtsschreibung*, München 1982, 607–620; Daniel Fulda, *Wissenschaft aus Kunst*, Berlin/New York 1996.

9

Die Beobachtung, dass künstlerische Geschichtsdarstellung vergangene Ereignisse nicht nur darstellen, sondern die Bedingungen dieser Darstellung reflektieren solle, ist ein kunsttheoretischer Gemeinplatz, vgl. z. B. „These artists are not out to depict historical events or comment on them, but to *reflect on the representation of history*.“ Frank van der Stok, Frits Gierstberg und Flip Bool, Introduction, in: dies. (Hg.), *Questioning History*, Rotterdam 2008, 9 (Kursivierung im Original).

sende Attraktivität von Tanz und Performance als künstlerische Ausdrucksmittel, sondern die Hervorkehrung prozessualer, relationaler, situationsbezogener und handlungsorientierter Aspekte im gesamten Spektrum künstlerischer Ausdrucksweisen.<sup>10</sup> Betrachtet man Kunstwerke als „Akte“, die immer wieder neu inszeniert und wiederholt werden können, erscheinen sie als performativ sinnstiftende soziale Handlungen, abhängig von ihren räumlichen, zeitlichen und publikumsbezogenen Kontexten.

Ein performatives Darstellungsprinzip ist nicht nur charakteristisch für die Art und Weise, wie Geschichte heute praktiziert, in Frage gestellt und kontinuierlich neu geschrieben wird, sondern wohnt der Historiografie schon im traditionellsten akademischen Sinne, unabhängig von künstlerischen Auseinandersetzungen, inne. Da „Geschichte“ sowohl die Erzählung oder Darstellung als auch den Ablauf der Ereignisse umfasst, ist die Kontrolle über das Erste eng mit der Souveränität über das Zweite verwoben: Geschichte schreiben heißt Geschichte machen.<sup>11</sup> Dies gilt auch in Bezug auf die oft zitierte Überzeugung, dass „Geschichte von den Gewinnern geschrieben wird“, und die Art und Weise, wie jede Form des Schreibens, Darstellens oder Aufführens von Geschichte als „way of worldmaking“<sup>12</sup> betrachtet werden kann. Vivian Sobchack spricht angesichts der simultanen (audiovisuellen) Aufzeichnung und Verbreitung von Ereignissen von einer „Bereitschaft zur Geschichte“,<sup>13</sup> wobei diese Analyse noch vor der Entstehung sozialer Medien entstand, die den Kreis derjenigen Subjekte, die Autor:innenschaft über Geschichte im doppelten, performativen Sinne beanspruchen – im Aufzeichnen/Schreiben/Zeigen und damit im Machen –, radikal erweitert haben.

Performativität ist auch ein zentrales Element des vielleicht bekanntesten Instruments der Verbindungslinie von akademischer und künstlerischer Geschichtsschreibung, dem Reenactment. Während künstlerische Reenactments häufig auf populärkulturelle „Wiederaufführungen“ historischer Ereignisse zurückgreifen, wurde die körperliche, performative Nachstellung historischer Ereignisse in den 1930er-Jahren von dem britischen Historiker Robin George Collingwood als geschichtswissenschaftliches Instru-

10

Dorothea Hantelmann, *How To Do Things With Art*, Zürich 2007; Claire Bishop, *Artificial Hells*, London/New York 2012, Sabeth Buchmann, Ilse Lafer und Constanze Ruhm (Hg.), *Putting Rehearsals to the Test*, Berlin 2016.

11

Reinhart Koselleck und Wolf-Dieter Stempel (Hg.), *Geschichte – Ereignis und Erzählung*, München 1973.

12

Nelson Goodman, *Ways of Worldmaking*, Indianapolis, IN 1978.

13

Vivian Sobchack (Hg.), *The Persistence of History. Cinema, Television, and the Modern Event*, New York 1996; dies., *The Scene of the Screen. Envisioning Photographic, Cinematic, and Electronic ‚Presence‘*, in: dies., *Carnal Thoughts. Embodiment and Moving Image Culture*, Berkeley, CA 2004, 135–162. Vgl. Eva Kernbauer, *Establishing Belief*. Harun Farocki und Andrei Ujica, *Videograms of a Revolution*, in: *Grey Room* 41, 2010, 72–87; Katarzyna Ruchel-Stockmans, *Images Performing History*, Leuven 2015.

ment eingesetzt.<sup>14</sup> Erst indem man „die Vergangenheit in seinem eigenen Geist nachvollzieh[t]“ („re-enact the past in his own mind“), werden Quellen zu Dokumenten, Ereignisse zu Geschichte.<sup>15</sup> Collingwoods nicht explizit, aber inhärent männlich geprägter quasi-genialischer Historiker „findet“ oder „rekonstruiert“ die Vergangenheit nicht, sondern *bringt* sie erst *hervor*.<sup>16</sup> Er wird schöpferisch tätig.

Die hier diskutierten Arbeiten von Wendelien van Oldenborgh, Erika Tan und Bouchra Khalili stehen nun allerdings quer zu dem dieser historiografischen Konzeption zugrundeliegenden Primat der verstehenden Einfühlung, zur Vorstellung also, dass ein Hineinversetzen in die Geschichte möglich und sinnvoll sei und dass Hermeneutik das oberste Ziel der Auseinandersetzung mit Geschichte sei. Performativität dient in den Arbeiten dieser Künstlerinnen vielmehr zur Offenlegung des Akts, der Elemente und der Gestaltungsprinzipien der Geschichtsdarstellung. Nicht die Überbrückung der Distanz zur Vergangenheit, sondern deren Sichtbarmachung steht im Vordergrund. Die hier im Folgenden dargelegte Verknüpfung von Performativität und Geschichte in der Gegenwartskunst zielt also in eine andere Richtung. Sie kann jedoch ebenso mit einem methodischen Instrumentarium aus der klassischen akademischen Geschichtstheorie beschrieben werden, und zwar mit dem Darstellungsbegriff der *Apódeixis*, wie sie der preußische Historiker Johann Gustav Droysen konzipiert hat.

Droysen entwickelte seine Geschichtstheorie in einer ab 1857 an der Universität Jena gehaltenen Vorlesung, die er später als *Grundriß der Historik* publizierte. Als *Historik* wurden diese methodologischen Überlegungen zur „Wissenschaftslehre der Geschichte“ ab den 1960er Jahren von den „theoriebedürftigen“<sup>17</sup> Geschichtswissenschaften rezipiert. Droysen wurde von Jörn Rüsen und Hayden White für seine Geschichtstheorie geschätzt, während seine „politisierende Geschichtsschreibung“<sup>18</sup> Koselleck als „Defor-

14

Aus geschichtswissenschaftlicher Perspektive haben sich nach Collingwood unter anderem auch E. P. Thompson und Michel de Certeau mit Reenactments auseinandergesetzt: Vanessa Agnew, Introduction. What is Reenactment, in: *Criticism* 46/3, 2004, 329.

15

Robin George Collingwood, *Philosophie der Geschichte*, Stuttgart 1955, 295 und 257 (engl. Originalzitat: ders., *The Idea of History*, London/Oxford/New York 1970, 302).

16

Ebd., 247–248.

17

Vgl. Reinhart Koselleck, Über die Theoriebedürftigkeit der Geschichtswissenschaften, in: ders., *Zeitschichten*, Frankfurt a. M. 2000, 298–316.

18

Jörn Rüsen, Einleitung, in: *Johann Gustav Droysen. Texte zur Geschichtstheorie mit ungedruckten Materialien zur „Historik“*, hg. von Günter Birtsch und Jörn Rüsen, Göttingen 1972, 5–10, hier 6.

mation der Vergangenheitssicht“ galt.<sup>19</sup> Tatsächlich stellte Droysen seine Geschichtsschreibung in den Dienst des politischen Projekts des preußischen Nationalismus. Sein historiografischer Hauptakteur war wiederum ein schöpferischer, männlich konzipierter Historiker, der vermochte, die Genese seiner Nation zu verstehen, Geschichte und Gegenwart zu verbinden und der Geschichtsschreibung auf diese Weise Autorität, Dringlichkeit und politische Aktualität zu verleihen. Welche radikalen geschichtstheoretischen Folgen dies hatte, zeigt unter anderem die Art, in der Droysen den von Ranke als Basis der Geschichtswissenschaft ausgearbeiteten Objektivitätsanspruch kurzerhand als „Trivialität“ abtat.<sup>20</sup> Es sei dem Historiker gar nicht möglich, objektiv zu sein:

Diejenigen also, die die höchste Aufgabe des Historikers darin sehen, daß er [...] einfach die Tatsachen sprechen lasse, übersehen, daß die Tatsachen überhaupt nicht sprechen außer durch den Mund dessen, der sie aufgefaßt und verstanden hat, daß die Tatsachen gar nicht als solche vorliegen, sondern entweder in Überresten, in denen *wir* sie als die bewirkenden Ursachen wiedererkennen, oder in der Form von Erinnerungen [...], die ja schon die subjektiven Momente, die man dem Historiker verbietet, in hohem Maß an sich tragen.<sup>21</sup>

Die Erkenntnis des gestaltenden Moments der Historiografie führte Droysen zu dem bereits erwähnten, Forschung und Reflexion umfassenden Darstellungsbegriff der *Apódeixis*. Dieser auf Herodot zurückgehende Begriff (*historiés apódeixis*) wurde in der Geschichtstheorie des 19. Jahrhunderts unterschiedlich – als Darlegung, Aufzeichnung oder Veröffentlichung – wiedergegeben.<sup>22</sup> Droysens Konzeption ist komplex und variiert in den verschiedenen Fassungen der *Historik*. In der Vorlesungsfassung von 1857 war die *Apódeixis* den anderen methodischen Operationen des Historikers (Heuristik, Kritik und Interpretation) gleichwertig, bevor sie in der letzten Druckfassung (1882) an Bedeutung verlor.<sup>23</sup> In unserem

19

Reinhart Koselleck, Erfahrungswandel und Methodenwechsel. Eine historisch-anthropologische Skizze, in: ders., *Zeitschichten*, 27–77, hier 67; vgl. Wilfried Nippel, Das forschende Verstehen, die Objektivität des Historikers und die Funktion der Archive. Zum Kontext von Droysens Geschichtstheorie, in: Stefan Rebenich und Hans-Ulrich Wiemer (Hg.), *Johann Gustav Droysen. Philosophie und Politik – Historie und Philologie*, Frankfurt a. M. 2012, 337–377.

