

«[T]he uses of time, the choices we make with respect to what
to think and write about, are part of visual politics.»¹
bell hooks

Dass sich ausschließende und marginalisierende gesellschaftliche Normen und Politiken im Kunst- und Kulturgesehen reproduzieren, ist evident und wurde im Zuge diverser emanzipatorischer Bewegungen spätestens seit den 1960er Jahren sowie nicht zuletzt in zahlreichen Ausgaben der *kritischen berichte* hinsichtlich verschiedenster Perspektivierungen problematisiert. Eine solche Geschichte der Kritik mag angesichts zunehmender Konflikte im Sozialen ebenso vergeblich wie auch nötiger denn je erscheinen. Gleichzeitig erinnert bell hooks' grundlegende Beurteilung visueller Politiken daran, kulturelle Teilhabe nicht allein von ihrem Ende her, einer ästhetischen Form oder im Sinne eines reinen Wirksamkeitsimperativs zu denken. In diesem Verständnis liefert Zeit nicht allein die normative Struktur, sondern eine zentrale Ressource für die Gestaltung dieser Geschichte.

Weniger unmittelbar als latent damit verknüpft möchte ich im Folgenden über Komplikationen von Zeitlichkeit im Kontext marginalisierungs- und diskriminierungskritischer Perspektiven sowohl *auf* als auch *in* Kunst und visuelle(r) Kultur nachdenken. James Gregory Atkinsons fortlaufende Werkreihe diverser *Zeitkapseln* verhandelt, so mein Vorschlag, die Bedingung einer transformatorischen Aktivierung von «Geschichte» mit den ihr eingeschriebenen Ausgrenzungen und Abwertungen als Frage normativer Temporalitäten, die über Körper hergestellt und ausgetragen werden (Abb. 1).² Ich will die archivbasierten, installativen Arrangements in diesem Zusammenhang dennoch weniger als «Objekte» eines nach wie vor hegemonial³ *weißen* kunsthistorischen Diskurses begreifen, die analysiert und interpretiert und damit systematisch fachwissenschaftlichen Methodologien und Ansprüchen unterworfen werden. Stattdessen sollen im Dialog mit Atkinsons Werken andauernde Diskontinuitäten in den Mnemopolitiken gesellschaftlicher Marginalisierung erkundet werden. Konkret werden diese Überlegungen an Phänomenen anti-Schwarzen Rassismus und damit einhergehender Kritik, da die Werke diese spezifische Formation hegemonialer Ausgrenzung explizit machen, genauer, in ihrer deutsch-mittel-europäischen Ausprägung der letzten beiden Jahrhunderte.⁴ Atkinsons Arbeiten deklarieren die Zeitkapsel zum Vehikel einer partikular und non-linear verstandenen Historiografie, die sequenzielle Konstellationen soziopolitischer und diskursiver Ab- und Besonderungen im Spannungsfeld von Körperwissen, visueller Evidenz und medialer Repräsentation stetig umordnet und zur Schau stellt.



1 James Gregory Atkinson, *Zeithapsel Toxi lebt anders*, 2024, Fotografie, Zeitschriften, Dokumente, Bücher, Öl auf Leinwand, verschiedene Materialien

Installationsansicht *The True Size of Africa*, Völklinger Hütte. Mit freundlicher Genehmigung des Künstlers, von Kirsten Köhler-Forsbach, der Sammlung Theodor Wonja Michael im Dokumentationszentrum und Museum für Migration in Deutschland (DOMiD), Emil Doerstling und des Deutschen Historischen Museums Berlin. Foto: Leo Scheidt

Intuitiv scheint diese prädigitale Version der Datenspeicherung denkbar ungeeignet, um marginalisierte Existenzweisen zugänglich zu machen. Im Gedächtnis der Allgemeinheit zählt offenkundig das Profane: Zeitkapseln im modernen Sinne werden gewöhnlich gefüllt mit den unterschiedlichsten, nach variierend systematisch bestimmten Kriterien als aussagekräftig erachteten Artefakten, daraufhin verschlossen und ihre Öffnung mit der Prämisse eines signifikanten Abstands – zeitlich, seit der Aufnahme extraterrestrischer Expansionsprogramme auch räumlich – versehen. Populäre Beispiele sind etwa die *Westinghouse Time Capsules* des gleichnamigen Elektrounternehmens, von denen die erste 1939 anlässlich der Weltausstellung in New York 15 Meter tief im Boden vergraben wurde, dort, wo sich heute der Flushing Meadows–Corona Park befindet. Das Behältnis in Form einer Gewehrhülle birgt neben verschiedenem, auf Microfiche transferierten Text- und Bildmaterial (u. a. eine Ausgabe des *Life* Magazins, ein Reklameheft, ein Wörterbuch) Botschaften prominenter Persönlichkeiten, namentlich Albert Einstein, Robert Andrews Millikan und Thomas Mann; eine Aufnahme im Archiv der Pittsburgh Library lässt zudem einen Rasierapparat, eine Mickey Mouse-Tasse und eine Gummi-Badekappe erkennen (Abb. 2).⁵ Auf Beschwerde der US-amerikanischen Frauenrechtlerin Rose Arnold Powell hin wurde nachträglich eine handschriftliche Liste mit Hinweisen auf den gesellschaftlichen Beitrag von Frauen im 20. Jahrhundert beigefügt: Unter anderem «Gone With the Wind», «women's exploits told in World Almanacs», «several food



2 Inhalt der Westinghouse Time Capsule, Westinghouse Electric Corporation, 1939

3 James Gregory Atkinson, *Zeithapsel Toxi lebt anders* (Detail), 2024



tracts by women».⁶ Die Kapsel darf erst im Jahr 6939, 5000 Jahre nach ihrer feierlichen Versenkung, geöffnet werden und soll den künftigen Nachfahren anschauliches Zeugnis über die nun vergangen antizipierte Zivilisation geben. Einem ähnlichen Prinzip folgt das *Moon Museum* (1969) des US-amerikanischen Bildhauers Forrest Myers. Die weiße Keramikachel von der Größe eines mittleren Daumennagels trägt eingraviert Miniaturskizzen von sechs – nach Ansicht Myers – «great artists»⁷ (inklusive Myers selbst) und wurde mutmaßlich im Zuge der Apollo 12 Operation auf dem Mond hinterlassen, um das erste Museum auf dem Erdtrabanten zu begründen. Andy Warhols Beitrag, ein in Umrisslinien stilisierter Penis, kommentiert lakonisch die geschlechtliche Dimension des kuratorischen Konzepts, lesbar wenn nicht für bislang unverifiziertes, außerirdisches Leben, doch unzweideutig für ordinäre Erdlinge. Das Original, sofern es sein Ziel erreicht hat, harrt bis dato seiner (Wieder-)Entdeckung.⁸ Ob sich die beiden Botschaften inhärenten «Signifikant[en] des Privilegs, der Macht, der Prestiges»⁹, die Craig Owens diskurskritisch, wenngleich unvollständig im Phallus lokalisierte, nachträglich kommunizieren, bleibt offen.

James Gregory Atkinsons *Zeithapseln* gewähren ihrem Publikum diesen Gefallen abstrakter Zukünftigkeit nicht. Seit 2021 in bislang fünf individuellen Iterationen realisiert,¹⁰ geben sie ihren kontaminierten Inhalt vor Ablauf einer ungesetzten Sperrfrist preis. Der Pittsburger Dokumentation nicht unähnlich, breiten die ortsspezifischen Installationen Exponate unterschiedlichster medialer Verfasstheit und Provenienz aus. Gemälde, Fotografien, Bücher, Zeitschriften, Flugblätter, aber auch Deko- bzw. Spielfigürchen oder Zier- und Sammler:innenobjekte, mal im Original, mal als Reproduktion, sind mit ebenso offenkundiger Sorgfalt ausgebreitet. Hier jedoch wurden sie in Vitrinen platziert und auf diese Weise in ein museales Display überführt. Kunsthistorisch affine Betrachter:innen mögen sich unwillkürlich an ein Quodlibet erinnert fühlen, das gemalte Steckbrett, das sich als Subgenre des populären Trompe l'œil insbesondere im 17. Jahrhundert in Holland und Flandern etablierte. Die nur scheinbare Beliebigkeit der Exposition setzt sich in Atkinsons Arrangements fort. In die Horizontale gekippt liegt ihnen jegliche Täuschungsabsicht fern, gemein ist ihnen das Angebot an die Betrachter:innen, mögliche Zusammenhänge unter der Oberfläche des scheinbar Trivialen zu erkunden (Abb. 3).

