

kritische berichte**4.2025****Antirassistische Kunstgeschichte**

Daniel Berndt / Nadine Jirka / Charlotte Matter / Rosa Sancarlo (CARAH) & Henry Kaap (Hg.)

Daniel Berndt / Charlotte Matter / Rosa Sancarlo	Wege zu einer antirassistischen Kunstgeschichte. Editorial	2
Jacqueline Francis / Camara Dia Holloway	Working Towards a Critical Race Art History	9
Chanyoung Park	Yellow Feelings: Emotional Racialized Encounters and Ornamental Subjectivity	19
Viviana Gravano	Die ikonografischen Wurzeln des Rassismus in Italien	29
CARAH	«Who is This Black Man in a Prussian Spiked Helmet?» A Conversation with Jeff Bowersox from the Black Central European Studies Network	39
Susanne Huber	Ungesetzte Sperrfrist. Überlegungen zu situierter Körpergeschichtlichkeit in James Gregory Atkinsons <i>Zeitkapseln</i>	48
Gürsoy Doğtaş	«...who's afraid of red, yellow and blue?» Augenarbeit in der Fabrik	66
Daniel Berndt	Antirassismus in der DDR – zwischen Ideal, Bildpolitik und Realität	77
Charlotte Matter	«Ich sehe Dich und ich sorge mich um Dich» Museen und antirassistische Praktiken Ein Gespräch mit Tasnim Baghdadi, Eric Otieno Sumba und Marilyn Umurungi	89
Larissa Tiki Mbassi	Why Does a Plaque at the Espace Tilo Frey Still Mention Louis Agassiz? Detouring as a Methodological Tool to Reveal Diverting Tactics	103
Debattenbeitrag	Kunstgeschichte mit links: Zu Vergangenheit und Zukunft der kritischen Kunsthistorik	
AG Kunstgeschichte mit links (Irene Below / Katja Bernhardt / Henrike Haug / Andreas Huth / Fiona McGovern)	Präteritum und Präsens, gern Imperfekt und natürlich Futur: Zugänge zur Kunstgeschichte mit links	112
Karin Gludovatz	Nachruf auf Daniela Hammer-Tugendhat (1946–2025)	120

kritische berichte

Zeitschrift für Kunst- und Kulturwissenschaften

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

c/o Institut für Kunst- und Bildgeschichte

Humboldt-Universität zu Berlin

Unter den Linden 6, 10099 Berlin

<http://ulmer-verein.de>

kritische-berichte@ulmer-verein.de

Redaktion

Sebastián Eduardo Dávila, Regine Heß, Henry Kaap, Kathrin Rottmann,

Sarah Sigmund & Sabine Weingartner (in Co-Redaktion)

Herausgeber:innen dieser Ausgabe

Daniel Berndt, Nadine Jirka, Charlotte Matter, Rosa Sancarlo

(CARAH – Collective for Anti-Racist Art History) und Henry Kaap

Beirat

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

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

Erscheinungsweise

Vier Ausgaben pro Jahr



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

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



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

<https://doi.org/10.11588/kb.2025.4>

Publiziert bei

Universität Heidelberg / Universitätsbibliothek, 2025

arthistoricum.net – Fachinformationsdienst Kunst · Fotografie · Design

Grabengasse 1, 69117 Heidelberg

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

E-Mail: ub@ub.uni-heidelberg.de

Text © 2025, das Copyright der Texte liegt bei den jeweiligen Verfasser:innen.

eISSN 2197-7410

kritische berichte

4.2025

Antirassistische Kunstgeschichte

Daniel Berndt / Nadine Jirka / Charlotte Matter / Rosa Sancarlo (CARAH) & Henry Kaap (Hg.)

Daniel Berndt / Charlotte Matter / Rosa Sancarlo	Wege zu einer antirassistischen Kunstgeschichte. Editorial	2
Jacqueline Francis / Camara Dia Holloway	Working Towards a Critical Race Art History	9
Chanyoung Park	Yellow Feelings: Emotional Racialized Encounters and Ornamental Subjectivity	19
Viviana Gravano	Die ikonografischen Wurzeln des Rassismus in Italien	29
CARAH	«Who is This Black Man in a Prussian Spiked Helmet?» A Conversation with Jeff Bowersox from the Black Central European Studies Network	39
Susanne Huber	Ungesetzte Sperrfrist. Überlegungen zu situierter Körpergeschichtlichkeit in James Gregory Atkinssons <i>Zeitkapseln</i>	48
Gürsoy Doğtaş	«...who's afraid of red, yellow and blue?» Augenarbeit in der Fabrik	66
Daniel Berndt	Antirassismus in der DDR – zwischen Ideal, Bildpolitik und Realität	77
Charlotte Matter	«Ich sehe Dich und ich sorge mich um Dich» Museen und antirassistische Praktiken Ein Gespräch mit Tasnim Baghadi, Eric Otieno Sumba und Marilyn Umurungi	89
Larissa Tiki Mbassi	Why Does a Plaque at the Espace Tilo Frey Still Mention Louis Agassiz? Detouring as a Methodological Tool to Reveal Diverting Tactics	103
Debattenbeitrag	Kunstgeschichte mit links: Zu Vergangenheit und Zukunft der kritischen Kunstwissenschaft	
AG Kunstgeschichte mit links (Irene Below / Katja Bernhardt / Henrike Haug / Andreas Huth / Fiona McGovern)	Präteritum und Präsens, gern Imperfekt und natürlich Futur: Zugänge zur Kunstgeschichte mit links	112
Karin Gludovatz	Nachruf auf Daniela Hammer-Tugendhat (1946–2025)	120

Wie spreche ich als *weiße:r* Kunsthistoriker:in über Rassismus in der Kunst und Kunstgeschichte auf eine informierte und sensible Weise, ohne extraktiv vorzugehen? Welches Vokabular nutze ich, wenn Sprache in einem ständigen Wandel begriffen ist und die Forschung im Feld der Critical Race Art History überwiegend auf Englisch stattfindet? Wie erkenne ich die historisch gewachsenen Leerstellen meiner Disziplin und lerne zu verlernen? Wie bringe ich Diversität in meine Lehre ein und schaffe eine kritische, fürsorgliche und aufgeschlossene Lernumgebung?

Als Kunsthistoriker:innen in Lehr- und Forschungstätigkeit an Schweizer Universitäten beschäftigen wir uns seit Anfang der 2020er Jahre verstärkt mit diesen und ähnlichen Fragen.¹ Den Anstoß dazu lieferten unsere Forschungsinteressen in postkolonialer Theorie, transkulturellen Perspektiven und queer-feministischen Ansätzen, insbesondere aber auch die breite öffentliche Debatte über strukturellen Rassismus im Zuge der Black Lives Matter-Proteste. In diesem Zusammenhang begannen wir, uns intensiver mit epistemischer Gewalt, institutionellen Leerstellen und Verantwortung in Forschung und Lehre auseinanderzusetzen. Ein offener Brief, der im Juni 2020 von einer Gruppe Schwarzer Kunst- und Kulturschaffender in der Schweiz veröffentlicht wurde, verdeutlichte für uns die Dringlichkeit, rassistische Strukturen auch im eigenen Fachbereich zu adressieren. In ihrem Brief konfrontierten die Autor:innen jene Schweizer Kunst- und Kulturinstitutionen, die als öffentlichkeitswirksame Solidaritätsbekundung für die Black Lives Matter-Bewegung ein schwarzes Quadrat auf ihren sozialen Medien gepostet hatten, mit einer Liste von pointierten Fragen.² Diese zielen unter anderem darauf ab, dass sich die Institutionen nicht nur in Bezug auf ihr Programm – das nach außen sichtbar ist und sich entsprechend vermarkten lässt –, sondern auch hinsichtlich ihrer internen Organisationsstrukturen kritisch damit auseinandersetzen sollten, wie divers und diskriminierungssensibel sie tatsächlich sind.

Viele der im offenen Brief formulierten Fragen, die von den adressierten Institutionen weitgehend unbeantwortet blieben, betrafen strukturelle Ausschlüsse und Machtverhältnisse, die auch im Hochschulkontext und in der kunsthistorischen Disziplin wirksam sind. Wir nahmen sie deshalb zum Anlass, unsere eigene Institution und unser Fachgebiet einem vergleichbaren Prüfstand zu unterziehen. Im Zuge dessen suchten wir innerhalb der Universität nach Möglichkeiten, uns im Bereich Antirassismus weiterzubilden. Allerdings stießen wir schnell an die Grenzen unserer Institution: Wir wandten uns zunächst an die Abteilung für Gleichstellung unserer Universität, die uns jedoch mitteilte, dass sie sich in erster Linie mit Fragen zu Geschlechtsidentität und sexueller Orientierung befasse und zum Thema Rassismus

weder Fachwissen noch finanzielle Ressourcen vorhanden seien. Auch unser eigenes kunsthistorisches Institut sah sich nicht in der Lage, die nötigen Mittel für ein Antirassismus-Training aufzubringen. So entstand unser Kollektiv CARAH (Collective for Anti-Racist Art History) aus dem zunächst pragmatischen Bedürfnis heraus, einen Antrag um finanzielle Unterstützung anderswo stellen zu müssen, und zugleich aus der Erkenntnis, dass Wandel oft nur aus selbstorganisierten Initiativen heraus entstehen kann.³

Wir schildern diese Anekdote nicht aus Trotz oder Bitterkeit. Letztlich führten die institutionellen Sackgassen und Leerstellen unserer Disziplin auch dazu, dass wir gerade durch Selbstorganisation und Kollektivität andere Wege der Wissensproduktion erproben konnten, die emanzipatorischen Bewegungen schon lange naheliegen: Lektürezirkel etwa, die wir bewusst in außeruniversitären Räumen veranstalteten, um niederschwellige Zugänge zu schaffen; oder das kollektive Schreiben eines Leitfadens für eine rassismuskritische Kunstgeschichte, den wir als «unfertig» bezeichnen und als Einladung begreifen, daran weiter zu arbeiten.⁴ Dennoch scheint es uns zentral, den scheinbar nebensächlichen Aspekt der Finanzierung von antirassistischen, diversitätssensiblen Weiterbildungen und Aktivitäten an Hochschulen zu diskutieren, weil damit auch deren institutionelle Verankerung zusammenhängt. (Nicht ganz zufällig befinden wir uns alle, so sei hier angemerkt, in befristeten Anstellungsverhältnissen, sodass die Nachhaltigkeit unserer eigenen Bemühungen, zumindest auf institutioneller Ebene, zum aktuellen Zeitpunkt noch offensteht.)