20

Droysen, *Historik*, 219 (Vorlesung).

21

Ebd., 218.

22

Hans-Jürgen Pandel, *Mimesis und Apodeixis*, Hagen 1990, 11.

23

Jörn Rüsen, *Historische Methode*, in: Christian Meier und Jörn Rüsen, *Historische Methode*, München 1988, 62–81.



Zusammenhang ist also die frühere Fassung wichtig, in der die wesentlichen theoretischen und methodischen Grundoperationen der Geschichtswissenschaft vorgestellt wurden. Das Vergangene „wird Geschichte, aber es ist nicht Geschichte“; die Ereignisse müsse man erst als Geschichte betrachten und damit „sozusagen transponieren“.<sup>24</sup>

Innerhalb des in der frühen Vorlesungsfassung entwickelten, primär hermeneutisch orientierten Theoriegebäudes zur Geschichtswissenschaft also war *Apódeixis* der abschließende von vier methodischen Schritten, nach Heuristik, Kritik und Interpretation. Auf die Entwicklung der Fragestellung (Heuristik) folgte die Kritik und Interpretation der Quellen, und die so gewonnene Erkenntnisarbeit fand ihren Ausdruck in der *Apódeixis*, die „mehr enthält, als unser Wort Darstellung“.<sup>25</sup> Sie war heuristisch fundierte, rückwirkende Forschungsarbeit: „Die Forschung *sucht* etwas, sie ist nicht auf ein bloßes zufälliges Finden gestellt; man muß zuerst wissen, was man suchen will; erst dann kann man finden [...] und die *αποδείξις* [*Apódeixis*] zeigt nur auf, was man zu suchen verstanden hat.“<sup>26</sup>

Bei Droysen ist es – ebenso wie bei Collingwood – der Historiker, der die verschwundene Vergangenheit belebt und sie in der Gegenwart wieder auferstehen lässt, doch liest sich seine Beschreibung des komplexen Verhältnisses von Erforschung und Erzählung der Vergangenheit spannungsreicher:

Der erste Schritt zur richtigen historischen Erkenntnis ist die Einsicht, daß sie es zu tun hat mit einer *Gegenwart* von Materialien. [...] Mag immerhin die Geschichtserzählung von einem Anfangspunkt an den Verlauf der Dinge berichten, das Nacheinander des Werdens in der Darstellung imitierend, – die Forschung [...] geht den entgegengesetzten Weg; [...] wir dürfen sagen, das Wesen der Forschung ist, in dem Punkt der Gegenwart, den sie erfaßt [...] einen Lichtkegel in die Nacht der Vergessenheit rückwärts strahlen zu lassen.<sup>27</sup>

In Droysens Konzeption einer grundsätzlich nachträglichen, konstruierten, nicht abbildenden, sondern gestaltenden Darstellung, die über den Forschungsbegriff mit Heuristik, Kritik und Interpretation verknüpft wird, ist eine Konstellation gefunden, die sich sinnvoll

<sup>24</sup>  
Droysen, *Historik*, 69 (Vorlesung). Vgl. Pandel, *Mimesis und Apodeixis*, 21.

<sup>25</sup>  
Droysen, *Historik*, 57 (Vorlesung).

<sup>26</sup>  
Ebd., 58.

<sup>27</sup>  
Ebd., 9–10. Vgl. Johannes Rohbeck, *Geschichtsphilosophie zur Einführung*, Hamburg 2004, 85–113.

auf aktuelle künstlerische Geschichtsarbeit beziehen lässt.<sup>28</sup> Indem Droysen Darstellung nicht als Mimesis, sondern als *Apódeixis* verstand,<sup>29</sup> eröffnete er ihr einen Reflexions- und Handlungsspielraum, der sich der Konstruiertheit der eigenen Position bewusst war und nicht als bloße Illustration der Realität oder verstehende oder einfühlende Authentifizierung von Forschungsergebnissen fungierte. Dies entspricht dem zeitgenössischen Verständnis von künstlerischer Historiografie in ihrer Durchdringung von Darstellungs- und Forschungsanteilen, wobei dabei nicht künstlerische Forschung im engeren Sinn gemeint sein muss. Entscheidender ist, dass der künstlerische Gestaltungsprozess nicht auf eine nachträgliche Aufbereitung von Ergebnissen eines davon abgespaltenen Denkprozesses reduziert wird, sondern als diesem zugehörig verstanden wird – ein performativer Darstellungsbegriff also. In den nun folgenden Arbeiten aus der Gegenwartskunst scheint mir diese Integration der Forschungsanteile in den künstlerischen Darstellungsprozess auf eine Art eingelöst, die – ohne natürlich auf Droysen explizit Bezug zu nehmen – dem geschichtstheoretischen Anspruch der *Apódeixis* gerecht wird.

## II. Auf der Bühne der Geschichte: Wendelien van Oldenborgh, *Maurits Script*, 2006

In *Maurits Script* (2006) macht die niederländische Künstlerin Wendelien van Oldenborgh Performativität expliziert als Element von Geschichtsschreibung sichtbar. Die Arbeit wird im Ausstellungsraum als filmische Doppelprojektion, zumeist an zwei gegenüberliegenden Wänden gezeigt, wobei auf der einen Seite Vorbereitungen zu Dreharbeiten gezeigt werden, auf der anderen Aufnahmen der zuerst geprobt Performances historischer Textquellen und Figuren. Drehort und Schauplatz des Geschehens ist der „Goldene Saal“ des Mauritshuis in Den Haag, steingewordener Ertrag der Amtszeit von Johann Moritz von Nassau-Siegen als Statthalter der holländischen Besitzungen in Brasilien (1636–1644). Diese kurze Phase der niederländischen Kolonialzeit in Brasilien wird oft positiv charakterisiert: Maurits brachte zahlreiche Forscher und Künstler, darunter Albert Eckhout, in die „neuen“ Länder, förderte die wissenschaftliche Erforschung der Kultur der indigenen Bevölkerung sowie der Flora und Fauna und gilt bis heute als aufgeklärter

28

Droysen selbst war durchaus an Kunst interessiert, wie ein von ihm und A. Schöll verfasster Bericht zur Berliner Kunst-Ausstellung des Jahres 1834 zeigt, vertrat dabei aber eher konventionelle naturalistische Positionen. Vgl. Johann Gustav Droysen, *Historik*, Bd. 2, 1: *Texte im Umkreis der Historik (1826–1882)*, hg. von Horst Walter Blanke, Stuttgart/Bad Cannstatt 2007, 47–79.

29

Vgl. dazu Pandel, *Mimesis und Apodeixis*, 62, 66–68. Die Frage, welches Darstellungskonzept – Mimesis oder *Apodeixis* – der historiografischen Position jeweils zugrunde liegt, ist nach Pandel zentral. Vgl. zum Verhältnis künstlerischer und wissenschaftlicher Repräsentationsbegriffe: Frank R. Ankersmit, *Historical Representation*, in: *History & Theory* 27/3, 1988, 205–228.

Humanist. Ein komplexeres Bild ergibt die vielstimmige Textcollage des *Maurits Script*, das „Drehbuch“ also des Films, bestehend aus Quellen, die van Oldenborgh zum historischen Kontext der niederländischen Kolonialaktivitäten in Brasilien zusammengetragen hat.

Die historischen Texte werden von acht Personen vorgelesen, die aus biografischen, beruflichen oder politischen Gründen persönliche Bezüge zur Kolonialgeschichte Brasiliens oder der Niederlande haben. Sie sind ihnen jeweils persönlich zugeordnet, doch jede Person performt zwei ihr zugewiesene Rollen, und jede Rolle wird wiederum von zwei Personen vorgetragen, um Identifikation und nachvollziehendes „Einfühlen“ zu unterbinden. Neben den Vortragenden sind im Film zwei professionelle Kamerateams mit ihrem Equipment zu sehen, die die Dreharbeiten begleiteten, und ebenso Tourist:innen, die das gut besuchte Mauritshaus durchstreifen [Abb. 1]. Das „Werk“ ist daher weniger der Film als die Situation „when we are working“.<sup>30</sup> Diese ist entscheidend von der Präsenz der Kameras geprägt: Wir sehen ein Arbeiten im Modus der Probe, in der Spannung von Leben und Performance, Biografie und Rolle, Gegenwart und Vergangenheit.<sup>31</sup> Auf der einen Seite des „Goldenen Saals“ (und damit der Filminstallation) werden die Proben und Lesungen in holländischer Sprache aufgezeichnet, auf der anderen eine gemeinsame, auf Englisch geführte Diskussion der Vortragenden – sozusagen *off-stage* – über historische Materialien zur niederländischen Kolonialniederlassung in Brasilien, die bis zu einer Auseinandersetzung mit gegenwärtigen europäischen Identitätsdebatten führt.<sup>32</sup>

Polyfonie prägt diese Diskussion ebenso wie die Auswahl der historischen Materialien. Unter den von der Künstlerin recherchierten Quellen aus verschiedenen Phasen des portugiesischen, spanischen und niederländischen Kolonialismus sind das im Maurits' Umfeld entstandene *Thierbuch* Zacharias Wageners, das zoologische, botanische und ethnologische Notizen zu indigenen Völkern Brasiliens enthält, eine frühe Geschichte Brasiliens des Dichtermönchs Manuel Calado, Briefe des protestantischen Missionars Vincent Soler (Vater einer Geliebten Maurits') und Aufzeichnungen Gaspar Dias Ferreiras, eines ebenso schillernden wie undurchsichtigen luso-brasilianischen Kontaktmanns von Maurits, der auch für

30

Wendelen van Oldenborgh, *Voice – Script – Public (In Public, The Public) – Collective – Cultural Production*, in: Marco Scotini und Elisabetta Galasso (Hg.), *Politics of Memory*, Berlin 2015, 151–161, hier 153.