Als Teil einer umfassenden Gruppenausstellung anlässlich des 140. Jahrestages der Berliner Kongo-Konferenz unter dem Titel *The True Size of Africa* (9. November 2024–17. August 2025) in den ehemaligen Produktionsanlagen der Völklinger Hütte markiert *Zeitkapsel Toxi lebt anders* (2024) die jüngste Realisierung des Formats. Die Vitrinen dieser Zeitkapsel stehen nicht nur ästhetisch im Kontrast zu den massiven Relikten einer mitteleuropäischen Industriemoderne. Die zwei im rechten Winkel zueinander angeordneten Glaskästen präsentieren Bild- und Textmaterial, das mit Ausnahme eines goldgerahmten Doppelporträts im Archivkontext unter dem Begriff «Ephemera» gefasst würde. Laut Kathrin Mayer sind damit in der Regel «Papierprodukte gemeint», denen «nur eine kurze Lebensdauer bzw. geringe Aufmerksamkeit beschieden ist [und] die allgemein als untergeordnet, nebensächlich, sekundär, unbedeutend oder unerheblich angesehen werden.» Der «häufig [...] hohe Informationswert [dieser] für die Forschung bzw. Kunstgeschichtsschreibung wertvolle[n] Quellen»¹¹ wird jedoch auch in Atkinsons Arbeit unmittelbar deutlich. Sie verleihen dem aufmerksamkeitsökonomisch zentral, da vertikal gesetzten Ölgemälde von Emil Doerstling einen bis in die Gegenwart reichenden Kontext, der nicht nur im kunsthistorischen Curriculum weitgehend absent ist. Das auch unter dem Titel *Preußisches Liebesglück* bekannte und auf das Jahr 1890 datierte Werk befindet sich seit 1992 im Besitz des Deutschen Historischen Museums, dort allerdings wird es lakonisch unter der Objektbezeichnung «Schwarzer preußischer Soldat mit einer weißen Frau: Allegorie auf die preußische Kolonialpolitik»¹² registriert. Recherchen im Zuge der Akquise identifizierten im Motiv den afrodeutschen Militärmusiker Gustav Albrecht Sabac el Cher, mutmaßlich in Begleitung seiner damaligen Verlobten Gertrud Perling.¹³ Formalästhetisch könnte die Darstellung mit einiger Berechtigung exemplarisch für ein Spektakel rassifizierter Differenz gelesen werden. Dass damit jedoch auch die Trope der Distinktion selbst auf kritische Weise reproduziert würde, deutet die im Vergleich bescheidene Polaroid-Aufnahme Atkinsons Eltern an, die der Künstler direkt unter der gerahmten Leinwand platzierte. Sie zeigt ein junges Paar – der Mode nach zu schließen in den frühen 1980er Jahren – in der gleichen romantischen Konstellation eines heterosexuellen «interracial couple» wie Sabac el Cher und Perling. Die Gegenüberstellung lässt nicht nur die historische Distanz der Betrachtenden kollabieren. Die Intimität des privaten Schnappschusses fordert eine Lektüre jenseits differenztheoretischer Betrachtung ein, weil sie offenkundig affektive Ökonomien aufrufen, die Strukturanalysen rassistischer Stereotypen nicht zu erfassen vermögen. Foto und Gemälde stecken zusammen einen historischen Raum ab, in dem beide Modi unauflöslich verwoben sind.

Dieser Raum findet sich nun in der zweiten Vitrine von *Zeitkapsel Toxi lebt anders* verdichtet: Die vermeintlich trivialen Fundstücke werden zu Primärquellen, innerhalb derer sich Schwarzes Leben zwischen Kaiserreich und westdeutschen Besatzungszonen in komplexen, bisweilen widersprüchlichen, doch im eigentlichsten Sinne des Wortes diskriminierenden Artikulationen formiert. Im Mittelpunkt steht bezeichnenderweise die Figur des Kindes. Ausgewiesen sind die Zwangssterilisierungen der Nachkommen von im Rheinland stationierten afrofranzösischen Soldaten während und nach dem Ersten Weltkrieg anhand einer historischen Studie, die selbst im Titel der Publikation abwertend von «Rheinlandbastarden» spricht; daneben die erneuten Säuberungsbestrebungen der zweiten Nachkriegszeit, als öffentlich über die Zukunft der Schwarzen Befreierkinder diskutiert wurde.¹⁴ Die systematische Gewalt und Herabwürdigung unter dem Deckmantel humanistischer Fürsorge scheint

selbst auf dem Cover einer Ausgabe der Zeitschrift *Ebony* von 1948 verniedlicht. Statt rassenhygienischer Eugenik sollten diesmal Adoptionsprogramme in die USA die völkische Fiktion einer *weißen* deutschen Identität sichern.¹⁵ Demgegenüber stehen Zeugnisse einer perfiden Form der Besonderung innerhalb rassistischer Populärkultur. Eine Art Carte de Visite der Musikindustrie stellt Marie Nejar unter dem Pseudonym Leila Negra als Interpretin des einst erfolgreichen Schlagers *Mach nicht so traurige Augen* vor, inklusive der Einladung, den Ausgrenzung trivialisierenden Refrain mitzusingen. Was die Karte nicht verrät, ist, dass Nejars Karriere keineswegs trivial war. Sie überlebte das genozidale Nazi-Regime in der Rolle des exotisierten Kinderstars und trat als ebensolcher bis zum Alter von 28 Jahren in der Bundesrepublik Deutschland auf. Zusammen mit Peter Alexander war Nejar regelmäßig in den Hitparaden vertreten, solo wiederum steuerte sie den Titelsong zum Spielfilm *Toxi* (1952, Regie: Robert Adolf Stemmle) bei, der mit einer Autogrammkarte der Hauptfigur, gespielt von der Schwarzen deutschen Kinderdarstellerin Elfriede Fiegert, in Atkinsons Zeitkapsel vertreten ist. Die vermeintlich arglosen Fanartikel erweisen sich in dieser Kollektion als Bausteine einer breit angelegten Rationalisierungs- und Legitimierungspropaganda für das, was Eric Otieno Sumba als «rassifizierte Massendeportation»¹⁶ beschreibt. In unerträglicher Weise machte der Film die Figur der Toxi zum Synonym für eine behauptete «Widernatürlichkeit» Schwarzen Lebens in der Bundesrepublik. Angesichts solcher Politiken kondensiert sich an der chronobiopolitischen Formation des Schwarzen Kindes eine Gewalt, die Annette Brauerhoch zufolge in der Nachkriegszeit «eine so konkrete Realität darstell[t], [die] nicht auf eine symbolische Figur reduziert werden kann.»¹⁷

Gegen symbolische Abstraktionen setzte der 1986 kollektiv realisierte Band *Farbe bekennen. Afro-deutsche Frauen auf den Spuren ihrer Geschichte* individuelle Erinnerungen, Erfahrungen und Lebenswege, die zusammen mit wissenschaftlichen Analysen und lyrischen Beiträgen ein kaleidoskopisches, jedoch nicht weniger manifestes Zeugnis der Resilienz bilden. Der Band fordert die Anerkennung jener Körper und Affekte ein, die laut May Ayim in Alltagskulturen der Absonderung und Abwertung verleugnet werden.¹⁸ Die von den Herausgeberinnen geäußerte Hoffnung, ihr Leben würde «leichter sein, wenn wir nicht mehr immer von Neuem unsere Existenz erklären müssen»,¹⁹ fand Katharina Oguntoye im Vorwort zur Neuauflage zwanzig Jahre später nach wie vor unerfüllt.²⁰

Atkinsons Arbeit knüpft an eine solche aktivistische Tradition Schwarzer Feministinnen an. Er arbeitet ebenfalls kollaborativ, etwa im Zuge der Ausstellung *6 Friedberg Chicago* mit der Kunsthistorikerin Mearg Negusse und dem Politikwissenschaftler Eric Otieno Sumba, prozessorientiert und zurückgenommen in der Form, die offenkundig sensibel gegenüber geschlechtlich strukturierten Raumpraxen agiert. Männlichkeiten treten als medialisierte Hervorbringungen in Erscheinung, auch Schwarze Männlichkeiten finden sich in die komplexeren Dynamiken heteropatriarchal organisierter Gesellschaften zurückgespiegelt. In einer permanenten Pendelbewegung werden dabei die symbolischen Dimensionen rassistischer Kulturen mit den Spuren verkörperter Situiertheit in Beziehung gesetzt.