Die Tragweite solcher strukturellen Gesichtspunkte zeichnet sich auch in der Besetzung von Lehrstühlen ab. Im November 2022 veröffentlichte zum Beispiel der Studierendenausschuss der Freien Universität Berlin (FU) einen offenen Brief zur Neubesetzung der Professur für Kunst und visuelle Kulturen Afrikas am Kunsthistorischen Institut der FU.⁵ Das Schreiben verweist unter anderem darauf, dass in dem Fachbereich keine unbefristeten Stellen von BIPOC besetzt sind und kritisiert, dass Wissen über afrikanische Gesellschaften und deren kulturelles Erbe überwiegend aus eurozentrischer Perspektive vermittelt wird. Zudem bemängelt der Brief, dass Dozierende, anstatt «einen sensiblen Umgang mit diskriminierenden Inhalten, Begriffen und Quellen zu vermitteln und vorzuleben», diese Aufgabe Studierenden überlassen würden, insbesondere solchen, die selbst von rassistischer Diskriminierung betroffen sind.⁶

Die Forderung nach einer stärkeren Repräsentanz von BIPOC an Lehrstühlen und der Anerkennung biografisch sowie kulturell situierten Wissens wird von Studierenden schon seit einigen Jahren formuliert und dennoch weiterhin vielerorts ignoriert. Dies ist auch der Grund, warum sich insbesondere Studierende of Color zu hochschulübergreifenden Netzwerken zusammenschließen, wie etwa die Black Student Unions an der Humboldt Universität und der Universität der Künste in Berlin, um der Diskriminierung und epistemischen Gewalt entgegenzutreten, die sich in Curricula, Auswahlverfahren und Alltagsinteraktionen weiterhin niederschlägt.

Dies geschieht zu einem Zeitpunkt, in dem nicht nur im populistischen Diskurs, sondern auch an Universitäten im deutschsprachigen Raum post- und dekoloniale Ansätze zunehmend als «ideologisch» disqualifiziert und marginalisierte Gruppen vereinzelt instrumentalisiert werden, um hegemoniale Narrative zu stützen. Solidarische Bündnisse sind daher umso wichtiger, um solchen Vereinnahmungen entgegenzuwirken und Handlungsspielräume zu schaffen, in denen Diversität als unverzichtbarer Bestandteil einer vielschichtigen, kritisch reflektierten Wissensproduktion

anerkannt wird. Dies machen auch Initiativen wie das Fachforum Kunstgeschichte inklusiv oder die von Lehrenden deutschsprachiger Kunsthochschulen organisierte Veranstaltungsreihe *Abdrift ins Autoritäre* deutlich. Während Kunstgeschichte inklusiv anlässlich des Tages deutscher Kunstgeschichte im März 2022 zum Austausch darüber aufrief, wie «Bedingungen für marginalisierte Gruppen in der Kunstgeschichte» verbessert werden können, bemühen sich die Organisator:innen von *Abdrift ins Autoritäre* seit Herbst 2024 angesichts «erodierender demokratischer Ordnungen» sowie «miteinander verschränkter Artikulationen antisemitischer, rassistischer und sexistischer Gewalt», darum, Hochschulen als Orte kritischer Kunst- und Wissensproduktion zu rehabilitieren, in denen «Kontroversen öffentlich ausgetragen werden und Dissens bestehen» darf.⁷

CARAH positioniert sich im Schulterschluss mit solchen Initiativen, wobei wir uns als Kollektiv selbst ausdrücklich in einer Mittlerfunktion sehen: Wir wollen den Austausch zwischen Kunsthistoriker:innen, Kurator:innen, Künstler:innen, Kunstvermittler:innen und Aktivist:innen fördern und aus der Disziplin der Kunstgeschichte heraus (selbst-)kritische und handlungsorientierte Perspektiven und Strategien entwickeln, die nicht nur rassistische und kolonial geprägte Wissens- und Repräsentationsordnungen sichtbar machen, sondern auch Grundlagen für deren Dekonstruktion und nachhaltige Transformation liefern. Zu unseren bisherigen Aktivitäten gehören unterschiedliche Formate, die verschiedene Formen der Öffentlichkeit und des Austauschs suchten – sei es in der konzentrierten Atmosphäre eines Seminarraums oder in öffentlichen Veranstaltungen wie Künstler:innengesprächen mit James Bantone (moderiert von Mohamed Almusibli) und Belinda Kazeem-Kamiński, einem Vortrag von Denise Murrell über die Ausstellung *Posing Modernity: The Black Model from Manet and Matisse to Today* (2018/2019) oder einem Screening mit Videoarbeiten von Howardena Pindell, Black Audio Film Collective, Aykan Safoğlu und Ivy Monteiro. Wir sehen uns dabei nicht als Expert:innen für Antirassismus im Feld der Kunstgeschichte, sondern vielmehr als Kollektiv, das darum bemüht ist, Reflexionsprozesse anzustoßen, marginalisierte Perspektiven zu stärken und bestehende Strukturen gemeinsam mit Betroffenen und Verbündeten zu hinterfragen.

Diese Positionierung verlangt ein kontinuierliches Aushandeln. Einerseits wenden sich regelmäßig Institutionen an uns mit der Bitte um Unterstützung bei ihrem Vorhaben, Personal, Programme oder Sammlungen in Bezug auf antirassistische und antidiskriminierende Ansätze zu sensibilisieren und zu reevaluieren. So sehr wir den Wunsch nach kritischer institutioneller Selbstbefragung und struktureller Veränderung begrüßen (und in diesem Geist auch bereits Unterstützung geboten haben), beobachten wir zugleich die Tendenz, dass Sensibilisierungsarbeit als punktuelle Auftragsleistung verstanden wird. Es wird oft verkannt, dass es sich bei antirassistischer und diskriminierungssensibler Arbeit um langwierige, komplexe und mitunter konfliktreiche Prozesse handelt, die nicht durch einmalige Maßnahmen in kurzer Zeit abgehandelt werden können, sondern nur durch konsequente Selbstbefragung und dauerhaftes Engagement zu nachhaltigen Veränderungen führen.

Critical Race Theory entwickelte und etablierte sich vornehmlich in den USA, und unser Projekt verdankt sich maßgeblich der wegweisenden Arbeit von Forcher:innen wie Camara Dia Holloway und Jacqueline Francis, die sich seit 2001 mit der von ihnen gegründeten Association for Critical Race Art History (ACRAH) für rassismuskritische Ansätze in der Kunstgeschichte einsetzt. Zugleich mussten wir uns bei unseren Aktivitäten immer wieder vergegenwärtigen, dass wir dazu neigen, auf

einen angloamerikanischen Bezugsrahmen zurückzugreifen, der nicht auf alle Eigenheiten des europäischen Kontextes einzugehen vermag und eigene Leerstellen mit sich bringt – sei es in Bezug auf lokalspezifische Zusammenhänge, besondere Formen der rassistischen Ausgrenzung, oder die Frage der Sprache. Für die vorliegende Ausgabe von *kritische berichte* lieferten daher auch Forschungsperspektiven mit einem europäischen Fokus zentrale Impulse. Dazu gehören das 2014 etablierte Black Central European Studies Network, das sich der Sichtbarmachung Schwarzer Erfahrungen und Perspektiven in Mitteleuropa verschrieben hat; Adrienne L. Childs' Untersuchungen zur Darstellung Schwarzer Personen in den dekorativen Künsten und in der europäischen Kunst des 19. Jahrhunderts; Denva E. Gallants Forschung zur Visualisierung von *race* im mittelalterlichen Europa; Anna Greves Beitrag zur kritischen Weißseinsforschung in der europäischen Kunstgeschichte; Anne Lafonts Vorgehen, kunsthistorische Narrative in Frankreich zu dekolonisieren; sowie Viktoria Schmidt-Linsenhoffs wichtige Arbeit zum «kolonialen Unbewussten in der Kunstgeschichte», um nur einige wenige zu nennen.⁸ Vergangene Ausgaben von *kritische berichte* waren ebenfalls eine wichtige Anregung, darunter Beiträge von Burcu Dogramaci, Henry Kaap, Anita Hosseini und Steffen Jäger, oder das von Christopher Nixon kürzlich herausgegebene Heft, das sich unter dem Titel «Visuelle Gerechtigkeit» mit Fragen der Repräsentation, Bildpolitik und gesellschaftlichen Teilhabe auseinandersetzt.⁹

Unsere Vortragsreihe *To Mind and to Mend: Anti-Racist Practices in Art History*, die im Herbst 2024 am Kunsthistorischen Institut der Universität Zürich stattfand, knüpfte an diese Projekte an, indem sie dezidiert den Fokus auf den europäischen und deutschsprachigen Raum legte.¹⁰ Die Vorträge und Diskussionen der Reihe bilden auch das gedankliche Fundament für das vorliegende Heft. Den Einstieg bietet ein Text von Camara Dia Holloway und Jacqueline Francis, der einen Überblick über bestehende Forschung zu den Verflechtungen von *race* und visueller Repräsentation bietet sowie anhand konkreter Werkbeispiele auf methodische Fragestellungen eingeht. Der Text dient als Sprungbrett, um zentrale Fragen und Überlegungen der Critical Race Art History aus ihrem angloamerikanischen Bezugsrahmen in unseren europäischen und deutschsprachigen Forschungskontext zu übertragen und bietet mit dieser konzeptuellen Brücke einen Ausgangspunkt für dieses Heft.

Chanyoung Park plädiert in ihrem Beitrag dafür, dass bei der Rezeption und Analyse von Kunst auch verstärkt Gefühle miteinbezogen werden sollten. Ausgehend von ihrer Begegnung mit den fotografischen Werken des Künstler:innenduos Pixy Liao und Takahiro Morooka untersucht sie, wie emotionale Reaktionen dazu beitragen können, die zugrunde liegenden Machtstrukturen, die systemischen Rassismus nähren, zu identifizieren und zu dekonstruieren.

Der Aufsatz von Viviana Gravano, der in dieser Ausgabe erstmals in deutscher Übersetzung erscheint, widmet sich dem Titelblatt sowie einem Textbeitrag der 1938 veröffentlichten Erstausgabe der italienischen Zeitschrift *La difesa della razza*. Das Hauptaugenmerk von Gravanos Analyse liegt auf dem Zusammenspiel zwischen der vom italienischen Faschismus propagierten Rassenideologie, ästhetischen Strategien und den grafischen Gestaltungselementen der Zeitschrift. Sie zeigt auf, welche Bedeutung der Kunst im Faschismus zukam und welche spezifische Funktion sie konkret im Kontext der rassistischen Bildpolitik von *La difesa della razza* erfüllte.

CARAH sprach mit Jeff Bowersox, dem Mitbegründer des Black Central European Studies Network, einem Kollektiv von Historiker:innen, das sich der Erforschung und Vermittlung von Wissen über die Schwarze Diaspora im deutschsprachigen

Mitteleuropa widmet. Im Gespräch unterstreicht Bowersox die Rolle von visuellen Quellen in der historischen Forschung und hebt ihr Potential bei der Dekonstruktion eurozentrischer und nationalistischer Geschichtsbilder sowie zur Entwicklung neuer rassismuskritischer Perspektiven hervor.

Die Auseinandersetzung mit Schwarzen Lebensrealitäten im deutschsprachigen Raum steht auch im Fokus der Arbeiten von James Gregory Atkinson. In ihrem Beitrag über Atkinsons *Zeitkapseln* – Installationen, die Ephemera und historische Dokumente zum Nachzeichnen Schwarzer Geschichte(n) zu einem Display vereinen – untersucht Susanne Huber die Art und Weise, in der der Künstler persönliche Erfahrungen mit übergreifenden historischen Prozessen verbindet. Sie hebt hervor, welche Bedeutung situierte Erinnerungen für das Verständnis gesellschaftlicher Entwicklungen haben, und legt dar, wie Atkinson in seinen Werken Kontinuitäten rassistischer Strukturen verhandelt.