31

Sabeth Buchmann, Ilse Lafer und Constanze Ruhm (Hg.), *Putting Rehearsals to the Test*, Berlin 2016; Sabeth Buchmann und Constanze Ruhm, *Subjekt auf Probe*, in: *Texte zur Kunst* 90, 2013, 89–110, (02.02.2023).

32

Da die Filminstallation als Doppelprojektion gezeigt wird, können die beiden unterschiedlichen Situationen der Auseinandersetzung mit Geschichte räumlich ähnlich wie am Drehtag installiert werden.



[\[Abb. 1\]](#)  
Wendelen van Oldenborgh, Maurits Script, 2006, 2-Kanal-Video  
Installation, 26 und 38 Min., 10:38, Courtesy the artist.

die Konkurrenzkräfte Spanien und Portugal arbeitete.<sup>33</sup> Das Drehbuch zeigt die *Dramatis Personae* als schillerndes Spektrum unterschiedlicher Interessen: ein aufgeklärter Kolonialverwalter, ein dem Mutterland verpflichteter Bürokrat, ein schlauer Geschäftsmann, ein wundergläubiger Reiseberichterstatter, ein engstirniger Missionar. Sie alle werden im Booklet als „Characters“ bezeichnet und im Vorspann des Films von ihren jeweiligen Performer:innen vorgestellt. Erhellend ist dabei weniger ihr vermeintlicher jeweiliger Charakter als die Art und Weise, wie sie mit ihrer historischen Situation umgehen, welche Entscheidungen sie treffen, gutheißen, legitimieren oder verurteilen. Während wir wiederholt von der Unmenschlichkeit der (schließlich überlegenen) Portugiesen und von ihrer Brutalität gegenüber der indigenen Bevölkerung und den aus Afrika verschleppten, versklavten Erntearbeiter:innen hören, berichtet Zacharias Wagener in seinem *Thierbuch* beiläufig:

Our people, like the Portuguese, recently decided that it would be a good idea to put certain signs or marks on men, women and children, by using a hot iron on the chest or on the neck. If they run away from their masters (which frequently happens), the field captains in charge of finding them are able to recognize them as soon as they lay their hands on them. They tie their hands behind their backs and hand them over to their owners in return for a fixed reward. They are welcomed back with many a sound beating.<sup>34</sup>

Johan Maurits selbst, der in den in vorgetragenen Textfragmenten vor allem als ökonomischer Denker erscheint, führt auch wirtschaftliche Gründe für die hier beschriebene brutale Praxis der Körpermarkierungen an.<sup>35</sup> Das Drama der kolonialen Situation entfaltet sich nicht nur entlang spezifischer, in den Textquellen geschilderter aussagekräftiger Ereignisse, sondern auch in der Kommentarbedürftigkeit solcher kleinteiliger, beiläufiger Bemerkungen: Der Kontext dieser Textfragmente ist der Kolonialismus, der wie selbstverständlich ungenannt bleibende geschichtliche Hauptakteur hinter den Personen und Ereignissen.

Die Auseinandersetzung mit der Kolonialvergangenheit muss notwendig performativ geschehen: Auf der einen Seite des Raums tauchen die Vortragenden in die historischen Rollen ein, auf der anderen verlassen sie sie wieder, um aus ihrer eigenen Perspektive und in historischer Distanz über sie zu sprechen. Emily Pethick verweist in diesem Zusammenhang treffend auf Irit Rogoffs Konzept

<sup>33</sup>

Ein Booklet erläutert den historischen Hintergrund der niederländischen Kolonialisierung Brasiliens und des Engagements von Maurits und enthält das vollständige Manuskript: Wendelien van Oldenborgh, *Maurits Script (English Version)*, Den Haag, 2006 (02.02.2023).

<sup>34</sup>

Van Oldenborgh, *Maurits Script*, 14.

<sup>35</sup>

Johan Maurits, *Political Testament of 1644*, in: ebd.

der „embodied criticality“, einer Form der Kritik, die perspektiviert und involviert geschieht.<sup>36</sup>

Die auf der anderen Seite der Installation gezeigte, von der Künstlerin initiierte Zusammenkunft zur gemeinsamen Lektüre und Diskussion ist ein immer wieder eingesetztes Grundinstrument ihrer Arbeiten, sichtbar auf ähnliche Weise in *No False Echoes* (2008), *Bete & Deise* (2012) und *Cinema Olanda* (2017). Teil der Historiografie also ist die Erzeugung einer politischen Bühne, auf der historische Figuren und Texte einer multiperspektivischen Verhandlung unterzogen werden.

Wie Binna Choi in Bezug auf diese Praxis am Beispiel von *No False Echoes* ausführt,<sup>37</sup> entsteht eine Art (ideales) Parlament: „Actor-Participants“ versammeln sich an einem (historisch, politisch, symbolisch) aussagekräftigen Ort, zu dem sie einen konkreten persönlichen Bezug haben. In *Maurits Script* ist es der „Goldene Saal“ des Mauritshuis, in *Bete & Deise* eine Baustelle in einem Hinterhof in São Paulo, in *No False Echoes* und *Cinema Olanda* sind es modernistische Architekturen. Bei den so entstehenden Gesprächen geht es nicht um Entscheidungsfindung oder um Bewertung eines Sachverhalts, sondern darum, diesen aus unterschiedlichen Perspektiven in Bezug zur Gegenwart zu setzen. Denkt man diese deliberative idealdemokratische Situation weiter, so bekommt das anwesende Publikum eine konkrete Funktion: „The audience becomes part of the performance, and the performers, viewers and listeners as well as actors.“<sup>38</sup>

Ausgehend von einer Betrachtung von van Oldenborghs Produktionsmodus als „erweiterten Filmbegriff“ im Sinne des *Expanded Cinema*<sup>39</sup> ergeben sich Bezüge zu historischen Theater- und Filmstrategien, etwa zu Bertolt Brechts epischem Theater und Augusto Boals Forumstheater, den filmischen Projekten Peter Watkins’ und Jean Rouchs sowie dem dokumentarischen Theater der Gegenwart.<sup>40</sup> Spezifische Analogien gibt es zum reichen Erbe partizipatorischer Kunst in Brasilien, von der Architektur Lina Bo Bardi mit ihren neuartigen Formen der Einbeziehung von Nutzer:innen im Stadt-, Theater- und Ausstellungsraum bis zu den

<sup>36</sup>

Emily Pethick, Wendelien van Oldenborgh: ‘The past is never dead. It’s not even past.’, in: *Afterall*, 29, 2012, 57–68, hier 60.

<sup>37</sup>

Binna Choi, *When We Assemble*, in: Wendelien van Oldenborgh und Emily Pethick (Hg.), *Wendelien van Oldenborgh. Amateur*, Berlin 2015, 185–203.

<sup>38</sup>

Wendelien van Oldenborgh, *Retouching Some Real with Some Real*, in: *Casco Issues X*, 2007, 70, zitiert nach Van Oldenborgh und Pethick, Wendelien van Oldenborgh, 60.

<sup>39</sup>

Sven Lütticken, *Production Notes*. On Wendelien van Oldenborgh’s Unframed Films, in: ebd., 9–25.

<sup>40</sup>

Anke Bangma, *The Polyphonic Work of Wendelien van Oldenborgh*, in: *Metropolis M* 4, 2008, o. S. (02.02.2023).

Arbeiten Ricardo Basbaums.<sup>41</sup> Bühnenhaftigkeit ist bei van Oldenborgh in vielfacher Gestalt inszeniert: im Schauplatz der Performance, dem Drehort, der als eigenständiger Protagonist fungiert, in der Zusammenkunft der Akteur:innen, im Set-Aufbau für den Filmdreh mit Kameras und Mikrofonen, in den Installationen ihrer Filme im Ausstellungsraum.<sup>42</sup> Der „Goldene Saal“ im Mauritshuis wird zu einer idealtypischen demokratischen „Bühne der Sichtbarmachung“ (Hannah Arendt)<sup>43</sup> auf kleinem Raum, verbunden mit einer politischen Aufwertung des Rollenspiels zur Aushandlung von gesellschaftlichen Wahrheiten, Bewertungen und Entscheidungen.<sup>44</sup>

Auf dieser Bühne treten nicht nur die historischen „Characters“ auf, sondern auch die Vortragenden. Man erfährt von ihren jeweiligen biografischen und professionellen Verbindungen zur niederländischen Kolonialvergangenheit und von ihren eigenen Migrationserfahrungen. Van Oldenborghs partizipatorisches Arbeiten gibt den Akteur:innen, etwa Romeo K. Gambier, Lizzy van Leeuwen und Charl Landvreugd, großen inhaltlichen Spielraum. Sie arbeiten häufig mit der Künstlerin zusammen, tragen zur Gestaltung bei, leiten die Diskussionen und werden im Abspann des Films gemeinsam mit der Künstlerin als Verantwortliche für das Drehbuch genannt. Das verkörpernde Rollenspiel, das Einfühlung ebenso wie Distanznahme zu den Figuren erlaubt, die Nutzung der Bühne als Grunddispositiv des Politischen und die polyphone Aufarbeitung der Geschichte durch die Verschränkung von Informationen, Daten und Fakten mit diversifizierter subjektiver Perspektivierung erweitern die Möglichkeiten historiografischer Repräsentation: ein Modellfall performativer Geschichtsschreibung also im direkten Sinne, der zugleich deutlich macht, wie Forschung und Darstellung im Sprechakt gerade durch das gleichberechtigte Nebeneinander von Probe und Performance miteinander verknüpft sind. Die Bühne des Mauritshuis wird zum Schauplatz einer apodeiktischen Darstellungspraxis, die die Bedeutung des forschenden Probens, des temporären performativen Eintauchens in die Geschichte, als spezifische Form der Erforschung, Verbindung zur Gegenwart und politischen Aktualisierung sichtbar macht.