Gürsoy Doğtaş und Oliver Hardt betonen den archivarisches Charakter von Atkinsons *Zeitkapseln* und seiner künstlerischen Arbeit generell.²¹ Der Künstler selbst berichtet von teils langwierigen Recherchen in unterschiedlichsten Foren.²² Neben den offiziellen Einrichtungen zur Bewahrung historischer Zeugnisse seien es vor allem vernakuläre Plattformen wie Ebay-Kleinanzeigen oder private Kontakte,

über die er verloren geglaubtes bzw. von offiziellen Archiven weitgehend vernachlässigtes Material zutage fördert.²³ Allein sozialhistorisch sind die Konvolute brisant. Sie bieten über diese erste kursorische Bestandsaufnahme noch weitaus mehr Material, anhand dessen sich laut Hardt ein «vielschichtig lesbares, nonlineares und nichthierarchisches Archiv Schwarzer deutscher Geschichte [entfaltet], das [...] neben haarsträubenden Zeugnissen des anti-Schwarzen Rassismus in seiner besonders abstoßenden deutschen Prägung auch Momente der reflektierten und aufrichtigen Solidarität mit Schwarzen Emanzipationsbewegungen aufspürt.»²⁴ Der Ausstellungsort ist im Fall von *Zeitkapsel Toxi lebt anders* zusätzlich bezeichnend. Seit 1994 offiziell Teil des UNESCO-Weltkulturerbes, markiert die Völklinger Hütte ein kulturelles Wahrzeichen in der Region, die sich bis heute stark über damit verbundene wirtschaftliche Blütezeiten ebenso wie den traumatischen Erfahrungen einer westdeutschen Stahlarbeiter:innenschaft im Zuge ihres Niedergangs identifiziert. Während der Weltkriege wurden hier Munition und Stahlhelme produziert (Erster Weltkrieg) bzw. sicherten Zwangsarbeiter die Versorgung mit wichtigem Kriegsmaterial (Zweiter Weltkrieg).²⁵ Der Erinnerungsort steht repräsentativ für eine deutsche Identität, die stets aufs Neue als *weiß* imaginiert wird.²⁶

Zeitkapsel Toxi lebt anders vermag die weit verzweigten Netze rassistischer Strukturen der jüngsten deutschen Vergangenheit buchstäblich an die Oberfläche zu tragen; in der Präsentation nüchtern unterbreiten die Objektassemblagen den Betrachter:innen rassistische Kontinuitäten bis in die postnationalsozialistische Bundesrepublik, die selbst wiederum solide im kulturellen, visuellen und materiellen Vokabular einer rassifizierenden Moderne verankert sind.²⁷ Die Kontinuität allerdings, so scheinen Atkinsons Arrangements zu suggerieren, kann nur über eine permanente Amnesie gewährleistet werden, die Geschichte von Körpern separiert. Denn hegemoniale Historiografien, so lautete Elizabeth Freemans Einspruch gegenüber poststrukturalistischen Geschichtsmodellen, seien das Resultat davon, «how specific forms of knowing, being, belonging, and embodying are prevented in the first place.»²⁸

Konzeptuell knüpft Atkinson an heterogene Strömungen kulturkritischer Auseinandersetzung mit dem Komplex des Archivs an. Wesentliche Impulse dafür wurden von gesellschaftlich marginalisierten Gruppen und im Besonderen von Künstler:innen und Aktivist:innen gesetzt.²⁹ Mithin prominent verhandeln künstlerische Projekte auch die jüngste deutsche Geschichte, namentlich die Verbrechen an jüdischen, homosexuellen und anderen politisch verfolgten Gruppen während des Dritten Reichs, die im Zuge der Neuerfindung einer nationalen Nachkriegsidentität konsequent ausgeblendet waren; zunehmend erlangen auch kulturelle Aufarbeitungen der Euthanasie-Morde sowie der Verfolgung der Sinti:zze und Rom:nja Aufmerksamkeit. Raumgreifende und häufig dramatisch inszenierte Installationen des französischen Künstlers Christian Boltanski prägen zum Beispiel die öffentliche Wahrnehmung künstlerischer Erinnerungsarbeit spätestens seit den 1980er Jahren. Bereits Anfang der 1970er Jahre präsentierte er in herkömmlichen Schaukästen unter dem Titel *Vitrine de Référence* die eigene lückenhafte Geschichte im ästhetischen Vokabular ethnografischer Museumspraxis. Diesem sei, nach Aussage des Künstlers, noch vor jeglicher Evidenz das «tempus praeteritum», die vollkommen vergangene Zeit, eingeschrieben.³⁰ Atkinsons Vitrinen auf den ersten Blick nicht unähnlich, werden auch in Boltanskis Installationen Gegenstände einer Alltagskultur genutzt, um eine Diskrepanz zwischen individueller und kollektiver Erinnerung zur Schau zu stellen, wie Rebecca J. DeRoo in ihrer Diskussion von Boltanskis frühen Werken

argumentiert. Die formal ähnliche Anordnung führt jedoch zu entgegengesetzten Effekten: Während Boltanskis Displays den Erkenntniswert institutioneller Wissenspraxen grundsätzlich in Frage stellen, indem sie sich Aussagen über eine «with great hyperbole»³¹ aufgeführte Authentizität hinaus verweigern, suggerieren Atkinsons Assemblagen die nur vorläufige Abgeschlossenheit einer Zeitkapsel, die zuallererst aktiviert werden muss. Sie interessieren sich darüber hinaus weniger für die Kluft zwischen individuellen Erfahrungen und kollektiver Erinnerung selbst, sondern verhandeln sie als Effekt und Bedingung für die Situierung verkörperter Subjektivitäten in der Zeit.

In den USA engagieren sich mit Beginn der Bürgerrechtsbewegungen kritische Initiativen aus unterschiedlichsten Disziplinen und außerakademischen Kontexten für die Erforschung und Aufarbeitung dessen, was Christina Sharpe eine «black everyday existence»³² zwischen Unterdrückung und Widerstand seit den gewaltsamen Verschleppungen im Zuge des transatlantischen Sklavenhandels nennt. 1997 machte ein Projekt der Filmemacherin Cheryl Dunye die Bedingungen solcher Recherchen deutlich: *Watermelon Woman* demonstriert die Leerstellen hegemonialer Archive im Hinblick auf Zeugnisse afroamerikanischen, im konkreten Fall lesbischen Lebens als Konsequenz systematischer und intersektional motivierter Unsichtbarmachung. Der Spielfilm weist Robert Reid-Pharr zufolge nicht nur institutionell dokumentierte Geschichte als fiktiv aus, sondern begegnet den Auslassungen selbst mit plausiblen, d. h. potenziell wahren Fiktionen³³ – eine Praxis, die die Literaturwissenschaftlerin Saidiya Hartman unter dem Begriff der «critical fabulation»³⁴ kulturtheoretisch prägend fasste.