Gürsoy Doğtaş widmet sich in seinem Artikel den Seminaren Max Imdahls im Bayerwerk in Leverkusen im Jahr 1982 und deren Implikationen für die Zugänglichkeit von Kunst und kunstbezogenem Wissen für sogenannte ‹Gastarbeiter:innen›. Mit Bezug auf Marina Vishmidt's Konzept der infrastrukturellen Kritik zeigt er, dass sich struktureller Rassismus nicht nur in der Firmenorganisation und ihrer Geschichte manifestiert, sondern sich auch in die Materialität von Kunstwerken einschreibt.

In seinem Text über Antirassismus in der Kunst der DDR geht Daniel Berndt anhand von verschiedenen Ausstellungen in Dresden, Leipzig und Berlin der Frage nach, wie in der DDR antikoloniale Solidaritäten visuell artikuliert wurden. Damit einhergehend untersucht er, wie dieses Thema kuratorisch und auf Vermittlungsebene verhandelt wird und inwiefern Kuratierende dabei nicht nur historische Repräsentationen unter aktuellen Gesichtspunkten kontextualisiert, sondern selbst als antirassistische Praxis verstanden werden kann.

Der Aspekt des Kuratierens wird auch in dem Round-Table-Gespräch zwischen Tasnim Baghadtadi, Eric Otieno Sumba, Marilyn Umurungi und Charlotte Matter aufgegriffen. Im Zentrum steht die kritische Reflexion über institutionelle Bedingungen, die antirassistische Forschung und Praxis in Museen ermöglichen oder einschränken. Die Gesprächsteilnehmer:innen diskutieren Voraussetzungen für strukturelle Veränderungen, Formen solidarischer Wissensproduktion sowie Möglichkeiten, rassismuskritische Perspektiven dauerhaft in Kunstinstitutionen zu verankern.

Schließlich liefert Larissa Tiki Mbassi einen Einblick in ihre aktuelle Forschung zu kolonialen Symbolen im öffentlichen Raum. In ihrem Beitrag befasst sie sich mit dem Espace Tilo Frey im schweizerischen Neuchâtel, der zuvor Espace Agassiz hieß. Anhand der Debatten um die Umbenennung des Platzes zeigt sie, wie die kritische Auseinandersetzung mit Louis Agassiz – der neben seiner naturwissenschaftlichen Arbeit auch durch seine rassistischen Theorien bekannt wurde – ein wichtiger Bestandteil lokaler Erinnerungskultur geworden ist. Tiki Mbassi verdeutlicht, dass rassistische Strukturen nicht allein der Vergangenheit angehören, sondern bis in die Gegenwart in Form reaktionärer Haltungen und Widerstände gegen eine dekolonisierende Praxis fortwirken.

Die Beiträge dieser Ausgabe verfolgen unterschiedliche methodische Vorgehensweisen und eröffnen damit auch eine Bandbreite verschiedener Ansätze einer antirassistischen Kunstgeschichte: neben ikonografisch- und ikonologisch-orientierter Repräsentationskritik (Holloway/Francis, Berndt) treten der Einsatz infrastruktureller Analyse (Doğtaş), die Betonung der epistemischen Relevanz von Affekten (Park), ein

queer-feministisch informiertes Close Reading (Huber) sowie die Hervorhebung der Notwendigkeit, ‹Umwege› in der Recherche einzuschlagen, um bestehende Archive, Narrative und Wissensordnungen kritisch zu befragen (Tiki Mbassi).

Mit diesem Heft möchten wir einen Beitrag zur Entfaltung einer antirassistischen Kunstgeschichte leisten – allgemein als ein Anliegen, das wir für die Disziplin als zentral erachten, spezifisch aber auch als Verantwortung gegenüber den historischen wie gegenwärtigen Konstellationen des deutschsprachigen Kontextes. Dies bedeutet, die Verflechtungen mit kolonialen Vergangenheiten ebenso ernst zu nehmen wie die gegenwärtigen rassistischen und diskriminierenden Prägungen, die gesellschaftliche Wirklichkeit, Wissenschaft und Kunst gleichermaßen durchziehen. Eine solche Verantwortung verweist auf die Notwendigkeit, antirassistische Kunstgeschichte nicht als importierten Ansatz zu verstehen, sondern als eine Aufgabe, die aus den eigenen historischen und sprachlichen Bedingungen heraus entwickelt werden muss.

Zugleich erfordert eine antirassistische Perspektive, in Anlehnung an wegweisende intersektionale Denker:innen wie das Combahee River Collective, bell hooks, Audre Lorde und Patricia Hill Collins, die Überschneidungen von Rassismus mit weiteren Diskriminierungsformen konsequent in den Blick zu nehmen. Die Beiträge dieser Ausgabe eröffnen in ihrer Vielstimmigkeit ein Panorama, das die Verschränkungen von *race*, Klassismen, Geschlecht, sexueller Orientierung, ökonomischer Ungleichheit und Nationalität verdeutlicht, aber auch um weitere Kategorien wie Behinderung und Religion noch erweitert werden könnten. Es ist unabdingbar, Rassismus nicht isoliert, sondern als Teil umfassender Herrschafts- und Unterdrückungsmechanismen zu verstehen, die historisch spezifischen Interessen dienten und bis heute fortwirken. Diese Gegenwart zwingt uns, Rassismus und Diskriminierung nicht als ‹Fehler der Vergangenheit› abzutun, sondern sie als aktuelle, kollektive Verantwortung zu begreifen, die sowohl individuelle als auch institutionelle Handlungsebenen betrifft und deren Dekonstruktion beharrlich einzufordern ist.

Ein entscheidender Aspekt liegt in der Sprache selbst, die der kunsthistorischen Forschung ihre Grundlage gibt. Daher gilt es, die sprachlichen Mittel, mit denen wir diese Themen bearbeiten, kritisch und einfühlsam zu reflektieren. Die Autor:innen dieses Heftes haben aus diesem Grund in der Sprache und dem Vokabular ihrer Wahl geschrieben und jeweils eigene Wege im Umgang mit historisch belasteten oder gegenwärtig sensiblen Begrifflichkeiten entwickelt. Die daraus resultierende Heterogenität begreifen wir nicht als wissenschaftliche Inkonsistenz, sondern als Ausdruck einer notwendigen Pluralität, die der Komplexität des Gegenstands gerecht werden soll und die Diskussion über adäquate Begrifflichkeiten durch unterschiedliche sprachliche Ausdrucksweisen bewusst offenhält.

Wir verstehen antirassistische Kunstgeschichte nicht lediglich als eine Erweiterung bestehender kunsthistorischer Paradigmen. Sie erfordert vielmehr eine kritische Prüfung ihrer Voraussetzungen, Handlungen, Fragestellungen und Methoden. Indem die hier versammelten Beiträge verschiedene Zugänge erproben, wollen sie einen Raum öffnen, der nicht auf abschließende Lösungen, sondern auf kontinuierliche Kritik, Revision und produktiven Austausch zielt.

Dieses Heft markiert daher für uns keinen Abschluss, sondern einen Ausgangspunkt: Es lädt dazu ein, Kunstgeschichte in ihren Objekten, Methoden und Sprachen konsequent im Licht einer antirassistischen Perspektive neu zu befragen – und so die individuelle, kollektive und institutionelle Verantwortung unseres Faches gegenüber Geschichte und Gegenwart ernst zu nehmen.

- 1** Wir sprechen hier auch im Namen aller Gründungsmitglieder von CARAH – Collective for Anti-Racist Art History: Daniel Berndt, Nadine Helm, Nadine Jirka, Sophie Junge, Charlotte Matter und Rosa Sancarlo, damals alle als Doktorierende, Postdoktorierende oder wissenschaftliche Mitarbeiterin an der Universität Zürich tätig.
- 2** Black Artists and Cultural Workers in Switzerland: Offener Brief, 09.06.2020, <https://blackartistsinswitzerland.noblogs.org>, Zugriff am 05.06.2025.
- 3** An dieser Stelle danken wir dem Graduate Campus der Universität Zürich, der unseren Antrag bewilligte und die ersten Aktivitäten unseres Kollektivs ermöglichte, darunter ein Training mit der Antirassismus-Expertin Anja Glover für Doktorierende und Postdoktorierende der Kunstgeschichte aus der ganzen Schweiz.
- 4** Unsere Reading Group fand jeweils im Cabaret Voltaire in Zürich statt; wir danken auf diesem Weg Salome Hohl und Monica Unser für die Gastfreundschaft und gute Zusammenarbeit. Der «unfertige» Leitfaden ist auf der Projektseite von CARAH am Kunsthistorischen Institut der Universität Zürich abrufbar: www.khist.uzh.ch/de/research/projects/carah.html, Zugriff am 05.06.2025.
- 5** Mittlerweile scheint es so, als würde die FU Berlin die Professur komplett streichen. Siehe hierzu: Nina Schieben: Kein Geld für Afrika, in: *taz*, 26.06.2025, <https://taz.de/Kuerzungen-an-der-FU-Berlin/!6093222/>, Zugriff am 27.08.2025.
- 6** ASTA FU Berlin: Offener Brief zur Neubesetzung der Professur für Kunst und visuelle Kulturen Afrikas am Kunsthistorischen Institut der FU Berlin, 16.11.2022, <https://astafu.de/dekoloniale-visionen-khi>, Zugriff am 05.06.2025.
- 7** Die Allianz für Kritische und Solidarische Wissenschaft: Text zur Veranstaltungsreihe «Abdrift ins Autoritäre, oder Kunsthochschulen als Orte der Kritik», <https://krisol-wissenschaft.org/facing-the-drift/>, Zugriff am 05.06.2025.
- 8** Adrienne L. Childs: *Ornamental Blackness. The Black Figure in European Decorative Arts*, New Haven 2025; Adrienne L. Childs/Susan H. Libby: *The Black Figure in the European Imaginary*, Ausst.-Kat., Cornell Fine Arts Museum, Winter Park, Florida 2017; Denva E. Gallant: *Illuminating the Vitae Patrum. The Lives of Desert Saints in Fourteenth-Century Italy*, University Park 2024; Anna Greve: *Farbe – Macht – Körper. Kritische Weißseinsforschung in der europäischen Kunstgeschichte*, Karlsruhe 2013; Anne Lafont: *L'art et la race. L'Africain (tout) contre l'œil des Lumières*, Dijon 2019; Viktoria Schmidt-Linsenhoff: *Die Entdeckung der Anderen*, in: *kritische berichte* 26, 1998, Nr. 4, S. 19–26; Viktoria Schmidt-Linsenhoff: *Das koloniale Unbewusste in der Kunstgeschichte*, in: Irene Below/Beatrice von Bismarck (Hg.): *Globalisierung – Hierarchisierung. Kulturelle Dominanzen in Kunst und Kunstgeschichte*, Marburg 2005, S. 52–60.
- 9** Burcu Dogramaci: *Kültür für Deutschland. Positionen zeitgenössischer deutsch-türkischer Kunst*, in: *kritische berichte* 39, 2011, Nr. 4, S. 5–17; Henry Kaap: «I Can't Breathe!» – Polizeigewalt und anti-rassistischer Protest in den USA, in: *kritische berichte* 44, 2016, Nr. 1, S. 86–95; Anita Hosseini: *Freiheit und Diversitätskompetenz! Für bessere Arbeitsbedingungen in der (Kunst)Wissenschaft*, in: *kritische berichte* 51, 2023, Nr. 1, S. 20–25; Steffen Jäger: *Diversität als Notwendigkeit. Kunsthochschulen müssen sich machtkritisch umstrukturieren – oder sie bleiben Teil des Problems*, in: *kritische berichte* 51, 2023, Nr. 1, S. 29–33; Christopher Nixon (Hg.): *Visuelle Gerechtigkeit*, *kritische berichte* 52, 2024, Nr. 2.
- 10** An der Konzeption und Durchführung der Vortragsreihe war neben dem Herausgeber:innen-Team dieser Ausgabe auch Nadine Helm, weiteres Gründungsmitglied von CARAH, beteiligt.