Dabei erlaubt es van Oldenborghs polyfone politische Bühne jedem:r der Akteur:innen, Gegenwartsbezüge und politische Stellungnahmen sichtbar zu machen. Diese Vielstimmigkeit erweitert

41

Vgl. Ricardo Basbaum, *Conversations* 2004–15, in: Van Oldenborgh und Pethick, *Wendelien van Oldenborgh*, 101–129; Wendelien van Oldenborgh, *Introduction. A Project in Progress*, Projektwebsite *A Certain Brazilianness* (02.02.2023).

42

Wendelien van Oldenborgh in: Van Oldenborgh und Pethick, *Wendelien van Oldenborgh*, 105.

43

Vgl. Elzbieta Matynia, *Performative Democracy*, London 2016; Isabell Lorey, *Die Macht des Präsentisch-Performativen. Zu aktuellen Demokratiebewegungen*, in: *Forum Modernes Theater* 28/1, 2013, 80–90.

44

Jacques Rancière, *Das Unvernehmen*, Frankfurt a. M. 2002, 37.

Droysens Konzeption, die auf der Figur des vereinzelt politischen Vordenkers basiert, und untergräbt die zielgerichtete Linearität seiner spezifischen politischen Anliegen. Dies ist umso wichtiger, als die gegenwartsbezogene Aneignung der Geschichte, indem sie auf der Bühne des vielstimmigen Aushandelns stattfindet, auf eine demokratische Basis gestellt wird, dem Zugriff einzelner genialischer Denker entzogen.

### III. In Vertretung anderer: Erika Tan für/als Halimah

Der performative Geschichtsbegriff, insbesondere der unmittelbare Gegenwartsbezug der Geschichtsschreibung, birgt jedoch neben der Gefahr der Aneignung von Geschichte noch weitere Risiken. Die von Vivian Sobchack beobachtete „Bereitschaft zur Geschichte“ ist ein faszinierender Akt simultaner Geschichtsschreibung und in gewisser Hinsicht ein emanzipatorischer Idealfall: Ereignis und Aufzeichnung fallen zusammen, und Historiker:innen und Akteur:innen sind einander sowohl zeitlich wie auch räumlich nahe. Doch in den meisten Fällen bedeutet Historiografie ein nachträgliches Sprechen über Andere, mit allen Risiken des ethnografischen *Otherring*, der paternalisierenden Vereinnahmung und des Absprechens des eigenen Vermögens zur Artikulation.<sup>45</sup> Selbst wenn künstlerische oder akademische Geschichtsdarstellung historischen Figuren eine Stimme verleiht, die in dominanten Geschichtsschreibungen aus der Sicht der Gewinner:innen nicht vorkommt, sollte auch in der historiografischen Darstellung ein solcher (notwendig performativer) Akt repräsentationspolitisch soweit wie möglich legitimiert, wenn nicht autorisiert sein: „[A] speaker’s location [...] has an epistemically significant impact on that speaker’s claims and can serve either to authorize or disauthorize one’s speech.“<sup>46</sup>

Erika Tan setzt sich seit 2013 in einer umfassenden Projektserie<sup>47</sup> mit der historisch belegten malaiischen Weberin Halimah binti Abdullah auseinander, die gemeinsam mit anderen Handwerker:innen im Rahmen der *British Empire Exhibition in Wembley 1924/1925* nach London gebracht wurde. Diese Ausstellung war die damals weltweit größte jemals realisierte Inszenierung der globalen Reichweite des *British Empire* mit seinen mehr als 50 Herr-

<sup>45</sup>

Unübersehbar die identitätspolitische Aktualität dieser Debatte; vgl. zu einer frühen Darstellung des Problems des Sprechens über Andere aus feministischer Perspektive: Linda Alcoff, *The Problem of Speaking for Others*, in: *Cultural Critique* 20, 1991–1992, 5–32. Vgl. zu einer Politik der Artikulation: Donna J. Haraway, *The Promises of Monsters. A Regenerative Politics for Inappropriate/d Others*, in: Lawrence Grossberg, Cary Nelson und Paula A. Treichler (Hg.), *Cultural Studies*, London 1992, 295–337.

<sup>46</sup>

Ebd., 7.

<sup>47</sup>

Die Serie umfasst mehrere Performances, Installationen und Filme seit 2013, vgl. die Projektwebsite *The Forgotten Weaver* (03.02.2023).



schafts- und Kolonialgebieten. Umgeben von einer eigens dafür gebauten „never-stop“ Eisenbahnlinie, die die einzelnen Teile des riesigen Areals im Wembley Park verband, umfasste die Ausstellung neben mehreren Länderpavillons spektakuläre Attraktionen wie ein Schaubergwerk, ein Elektrizitätswerk und eine lebensgroße Nachahmung des zwei Jahre zuvor entdeckten Grabmals Tutanchamuns in Luxor.<sup>48</sup> Sie beinhaltete daher weit mehr als die Präsentation von Exponaten. Es galt, mit einem naturnahen, lebensgroßen Spektakel die Macht und Einigkeit des *British Empire* zu demonstrieren, das längst mit den Unabhängigkeitsbestrebungen seiner Einfluss- und Kolonialgebiete zu kämpfen hatte.

Die Aufgabe Halimah binti Abdullahs und der 19 anderen Handwerker:innen, die mit ihr im malaiischen Pavillon arbeiteten, bestand darin, dem Publikum Stickerei-, Web- und Näharbeiten ebenso wie Waffen- und Zinnwarenerzeugung vorzuführen<sup>49</sup> und die auf diesem Weg erzeugten Produkte zu verkaufen.<sup>50</sup> Die Zurschaustellung von Menschen nichteuropäischer Kulturen war das Publikum von Jahrmärkten und den eigens dafür geschaffenen Völkerschauen gewohnt, wobei ethnografische Attraktionen ab den 1860er Jahren auch im Rahmen der Welt- und Kolonialausstellungen üblich wurden.<sup>51</sup> Halimah binti Abdullah und die anderen Handwerker:innen führten eine Reihe von in den Kolonien immer noch üblichen und immer noch als lukrativ ausgebeuteten Herstellungsweisen vor, die den englischen Arbeiter:innen, die die laufende Technisierung von Arbeitsprozessen täglich am eigenen Leibe erfuhren, inzwischen wohl als ethnografisches Kuriosum erscheinen mussten.<sup>52</sup> Sie verkörperte die Zeit- und Geschichtslosigkeit der Kolonie durch die Performance eines vormodernen Handwerks, das in der Londoner Ausstellung nicht nur von fernen Ländern, sondern auch von fernen, allochronen<sup>53</sup> Zeiten kündete.

Neben dem malaiischen Pavillon beinhaltete die *British Empire Exhibition* mehrere weitere in ihren jeweiligen Länderpavillons

48

Zur Ausstellung vgl. [o.V.], *British Empire Exhibition 1924, Wembley, London, April–October 1924, Handbook of General Information*, London/Glasgow/Manchester 1924; George Clarke Lawrence, *Official Guide – The British Empire Exhibition 1924*, London 1924.

49

Lawrence, *Official Guide*, 85.

50

Andrew Caldecott, *Report on the Malaya Pavilion, British Empire Exhibition* (with Appendix), Singapore 1926.

51

Umfassend dazu: Sadiah Qureshi, *Peoples on Parade. Exhibitions, Empire, and Anthropology in Nineteenth-Century Britain*, Chicago 2011; Paul Greenhalgh, *Ephemeral Vistas. The Expositions Universelles, Great Exhibitions and World's Fairs*, Manchester 1988; Matthew G. Stanard, Interwar Pro-Empire Propaganda and European Colonial Culture. Toward a Comparative Research Agenda, in: *Journal of Contemporary History* 44/1, 2009, 27–48.

52

Anne Clenninding, On the British Empire Exhibition, 1924–25, in: *Branch. Britain, Representation, and Nineteenth-Century History* (03.02.2023).