Dunye und Hartmans Interventionen in dominante Wissensspeicher und Narrative sind historisch in einem US-amerikanischen Kontext verortet, der unmittelbar mit den global operierenden Unrechtsregimen kolonialer Expansionen und Sklaverei verknüpft ist. Im deutschsprachigen Raum riskieren antirassistische und dekoloniale Initiativen den Vorwurf einer importierten Kritik, deren Instrumente den hiesigen Gegebenheiten nicht gerecht würden.³⁵ Einer diesem Einwand impliziten Forderung nach kulturhistorischer Konkretion ist selbstverständlich zuzustimmen, wenngleich Anna Greve betont, dass ein «koloniales Begehren nicht geringer [war] als in anderen europäischen Ländern.»³⁶ Der 2006 von Maureen M. Eggers, Grada Kilomba und Peggy Piesche herausgegebene Sammelband *Mythen, Masken und Subjekte. Kritische Weißseinsforschung in Deutschland* markiert einen bis heute wegweisenden Beitrag in der deutschen Sozialgeschichte. Koloniale Expansion und Extraktion wurden und werden als solche von Teilen der Kunstgeschichte bearbeitet, Viktoria Schmidt-Linsenhoff etwa leistete seit den 1990er Jahren unschätzbar wichtige Arbeit,³⁷ das FKW-Themenheft *Körperfarben–Hautdiskurse. Ethnizität & Gender in den medialen Techniken der Gegenwartskunst* von 2007 zog einen ersten Zwischenstand über die intensive Auseinandersetzung mit ästhetischen Differenzproduktionen in Kunst und visueller Kultur. Mit *Farbe – Macht – Körper. Kritische Weißseinsforschung in der europäischen Kunstgeschichte* legte Anna Greve 2013 nicht nur eine umfassende Analyse der jüngsten Diskursgeschichte in diesem Feld vor. Ihre Studie demonstrierte eine methodische Neuausrichtung kunsthistorischer Forschung, die bislang unmarkierte weiße Subjektpositionen und damit verbundene, rassistische Macht-Wissens-Dynamiken systematisch untersucht. Ziel war es, das Erkenntnisinteresse von der Frage nach der Herstellung von Alterität innerhalb visueller Kultur allgemein auf die andere Seite der «Anderen» zu richten und darüber einen «Objektivität

beanspruchende[n] – *weiße[n]* Erfahrungshorizont»³⁸ zu dezentrieren. Doch auch darüber hinaus nimmt Greve eine kunsthistorische Kanonbildung in die Pflicht. Diese trage aktiv zur Marginalisierung Schwarzer Menschen bei, insofern als «mit dunkler Körperfarbe dargestellte[n] Menschen in der südeuropäischen Kunst, für die keine so klaren Kategorien gefunden werden konnten, [...] von der weißen Forschung weitestgehend ignoriert»³⁹ wurden. Auch ein Blogbeitrag im Begleitprogramm des Germanischen Nationalmuseums in Nürnberg anlässlich Albrecht Dürers 550. Geburtstags untersuchte 2021 die «individuelle Repräsentation Schwarzer Menschen» im Werk Albrecht Dürers und kommt zu dem Schluss, dass solche Darstellungen «im deutschen Sprachgebiet [...] also eher die Ausnahme»⁴⁰ bildeten. Die aggressiven Abwehrreaktionen im Kommentarbereich selbst auf diese relativierende Deutung sind bezeichnend. Sie verdeutlichen einmal mehr die Vehemenz, mit der eine als *weiß* imaginierte kulturelle Identität verteidigt wird.⁴¹

In anderen Teilen der akademischen Kunstgeschichte schien die Frage nach rassifizierenden Dynamiken im Visuellen weniger prominent. T. J. Clarks nun selbst kanonische Revision seiner eigenen Studie zu Manets *Olympia* (1863) markierte in diesem Zusammenhang eine Zäsur in der Fachgeschichte: Im Vorwort zur überarbeiteten Ausgabe seines erstmals 1984 erschienenen Kapitels räumte Clark 1999 ein, die Schwarze Figur im Bild, «*Olympia's maid*»⁴² in seiner Analyse des berühmten Gemäldes schlichtweg übergangen zu haben.⁴³ Selbst wenn seine Thesen zur klassenspezifischen Dimension der zeitgenössischen Kritik an dem Werk dadurch nicht grundsätzlich widerlegt würden, sei seine Untersuchung, so gibt sich Clark selbstkritisch, unvollständig. Unvollständig in diesem Fall allerdings nicht im Sinne der eingangs erwähnten Partikularität, sondern eher jener epistemischen Disposition, die Donna Haraway als «privilege of partial perspective»⁴⁴ identifizierte. Clark bekundete nachträglich die grundsätzliche Relevanz einer «fiction of blackness»⁴⁵ für die visuellen Politiken in Manets Werk, sein Konzept einer implizit *weiß* gedachten europäischen Moderne ist davon jedoch nicht weiter berührt.

2018 belegten Denise Murrells Recherchen zum Ausstellungs- und Publikationsprojekt *Posing Modernity: The Black Model from Manet and Matisse to Today* materialreich, dass die möglicherweise nicht nur malerische Präsenz der Schwarzen Bevölkerung in den Salons des 19. Jahrhunderts in Paris keineswegs unüblich war.⁴⁶ Die Kuratorin des Metropolitan Museum in New York verweist auf die besondere formale Nuanciertheit, mit der Manet einer «new racial reality within French society»⁴⁷ Rechnung trug und aus der sich wiederum eine ganze «lineage of modernizing portrayals of the Black Parisian proletariat»⁴⁸ herausbildete. Murrells vielbeachteter Forschungsbeitrag ist nur ein Beispiel für kunsthistorische Neubetrachtungen, die disziplinäre Kanones und damit einhergehende ikonografische, methodische, ästhetische Konventionen herausfordern. Die Sensation solcher Projekte liegt mindestens ebenso sehr im Gegenstand wie der mehrheitsgesellschaftlichen Verdrängungsleistung, die sie ermöglicht.⁴⁹

Auch in Atkinsons Arrangement verkompliziert die scheinbare Selbstverständlichkeit, mit der Sabac el Cher im Genre des Offiziersporträts in Erscheinung tritt, das Bild Schwarzer Lebensrealitäten seiner Zeit wie im Deutschen Kaiserreich. Sabac el Chers Darstellung entspricht weder dem bis ins 19. Jahrhundert perpetuierten Stereotyp einer rassifizierten Hausdiener:innenikonografie, noch der entwürdigenden Zurschaustellung exotisierter und sexualisierter Körper, die in anthropologisch-ethnografischer Fotografie oder als Jahrmarktattraktionen vorgeführt⁵⁰ oder in



4 Wilhelm Trübner, *Brustbild eines rauchenden Mannes*, 1873, Öl auf Leinwand, 61,5 × 49,3 cm, Landesmuseum Hannover, Inventar-Nr. PNM 358

kolonial-sexistischen Fantasien bis heute bedeutender künstlerischer Zirkel strapaziert wurden. Deuten Werke wie Doerstlings Doppelbildnis oder Wilhelm Trübners Gemälde *Brustbild eines rauchenden Mannes* (1875), dessen Protagonist die Betrachter:innen mit direktem, beinahe herausforderndem Blick fixiert, auf eine ähnliche «rassifizierte Realität» im deutschsprachigen Raum (Abb. 4)?⁵¹ Nicht analog zu den Pariser Verhältnissen, was aufgrund unterschiedlich gelagerter kolonialer Involviertheit historisch verzerrend wäre. Doch zumindest spekulativ denkbar scheint sie in einer gleichermaßen diskontinuierlich paradoxen Profanität, die Griselda Pollock parallel zum Spektakel der rassifizierenden anthropologisch-ethnografischen Bildgebungsverfahren des 18. Jahrhunderts, orientalisierender Historienmalerei

und kommerziellen Bildkulturen am Übergang zur Moderne für möglich hält: «a momentary historical subjectivity and humanity».⁵² Mein Punkt ist hier keineswegs, die Existenz rassistischer Logiken auch in «vordergründig positive[n] stereotype[n] Repräsentationen»⁵³ zu negieren, die Greve zurecht reklamiert. Olympias Begleitfigur jedoch auf die Repräsentation rassifizierender Differenz zu reduzieren, übersieht jene Faktoren, die das von Frantz Fanon beschriebene «racial epidermal schema» zumindest neu konfigurieren. Die Schwarze Frauenfigur verkörpert mit Pollock und Murrell gerade nicht den isolierten Signifikanten für «negritude», sondern wird durch ihre explizit gemachte Klassenzugehörigkeit innerhalb einer ökonomischen gesellschaftlichen Struktur verankert.