We write this essay as the founding co-directors of the Association for Critical Race Art History, an organization formed in 2000. Critical race art history is a lens that makes visible the operations of race in art and visual culture. Race, as we know, is about organizing human beings according to notions of difference and creating hierarchical social relationships that enable those in power to hold dominion over the rest. The visual realm, including art, has been deployed to support the construction of racial paradigms. As we say on our website: «This critical approach asserts that notions of difference have always mattered in visual culture and that such concepts now consolidated under the rubric of race play a fundamental role in modern life. Critical race art history seeks to reveal how such concepts consolidated under the rubric of race are vectors of history and central in contemporary life. Critical race art historians study the ways that visual representation advances projects of racialization and attendant efforts to marshal power.»¹ In this essay, we map the origins of critical race art history inquiry and offer examples of how to bring this analysis to bear on artworks.

What does it mean to do critical race art history?² This question of method is one that we are attempting to establish, since not all discussions of race in art history and visual culture studies or of racism in the academy and in cultural institutions constitute critical race art history. Critical race art history is grounded in expanded comparative study. If institutional critique rightly calls out racist discrimination and white supremacy towards ending the former and undermining the latter, critical race art historians are concerned that a singular focus on the Black and white dyad naturalizes racial positions (rather than exposing their making). Studies that focus on the representations of racial differences in a plural sense are especially illuminating. How they compare and contrast these representations enables us to better see the process of racialization. Among these clear examples of critical race art history are Renée Ater's forthcoming essay on Daniel Chester French's *The Four Continents* (1907) which is a critical iconographical study of a public art project commissioned to assert the rise of America as a world power.³ In this scheme, allegorical figures communicate prevalent ideas: America is an athletic form ready to spring from her seat, Europe a matron reflecting on past glories, Asia an exotic mystic, and Africa a slumped bare-chested form. Discussing French's project of depicting as allegorical types—racial, continental, age—Ater throws into relief the sculptor's intent to make racial personalities evident with contrasting and distinct physiognomies, poses, and gestures, and cultural symbols. Ater's examination of *The Four Continents*

effectively demonstrates how an artwork can render race as concrete, unchanging, and natural—thereby reinforcing the spectators' expectations.

Critical race art history is interdisciplinary discourse analysis in which art and other aspects of visual culture are positioned as persuasive forms of communication. To interpret representation is to consider its uses, its claims to truthfulness, and its authority as uncontested knowledge, characteristics and qualities that can be leveraged to assert power. Discourse analysis is an approach to identifying and unpacking the evident language and structure of racialized imagery and to deep reading of art and visual culture in which race seems irrelevant or not to «be» there at all.⁴ Racial discourse—as a circulating construction with socio-cultural and political power—is a way of thinking that is advanced in the form, content, and materiality of art objects and in the reception of them. Paying attention to these matters, critical race art historians argue that, among art's outcomes, are visual statements and messages of subjectivity, collectivity, difference, and institutionality.

While critical race art history is a method still in the making, we can readily locate its origins, for they lie in twentieth-century studies of the representation of Black bodies. Freeman Henry Morris Murray's 1916 self-published book, *Emancipation and the Freed in American Sculpture: A Study in Interpretation*, is critical race art history avant la lettre, as it is concerned with then dominant visual constructions of people of African descent.⁵ In the study's preface, Murray offered stark questions for researchers to consider:

«Hence, when we look at a work of art, especially when «we» look at one in which Black Folk appear—or do not appear when they should,—we should ask: What does it mean? What does it suggest? What impression is it like to make on those who view it? What will be the effect on present-day problems, of its obvious and also of its insidious teachings?»⁶

In insisting on regarding works for the ideas that they convey, Murray was committed to a social history of art. In his reading of John Quincy Adams Ward's *Freedman* of 1863 that appears on the cover, he notes that the shackles and lack of clothing relate to the lack of the rights and freedoms that free men should have and goes on to connect the questionable concept of freedom articulated in the work to the context of the American Civil War that was raging as the piece was being conceived and produced. Levying a sharp critique of anti-Black and racist iconography that positioned the Black figure as «the other» who is meant to be subjugated, Murray persuasively argued for the power of art to shape viewers' minds.⁷

In the decades after Murray's intervention, focused research on art produced by Black people in the United States threw race into relief in two ways. First, it documented this heterogenous production—historical and contemporary—and interpreted it. Among the most significant publications was *Modern Negro Art*, a survey account written by James Amos Porter and published in 1943.⁸ Second, Porter's text and those that were clearly inspired by it in the second half of the twentieth century, challenged the exclusionary narratives of U. S. art history, which situated the works of white American artists as the only ones that merited attention.⁹ Such projects, informed by critical theory, discourse analysis, feminism, institutional critique, and social art history, brought pressure on the influential canons and subjective assessments such as «the masterpiece» and «quality»,¹⁰

Critical race art history germinated within African American art history. Yet, it tackles different questions. When we embarked on advancing the notion of a critical race art history twenty-five years ago, it had become apparent that there was a need

to better understand how race itself operates. We are confident that the ideas of Black and white races as binary positions in the Americas and Europe as represented in art could be extrapolated to apply to differences in myriad forms. We assert that racialization is a pervasive phenomenon which manifests uniquely and with local particularities around the world and across time. Taking lessons from art historical studies of gender, class, or sexual orientation, we wanted to move beyond a focus on the way that a particular racial group has been represented in visual form and how racial oppression circumscribed the artistic production of that group. We were seeking to understand how race, thinking across all racial groups, undergirds a way of seeing. It is a universal human habit to differentiate and this predilection is carried into the endeavor of making art. Simply put, artworks communicate difference—time and time again—directing viewers' perceptions and shaping their interpretations of the world in which we all live.¹¹ Racial difference, as something produced in art, governs everyday social and political interactions—everywhere and all the time.

Kymberly Pinder's *Race-ing Art History: Critical Readings in Race and Art History* (2002) is a pioneering anthology that offers scholarship on the visual representation of ethno-racial difference, dating from Roman antiquity and the Italian Renaissance to the postmodernist practices of U. S. artists critiquing Orientalism and questioning racial essentialism in the 1990s.¹² To include a wide temporal and geographic scope that emphasized how race was constructed prior to the modern era and across the globe was crucial since the concepts of difference have a long history that informed the development of a racially-structured society and the discipline of art history. Subsequent anthologies like *Seeing Race Before Race: Visual Culture and the Racial Matrix in the Premodern World* (2023) have contributed to our understanding of the long history of race and its prominence in today's societies and artistic practices.¹³ Pinder laid this groundwork—albeit principally informed on a black-white binary—to investigate what has been before our eyes the whole time—that race is ideology.

Sociologist Stuart Hall states this plainly in *New Ethnicities* (1988), one of his many brilliant essays.¹⁴ In *New Ethnicities*, Hall writes «representation is possible only because enunciation is always produced with codes which have a history, a position within the discursive formations of a particular space and time.»¹⁵ Hall explains that race is not just a problem of discrimination for «the raced,» a problem that can be solved and sorted if we who are minorities in Western societies tap our essences. There are additional problems, among them the ongoing position of whiteness as neutral, and as a norm in societies and nations grounded in white supremacy. Another issue identified by Hall is cultural and racial essentialism. Writing in the 1980s in England, Hall saw the shift from the political position of Black—an activist term of solidarity among people of African, Asian, and Caribbean heritages who rejected the New Racism of the Thatcher years—to colored, minority cultural nationalisms readily absorbed into managed multiculturalism. Early to diagnose the pitfalls of symbolism and celebration, Hall counseled against «cultural innocence,» declaring that «there can [...] be no simple ‹return› or ‹recovery› of the ancestral past which is not re-experienced through the categories of the present: no base of creative enunciation in a simple reproduction of traditional forms which are not transformed by the technologies and the identities of the present.»¹⁶

One of the important consequences of the study of race is the restoration of its visibility within the dominant culture where it is often thought to apply solely to members of historically oppressed groups. Studies of whiteness, such as Richard

Dyer's *White* (1998) or Martin A. Berger's *Sight Unseen: Whiteness and American Visual Culture* (2005) are important for making the racial character of whiteness, which often presents itself as the invisible norm, explicit and for demonstrating that race is in operation even when there are no human figures within the visual field.¹⁷ The discourse of whiteness—an invented category that is the container for certain described appearances and characteristics that are summoned to justify the superiority of actors who fit the bill—lies at the heart of art history, a discipline shaped during the European Enlightenment.¹⁸ Scholars of eighteenth century art and visual culture have tracked taxonomies of difference and interpretations of representation in the emergent field's key texts. In David Bindman's research on the discredited ideas of racial science and its hierarchies, he demonstrates how they shaped the very origins and foundations of Western art history and aesthetics.¹⁹ Working in France, Anne Lafont, a scholar of the Enlightenment, has also recently turned her attention to the construction of race within the art of this period with a transatlantic focus.²⁰ These reappraisals of art history show how the discipline's determination of what constitutes art is in effect a self-selecting of the artistic production of the dominant racial group as that which holds value and warrants study. The history of art is not naturally delimited to certain objects but a constructed exclusionary frame formed by ideology. Solely expanding that frame to include the cultural production of other cultures as art is not the answer to reform art history; the tenets of the discipline must themselves be interrogated. Critical race art history deploys the analytical tools developed by art history to approach the visual, cognizant that the discipline has blind spots.

The phrase «critical race art history» is one that we see in more and more places. Scholars speak of themselves as critical race art historians, job positions and calls for conference papers state that critical race art historical approaches are sought. At times, we sense that critical race art history has been adopted as an up-to-date, more correct term for any kind of work—important work, for sure—that deals with racism and denigrating images of minoritized and racialized people and populations. This is research that may be taken up by scholars who describe their areas of study as African American art history, Asian American art history, Latin art history, or Indigenous American art history. Such scholarship seeks to fill in what was deliberately and persistently left out. As scholars who often contribute to the identitarian study of African American artists' production, we recognize such projects as important interventions that draw attention to both individual and self-selected group empowerment. Still, there are clear distinctions between the work we do as African Americanists and what we do as critical race art historians. Most saliently, in the latter guise, we view the articulations of difference in art and visual culture as historical and persistent phenomena that humans believe in. As critical race art historians we encourage the development of multiple scholarly voices that consider how race has taken shape across time and throughout the world.²¹

In our forthcoming publication, *Critical Race Art History: A Primer*, we read artworks as objects that demand intersectional readings, for race does not operate singularly in a vacuum. How our bodies are experienced, our structures of feeling, and our sense of belonging to a greater whole are all intertwined and contingent on the premise of racial difference. One cannot see race without acknowledging how the scaffold of the armature of identity relies upon how these various forms of power differentials work together to constitute and position subjects within society.