53

Johannes Fabian, *Time and the Other*, New York 2002, 32 und passim.

untergebrachte „Races in Residence“. Mehr als 270 Männer, Frauen und Kinder wurden in „landestypischen“ Umgebungen präsentiert. Im Hongkong-Pavillon war eine lebensgroße „native street“ mit Geschäften, Cafés und Restaurants nachgebaut. Ein Nachbau eines westafrikanischen Dorfes wurde zur Bühne der Darstellung indigener Lebensweisen und zeigte, wie mehrere Familien „live and move and have their being“. Eine mehrköpfige Theatergruppe trat mehrmals täglich im burmesischen Pavillon auf.<sup>54</sup> Von den Hintergründen und Motivationen für diese Menschen, die Reise nach Europa anzutreten und sich auf diese Weise öffentlich präsentieren zu lassen, ist wenig bekannt. Immerhin wurden die malaiischen Handwerker:innen nicht als Exponate, sondern als „Staff“ geführt. Ihre vorrangige Aufgabe bestand darin, ihr Land zu repräsentieren, wobei der Frage, wer *British Malaya* präsentieren sollte beziehungsweise als Vertreter:innen Malayas präsentiert werden sollte, von Anfang an Aufmerksamkeit galt: „From the very first it was the Committee’s ambition that Malaya should be represented by Malays [...]“<sup>55</sup>

Ungeachtet der davon wohl abweichenden Perspektive des europäischen Publikums nahmen sich die Handwerker:innen möglicherweise nicht als „ethnological exhibits“ wahr. Die etwa 60-jährige Halimah binti Abdullah trat als „expert weaver“ auf, als Repräsentantin einer Kultur und zugleich einer Kulturtechnik. Doch auch wenn die „Races in Residence“ nicht wie in den Völkerschauen als „Wilde“ präsentiert wurden, so war doch ihr gesamter Tagesablauf der Ausstellungssituation untergeordnet, und sie wohnten sogar in einem Teil des malaiischen Pavillons, einer ungenügend geheizten, umgebauten Armeebaracke.<sup>56</sup> Halimah binti Abdullah verstarb bereits wenige Wochen nach ihrer Ankunft in London an einer Lungenentzündung und wurde im muslimischen Teil des Brookwood Cemetery in der Nähe Londons begraben.<sup>57</sup> Mehrere der im Rahmen der *British Empire Exhibition* im malaiischen Pavillon entstandenen Webarbeiten gelangten über Ankäufe oder als Geschenke ins Victoria and Albert Museum – Zeugnisse der exzellenten handwerklichen Qualität der Kolonien, Grundlage des Reichtums des *British Empire*.

Dies sind die spärlichen Informationen, die Erika Tan zu Halimah binti Abdullah zusammentragen konnte: „A minor figure in the exhibition histories of Malaya, Halimah exists as a series of footnotes, gaining historical attention only for the act of a prema-

54

Lawrence, Official Guide, 74, 76, 93; Clenninding, On the British Empire Exhibition.

55

Caldecott, Report on the Malaya Pavillon, 20, Abs. 86.

56

Die ungenügenden Paraffinöfen wurden 1925 durch eine Zentralheizung ersetzt, die Wohnquartiere elektrifiziert. Ebd.

57

Ebd., 21, Abs. 88.

ture or untimely death from pneumonia, in London and away from home.“<sup>58</sup> Wie kann eine in Großbritannien lebende, aus Singapur stammende Künstlerin die Geschichte dieser historisch namentlich belegten Figur erzählen, deren Lebensumstände weitestgehend unbekannt sind? Zu dieser Frage kommen noch diejenige hinzu, welche Kultur Halimah binti Abdullah denn eigentlich repräsentierte, umso mehr, als der Beginn der Projektserie zu ihrer Person mit einer Serie von Ausstellungen und Veranstaltungen im Kontext des 50-jährigen Bestehens des Stadtstaats („SG50“) im Jahr 2015 stattfand, die die Frage nach dem künstlerischen und kulturellen Erbe Singapurs stellte. Um diese Frage ging es auch in den Debatten um die Eröffnung der National Gallery Singapore im selben Jahr, deren Sammlung die von langer Tradition und hoher Diversität geprägte Kultur Singapurs repräsentieren sollte.

Tans Projekt stellte von Beginn an repräsentationskritische Fragen nach den medialen, politischen und ethischen Aspekten des Verkörperns, Darstellens und Vertretens Anderer oder Abwesender in den Vordergrund. Wenn Halimah binti Abdullah bereits 1924 für wenige Monate im Kontext einer Ausstellung in London als Repräsentantin einer Kultur und eines Handwerks ausgestellt wurde, was bedeutet es dann, sie knapp 100 Jahre später zum Thema und Material einer künstlerischen Arbeit zu machen, die sie – gleichwohl unter den Vorzeichen institutions- und repräsentationskritischer Kunst – aufs Neue in den globalisierten Ausstellungskontext einspeisen würde? Diese Frage berührte auch die Position Erika Tans selbst: Die Auseinandersetzung mit Halimah positionierte die singapurisch-britische Künstlerin auch kulturell, da sie selbst häufig in Bezug auf ihr Herkunftsland definiert wurde und damit den Druck der „burden of representation“ in gewisser Hinsicht mit Halimah teilte.<sup>59</sup>

Tans künstlerische Auseinandersetzung mit Repräsentation im Sinne der Darstellung, Vorstellung und Stellvertretung abwesender oder nicht des eigenständigen Auftritts mächtiger Personen adressiert gleichermaßen deren ästhetischen, epistemologischen wie politischen Aspekte. Künstlerische Arbeiten, die auf die Darstellung bestimmter Personen, Geschichten, Schauplätze etc. abzielen, befinden sich bereits mitten im Grundproblem der Frage, wie dieses abwesende Außen, das „Subalterne“<sup>60</sup> (Spivak) adäquat gezeigt werden kann: es erkennbar zu machen ohne Stereotypisierung, eine Form der Fürsprache ohne Vereinnahmung zu finden,

58

Erika Tan, Kurzttext zum Projekt „Halimah“, *APA JIKA, The Mis-Placed Comma*, 2017 (03.02.2023).

59

Kobena Mercer, The Burden of Representation, in: *Third Text* 4/10, 1990, 61–78 sowie in: ders., *Welcome to the Jungle*, New York/London 1994, 233–258. Monica Juneja, Global Art History and the ‘Burden of Representation’, in: Hans Belting, Jacob Birken, Andrea Buddensieg und Peter Weibel (Hg.), *Global Studies*, Ostfildern 2011, 274–297.

60

Gayatri Chakravorty Spivak, Can the Subaltern Speak?, in: Cary Nelson und Lawrence Grossberg (Hg.), *Marxism and the Interpretation of Culture*, Chicago 1988, 271–313.

stellvertretend ohne Ausblendung der eigenen Sprecher:innenposition zu agieren. Diese Fallstricke sind letztlich jedem künstlerischen oder nichtkünstlerischen Akt des Zeigens, Benennens und Definierens inhärent. Darstellung („representation“ in Kunst oder Philosophie) und politische Fürsprache („proxy“) sind unterschiedliche Akte, wie Spivak selbst hervorhebt. Doch kennzeichnet ihre Verflechtung gerade künstlerische Historiografien, die sich der Sicht- und Hörbarmachung vergessener oder marginalisierter Geschichten verschrieben haben, insbesondere dann, wenn ein marginalisiertes „Anderes“ repräsentiert werden soll. Hal Foster hat das Risiko beschrieben, dass das Versprechen ungehörter Geschichten auf Authentizität die Bedingungen dieses Zugriffs – die Institution Kunst, die eigenen Sprecher:innen- oder Betrachter:innenposition – überdeckt. Dieses problematische „siting of political truth in a projected alterity“<sup>61</sup> lässt sich auf künstlerische Geschichtsarbeit übertragen, wenn sie den Anspruch auf historische Wahrheit eben durch die Präsentation „anderer“ Geschichten erhebt. Dem:r Historiker:in bleibt, wie Foster mit Rückgriff auf Walter Benjamin feststellt, nur ein „unmöglicher“ Platz: derjenige „eines Gönners, eines ideologischen Mäzens“.<sup>62</sup>

In Wembley wurde Halimah binti Abdullah 1924 als Repräsentantin eines in den Kolonien praktizierten Handwerks und wohl auch einer Kultur ausgestellt, wobei das Verschmelzen der Ausstellung mit dem Realraum und die Inszenierung „echten Lebens“ eine Geste des Übertrumpfens des Ausstellungsformat als bloßer Präsentation von Objekten, Texten und Bildern ebenso wie der Wirklichkeit darstellten. Tatsächlich ging es nicht um die Widerspiegelung realer Verhältnisse, sondern um die Erzeugung eines überwältigenden Spektakels, das von der Einheit des Empire, seiner globalen Reichweite und des ökonomisch sinnvollen Fortbestands handwerklicher Arbeit in den Kolonien erzählte. Das in diesem Rahmen eingesetzte Instrumentarium der Verlebendigung griff Erika Tan in ihrer künstlerischen Auseinandersetzung auf: „Halimah“ erschien zunächst in der 20-minütigen Videoarbeit *A Presentation by Proxy* (2013), einer Art Videokonferenz, in der sie, digital vermittelt, Erika Tan bei einer Präsentation eines Künstlerbuches in Singapur vertrat [Abb. 2].<sup>63</sup> Das Halimah eingehauchte Leben bestand aus einer digital animierten Computerstimme (wobei Tan in Ermangelung einer malaiischen Stimme eine indonesische

61

Hal Foster, *The Artist as Ethnographer*, in: ders., *The Return of the Real*, 171–204, hier 204.

62

Walter Benjamin, *Der Autor als Produzent*, in: ders. (Hg.), *Gesammelte Schriften*, Bd. II, Berlin 1977, 683–701, hier 691.

63

*Come Cannibalise Us, Why Don't You? Sila Mengakanibalkan Kami, Mahu Tak?* (Ausst.-Kat. Singapur, NUS Museum – NUS Centre for the Arts), hg. von Erika Tan, Shabbir Hussain Mustafa, Ahmed Mashadi und Kenneth Tay, Singapur 2014.