Auch Sabac el Chers frühe, zunächst militärische, später zivile Musikerlaufbahn liest sich in weiten Teilen konform mit einer gewöhnlichen preußischen Biografie – das dargestellte Liebespaar in inniger Umarmung scheint sich einem gesellschaftlichen Argwohn gegenüber seiner Verbindung unbewusst, Status und Ansehen sind durch Uniform und ein sichtlich hochwertiges Kleid ausgewiesen. Gleichwohl ist der malerischen Darstellung der abwertende Gestus immanent: Die männlich gelesene Figur in Doerstlings Gemälde weist im Vergleich zu einem Porträtfoto Sabac el Chers von 1908 keinerlei Ähnlichkeit mit ihrem Modell auf. Die übermäßig gerundeten Gesichtszüge fügen sich stattdessen in dominante infantilisierende Darstellungsmuster ein, die, wie Yvette Mutumba betont, in Gebrauchsgrafiken des 19. und frühen 20. Jahrhunderts allgegenwärtig waren.⁵⁴ Dass Atkinson den direkten Vergleich an dieser Stelle nicht forciert, ist auffällig und deutet auf die Dezentrierung eines primär repräsentationskritischen Impulses. Die Verzerrung bleibt dennoch nicht unbemerkt. Ebenjenes Porträtfoto Sabac el Chers war bereits 2021 als gerahmte Reproduktion Teil einer mehrteiligen Installation von Atkinson, passenderweise unter dem Titel *Preußisches Liebesglück* (2021, Abb. 5).

Den Besucher:innen der Völklinger Hütte dürfte mehrheitlich weder das frühere Gemälde noch die relativ häufig reproduzierte Porträtfotografie bekannt gewesen sein. Als naheliegendste Bezugsgröße bietet sich ihnen das Polaroidbild von Atkinsons Eltern an, welches der Künstler in einer beinahe zärtlichen Geste unter dem Gemälde platzierte. Die Aufnahme katapultiert die Betrachter:innen in ihre mitunter selbst gelebte Vergangenheit, zumindest in das zeitlich näherliegende 20. Jahrhundert. Handelt es sich wiederum um eine Ausnahmerecheinung, ein fernes Echo, oder «inoffizielle Genealogie[n]»⁵⁵, die die Betrachtenden ohne erläuternde Informationen nur erraten können? In Atkinsons geschichteten Anordnung fragiler Intimität, die nicht außerhalb ihrer historischen Kontexte existieren kann, aber letztlich nicht darin aufgeht, manifestiert sich, worin Juliane Bischoff an anderer Stelle die konflikt-hafte Emergenz multipler Zeitlichkeiten erkennt: «one defined by the historical and personal context of Atkinson's family, and another dictated by the imposed linearity of mainstream historical narratives.»⁵⁶

Unter den Archivmaterialien in Atkinsons *Zeitkapseln* finden sich Spuren hegemonial-weißer Dominanz bis in die jüngste Vergangenheit hinein transportiert. Die Konvolute entstehen und organisieren sich immer wieder neu entlang kritischer Knotenpunkte. Wiederkehrend ist die Fetischisierung Schwarzer Männlichkeit, in *Zeitkapsel Toxi* unter anderem angesichts des wenig bekannten Spielfilms *Whity* (1971) von Rainer Werner Fassbinder, oder die bürokratische Einhegung und Verwaltung des Subjekts über die entpersönlichende Instanz der Akte, des Formulars oder Ausweisdokuments. Themen und Motive zirkulieren über die verschiedenen Iterationen



5 James Gregory Atkinson, *Preußisches Liebesglück* (Detail), 2021, Tapete, Fotografie, Pfauensessel, Audio Beitrag, Installationsansicht, 6 Friedberg-Chicago, Dortmunder Kunstverein

hinweg, einzelne Objekte kommen mehrfach zum Einsatz, andere sind Leihgaben, die potenziell nur für den entsprechenden Anlass der Installation zur Verfügung stehen und letztlich die Anforderungen des Kunstmarkt unterlaufen: Doerstlings Gemälde aus dem Bestand des Deutschen Historischen Museums in Berlin etwa tritt in *Zeitkapsel Toxi* im Original auf, wird in *Zeitkapsel Whity* jedoch als Reproduktion einer illustrierten Zeitschrift zitiert, wohingegen unterschiedliche Ausgaben der Untergrundzeitung *Voice of the Lumpen* sowohl in *Zeitkapsel Toxi* als auch *Zeitkapsel BBC* vertreten sind (*Voice of the Lumpen* war das Ausdrucksorgan einer sich mit der Black Panther Party solidarisierenden Bewegung aus deutschen Studierenden und in Deutschland stationierten afroamerikanischen GIs).⁵⁷ Obwohl die in den *Zeitkapseln* enthaltenen Dokumente und Objekte jeweils inhaltliche Nuancen der Themenkomplexe einbringen, sind sie funktional koordiniert: Sie signifizieren in Atkinsons Interpretation der *Zeitkapsel* ein kontrastatisches Archiv beweglicher, doch keinesfalls beliebiger Konstellationen, ohne Aussagen darüber essentialistisch im Objekt zu lokalisieren oder ihre (Wieder-)Aneignung in Besitzanspruch zu überführen. Sie sperren sich auf diese Weise gegen kapitalistische Verwertungslogiken, entwerfen eigene, widerständige Ökonomien der Sichtbarkeit und reflektieren gleichzeitig die Medien der eigenen Kritik. Ästhetisch orientiert sich dieses Vorgehen nicht zuletzt an einer Tradition des Sampling und Remix, die Schwarze Subkulturen insbesondere im Bereich der Musik gegen die Autorität des Originals und damit verbundener Interpretationshoheit zum Einsatz brachten und bringen. In ihrer vermeintlichen Unscheinbarkeit rekonstruieren die Arrangements eine prekäre Präsenz Schwarzer

Communities, deren Existenz in dominanten Narrativen ›deutscher‹ Geschichte in kurzen Zyklen verdrängt wird.⁵⁸

Das Material, das Atkinson birgt und ausstellt, *war* bereits breit verfügbar. Wie unerwartet diese ›Parageschichte‹ jedoch mitunter nur wenige Jahrzehnte später erlebt wird, hängt wesentlich auch mit der sozialen Situierung der Betrachter:innen zusammen. Während die Exponate für manche wichtiger und zugleich schmerzhafter Teil des eigenen Selbstverständnisses und *kollektiven* Bildgedächtnisses⁵⁹ sind – so vage der Begriff sein mag – mögen sie anderen Betrachter:innen einen bis dato weitgehend unbekannten Blick auf eine jüngere Vergangenheit eröffnen, die aus einem *hegemonialen* Bildgedächtnis und den daraus generierten Identifikationen getilgt wurden. Atkinsons Arrangements rufen nicht nach einer Gedächtniskultur im Sinne institutioneller Anerkennung oder Würdigung, weil sie selbst erst die Spuren des institutionalisierten *Unwissens* freilegen – indem es nicht als *vergangen* erinnert, sondern in seinen transhistorischen Effekten vergegenwärtigt wird. Mit Okwui Enwezor lässt sich eine solche mobilisierende Form der Wissensarchäologie als künstlerische Arbeit an Zeitlichkeitsregimen hegemonialer Wissensspeichern denken, die einer Mehrheitsgesellschaft jene zyklische Amnesie erlauben, mit der die idealisierte Selbstwahrnehmung konsolidiert wird. Die *Zeitkapseln* materialisieren ein Archiv, das der Latenz des Vergangenen mit der Permanenz ihrer Aktualisierung begegnet. Es vermag – mit Enwezor gedacht – eine (re-)generative Ereignishaftigkeit zu entfalten, «where a suture between the past and the present is performed, in the indeterminant zone between event and image, document and monument.»⁶⁰ «Time binds»⁶¹ – der Faden dieser Naht, so ließe sich angesichts der *Zeitkapseln* mit Elizabeth Freemans Hypothese zu chronobiopolitischen Morphologien hinzufügen, führt durch die in ihren sozialen und affektiven Beziehungen situierten Körper der Geschichte – des Künstlers, der Betrachter:innen, ihrer Ahn:innen und Nachfahr:innen.