In each case, we present close readings of selected works of art that illustrate how race informs their meaning in an intersectional way. In what follows, we offer three examples that sketch out the kind of interpretation that we will feature in the book project. We've selected artworks from the contemporary and historical periods, realized in a variety of formats and mediums, and produced by celebrated artists as well as those who are lesser known.

The *Allegorical Figure Group of the Continent of Europe*, created by Johann Joachim Kaendler for the Meissen Porcelain Factory (c. 1760, fig. 1), reflects the tradition of rendering allegorical concepts such as nations as female personas. Feminist readings would interrogate why the idealized female figure was designated to embody the qualities and values attributed to a geographical territory—even though for most nations rulers and political actors were male and women were excluded from the body politic. From a critical race art history perspective, the salient aspect that emerges here is how Europe is literally imagined as white, where the skin of the figure is the color of the white material. The work portrays the nation as conceived in the time it was created in the eighteenth century; the figure wears contemporary dress and accessories like the beauty mark reflect the beauty standards



1 Meissen Porcelain Factory, modeled by Johann Joachim Kaendler, *Allegorical Figure Group of the Continent of Europe*, c. 1760, hard-paste porcelain, 26.9 x 28 x 22 cm, Hartford, Wadsworth Atheneum Museum of Art, Gift of J. Pierpont Morgan, inv. no. 1917.1295a, photo: Allen Phillips/Wadsworth Atheneum

of the period. This was a contemporary vision of the state of the world's geo-political structure. The woman sits on a globe wearing a crown signifying Europe's imperialist ambitions and dominion over the rest of the world. The development of the manufacture of porcelain in Europe was an outcome of European exploration and contact with Asia. The common appellation 'china' for this type of porcelain is testament to its origins in emulating Asian pottery and broadly drawn European characterizations of ornament and sovereign China.²² As noted by Marika Knowles, «a much-fetishized commodity, the preciousness and desirability of porcelain was intimately tied to its difficult-to-attain whiteness.» This also meant «that through porcelain, whiteness entered the European imagination as a trade secret that belonged to Asia, not Europe. whiteness as a crafted, luxury commodity from Asia came to co-exist alongside whiteness as the 'natural' color of European skin.»²³ Kaendler's figure of Europe could stand alone as an articulation of white identity, but—needless to say—the comparison with the other depicted continents reinforces the whiteness of this figure and its difference from racial others. For example, the skins of the figures of Africa, Asia and America are tinted with color to reflect the higher melanin content in the skins of people from those continents who have been viewed as people of color, nonwhite or both. The production of such tabletop figurines, meant to be displayed in the parlors of an appropriately designed home, brought the racial order of the world, usually conveyed through monuments, into the everyday domestic sphere. The pervasive presence of such objects normalizes the racialized perspective through which we see. Critical race art history aims to make such habits strange.

Distinct from the imaginative, symbolic projects of allegory, documentary (or work that takes its guise), though it asserts empirical fact and unassailable truth, similarly relies on racialized narratives. In the fifteen photos of Cindy Sherman's *Bus Riders* series of 1976, the artist—then twenty-two years old and a newly minted art school graduate—offered her interpretations of the subjectivities of public transportation users she observed in Buffalo, New York.²⁴ The series complicates the notion and status of documentary, advanced through parody and performance (including the use of costumes and the donning of theatrical stage make-up).²⁵ The medium of black-and-white photography suggests that the images seem truthful, authentic, and unmediated; for decades, black-and-white photos often convinced audiences that there was no camera operator and that the camera functioned as an autonomous machine, simply recording what was in front of it. In *Bus Riders*, and in Sherman's more famous *Untitled Film Stills* project, the artist decidedly skewers such notions. The visible shutter release cord makes clear that Sherman is both the sitter and the artist taking the photo. Yet, while she is the model in a portrait she composes, Sherman goes beyond reportage in *Bus Riders*. The pictured subjects exceed the parameters of naturalistic representation of her own body—and inarguably, any that she might have seen on the public buses in Buffalo. For each photo of the series, Sherman creates a clownish figure—some goofily cheerful, others pathetically sad—in a studio setting. These commuters, whether seated or standing and striking a straphanger gesture on a bus, are exaggerations surrounded by props that fill out the archetypal form. Wearing costumes that index the figure's age, race, and social niche, Sherman occupies these forms. For some of the portrayals, Sherman used blackface makeup and highly symbolic props—all are marshaled to overstate identity positions—gendered, classed, and raced. Yet, *Bus Riders* as a project lurches



2 Shan Goshorn, *Squaw*, 2018, Arches paper, ink, artificial sinew, copper, 56.52 x 41.28 x 26.67 cm, Richmond, Virginia Museum of Fine Arts, inv. no. 2021.191, funds provided by Margaret A. and C. Boyd Clarke and Mareke Schiller, photo: David Stover © Virginia Museum of Fine Arts

in several directions and presents questions about its maker's mindset as a young, white American woman.²⁶ The work was not shown until 2000. In 2016, Sherman said she had not been cognizant of the history of racist performances by minstrels in the Americas, Asia, and Europe. Instead, she asserted that she was utilizing her «limited knowledge of makeup at the time for showing difference» and was unaware of the «potential offense of these characters.»²⁷ The same scrutiny around racial representation in *Bus Riders* can be brought to the *Untitled Film Stills*: both projects warrant examination of the intersections of race, class, gender, and sexuality that Sherman composes and constructs with her body of white racial identities.

Eastern Band Cherokee artist Shan Goshorn highlights two persistent American cultural myths in her work, *Squaw* (2018, fig. 2), each of which bears racial implications. The work consists of a torso, whose pose is reminiscent of the *Venus de Milo*

(3rd quarter of the 2nd century BCE), a Greek sculpture that is thought to embody the Western feminine aesthetic ideal that American settlers brought with them to the North American continent. The high-mindedness associated with this beauty standard is contrasted with the stereotype denoted by the denigrating term «squaw.» This racist slur was applied to Indigenous women, and presumed that they were inherently lascivious and sexually available for the sport of white men. The reverence inspired by idealized form belies the grittier reality of the base desire for Indigenous women and the coercion (if not outright violence) exerted to possess them. The cultural ideal is literally hollow as the work sketches out the shape but gives no substance to the body delineated by the woven paper carapace. The shape conjures the white marble torso that embodies the Western beauty standard, while the dark-colored material attests to a grislier reality for women who are marked as different and do not conform to that ideal. The absent body registers the phenomenon of missing Indigenous women and holds space for them. The woven paper strips carry the names of three hundred and six missing Indigenous women on the interior, and historical records as well as statistics documenting this epidemic of strategic racialized, gendered and sexualized violence on the exterior.²⁸ Bearing witness through both Indigenous (storytelling) and U.S. American (police reports) forms of evidence, the text demands that the viewer acknowledge that this history of cross-cultural encounters entails a brutal legacy where racial oppression is effected through sexual aggression against women. Fabricated utilizing a traditional Cherokee basket weave pattern called «water», the work attests to the survival of Indigenous cultural heritage that persists despite concerted efforts to eradicate it. The tangible material presence of a living Indigenous tradition counters dominant cultural narratives of the «vanishing race» that, while affirmative, still upholds a notion of essentialized racial difference. Race remains everywhere even if it is deployed to different ends. Goshorn enables us to see how race operates but does not dispel a concept of difference. We maintain that race does not disappear when historically oppressed groups assert their culturally specific identities.

As these examples show, we are striving to highlight the ways that race finds expression through the visual. We draw upon the full range of methodological tools generated by the social history of art, feminist art history, queer art history, etc. to expound how this race-focused lens impacts the manner in which we see, perceive, and make sense of things and the world we live in. And it is important to stress that ever since the concept of race took irrevocable hold in the eighteenth century, it has been used not only by those who perpetuate racial hegemony but also by those who would challenge white racial domination. We are all beholden to the notion of racial difference even if we oppose racial regimes of power.

Critical Race Art History is a project that is in formation, one that is responsive to the complexity of ever-expanding visual fields awash with essentialist ideas and transhistorical accounts of race and culture. Ours is a critique that, on its own, will not end racial thinking nor solve the problems it brings to every doorstep. Racialization is a constant of social life everywhere, and we argue that our best approach is to acknowledge its persistence and consider what meanings we ascribe to it and the ways it is put to use in art and visual culture.

Notes

- 1** Jacqueline Francis and Camara Dia Holloway: About ACRAH, Association for Critical Race Art History, <https://acrah.org/>.
- 2** This question was the focus of the ACRAH-sponsored session at the recent College Art Association Annual Conference in February 2025. We brought together several scholars in a roundtable conversation about how a critical race art history approach is manifest in our work. The invited scholars—Lily Cho, Tatiana Flores, Elizabeth Hutchinson, Kymberly Pinder—have all published work that adopts approaches which inform our thinking about critical race art history. The conversation was guided by the questions presented in the conference abstract: What are the goals of critical race art history, and what are its methodologies and theoretical grounds? What are the conceptual parameters of this lens on art history—what does it mean to center an understanding that race structures how we see and shapes our reception of art? What tools and methods do we employ to make the operations of race visible? How do we move from American identity politics—that emphasizes a white/non-white binary and focuses on the identification of negative racial tropes and artistic rebuttals to the harm of such imagery—to a comprehensive unpacking of the systemic racialization in art—globally/internationally? What do we gain when we foreground how race informs the construction of the visual cultures that we inhabit? How do the insights of critical race art history become integrated into art history at large?
- 3** Renée Ater: Race, Representation, and Empire: *The Four Continents* for the U. S. Custom House in New York City, in: Louise Arizzoli/Maryanne Cline Horowitz/Marion Romberg (eds.): Controversial Monuments: Personifying the Continents between the 18th and 21st Centuries, Leiden: forthcoming. See also: Emily C. Burns et al.: Casting Identities: Race, American Sculpture, and Daniel Chester French, <https://eb-omekadev.oucreate.com/exhibits/show/castingidentities/introduction>, accessed May 19, 2025.
- 4** Gillian Rose's assessment of discourse analysis is indispensable. See: Gillian Rose: Visual Culture: An Introduction to the Interpretation of Visual Materials, 4th ed., London 2016 (London 2001), p. 186–252.
- 5** Freeman Henry Morris Murray: Emancipation and the Freed in American Sculpture: A Study in Interpretation, Washington, D. C. 1916. Born to a white Scottish American father and a mother of African, Irish, and Native American descent, Murray identified as Black and worked to advance civil rights in the U. S. See: James Smalls: Freeman Murray and the Art of Social Justice, in: Claire Parfait/Hélène Le Dantec-Lowry/Claire Bourhis-Mariotti (eds.): Writing History from the Margins: African Americans and the Quest for Freedom, New York 2017, p. 131–142.
- 6** Murray 1916 (as note 5), p. xix.
- 7** Critical study of the historical representation of people of African descent deemed Black was advanced in a number of subsequent publications, including Alain Locke: *The Negro in Art: A Pictorial Record of the Negro in Art and the Negro Theme*, Washington, D. C. 1940; David Bindman/Henry Louis Gates Jr. (eds.): *The Image of the Black in Western Art: From Pharaohs to the Fall of the Roman Empire*, Houston 1976; Albert Boime: *The Art of Exclusion: Representing Black in the Nineteenth Century*, New York 1990; and Jan Nederveen Pieterse: *White on Black: Images of Africa and Blacks in Western Popular Culture*, New Haven 1992.
- 8** James Amos Porter: *Modern Negro Art*, New York 1943.
- 9** Porter's heirs and legatees include David Driskell: *Two Centuries of Black American Art*, Los Angeles 1976; Samella Lewis: *Art: African American*, New York 1978; Romare Bearden/Harry F. Henderson: *A History of African American Artists, From 1792 to the Present*, New York 1992, Richard J. Powell: *Black Art and Culture in the Twentieth Century*, New York 1997; and Sharon F. Patton: *African American Art*, New York 1998.
- 10** See David Driskell's catalogue for the exhibition of the same name: David Driskell (ed.): *African American Visual Aesthetics: A Postmodernist View*, Washington, D. C. 1995.
- 11** Here, we extend the persuasive argument of art historians Karen Lemmey, Tobias Wofford, and Grace Yasamura who assert that sculpture «is a vital medium to communicate ideas of race.» See: Introduction, in: Karen Lemmey/Tobias Wofford/Grace Yasamura (eds.): *The Shape of Power: Stories of Race and American Sculpture*: Washington, D. C. 2024, p. 15. We contend that it is not only sculpture that has the potential to communicate the constructions of race (and gender, sexuality, and nation), but every work of art.
- 12** Kymberly N. Pinder (ed.): *Race-ing Art History: Critical Readings in Race and Art History*, New York 2002.
- 13** Noémie Ndiaye/Lia Markey (eds.): *Seeing Race Before Race: Visual Culture and the Racial Matrix in the Premodern World*, Tempe, AZ 2023.
- 14** Stuart Hall: *New Ethnicities* (1988), in: Paul Gilroy/Ruth Wilson Gilmore (eds.): *Stuart Hall: Selected Writings on Race and Difference*, Durham 2021, p. 246–256.
- 15** Ibid., p. 252.
- 16** Ibid., p. 254.
- 17** Richard Dyer: *White*, London 1998; Martin A. Berger: *Sight Unseen: Whiteness and American Visual Culture*, Berkeley 2005.
- 18** Among the significant considerations of Whiteness are W. E. Burghardt Du Bois: *Of the Culture of White Folk*, in: *Journal of Race Development* 7, 1917, no. 4, p. 434–447; Nell Irvin Painter:

The History of White People, New York 2011; and Theodore Allen: The Invention of the White Race: Racial Oppression and Social Control, Vol. 1, New York 2012.

19 David Bindman: Ape to Apollo: Aesthetics and the Idea of Race in the 18th Century, London 2002 and David Bindman: 'Race is Everything': Art and Human Difference, London 2023.

20 Anne Lafont: L'art et la race: L'Africain (tout) contre l'œil des Lumières, Dijon 2019.

21 For an example of scholarship that explores difference outside of Western contexts, see: Catherine Pluimer: Ephemerall: How Transitory Mediums Cemented 'Permanent' Power in Colonial Korea, paper for the Bay Area Undergraduate Art History Research Symposium, San Francisco CA 2023.

22 See: Anne Cheng: Ornamentalism, in: Critical Inquiry 44, Spring 2018, no. 3, p. 425. Writing about the 2015 exhibition *China: Through the Looking Glass*, mounted at the Metropolitan Museum of Art, Cheng argues: «the show reminds us that *China* (conflated through the show with Asia at large) equals *ornament*.»

23 Marika Takanishi Knowles: Making whiteness: Art, Luxury, and Race in Eighteenth-Century France, in: Journal18, Spring 2022, Issue 13 *Race*, <https://www.journal18.org/6214>, accessed June 16, 2025.

24 See: Early Work of Cindy Sherman, East Hampton, New York 2000.

25 For a reproduction of one of these works, see <https://www.museoreinasofia.es/en/collection/artwork/untitled-368>, accessed May 19, 2025.

26 Priscilla Frank: Cindy Sherman's Early Black-face Photos and the Art World's Gaze, in: HuffPost, August 18, 2016, updated August 31, 2016, https://www.huffpost.com/entry/cindy-shermans-early-blackface-photos-and-the-art-worlds-white-gaze_n_57b5abb5e4b0fd5a2f415daa, accessed June 16, 2025.

27 Cindy Sherman, quote from object label for *Untitled (Bus Riders)*, 1976/2000, *Cindy Sherman: Imitation of Life*, June 11–October 2, 2016, The Broad Museum, Los Angeles.

28 See: Elizabeth Hutchinson: Strength and Resistance in Native American Women's Sculpture, in: Karen Lemmey et al. 2024 (as note 11), p. 178. Hutchinson writes: «Indigenous women experience violence, abduction and murder more than any other demographic of women in the United States and Canada. In her description of the piece, Goshorn cited a Royal Canadian Mounted Police inquiry that reported 1,049 First Nations women had been killed in Canada between 1980 and 2012. [...] A related study of the United States, published in 2016, concluded that four in five Native women experience violence, and there remain legal and social barriers to prosecuting the perpetrators.»

Emotional Racialized Encounter

In the summer of 2022, I had my first live encounter with a selection of the photo series *Experimental Relationship* (2007–ongoing) on the white walls of the Fotomuseum Winterthur. Featured as part of the group exhibition *Chosen Family: Less Alone Together* (June 11 – October 16, 2022), five staged self-portraits of Pixy Liao and her artistic and life partner Takahiro Morooka were spread out across two adjoining walls. The photos, of varying dimensions, showed the New York-based artist duo in different intimate settings, mostly taken in their Brooklyn apartment. However, one photo made me stop and stare. *Find a Woman You Can Rely On* (2018) shows the two artists in a *seiza* position in brightly colored kimonos in a room that indexes all things stereotypically ‘Japanese’—the tatami mats, the sliding shoji doors, and the vaguely beautiful nature in the background (fig. 1). My gut reaction upon seeing



1 Pixy Liao [and Takahiro Morooka], *Find a Woman You Can Rely On*, 2018, from the series *Experimental Relationship*, 2007–ongoing, digital c-print, 150 × 115 cm
© Pixy Liao

this photo was to cringe. Seriously? I thought. *Do we need yet another portrait of two Asians looking like ornaments in an art museum frequented by mostly white people?*

In that initial moment of emotional racialized encounter, it was beyond me to notice just how much Liao and Morooka play with reversals and ambiguities to challenge such modes of racist representations. Instead, all I could think about was how I, a Korean woman, was standing in front of a hyper-racialized portrait of a Chinese woman and Japanese man, both looking very Japanese inside the «far-from-neutral» white cube of a Swiss photo museum.¹ Did I blend in with the photo? Did we all look the same? Do people know that Pixy Liao is Chinese, and that I'm not Japanese? Was anyone looking at me right now? During my short encounter with the photograph on the wall—which was hanging at eye-level, nearly life-size, and confronting me—I felt paralyzed by loaded feelings that I couldn't exactly pinpoint or articulate. Nor could I grasp at whom such feelings were directed. Was I angry at the artists? The museum? The colonial world order? Or was I being a self-hating Asian—a «symptom of the most detrimental form of racism»²—by not wanting to be identified with the two other Asians in the room? What I do know is just how long these indescribable, deeply uncomfortable feelings stayed with me.

Why do some feelings remain with us longer than others? According to Sianne Ngai, while «grand» and «noble» feelings like rage and fear «cannot be sustained indefinitely», minor and less prestigious feelings like irritation, disgust and anxiety—dubbed *ugly feelings*—«have a remarkable capacity for duration».³ Calling such feelings explicitly «noncathartic, offering no satisfactions of virtue, [...] nor any therapeutic or purifying release», she locates the racialized subject—along with the gendered and sexualized subject—as one of the sites at which such emotions are uncomfortably sustained.⁴ Building on Ngai's theorization of ugly feelings, Cathy Park Hong conceptualizes «minor feelings» as that of white society's perpetual gaslighting of minoritized subjects, especially in the context of the Asian American experience:

«minor feelings: the racialized range of emotions that are negative, dysphoric, and therefore untelegenic, built from the sediments of everyday racial experience and the irritant of having one's perception of reality constantly questioned or dismissed. Minor feelings arise, for instance, upon hearing a slight, knowing it's racial, and being told, *Oh, that's all in your head.*»⁵

Not only are minor feelings characterized by its dismissiveness, Hong further expresses, but the display of such feelings prompts reprimand from society not used to seeing racialized subjects having agency over such feelings:

«Minor feelings are also the emotions we are accused of having when we decide to *be* difficult—in other words, when we decide to be honest. When minor feelings are finally externalized, they are interpreted as hostile, ungrateful, jealous, depressing, and belligerent, affects ascribed to racialized behavior that whites consider *out of line*. Our feelings are overreactions because our lived experiences of structural inequity are not commensurate with their deluded reality.»⁶

The display of such ugly and minor feelings causes the racialized body to be perceived as an «overemotional racialized subject»,⁷ marked by excess and exaggeration. Describing such a fraught affect as «racialized animatedness», Ngai problematizes the paradoxical situation in which the racialized subject must straddle between being objectified and having feelings, which are then considered out of line and inappropriate.⁸ She further emphasizes that even though the original meaning of

animation—being full of life, denoting excitement—can be manifested as positive affects for certain bodies, «it is precisely this racialization that turns the neutral and even potentially positive affect of animatedness «ugly»».⁹ Thus, for example, an act as harmless and joyful as laughter could be interpreted as *threatening* when undertaken by ten Black women traveling as a book club, prompting police intervention at the following train station for #laughingwhileblack.¹⁰

The unprocessed ugly, minor feelings I was feeling while standing in front of *Find a Woman You Can Rely On* in 2022 had initially to do with a sense of complicated self-identification with the exhibited subjects and, by extension, feeling myself exhibited—or, as the Black American artist Glenn Ligon so succinctly put it: «Went looking for the art and we were the art.»¹¹ I knew that I was having a moment of emotional racialized encounter, but what I ended up doing was to gaslight myself by dismissing these thoughts and trying to dissipate these feelings as quickly as possible for my own good (which was unsuccessful given their remarkable capacity for duration). I had felt hyperaware of my surroundings, not only because I was the only person of color in the room, but since the museum as both cultural institution and gatekeeper—and as the site of my live encounter—is a disciplinary space that demarcates «a social order of the upper class and the lower class».¹² And I knew where my place was.

The spatial and hierarchical relations between low and high are also tackled in Sara Ahmed's discussion of the performativity of disgust: «disgust reactions are not only about objects that seem to threaten the boundary lines of subjects, they are also about objects that seem *lower* than or below the subject, or even beneath the subject.»¹³ Pointing to the lower regions of the body associated with excretion and sexual activities, Ahmed further notes: «It is not that what is low is necessarily disgusting, nor is sexuality necessarily disgusting. Lowness becomes associated with lower regions of the body as it becomes associated with other bodies and other spaces.»¹⁴ Describing the «stickiness» of disgust with its accumulative properties, Ahmed argues, «feelings of disgust stick more to some bodies than others, such that they become disgusting, as if their presence is what makes «us sick»».¹⁵ Here, she makes an important distinction that bodies are not inherently disgusting, but «become disgusting» through repeated contact with certain objects and signs that in turn stick to certain bodies more than others. This is also in line with Ngai's observation that neutral to positive affects only turn «ugly» when such affects are activated through racialized encounters.