[Abb. 2]  
Erika Tan, A Presentation by Proxy, 2013, 1-Kanal-Video, 21 Min., 02:31, Courtesy the artist.

wählte).<sup>64</sup> Die Rollen waren vertauscht: Halimah sprach für die abwesende Künstlerin, die sich wiederum auf diese Weise künstlerisch mit ihrer Person auseinandersetzte. *A Presentation by Proxy* entwarf ein gegenseitiges Vertretungsverhältnis: Halimah sprach durch Erika, Erika durch Halimah. Die fingierte Halimah stellte sich nach der Angabe ihrer biografischen Daten als Performancekünstlerin und Teilnehmerin an der größten jemals in London realisierten Ausstellung vor, mit einer „residency“ direkt am Ausstellungsort und einem aktuellen „Wohnort“ am Brookwood Cemetery (der Friedhof, auf dem sie begraben liegt), an dem verschiedene muslimische Communities ihren Aufenthalt fänden. Ihre doppelte Rolle als Subjekt und Objekt der Geschichte beschrieb sie mittels des bekannten Zitats aus Alain Resnais' *Les statues meurent aussi* (1953): „Wenn Menschen sterben, werden sie zur Geschichte. Wenn Statuen sterben, kommen sie ins Museum.“ Indem *A Presentation by Proxy* die Frage stellte, ob die längst verstorbene Halimah binti Abdullah „Geschichte“ ist oder, in Tans Arbeit, zum Kunstwerk wird, wurde ihre doppelte Rolle als Thema und „Material“ einer künstlerischen Arbeit kritisch beleuchtet.

Die Frage, ob Halimah als malaiischer Weberin (also als Handwerkerin) überhaupt der Weg in die singapurische Kunstgeschichte offenstehen könnte, war Gegenstand der zweiten Veranstaltung des Halimah-Projekts, einer strukturierten Diskussion im Rahmen der Ausstellung *Ex Parte* (2015), die im Kontext der „SG50“-Feiern in der Londoner Brick Lane Gallery stattfand. Dabei trugen vier Theoretikerinnen und Kuratorinnen Argumente für und gegen eine „Repatriierung“ Halimahs vor. Bei einem Folgeprojekt am Centre for Contemporary Art der Nanyang Technological University Singapore (NTU CCA Singapore) führten mehrere Performerinnen eine öffentliche Debatte nach ihrer Repräsentativität im direkten Sprechen für und durch sie vor: ein mehrfach reflexives System also, in dem „Halimah“ in verschiedene Rollen aufgefächert wurde. Zugleich wurden performativ unterschiedliche Formen des Umgangs mit der historischen Figur und dem von ihr repräsentierten Erbe erprobt und erörtert. Der Umstand, dass die Handwerkerin nicht aus dem heutigen Staatsgebiet Singapurs, sondern aus dem benachbarten ehemaligen Sultanat Johor stammte, das ebenfalls unter britischer Verwaltung gestanden hatte, war dabei wesentlich – und Thema einer weiteren Videoarbeit, diesmal in den Räumen der National Gallery Singapore gedreht (*APA JIKA, The Mis-Placed Comma*, 2016). Die Videoarbeit verlagerte damit die Erörterung zentraler Fragen der Repräsentation, des stellvertretenden Handelns und Sprechens, des Umgangs mit Geschichte als Ort kultureller Projektion in das symbolische Zentrum der nationalen kulturellen Selbstverortung Singapurs.

Eine der bislang letzten Stationen des Projekts war die Installation *The ‚Forgotten‘ Weaver* (2017) im so genannten Diaspora-Pavil-

64

Erika Tan im Telefonat mit der Autorin, 09.07.2018.

lon der 57. Biennale von Venedig 2017. Eine webstuhlähnliche Apparatur diente als Projektionsfläche für zwei Videoprojektionen, wobei die schmalen, die Struktur eines gewobenen Textils aufgreifenden Streifen als Grund der Projektion die Lückenhaftigkeit und Unzugänglichkeit des historischen Materials und der spärlichen Informationen über Halimah binti Abdullah verdeutlichten. Installative, performative und filmische Komponenten verdichteten sich zu einem Gewebe aus verschiedenen Modi historiografischer Performativität: temporär, mehrfach delegiert und vermittelt. Dass Halimah auf diese Weise auf der Biennale von Venedig angekommen war, auf derjenigen europäischen Großausstellung also, die mit ihren Länderpavillons wie keine andere den nationalistischen Geist der Weltausstellungen fortführt, ist nur konsequent; dass kein anderer Ort als der *Diaspora*-Pavillon der heimatlosen Handwerkerin Platz bot, ebenso.

Tans Projektserie führt die Problematik eines starren Verständnisses von historischer Repräsentation anhand einer kritischen und reflektierten Auseinandersetzung mit der Praxis des stellvertretenden Erzählens, Sprechens und Zeigens vor, an der sich wissenschaftliche wie künstlerische Projekte gleichermaßen messen können. Die Tatsachen, so heißt es bei Droysen, sprechen nicht aus sich heraus, sondern immer nur durch den Mund des Historikers. Wie Tan zeigt, steht und fällt das Potential des performativen Verständnisses von Geschichtsschreibung mit der selbstkritischen Haltung der Künstler:innen-Historiker:innen, mit der Bereitschaft, sich mit den Fallstricken des Wiederaufgreifens, Reappropriierens und Vereinnahmens historischer Figuren auseinanderzusetzen. Dies gilt insbesondere im Kontext des zeitgenössischen Kunstbetriebs, der von einem Verständnis von (Identitäts-)Politik geprägt ist, die Stellvertreter:innenschaft weitgehend nicht nur positiv darstellt, sondern als ethische Verantwortung von Künstler:innen postuliert: Der Last der Repräsentation („Burden of Representation“) ein performatives, kritisches, gegenwartsbezogenes Verständnis von Darstellung entgegenzusetzen, kann dazu beitragen, im Falle der „Vertretung“ anderer die eigene Position, Involviertheit und Verantwortung in den Akt der Fürsprache mit aufzunehmen.

#### IV. Eine Gegenwart von Materialien: Bouchra Khalilis *Foreign Office* (2015)

Bouchra Khalilis Installation *Foreign Office* (2015) besteht aus dem gleichnamigen 22-minütigen Digitalfilm, einem Siebdruck mit dem Titel *The Archipelago*, der eine stark abstrahierte politische Kartografie der Stadt Algier entwirft, sowie 15 großformatig ausgearbeiteten Farbfotografien ausgewählter historischer Schauplätze in derselben Stadt.<sup>65</sup> Der Film behandelt die Phase des ersten Jahrzehnts

<sup>65</sup>

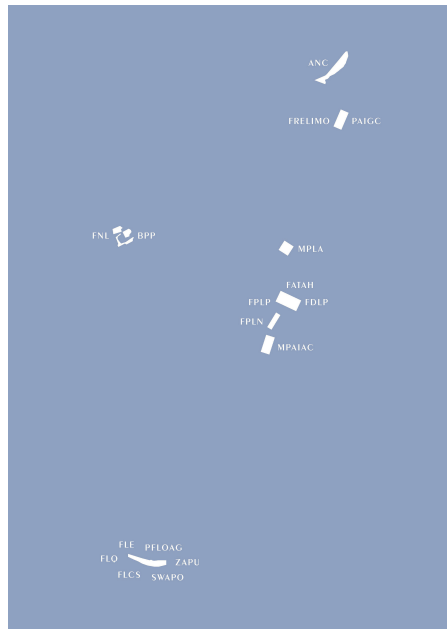
Die folgenden Ausführungen basieren auf Besuchen der Ausstellungen *Bouchra Khalili* in der Wiener Secession und *Bouchra Khalili. Blackboard* im Jeu de Paume, Paris, im Juni bzw.

der Unabhängigkeit Algeriens (1962–1972), als die Stadt als „Mekka für Revolutionäre“ galt. Mit Eldridge und Kathleen Cleaver befanden sich prominente Wortführer:innen der Black Panther Party in der Stadt im Exil; die Protagonist:innen internationaler Befreiungsbewegungen trafen sich dort. Der Siebdruck zeigt eine Kartografie von mehr als einem Dutzend „Auslandsbüros“ internationaler revolutionärer Organisationen, deren Akronyme in weißer Farbe auf hellblauem Grund markiert sind [Abb. 3]: ANC (African National Congress), FRELIMO (Mozambique Liberation Front), MPLA (Popular Movement for the Liberation of Angola), mehrere palästinensische Befreiungsorganisationen, BPP (Black Panther Party), FLE (Eritrean Liberation Front) und ZAPU (Zimbabwe African People’s Union). Die 15 Farbfotografien präsentieren die heute weitestgehend verlassenen, umgewidmeten oder umgestalteten ehemaligen Standorte dieser Organisationen, das ehemalige Hotel, in dem Stokely Carmichael und Miriam Makeba während des Panafrikanischen Festivals untergebracht waren sowie dasjenige Hotel, das Karl Marx im Frühjahr 1882 beherbergte. Jahrzehnte später wohnte dort das Ehepaar Cleaver. Drei weitere Fotografien kreisen um die Figur des Dichters und Journalisten Kateb Yacine, eines Protagonisten des algerischen Befreiungskampfes.

Der Film beginnt mit einem stark szenografischen Moment: Die erste Einstellung führt die bühnenhafte Präsentationsanordnung vor, auf der sich die Geschichtsschreibung entfaltet, und die bis zum Schluss immer wieder gezeigt wird. Ein leerer Tisch, dahinter zwei leere Hocker, an der Rückwand sind in mehreren Reihen Fotodokumente montiert. Khalilis Einstieg in die Geschichte führt zuerst die Bedingungen einer Annäherung an diese vor. Es folgt ein Schnitt auf ein Plakat des Panafrikanischen Festivals 1969 in Algier, begleitet vom mitreißenden akustischen Auftakt des Films, einem Jazzstück von Archie Shepp: „Nous sommes revenus! We have come back! [...] Jazz is an African Music!“ Nach der Einblendung des Filmtitels beginnt der erste, kürzeste Abschnitt, „The Geography“, in dem jene archipelagische Kartografie von Algier erzeugt wird, deren Ergebnis der Siebdruck zeigt. Mit schwarzem Stift markieren und bezeichnen eine junge Frau und ein junger Mann abwechselnd die Standorte der zahlreichen revolutionären „Auslandsbüros“.