«Individual bodily imagos, in short, are nascent collective and historical formations [...] that are experienced simultaneously and survive over time [...] We might call these collectively held morphologies the raw material for a queerly inflected consciousness that can hold deconstructivism and historical materialism in productive tension.»⁶²

Elizabeth Freeman

Wenn Hal Foster zu Beginn der 2000er Jahre im Zuge des von ihm diagnostizierten «archival impulse» einen «move to turn ›excavation sites‹ into ›construction sites‹»⁶³ feststellte, lässt sich in künstlerischen Praktiken wie jener Atkinsons eine Synthese dieses vermeintlichen ›turns‹ beobachten, die sich maßgeblich aus den Erfahrungen gesellschaftlicher Marginalisierung und Formen widerständiger Selbstbehauptung motiviert. Auch ›construction sites‹ – als die sich die *Zeitkapseln* produktiv denken lassen – werden so lange als ›excavation sites‹ gelesen, wie ihnen dominante Erzählungen ihrer Negation zugrunde gelegt werden. In dispersen wie asynchronen Initiativen gegenüber normativ begründeter Repression – sexuell, geschlechtlich, ethnisch, religiös, klassenbezogen, etc. – bleiben wissensarchäologische Ausgrabungen ein unentbehrliches Mittel, allein um die «gaps and losses»⁶⁴ aufzuspüren, die gewaltvoll verworfene Körper in hegemonialen Narrativen hinterlassen. Vor diesem Hintergrund scheint es nach wie vor geboten, norm- und hegemoniekritische Arbeit als jenen andauernden und unabschließbar zukunftsgerichteten Prozess zu



6 James Gregory Atkinson, *CET / CST*, 2021, zwei Uhren, Installationsansicht, 6 Friedberg-Chicago, Dortmunder Kunstverein

begreifen, den José Esteban Muñoz 2009 in seinem Buch *Cruising Utopia. The Then and Now of Queer Futurity* entwarf.⁶⁵ Einer notwendig unvollständigen Geschichte an Repressionen gegenüber Individuen und Gruppen, deren Lebensweise nicht den gängigen Erwartungen hinsichtlich sexueller, romantischer und geschlechtlicher Ausdrucksformen oder Begehrensweisen entsprach, setzte Muñoz energische Selbstbehauptungen entgegen. In seinen intersektionalen Analysen queerer Subkulturen plädierte er für ein Verständnis von Queerness, das gerade nicht an identitätsbasierte Politiken anknüpft. Statt eindimensionaler Differenzlogiken, gegen die gleichzeitige Verbundenheit innerhalb komplexer biopolitischer und affektiver Gefüge ausgespielt wird, formuliert Muñoz «an attentiveness to the productive and counterproductive deployments of the past»,⁶⁶ als Grundlage für «a relational and collective modality of endurance of support».⁶⁷

Nicht überraschend, aber doch unvorhergesehen manifestiert Atkinsons *CET/CST* (2021) eine solche Verbundenheit, bezeichnenderweise wiederum in der physischen Infrastruktur normativer Zeitlichkeit. Die Installation besteht aus zwei, offenbar handelsüblichen Wanduhren, die auf gleicher Höhe nebeneinander im Ausstellungsraum montiert sind (Abb. 6). Sie sind im Design nicht identisch, aber doch so ähnlich, dass die um fünf Stunden versetzte Zeitangabe unmittelbar ins Auge fällt. Im Werktitel erklärt sich die Diskrepanz sogleich. Die in Versalien gesetzten Akronyme bezeichnen jene Zeitzonen, *Central European Time* und *Central Standard Time*, über die hinweg Atkinsons Familiengeschichte gespannt ist. Kurz vor sieben in Friedberg, Hessen, dem Geburtsort des Künstlers, ist es kurz vor elf in Chicago, Illinois, wo sein Vater geboren wurde, der später als einer von vielen afroamerikanischen Soldaten in Deutschland stationiert wurde. Juliane Bischoff liest die verschiedenen Schichten

dieser Anordnung eindrucksvoll in den Registern jener Asynchronitäten, die sowohl in den rassistischen Militärkulturen «im Kontext einer transatlantischen Nachkriegsgeschichte» auftreten, als auch in der von W. E. B Du Bois beschriebenen «double consciousness», einer doppelten Bewusstseinsstruktur, «with which racially marginalized people perceive their identity within a racist society».⁶⁸ Aus der Perspektive und Verortung einer queeren Geschichte, bzw. den darüber hergestellten Affinitäten transhistorischer «kinship» sexueller Devianz liefert die Hommage an Felix Gonzales-Torres' ikonisches Uhrenpaar «*Untitled*» (*Perfect Lovers*) (1991) hingegen ein Angebot emphatischer Identifikation. Die Spur des in seiner Schlichtheit irreduziblen Sinnbildes für die historische Katastrophe der AIDS-Epidemie führt zurück auf einen Erzählstrang normativer Körpergeschichte, deren Zurichtungen in den Registern des Begehrens artikuliert werden. Weniger betroffen als berührt konstituiert sich in dieser symbolischen Überblendung eine partiell geteilte Basis, von der aus vielfach ungleich verteilte Privilegien solidarisch ihrer Erosion ausgesetzt werden können.

Anmerkungen

- 1 bell hooks: *Art on My Mind. Visual Politics*, New York 1995, S. xvi.
- 2 Für einen Überblick zum Diskursfeld mit Fokus auf westliche Theoretisierungen siehe Bojana Kunst: *Zeitlichkeit*, in: Robert Gugutzer et al. (Hg.), *Handbuch Körpersoziologie*, Wiesbaden 2017, S. 149–154. Der vorliegende Text orientiert sich an einem praxeologischen Verständnis von Zeitlichkeit, innerhalb dessen die «Zeitlichkeit des Körpers sowohl im Zentrum gegenwärtiger politischer, sozialer und ökonomischer Machtstrukturen steht als auch in den verschiedenen Formen des Widerstands dagegen.» Kunst 2017, S. 154.
- 3 Im Sinne eines von Chantal Mouffe und Ernesto Laclau informierten Hegemoniebegriffs als «unruhige» Formationen der Vorherrschaft aus in sich heterogenen Bündnissen. Vgl. Martin Nonhoff: *Diskurs, radikale Demokratie, Hegemonie – Einleitung*, in: Ders. (Hg.): *Diskurs – radikale Demokratie – Hegemonie: Zum politischen Denken von Ernesto Laclau und Chantal Mouffe*, Bielefeld 2007, S. 7–23, S. 7–12.
- 4 Stuart Hall betont, dass Rassismus zwar deskriptiv universell erscheinen mag, analytisch damit jedoch keine Perspektive eröffnet sei, dessen ermöglichenden Strukturen zu identifizieren, geschweige denn ihnen entgegenzuwirken. Intersektional *avant la lettre*, beschrieb Hall rassistische Politiken und Praxen als irreduzible Materialisierungen historisch und kulturell situierter gesellschaftlicher Dominanzverhältnisse. Vgl. Stuart Hall: *Race, articulation, and societies structured in dominance*, in: UNESCO (Hg.), *Sociological Theories: Race and Colonialism*, Paris 1980, S. 305–345, S. 308.
- 5 Vgl. Nicholas Hartley: *Archives and Library Treasures. The Westinghouse Time Capsule*, in: *Western Pennsylvania History* 98, Herbst 2015, Nr. 3, S. 6–8. Die Aufnahme ist online einsehbar unter <https://historicpittsburgh.org/islandora/object/pitt%3A20170323-hpichswp-0070/viewer>, Zugriff am 18.08.2025.
- 6 Hartley 2015 (wie Anm. 5), S. 8.
- 7 Forrest Myers im Interview mit Gwen Wright, in: Oregon Public Broadcasting/Lion Television: *History Detectives*, Episode 801, Story 3: Moon Museum (2010). Ein Transkript der Folge ist einsehbar unter: https://www.pbs.org/www-tc.pbs.org/opb/historydetectives/static/media/transcripts/2011-05-22/801_moonmuseum.pdf, Zugriff am 18.08.2025.
- 8 <https://www.moma.org/audio/playlist/40/656> Warhol selbst forderte die Vorstellung einer repräsentativen Auswahl von Objekten für die Nachwelt in 610 Pappkartons umfassenden *Time Capsules* heraus.
- 9 Craig Owens: *Der Diskurs der Anderen. Feminismus und Postmoderne*, in: Silvia Eiblmayr/Valie Export/Monika Prischl-Maier (Hg.): *Kunst mit Eigen-Sinn. Aktuelle Kunst von Frauen*, Wien 1985, S. 75–87, S. 77.
- 10 *Zeitkapsel Transformer* (2021); *Zeitkapsel Weltproblem* (2021); *Zeitkapsel Whity* (2021); *Zeitkapsel BBC* (2021); *Zeitkapsel Toxi lebt anders* (2024).
- 11 Kathrin Mayer: *Ephemera – analog und digital ... Was sind «Ephemera»?* in: AKMB-news 26, 2020, Nr. 1–2, S. 64–67, S. 64.
- 12 Einsehbar online unter: <https://objekt.db.dhm.de/objekt/K1000786>, Zugriff am 18.08.2025.
- 13 Ob es sich bei der weiblichen Figur um Gertrud Perling handelt, scheint nicht gesichert, sofern die überlieferten Entstehungsdaten des Gemäldes (1890) und das Geburtsdatum der künftigen