Reflecting on how surfaces and signs become «sticky», Ahmed gives a personal example of the sticky effect of the insult word «Paki» that had been addressed to her. The alphabetical composition of the word may not inherently be offensive, but through its repeated, hateful utterance—by mouths intending to hurt, reaching racialized bodies, and thereby creating contact—«the word «Paki» might then stick to other words that are not spoken: immigrant, outsider, dirty, and so on».¹⁶ The effect of the speech act of naming something as «disgusting»—or any other signifier associated with words imbued with racism—is to make something *become* disgusting, «to transfer the stickiness of the word «disgust» to an object».¹⁷ This is also consistent with Kyla Wazana Tompkins' understanding of the mouth «as a site *to which* and *within which* various political values unevenly adhere».¹⁸

In this vein, being confronted with ethnically indistinguishable and highly stylized Asian bodies in a kneeling position also evoked for me words that were not

spoken: Oriental, submissive, cute, docile, passive—sticky words associated with the «myth of the model minority».¹⁹ As «stickiness» creates a «binding» effect and a «blockage», Ahmed writes, «it stops the word [from] moving or acquiring new value».²⁰ I believe that the photograph stuck with me in part because it felt like yet another iteration—and performance—of precisely how such modes of representing yellow bodies cease to move and acquire new value. But that shouldn't be the end of the story.

An Emotional Interlude

Out of the three main works of literature I reference in the first section, Cathy Park Hong's *Minor Feelings* stands out for its genre as a collection of personal essays. To me, a crucial difference between essayistic writing and academic writing is that in the case of the latter, the academic writer must contextualize one's thoughts by bringing up existing scholarly discussions and debates on the object of inquiry. In the case of the former, the writer does not necessarily need anything beyond a «perpetual self-authorization».²¹ Even though Hong's essays are built on and motivated by numerous scholarly texts, such as Sianne Ngai's *Ugly Feelings*, essayistic writing—with its intentional emphasis on the first person singular and the singularity of individual experience—somehow tends to be treated with less seriousness than conventional academic writing.²²

But what is an academic writer supposed to do when there is a theoretical gap and a general lack of established lines of discussions on a given topic—in my case, around the topic of the racialized emotions of Asian women in the West? *Minor Feelings* was the only text I found at the time of my initial research in 2024 that specifically and directly addresses such fraught racialized feelings.²³ In the face of this dearth of scholarly material, I opted to read Hong's embodied experiences as source of expertise, thereby placing them on the same level of importance as any other «academic» texts. I believe that it is only through such interventions that we, academic writers, can reinscribe academic citational practices—by putting to test the very mechanisms of institutional gatekeeping that police and restrict embodied forms of knowledge.

Faced with the same kind of «theoretical blackhole»,²⁴ Anne Anlin Cheng treads an untrodden theoretical path in her monograph *Ornamentalism*, in which she questions why there hasn't been any ontological framework that accounts for the peculiar synthetic personhood of Asiatic femininity: «We say *black women*, *brown women*, *white women*, but not *yellow women*. Is it because this last category is no longer relevant?»²⁵ Deliberately using the «too ugly and crude» word «yellow» to bring forth «the queasiness of this inescapably racialized and gendered figure» not accounted for by the more common, more politically correct denominators like «*Asian woman in the West* or *Asian American woman*»,²⁶ Cheng asks why yellow people are the «political exception»²⁷ in identity politics:

«What makes the yellow woman the exception in the larger category of WOC is precisely the precariousness of her injury, a fact at once taken for granted and questionable. [...] Yet while many people might say that they are familiar with or have met the «angry black woman» or the «angry brown woman», they rarely speak of the angry yellow woman. This is not because she does not exist, but because jagged rage has not been in keeping with the style of her aesthetic congealment. [...] Is the yellow woman injured—or is she injured enough?»²⁸

Framing the existential dilemma of the yellow woman in terms of the perpetual societal gaslighting of the fact and status of her «injury», Cheng effectively adds the color «yellow» to the existing black and brown «brutish categories of color, as denominating categories of injury».²⁹ In a similar vein, Hong writes in *Minor Feelings*: «There's a ton of literature on the self-hating Jew and the self-hating African American, but not enough has been said about the self-hating Asian.»³⁰ Thus, both *Ornamentalism* and *Minor Feelings*—very recent publications written in 2019 and 2020 respectively—thematize the dearth of literature on the topic of the fraught racialized *yellow feelings* specific to the Asians-in-the-West experience. It necessarily isn't because Asians don't have feelings.

One symptom of having to write academically on a topic that does not yet exist in the academic world is that we, yellow scholars, have to very awkwardly shove ourselves into existing narratives that do not correspond to our very specific racial realities. This feels like a reinforcement of existing power structures marked by an overinclusion of certain hegemonic discourses—even if it is within minoritized topics—and a complete lack of presence of others within academia.³¹ Yellow experiences seemingly always need to be read through existing literature on Black experiences. I perceive this discursive trend to be partially symptomatic of cultural stereotypes, which, through their reiteration, shape realities. For instance, when Ngai is examining the racialized affect of «animatedness» in the context of specifically the Asian American subject—which takes up a relatively small portion of her book—she comments on how this animatedness is paradoxically shown by the «pathos of emotional suppression rather than by emotional excess».³² In other words, she notes the exceptional status of yellow personhood even in the application of her own theory:

«*Genghis Chan: Private Eye* thus offers a genealogy of an American racial stereotype—that of the Asian as silent, inexpressive, and, like Bartleby, emotionally inscrutable—which stands in noticeable contrast to what we might call the exaggeratedly emotional, hyper-expressive, and even «overscrutable» image of most racially or ethnically marked subjects in American culture.»³³

Only briefly thematizing the Asian exception as opposed to other «racially or ethnically marked subjects in American culture», Ngai pivots rather quickly to the racialized affect of animatedness in the context of Black representations, which more readily fits her theory:

«Yet it is the cultural representation of the African-American that most visibly harnesses the affective qualities of liveliness, effusiveness, spontaneity, and zeal to a disturbing racial epistemology, and makes these variants of «animatedness» function as bodily (hence self-evident) signs of the raced subject's naturalness or authenticity.»³⁴

As much as I admire and benefit greatly from Ngai's scholarship, encountering such theoretical impulse makes me fundamentally question why there can't be an explosion of such stereotypical impasse to free up space for the angry yellow subjects, who too are animated, hyperexpressive and overscrutable. Theory shouldn't merely add to the existing order.

This isn't about claiming a purist line of logic, saying Asians can only learn from other Asians. On the contrary, the abundance of pioneering literature based on solidarity by other POC, queer and disabled writers has ignited many important discussions that are urgent and relevant to the subject of yellow womanhood and her feelings. However, until now, it has mostly been a one-way exchange where

yellow scholars have had to borrow from other POC scholars (often meaning Black American) to contextualize their experiences. What I'm suggesting here is a call for such an exchange to take place in the other direction as well, where theorizations around specifically yellow personhood and emotions are applied to other minority discourses, expanding its application beyond an ethnic marker. Cheng does exactly this in her poignant coda to *Ornamentalism*, in which she asks: «To what extent can ornamentalism speak to Africanist female enfleshment as well?»³⁵ By demonstrating how her critical framework around the yellow woman can be applied to read «the unimaginable corporeal brutality of slavery» on Black flesh, she extends her methodological invitation to fellow scholars to rethink and update the underlying assumptions informing a certain theoretical directionality.³⁶

Wiping the Tears and Moving On

As much as politicizing minor feelings is important, I must admit that I never went beyond dwelling in these ugly emotions in my initial artistic encounter with Liao and Morooka's *Find a Woman You Can Rely On*. I was unfair to and dismissive of their double portrait by flattening its theoretical potential to a mere instance of contemporary Orientalism. Cheng warns against too easily dismissing aesthetic tactics that enrage us at the expense of missing an opportunity to chart new theoretical terrains: «Moral outrage in the face of consumption or fetishization, however warranted, cannot address or relieve the truly striking, idiosyncratic, and intense exchange between thingness and personness.»³⁷ Thus, it is as necessary to acknowledge such feelings as it is to pay attention to the ways in which such emotional reactions shed light on how these Asian diasporic art practitioners negotiate and represent the emotionally loaded processes of racialization.

Represented in the large photographic print of *Find a Woman You Can Rely On* are two people with short black hair in kneeling positions. The person on the left, Liao, is kneeling upright, wearing a bright peach colored kimono. The person on the right, Morooka, is leaning on Liao's left shoulder and wearing a boldly patterned green kimono. Between their two knees, a curly black cable stretches out to the foreground, exiting the frame. Morooka is holding the other end of the cable, which has the remote control for the camera that is capturing their image outside the frame. The two are sitting on top of beige tatami mats that stretch out in long horizontal layers into the background, up to the point where the indoor space turns into outdoor space, liminally separated by the wide-open sliding shoji doors. Outside is a small wooden balcony with a view of a cluster of trees in the distance. Liao and Morooka are looking directly at the camera, not aggressively but not shily either. As lookers, our eyes meet theirs each time, creating contact, prompting reaction.

Occupying a space that's neither entirely indoors nor outdoors, Liao and Morooka play with liminality, ambiguity and reversal on multiple levels in this self-portrait. One layer of ambiguity has to do with the title, «Find a Woman You Can Rely On». At first glance, it seems clear that Morooka, the man, is leaning on Liao, the woman, reversing the trite sexist stereotype of which the title is a pun. However, their sartorial manner thwarts this binary mode of thinking. For one, one could ask, «who is the woman in the photograph?» As Luise Guest observes, the couple constantly «erases and rewrites the gender script». In this photo, Morooka also seems to be wearing an obi for women, marked by its wider width and an obijime—a cord for tightening the obi—on top. In this sense, it could be said that there are two women in

the photograph, which leads to the question of «who is relying on whom?» Though it looks like Morooka is one-sidedly leaning on Liao, they are in fact similarly sharing the load of their bodies, quietly sustaining various directional forces at play.

The act of leaning against something requires a balancing act on the end of the receiver or the receiving object for it to remain a still pose. Even if Liao and Morooka look rather effortless in their kneeling position, anyone who has had to sustain this position for an extended period will know the cruelty of it. With its punitive associations, kneeling is a self-crushing bodily gesture, often leading to painful cramps. In order to avoid this potentially painful outcome, it would be important for Morooka to fine-tune the distribution of their collective weights. Anyone who has leaned on someone's shoulder like Morooka will also know the discomfort of holding such a pose. Causing tension in the neck and flank, leaning—or unevenly distributing one's body weight—comes with its own share of complications. The act of leaning is thus in no way that of one-sided reliance, in which one party benefits at the expense of the other. Instead, it is a mode of collective burden-sharing that requires an intimate, nonverbal choreography between the two bodies. Furthermore, in the photo, it is Morooka who presses the self-timer remote control.³⁹ Sharing their artistic and authorial load, the two artists rely on each other to sustain a pose, defying the unidirectionality of care suggested by the title.