Im zweiten Abschnitt, „The History“, kommt die Präsentationsanordnung zum Einsatz [Abb. 4]: Zwischen den beiden Protagonist:innen entspannt sich ein Dialog über die auf den Bilddokumenten gezeigten Akteur:innen und politischen Gruppierungen. Dieser geschieht unter besonderen Vorzeichen, denn die beiden wechseln frei zwischen algerischem Arabisch, Kabyllisch, Englisch und Französisch. Dies spielt auf das Sprachengewirr in Algier gerade am Panafrikanischen Festival von 1969 an, wo unter anderem um die „richtige“ Sprache für den politischen Kampf gerungen wurde. Die Verwendung der Sprache der Kolonialmacht wurde in Algier, anders als am ersten *Festival mondial des arts nègres* 1966 in Dakar,





[Abb. 3]

Bouchra Khalili, *The Archipelago*, 2015, Siebdruck auf Papier, 70 × 50 cm © VG Bild-Kunst, Bonn 2023. Courtesy the artist and mor charpentier.



[Abb. 4]  
Bouchra Khalili, Foreign Office, 2015, Digitalfilm, 22 Min., 21:30, © VG Bild-Kunst, Bonn  
2023. Courtesy the artist and mor charpentier.

abgelehnt, und wenngleich Französisch für viele Akteur:innen verbindlich blieb, griff man für das abschließende Kulturmanifest auf Englisch und Arabisch zurück.<sup>66</sup> Mit dem Einsatz verschiedener Sprachen nebeneinander verbinden sich auch im Film Versuche zur Vertretung verschiedener politischer Projekte und Identitäten, sodass die beiden Sprecher:innen unterschiedliche historische und gegenwärtige Rollen einnehmen: algerisches Arabisch, die über Generationen hindurch unterdrückte alte Berbersprache Kabylich, Französisch als wichtige Verkehrssprache, Englisch als gegenwärtige globale *Lingua franca*. Was als Dialog vorgeführt wird, multipliziert sich als ein Nebeneinander kollektiver historischer und gegenwärtiger Stimmen und Identitäten – dies umso mehr, als der vorgelegte Text zahlreiche Zitate enthält. Wie in den besprochenen Arbeiten Wendelien van Oldenborghs und Erika Tans ist auch hier von Anfang an offenkundig, dass die beiden Sprecher:innen nicht „aus sich heraus“ oder „für sich“ alleine sprechen, sondern eine vielstimmige Montage aus unterschiedlichen historischen Momenten und Positionen vorführen. Auch die performative Kraft der historischen Dokumente wird zum Thema: Wer ist dargestellt und in welche Rollen treten die in Algier aktiven Revolutionäre – Amílcar Cabral, Mario Pinto de Andrade, Agostinho Neto, Eldridge Cleaver, Frantz Fanon und weniger bekannte Akteur:innen wie die omanische Freiheitskämpferin mit dem *nom de guerre* „Pensinsular Moon“ – auf?

Immer wieder macht die Montage einzelne historische Begegnungen sichtbar. Eldridge Cleaver, der Frantz Fanons *Die Verdammten dieser Erde* zur „Black Bible“ der Black Panthers machte, erscheint als globale Vermittlungsfigur. Sein gemeinsam mit anderen gemachter jahrzehntelang verschollen geglaubter Film über die junge Republik Kongo, *Congo Oyé (We Have Come Back)* (1971) wird erwähnt, die Frau erzählt, er sei von Chris Marker per Telefon geschnitten worden.<sup>67</sup> Es folgt ein Abschnitt zur Geschichte der *Popular Front for the Liberation of Oman and the Arab Gulf*, der zu einem unbekannteren Revolutionär überleitet, dessen Tagesablauf im Detail beschrieben wird. Die historischen Materialien werden ausschließlich über die beiden Protagonist:innen erschlossen, die als Historiker:innen auftreten. Ihre Hände zeigen, markieren, führen Themen zusammen. Sie legen die Fotografien nicht zur inhaltlichen Beweisführung, sondern als Materialien vor, die den als Dialog performten Textpassagen gleichgestellt sind.

Dies wird auch im dritten Abschnitt, „The Language“, deutlich, in dem die Schwierigkeiten der Weitergabe der Geschichte über

66

[Organization of African Unity], Pan-African Cultural Manifesto, in: *Africa Today* 17/1, 1970, 25–28. Vgl. Olivier Hadouchi, „African Culture Will Be Revolutionary or Will Not Be“. William Klein's Film of the First Pan - African Festival of Algiers (1969), in: *Third Text* 25/1, 2001, 117–128, hier 121.

67

Chris Marker und Eldridge Cleaver sind durch die Figur William Kleins verbunden, der an Markers „Loi de Vietnam“ mitgearbeitet und einen Film über das Panafrikanische Festival in Algier gedreht hatte.

Generationen hinweg diskutiert werden. Sie sind eng mit dem Verlust von Sprachen und dem Abbruch kultureller Traditionen verbunden, und so führt der Versuch, diese Erzählung in die Gegenwart zu übersetzen, zu einem unmöglichen Versuch der Aneignung der Geschichte. Die unpersönlichen Sprechakte legen den Abstand zu den gesprochenen Worten und historischen Materialien offen.

Khalili beschreibt ihre Geschichtsdarstellung als „fabrique historiographique non-archivique“, ein Schreiben also, das sich der Fetischisierung der Quellen und ihrer beglaubigenden Autorisierung entzieht, lückenhaft bleibt und im Moment der Gestaltung verharret.<sup>68</sup> Die Historiker:innen, so Khalili mit Bezug auf Michel de Certeau, bewegen eine – als Geschichte stillgelegte, geschlossene – Welt: „Ce monde ne se remue plus. On le remue.“<sup>69</sup> Mehrfach führt *Foreign Office* anhand der gezeigten Apparaturen, Vorrichtungen und methodischen Überlegungen die Grenzen der Darstellung historischer Dokumente und Materialien, ihrer Umwandlung „in Geschichte“, vor.

Im Vordergrund steht dabei die mediale Reflexion. Die Präsentationsanordnung zu Beginn des Films zeigt mit Blick auf Godards *Histoire(s) du cinéma* den Filmschnittplatz als jene mediale Anordnung, durch die Geschichte zu einem Narrativ, Film zur „Geschichtsfabrik“ wird.<sup>70</sup> Der Film fungiert als Anordnung, die nicht nur die Dokumente selbst, sondern Regimes des Sichtbarmachens, des Zeigens, Verbindens und Erzählens präsentiert. Auch für die Textmontage gibt es explizite Anleihen bei der Filmgeschichte. Indem Khalili Zitate aus verschiedenen Quellen, Erzählpositionen und historischen Momenten versammelt, erzeugt sie ein vielstimmiges Sprechen nach dem Modell von Pasolinis „freier indirekter Rede“, die daraus entsteht, dass der:die Autor:in durch die Sprache seiner Protagonist:innen spricht, aus einer Aneignung von Aussagen also, das kollektive Sprechakte erzeugt.<sup>71</sup> Die Autorinnenschaft der Künstlerin wird umfunktioniert, sie tritt auf als „organiser of

68

Cédric Vincent, Entretien Bouchra Khalili. An Interview with Bouchra Khalili by Cedric Vincent, in: *The Chimurenga Chronic*, 09.06.2015 (sic!, 04.02.2023).

69

Michel de Certeau, Histoire et structure. Débat entre Michel de Certeau, Pierre Nora et Raoul Girardet, in: *Recherches et Débats* 68, 1970, 165–195, hier 168. Zitiert nach Vincent, An Interview With Bouchra Khalili, o. S.

70

Bouchra Khalili und Thomas J. Lax, A Conversation between Bouchra Khalili and Thomas J. Lax, in: *Bouchra Khalili. Foreign Office* (Ausst.-Kat. Paris, Palais de Tokyo), hg. von Thomas J. Lax und Jaffrès Katell, Paris 2015, 71–75, hier 73. Den Bezug zu Godard und Jean-Pierre Gorin verstärkt der Titel ihrer Einzelausstellung *Blackboards* im Pariser Jeu de Paume 2018, der mit dem Konzept des Films als Schautafel ein Instrumentarium der *Dziga Vertov Group* aufgreift. Bouchra Khalili, Blackboard, in: *Bouchra Khalili. Blackboard* (Ausst.-Kat. Paris, Galerie nationale du Jeu de Paume), hrsg. von Marta Gili, Paris 2018, 40–49.

71

Pier Paolo Pasolini, Zur freien indirekten Rede, in: ders. und Reimer Klein (Hg.), *Ketzererfahrungen. ‚Empirismo eretico‘. Schriften zu Sprache, Literatur und Film*, München/Wien 1982, 101–129.

a mechanism that allows a multiplicity of voices to speak“.<sup>72</sup> So ist auch hier eine Distanzierung von den Fallstricken des ethnografischen „Sprechens für andere“ formuliert, entzieht sich die freie indirekte Rede doch jeglicher Authentifizierung als ausdrucks- haft und geschieht ohne Synthese, Einfühlung oder Vermittlungs- anspruch.