Gattin (1883) korrekt sind. Perling wäre zur Entstehung des Werks 7 Jahre alt gewesen.

14 Barbara Stelzl-Marx/Silke Satjukow (Hg.): *Besatzungskinder. Die Nachkommen alliierter Soldaten in Österreich und Deutschland*, Wien/Köln/Weimar 2015, hierbei insbesondere die Beiträge von Silke Satjukow und Heide Fehrenbach.

15 Ines S.: *Schwarze Besatzungskinder in der BRD*, in: *Migrationsgeschichten*, 15.02.2022, <https://migrations-geschichten.de/schwarze-besatzungs-kinder-in-der-brd/>, Zugriff am 18.08.2025.

16 Eric Otieno Sumba: *Zeitkapsel Toxi lebt anders*, 2024, in: Portfolio von James Gregory Atkinson, S. 52 (Stand März 2025).

17 Annette Brauerhoch: [...] Schwarzes Kind und weiße Nachkriegsgesellschaft in TOXI, in: *Frauen und Film*, Oktober 1997, Nr. 60, fremdgehen, S. 106–130, S. 108. Brauerhoch geht in ihrer Diskussion von TOXI ausführlich auf eine mit der filmischen Verniedlichung verknüpfte Sexualisierung ein.

18 May Ayim/Opitz, *Rassismus hier und heute*, in: Oguntoye et al. (Hg.): *Farbe bekennen. Afro-deutsche Frauen auf den Spuren ihrer Geschichte*, Berlin 2006 [1986], S. 135–152.

19 Katharina Oguntoye et al.: Vorwort, in: Oguntoye et al. 2006 (wie Anm. 18), S. 17–20, S. 18.

20 Katharina Oguntoye: Vorwort zur Neuauflage, in: Oguntoye et al. 2006 (wie Anm. 18), S. 5–14, S. 13.

21 Gürsoy Doğtaş: An der Zeit. James Gregory Atkinson im Kunstverein Dortmund, in: *Süddeutsche Zeitung*, 16.02.2022, <https://www.sueddeutsche.de/kultur/james-gregory-atkinson-rassismuss-nachkriegszeit-ausstellung-1.5530367>, Zugriff am 18.08.2025; Oliver Hardt: *Black Deutschland*. Oliver Hardt über James Gregory Atkinson im Dortmunder Kunstverein, in: *Texte zur Kunst*, Juni 2022, Heft 126, S. 179–183.

22 Gespräch mit dem Künstler am 18.03.2025.

23 Ebd.

24 Hardt 2022 (wie Anm. 21), S. 180.

25 Hier im Online-Auftritt der Institution: <https://voelklinger-huette.org/de/weltkulturerbe/zwangsarbeit/>, Zugriff am 18.08.2025.

26 Siehe ausführlich hierzu: Wulf D. Hund: *Wie die Deutschen weiß wurden. Kleine (Heimat)Geschichte des Rassismus*, Stuttgart/Weimar 2017.

27 Vgl. Doğtaş 2022 (wie Anm. 21).

28 Elizabeth Freeman: *Time Binds. Queer Temporalities, Queer Histories*, Durham/London 2010, S. 11.

29 Vgl. Yvonne Schweizer: Counter Archive, in: *Terms. CIHA Journal of Art History* 1, 2021 (2023): *Terms of Engagement*, S. 29–38.

30 «I go rather often to the anthropology museum in Paris, the Musée de L'Homme, but it's for another reason. It's a very old museum with very large vitrines and in each vitrine is a culture, a dead culture. That means you have a little object, and it's quite impossible to understand what was the use of this little object. You have a photo, generally a very old

photo of a «savage» making something with this little object and you can't understand it. The only thing you know is that this man is dead, that this culture is dead. One no longer knows how to use the objects and the vitrine is a kind of large tomb. You have a very large room with perhaps ten big vitrines, and each vitrine is just like a large tomb of a culture. This was a very important influence for me. I did several pieces where I made or collected artifacts, everyday objects from people's lives and displayed them in vitrines.» Irene Borger, Christian Boltanski: Christian Boltanski, in: *BOMB*, Winter 1988/1989, No. 26, S. 22–27, S. 26.

31 Rebecca J. DeRoo: Christian Boltanski's Memory Images. Remaking French Museums in the Aftermath of '68, in: *Oxford Art Journal* 27, 2004, Nr. 2, S. 219–238, S. 229.

32 Vgl. Christina Sharpe: *Black Studies*. In the Wake, in: *The Black Scholar* 44, Sommer 2014, Nr. 2, S. 59–69, S. 61.

33 Robert Reid-Pharr: F Is for Phony. Fake Documentary and Truth's Undoing, Minneapolis 2006, S. 137–138. «When Dunye informs us that the Watermelon Woman is a fiction, she simultaneously reminds us that all of our attempts to recapture the past, to produce narratives of the «forgotten» or «lost» histories, are exercises in fiction.»

34 Saidiya Hartman: *Venus in Two Acts*, in: *Small Axe* 12, 2008, Nr. 2, S. 1–14.

35 Vgl. Viktoria Schmidt-Linsenhoff: Das koloniale Unbewusste in der Kunstgeschichte, in: Irene Below/Beatrice von Bismarck (Hg.): *Globalisierung/Hierarchisierung. Kulturelle Dominanz in der Kunst und Kunstgeschichte*, Marburg 2005, S. 19–38; Viktoria Schmidt-Linsenhoff: *Kunst und kulturelle Differenz oder: Warum hat die kritische Kunstgeschichte in Deutschland den postcolonial turn ausgelassen?*, in: Dies. (Hg.): *Postkolonialismus, Jahrbuch Kunst und Politik der Guernica-Gesellschaft*, Bd. 4, Osnabrück 2002, S. 7–16.

36 Anna Greve: *Farbe – Macht – Körper. Kritische Weißseinsforschung in der europäischen Kunstgeschichte*, Karlsruhe 2013, S. 105.

37 Vgl. Viktoria Schmidt-Linsenhoff (Hg.): *Ästhetik der Differenz. Postkoloniale Perspektiven vom 16. bis 21. Jahrhundert*. 15 Fallstudien, Marburg 2010; Viktoria Schmidt-Linsenhoff u. a. (Hg.): *Weißer Blicke. Geschlechtermythen des Kolonialismus*, Marburg 2004; sowie zahlreiche weitere Monografien, Aufsätze und Veranstaltungen.

38 Greve 2013 (wie Anm. 36), S. 242.

39 Ebd., S. 171.

40 Carolin Alf, *Dürer Postkolonial*, in: *GNM_Blog*, 2021, URL: <https://www.gnm.de/museum-aktuell/duererpostkolonial>, Zugriff am 18.08.2025.

41 Eine ähnliche Dynamik beschreibt Alexander Weheliye am Beispiel der Berliner Techno Szene zu Beginn der 1990er Jahre: Alexander Weheliye, Annie Goh, «White Brothers With No Soul» – Un Tuning the Historiography of Berlin Techno, in: *CTM Festival*, 2015, <https://archive2013-2020.ctm-festival.de/news-mobile/white-brothers-with-no-soul>

un-tuning-the-historiography-of-berlin-techno/, Zugriff am 18.08.2025.

42 Lorraine O'Grady: Olympia's Maid. Reclaiming Black Female Subjectivity, in: Grant H. Kester (Hg.): Art, Activism, and Oppositionality. Essays from Afterimage, Durham/London 1998, S. 269–286.

43 T. J. Clark: The Painting of Modern Life. Paris in the Art of Manet and his Followers, Princeton 1999 [1984], S. xxvii.

44 Donna Haraway: Situated Knowledges. The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective, in: Feminist Studies 14, 1998, Nr. 3, S. 575–599.

45 Clark 1999 (wie Anm. 43), S. xxviii.

46 Vgl. Denise Murrell: Posing Modernity. The Black Model from Manet and Matisse to Today, New Haven 2018.

47 Ebd., S. 80.

48 Ebd., S. 78.

49 Jüngstes Beispiel hierfür ist die Ausstellung *The Harlem Renaissance and Transatlantic Modernism* (The Metropolitan Museum, 25.02.–28.07.2024). Die seit 1987 erste institutionelle Überblicksausstellung zum Thema wurde in der einschlägigen Presse regelmäßig als »groundbreaking«, »once-in-a-lifetime« Gelegenheit und »blockbuster« bezeichnet. Siehe hierzu Maya Harakawa: Review of *The Harlem Renaissance and Transatlantic Modernism*, edited by Denise Murrell, in: *Panorama: Journal of the Association of Historians of American Art* 11, Nr. 1, 2025.

50 Vgl. Kerstin Brandes: Fotografie und »Identität«. Visuelle Repräsentationspolitiken in künstlerischen Arbeiten der 1980er und 1990er Jahre, Bielefeld 2010.

51 Das heute unter dem Titel *Brustbild eines rauchenden Mannes* geführte Gemälde entstand während eines Aufenthalts des Künstlers in Rom. Eine Reproduktion des Werks erschien 1916 in einem Beitrag von Julius Elias in *Kunst und Künstler: illustrierte Monatsschrift für bildende Kunst und Kunstgewerbe* anlässlich Trübners 65. Geburtstag unter dem Titel »Kassensturz«, der rassistische Vorsatz »Rauchender M***« wurde später hinzugefügt. Elias' Lobesrede positioniert den Künstler im unmittelbaren Umfeld heute bekannterer Zeitgenossen wie Leibl, Courbet oder Degas; das *Brustbild* oder auch das Interieur *Politische Studien* (1871), das ebenfalls eine Schwarze, männlich gelesene Person (vermutlich identisch mit der Person in *Kassensturz*) in einer bürgerlichen Alltagssituation zeigt, findet ebenso wie die restlichen Illustrationen keine explizite Erwähnung. Vgl. Julius Elias: Wilhelm Trübner, in: *Kunst und Künstler: illustrierte Monatsschrift für bildende Kunst und Kunstgewerbe* 14, 1916, S. 187–200. Trübner unterschrieb 1914 das sog. Manifest der 93, das

jegliche Verantwortung Deutschlands für den Ausbruch des Krieges bestreitet. In welchem Umfang daraus eine politische Gesinnung abgeleitet werden kann, ist fraglich. Der Aufruf wurde unter anderem auch von Max Reinhardt, Max Liebermann oder Wilhelm von Bode unterzeichnet. Weniger optimistisch verwies 1989 Hugh Honour auf die Ambivalenz in Trübners Porträt des heute namentlich nicht identifizierten Modells. Vgl. Hugh Honour: *The New Negro*, in: David Bindman, Henry Louis Gates Jr. (Hg.): *The Image of the Black in Western Art*, Vol. IV: *From the American Revolution to World War I*, Pt. 2: *Black Models and White Myths*, Cambridge, MA 1989, S. 140–246, S. 218–220. Ich danke Dr. Claudia Andratschke vom Landesmuseum Hannover für die wertvollen Hinweise zu Trübners Gemälde.

52 Griselda Pollock: *Differencing the Canon. Feminism and the Writing of Art's Histories*, London 2013, S. 305.

53 Greve 2013 (wie Anm. 36), S. 124.

54 Yvette Mutumba: Von »wilden Menschen« und »Werbemaßnahmen«. Aspekte visueller Kultur der deutschen Kolonialzeit, in: Julia Binter (Hg.): *Bremen und die Kunst in der Kolonialzeit*, Berlin/Bremen 2017, S. 146–161, S. 156. Siehe hierzu auch FN 15.

55 Vgl. Doğtaş 2022 (wie Anm. 21).

56 Juliane Bischoff: *CET/CST*, 2021, in: Portfolio James Gregory Atkinson (Stand März 2025), S. 63.

57 Maria Höhn: *The Black Panther Solidarity Committees and the Voice of the Lumpen*, in: *German Studies Review* 31, 2008, Nr. 1, S. 133–154.

58 Vgl. Weheliye/Goh 2015 (wie Anm. 41); May Ayim/Opitz, Rassismus hier und heute, in: Oguntoye u. a. 2006 (wie Anm. 18), S. 135–152.

59 Charlotte Klonk: *Ikonen. Was ist das kollektive Bildgedächtnis?*, in: Jürgen Kaube/Jörn Laakmann (Hg.): *Das Lexikon der offenen Fragen*, Heidelberg 2015, S. 101.

60 Okwui Enwezor: *Archive Fever. Photography Between History and the Monument*, in: Ders. (Hg.): *Archive Fever. Uses of the Document in Contemporary Art*, Göttingen/New York 2008, S. 11–47, S. 47.

61 Freeman 2010 (wie Anm. 28).

62 Ebd., S. 12.

63 Hal Foster: *An Archival Impulse*, in: *October* 2004, Vol. 110, S. 3–22, S. 22.

64 Freeman 2010 (wie Anm. 28), S. 11.

65 José Esteban Muñoz: *Cruising Utopia. The Then and Now of Queer Futurity*, New York/London 2009.

66 Ebd., S. 84–85.

67 Ebd., S. 91–92.

68 Bischoff 2025 (wie Anm. 56), S. 63 (Teilübersetzung die Autorin).

Bildnachweise:

1, 3 Mit freundlicher Genehmigung des Künstlers, Kirsten Koehler-Forsbach, und der Sammlung Theodor Wonja Michael am Dokumentationszentrum und Museum über die Migration in Deutschland (DOMiD), Emil Doerstling, Stiftung Deutsches Historisches Museum, Berlin

2 © George Westinghouse Museum Collection, c. 1864–2007, MSS 920, Detre Library and Archives, Senator John Heinz History Center

4 © Landesmuseum Hannover, Foto: Kerstin Schmidt

5 Mit freundlicher Genehmigung des Künstlers, Dortmunder Kunstverein, Foto: Jens Franke

6 Mit freundlicher Genehmigung des Künstlers, Germericans (Sabrina und Marvin Kuhn), Dortmunder Kunstverein, Foto: Jens Franke