Über das Prinzip der Montage treten die beiden Protago- nist:innen ebenso wie die Künstlerin als gestaltende „Monteure“ der Geschichtserzählung auf. Hier trifft sich die „freie indirekte Rede“ mit der Rolle des:r Historikers:in, die Khalili in direkter Auseinandersetzung mit Michel de Certeau entwirft: „[L’historien] se découvre sur la scène de l’autre. Il parle dans cette parole venue d’ailleurs et dont il n’est plus question de savoir si elle est à l’un ou à l’autre.“<sup>73</sup> Auf der Bühne der historischen Ausein- dersetzung greift der:die Historiker:in fremde Stimmen auf, von denen bald nicht mehr zu sagen ist, wem sie zuzuordnen sind. Die damit einhergehenden örtlichen und zeitlichen „displacements“ („Verschiebungen“, „Verlagerungen“ oder „Verrückungen“) zeich- nen historisches Sprechen ebenso wie die künstlerische Darstellung aus und werden in *Foreign Office* in das Zentrum der Ausein- dersetzung gerückt. Sie erscheinen nicht als potentiell überbrückbare Beschränkungen, sondern sind die notwendige konstruktive Basis der Historiografie. Bei Pasolini heißt es:

Wenn ein Autor, um die Gedanken seines Helden nachzule- ben, gezwungen ist, seine Worte nachzuleben, bedeutet das, dass die Worte des Autors und die des Helden nicht diesel- ben sind. Der Held lebt demnach in einer anderen sprachli- chen, also in einer anderen psychologischen, kulturellen und geschichtlichen Welt. Er gehört einer anderen gesellschaftli- chen Klasse an. Und der Autor kennt folglich die Welt dieser gesellschaftlichen Klasse allein durch den Helden und seine Sprache.<sup>74</sup>

*Foreign Office* ist damit ein herausragendes Beispiel für die künst- leri- sche Auseinandersetzung mit der Vergangenheit in vollem Bewusstsein der von Droysen als Ausgangspunkt der Geschichts- schreibung beschriebenen „Gegenwart von Materialien“. Und nicht nur das: Jede neue Erschließung der Geschichte erzeugt neue Materialien, jedes neue (historiografische) Sprechen neue Stimmen.

72

A Populated Opacity. Conversation between Bouchra Khalili and Omar Berrada, in: Gili, Bouchra Khalili, 163–168, hier 165.

73

Michel de Certeau, *La Fable Mystique. XVIe–XVIIe siècle*, Paris 1982, 320; dt.: ders., *Mysti- sche Fabel. 16. und 17. Jahrhundert*, Berlin 2010, 379: „[Der Historiker] offenbart sich auf der Bühne des anderen. Er spricht in diesem von anderswo gekommenen Wort, bei dem nicht mehr die Frage ist, ob es dem einen oder dem anderen gehört.“ Vgl. Vincent, An Interview with Bouchra Khalili.

74

Pasolini, Zur freien indirekten Rede, 112–113.

Immer wieder legt Khalili neue mediale Schichten aus den Materialien der Vergangenheit übereinander, sodass Geschichtsarbeit nicht als offenlegende oder „ausgrabende“, archäologische Operation sichtbar wird, sondern als produktive Kraft, die sogleich an anderer Stelle, im Heute, neue Materialien vor unseren Augen auftürmt. Die Arbeit der Künstlerin-Historikerin, so wird hier sichtbar, besteht nicht in der Erzählung oder Vermittlung, sondern im produktiven, wenngleich notwendigerweise immer bruchstückhaften Übersetzen und Hinzufügen neuer, aktualisierender Perspektiven. Sie mündet weniger in einen Dialog mit der Vergangenheit als in eine (räumliche oder zeitliche) Diglossie unterschiedlicher Sprachen, Stimmen, Bilder und Materialien.

Wie auch in den Arbeiten van Oldenborgh und Tan existiert Geschichte in Bouchra Khalilis *Foreign Office* nicht außerhalb oder unabhängig von ihrer in der Gegenwart situierten Verhandlung. Den Forschungsprozess als Bestandteil der Darstellung zu verstehen, ist ein Charakteristikum künstlerischer Auseinandersetzung mit Geschichte in der Gegenwart und, wie hier gezeigt wurde, ein Element historiografischen Arbeitens, das bereits in der frühen Geschichtstheorie theoretisch ausgearbeitet war. Die hier diskutierten künstlerischen Arbeiten entwickeln Geschichtsdarstellungen auf der Basis einer Auseinandersetzung mit historischen Materialien und Dokumenten, von denen aus sich Akte des Sprechens, des Aneignens, der Fürsprache entfalten, wobei auch die ethische Bedeutung der bewussten Situierung der Sprecher:innenpositionen berücksichtigt wird. Wie zu sehen war, können mit einer Relektüre von Droysens theoretischen Schriften zur Historiografie diese Aspekte der gegenwärtigen künstlerischen Auseinandersetzung mit Geschichte als elementare historiografische Prozesse beleuchtet werden. Die Auseinandersetzung mit demjenigen historischen theoretischen Terrain, in dem sich „Geschichte“ als wissenschaftliche Disziplin herausbildete, ist lohnend, um das historiografische Potential auch der Kunst umfassend zu betrachten, da in derselben Epoche umfassende Anstrengungen zur Kategorisierung, Normierung und Synchronisierung von Zeit unternommen wurden. Dies macht die enge Verbindung von Geschichtstheorie und Zeiterfahrung deutlich, die auch die gegenwärtige Situation charakterisiert.

Der methodische Schritt der *Apódeixis* ist innerhalb von Droysens Geschichtstheorie auch deshalb spannend, weil so der für künstlerische Geschichtsarbeit zuweilen etwas schwerfälligen Differenzierung von Erzählung oder Darstellung auf der einen und Reflexion der künstlerischen Mittel auf der anderen Seite ein Konzept entgegengesetzt wird, das beides umfasst, das also die konstruktiven Anteile der Historiografie mit Forschung und Erzählung oder Darstellung verbindet. Darüber hinaus bietet Droysens Historiografiethorie noch weitere Anknüpfungspunkte, um über die der Historiografie inhärenten Anachronien oder über die Positionierung der Geschichte aus der Gegenwart heraus nachzudenken, auch wenn diese bei Droysen unter sehr spezifischen politischen Vorzei-

chen entwickelt wurde, ausgehend von der problematischen Figur des vereinzelt, heldenhaften, nationalbewussten Historikers.

Nun wird die Einbringung eines vom europäischen Nationalismus des 19. Jahrhunderts geprägten Historikers in die Diskussion aktueller künstlerischer Geschichtsarbeit gerade angesichts der eingangs vorgestellten Überlegungen notwendigerweise mit einer Reihe von Vorbehalten verbunden sein. In diesem Beitrag sollte es nicht vorrangig um eine Revision Droysens gehen, der selbst ja gar nicht am Konzept der *Apódeixis* in der hier wichtigen Form festhielt, auch wenn der Kreis der für Künstler:innen immer wieder zitierten Referenzdenker:innen – darunter zentral Walter Benjamin, Siegfried Kracauer, Hayden White (der entscheidend auf Droysen aufbaute) und Reinhart Koselleck<sup>75</sup> – sicherlich noch deutlich erweitert werden könnte. Ebenso wenig sollte suggeriert werden, dass künstlerische Arbeiten zwingend auf die Basis wissenschaftlicher oder theoretischer Überlegungen gestellt werden oder durch diese legitimiert werden müssten, ist doch die Auseinandersetzung mit Geschichte, wie eingangs festgehalten, längst ein gesellschaftlicher Prozess, an dem unterschiedliche Akteur:innen aus verschiedensten theoretischen und praktischen Bereichen, oft auch widerstreitend, beteiligt sind. Drittens ist heute die Wirkung post- und dekolonialer Positionen zur Weiterentwicklung der Auseinandersetzung mit Geschichte sicherlich entscheidender als die Wiederentdeckung einzelner europäischer Denker:innen. Für die heute notwendige kritische Auseinandersetzung mit diesem geschichtswissenschaftlichen Erbe aber ist auch die Relektüre geschichtstheoretischer Positionen, insbesondere der am Anfangspunkt der Formierung der europäischen Geschichtswissenschaften artikulierten, hilfreich, und ebenso für die künstlerische Auseinandersetzung mit Geschichte und für den Austausch mit geopolitisch ganz anders positionierten Beiträgen aus der aktuellen Geschichtswissenschaft. Geschichtsdarstellung kann heute auf die unterschiedlichsten künstlerischen und theoretischen Impulse zurückgreifen und wird von der weiteren Öffnung des theoretischen und methodischen Felds der Auseinandersetzung mit Geschichte, die heute nicht nur für die Gegenwartskunst von wachsender Bedeutung ist, sondern zu der diese umgekehrt erhebliche Beiträge liefert, profitieren.

**Eva Kernbauer** ist Universitätsprofessorin für Kunstgeschichte an der Universität für angewandte Kunst Wien. Nach dem Studium der Kunstgeschichte an der Universität Wien und der FU Berlin 2007 Promotion an der Universität Trier. 2008–2011 Wissenschaftliche Assistentin an der Universität Bern. 2010 Fellow bei eikones NFS Bildkritik, Basel; 2011–2012 APART-Stipendium der Österreichischen Akademie der Wissenschaften. Forschungs- und Lehraufenthalte an der National University Singapore, am Asia Art

<sup>75</sup>

Dies sind die vier von Godfrey als Bezugspunkte für die Gegenwartskunst genannten historischen Denker, vgl. Godfrey, *The Artist as Historian*.

Archive, Hongkong, am Centre allemand d'histoire de l'art, Paris, sowie am Yale Center for British Art. Forschungsschwerpunkte zur Geschichtsdarstellung in der Gegenwartskunst (*Art, History, and Anachronic Interventions since 1990*, New York 2022), zum Verhältnis von künstlerischer Praxis und Kunstgeschichtsschreibung (*Kunstgeschichtlichkeit. Historizität und Anachronie in der Gegenwartskunst*, Paderborn 2015), sowie zu Publikumskonzeptionen, Kunstkritik und Sammlungspolitik im 18. Jahrhundert (*Der Platz des Publikums*, Köln/Wien 2011; Eva Kernbauer und Aneta Zahradnik (Hg.), *Höfische Porträtkultur. Die Bildnissammlung der österreichischen Erzherzogin Maria Anna (1738–1789)*, Berlin 2016).