Ornamental Personhood

Let us throw in another sartorial twist to further complicate the liminal forces at play. In the photo, Liao is seen wearing her kimono with the right side in front, which is something that is only done in case of the deceased.⁴⁰ In Morooka's case, his undershirt seems to be layered in the conventional order but the layering of his main kimono remains ambiguous due to its busy pattern, suggesting that he could also be wearing the kimono the opposite way.⁴¹ Given that the wrapping order of a kimono is common cultural knowledge for a Japanese person and one of the most emphasized mistakes to avoid for tourists,⁴² what this staged conflation brings to the fore are kimono's «sticky» associations in Ahmed's sense. It is a display tactic that plays with various registers of cultural codification—*how much of these cultural codes can you identify? Do we all look the same? Do you know that one of us isn't Japanese and that kimonos need to be worn with the left side up?* Whether one can answer one or more or all those questions correctly is beside the point.

As I've mentioned in the beginning of this article, my original encounter with *Find a Woman You Can Rely On* at the Fotomuseum Winterthur had been marked by minor, ugly and yellow feelings. I had felt that I was witnessing yet another instance of an Orientalist display in which «Asia is always ancient, excessive, feminine, open for use, and decadent ... [with no room] for national, ethnic, or historical specificities.»⁴³ If I had initially cringed at seeing both Liao and Morooka in kimonos—which I presumed would lead many of the «average» museumgoers in Winterthur to conflate the artists' national identities—now I think it's part of the point. This potential for conflation brings to the table the very fragility of categorizations based on nationality, as such modes of identification are formed on the basis of what Benedict Anderson has so relevantly called «imagined communities».⁴⁴ Then, my own initial gut reaction—which was to hastily categorize the three Asians in the room into three national categories (*I'm Korean, she's Chinese, he's Japanese*), barring all other nuances that make up the complex identity of diasporic subjects—serves as a chilling

reminder that no one is exempt from the thoroughly enrooted, dehumanizing impulse for taxonomy that underlies our society riddled with racism.

Furthermore, Liao and Morooka's sartorial conflation has an even greater theoretical significance when read through Cheng's theoretical framework of *ornamentalism*, which imagines a radically new mode of racial embodiment for yellow persons—dubbed «ornamental personhood».45 If the kimono is the critical material element onto which all layers of conflation stick together, much more so than the human flesh wearing them, a fundamental ontological shift occurs. What happens when the kimono stands in for the human and the «human [becomes] the ornamental gesture»?46 Liao and Morooka's objecthood—as both figurative and literally manifested in their kimonos—becomes a different mode of agency when taken seriously. Rather than being merely enraged at the potential to conflate racialized yellow subjects with what they're wearing, let us take up on Cheng's call to «think through, rather than shy away from, that intractable intimacy between being a person and being a thing».47

Thinking about Liao and Morooka's diasporic status as two Asian artists living in the US, the staging of their photograph *Find a Woman You Can Rely On* as object-humans can be read in light of their transnational mobility and their adeptness in going between cultures, material states, and geographic locations. As diasporic subjects, Liao and Morooka's racialized bodies support various baggage that their union implies on a national, ethnic, and gender level. Then, following Cheng's theory of ornamental personhood, the blurring of their humanness makes such burden potentially lighter in weight. In the process of shifting from being human to being an ornate thing with durable materiality, a certain «imperviousness»48 is created. In the case of ornamental glamour, Cheng suggests that its imperviousness—a trait so stereotypically associated with expressionless Asian faces—can be «strangely liberating» in its potential to provide «a temporary relief from the burdens of personhood and visibility».49 Transforming a stereotype into an opening for liberation, Cheng offers us—yellow cultural practitioners—a new theoretical footing on which we can embrace our objecthood. Instead of my initial reading of Liao and Morooka's self-representational, ornamental gesture as complicit in adding to the existing mountain of Orientalist imageries, I now read it as an invitation to engage in their gooey dialogue—being sticky, getting stuck, sticking to others.

Coda: Being Anti-Racist Is Emotional

For me—an Asian diasporic subject, visa-holder, and linguistic and racial minority in my place of work and residence—emotional racialized encounters often induce a fight-or-flight response. But as Cathy Park Hong has pointed out, opting to *«fight»* can often lead to the verdict of being «out of line».50 And such a verdict is nothing short of existential for a diasporic subject, whose rights to residence, work, and dignity are dependent on being in keeping with the local population. Thus, I often opt for the *«flight»* response, which means trying to ignore and suppress the unfailingly intense gut-wrenching sensations I feel every time. No matter how *«micro»* the aggression supposedly is—no aggression is micro—encounters with racism are always emotionally fraught. Rather than dismissing these embodied experiences as excess details irrelevant to formal analysis, I believe that there is a methodological potency to paying attention to our emotions in engaging with art practices. Encounters with art always occur as part of a greater environment—institutional, technological, social, and political. Emotional reactions, especially ugly ones, can

help identify and illuminate the underlying matrices of power feeding structural racism, acting as a theoretical radar of sorts.

I would like to end this piece by returning to this quote by Anne Anlin Cheng: «Moral outrage in the face of consumption or fetishization, however warranted, cannot address or relieve the truly striking, idiosyncratic, and intense exchange between thingness and personness.»⁵¹ What if we were to read this sentence as a kind of anti-racist art historical methodology? First, be morally outraged in the face of racialized commodification of minoritized human beings. Then wipe the tears, take a breath, and look at the very processes of racialization square in the eye prompted by the emotional responses. Then observe those striking, idiosyncratic, and intense processes as mediated and translated by racialized art practitioners.

Being anti-racist is emotional.

Notes

- 1 Brian O'Doherty: *Inside the White Cube. The Ideology of the Gallery Space*, Santa Monica 1986, p. 27.
- 2 Wenyi Xu: *Eating Identities. Reading Food in Asian American Literature*, Honolulu 2008, p. 26.
- 3 Sianne Ngai: *Ugly Feelings*, Cambridge, Mass. 2005, p. 7.
- 4 Ibid., p. 6.
- 5 Cathy Park Hong: *Minor Feelings. An Asian American Reckoning*, New York 2020, p. 55, original emphasis.
- 6 Ibid., p. 57, original emphasis.
- 7 Ngai 2005 (as note 3), p. 91.
- 8 Ibid., p. 92.
- 9 Ibid., p. 32.
- 10 Alluding to Ralph Ellison's 1985 essay «An Extravagance of Laughter», Cathy Park Hong recounts this «apocryphal» sounding incident in 2015 that prompted the disastrous hashtag. See Hong 2020 (as note 5), p. 52–53.
- 11 Glenn Ligon: Notes on a Performance by Kellie Jones, in: *Triplecanopy*, 2015, <https://tc3.canopycanopycanopy.com/contents/notes-on-a-performance-by-kellie-jones/#title-page>, accessed July 31, 2025, point 7.
- 12 Ka Tat Nixon Chen: The Disciplinary Power of Museums, in: *International Journal of Social Science and Humanity* 3, no. 4 (July 2013), pp. 407–410, here p. 408.
- 13 Sara Ahmed: *The Cultural Politics of Emotion*, New York 2014 [originally 2004], p. 88–89.
- 14 Ibid., p. 89.
- 15 Ibid., p. 92.
- 16 Ibid.
- 17 Ibid., p. 94.
- 18 Kyla Wazana Tompkins: *Racial Indigestion. Eating Bodies in the Nineteenth Century*, New York 2012, p. 5, original emphasis.
- 19 Cf. Rosalind Chou/Joe R. Feagin: *The Myth of the Model Minority. Asian Americans Facing Racism*, London/New York 2008.
- 20 Ahmed [2004] 2014 (as note 13), p. 92.
- 21 Verlyn Klinkenborg: Several Short Sentences About Writing, in: *Ecotone* 1, no. 2 (March 2012), pp. 126–133, here p. 127.
- 22 For example, observing the changing trends in autobiographical writing in arts and literature, Alex Kitnick claims: «Reading all this, one might worry that art's aspirations are narrowing in scope, that they have become too personal, too individual. [...] Certainly, this claim does not appear completely untrue. [...] If the I now stands for intimacy and interpersonal connection, it is also somewhat shut in, even as more and more people feel empowered to use it.» (61–62). I'm confused by Kitnick's problematization of the «too personal, too individual» or «shut in» turn of the autobiographical expression, just as I am confused to read: «To put it bluntly, one might say that the politics of representation have given way to a preoccupation with feeling.» (50) I don't understand why the politics of representation and expression of feelings need to be mutually exclusive and put under this negative resignative light. These kinds of statements fail to see the political importance of emotions and conflate the urgent need for more personal expressions of those who lack representation in any narrative space with irrelevant narcissism. See Alex Kitnick: *I, Etcetera*, in: *October* 166 (2018), pp. 45–62.
- 23 Since the initial drafting of this article, I learned that Anne Anlin Cheng herself published a collection of personal essays in September 2024, probably to address the dearth of literature on the topic herself. See Anne Anlin Cheng: *Ordinary Disasters. How I Stopped Being a Model Minority*, New York 2024.
- 24 Anne Anlin Cheng: *Ornamentalism*, New York 2019, p. ix.
- 25 Ibid., original emphasis.
- 26 Ibid., p. x, original emphasis.
- 27 Ibid., p. xi.

- 28** Ibid.
- 29** Ibid.
- 30** Hong 2020 (as note 5), p. 9.
- 31** What I mean here has to do with an unfortunate hierarchization that automatically takes place in any given theoretical space. In the same way that the gay white male experience has long represented the entirety of the LGBTQI+ experiences, the Black experience has also become somewhat comparable in its association with all things POC where it is the «African American Women» who dominate the «genealogy of the term women of color.» See Jasbir Puar: «I Would Rather Be a Cyborg than a Goddess.» *Becoming-Intersectional in Assemblage Theory*, in: *philoSOPHIA* 2, Nr. 1 (2012), p. 52.
- 32** Ngai 2005 (as note 3), p. 95.
- 33** Ibid., p. 93.
- 34** Ibid., p. 95.
- 35** Cheng 2019 (as note 24), p. 152.
- 36** Ibid.
- 37** This was Cheng's response to the scathing reviews that the 2015 exhibition *China: Through the Looking Glass* at the Metropolitan Museum of Art in New York received for its overtly Orientalist approach. *Ibid.*, p. 91.
- 38** Luise Guest: «Experimental Material: Desire and Intimacy in the Work of Pixy Liao,» in: *Yishu. Journal of Contemporary Chinese Art* 19, no. 4 (August 2020), https://www.academia.edu/43908343/Experimental_Material_Desire_and_Intimacy_in_the_work_of_Pixy_Liao, accessed July 31, 2025, unpaginated.
- 39** For a different interpretation of Liao and Morooka's collaborative artistic practice, in which Liao is seen as the sole authorial force, see Gaojie Pan: «Art Practices of the Chinese Women Diaspora. On Cultural Identity and Gender Modernity», in: *Journal of Contemporary Chinese Art* 9, no. 1 (July 2022), p. 45–68.
- 40** Special thanks to Ryohei Ozaki for providing me with this cultural knowledge.
- 41** In an earlier manifestation of a similar set-up titled *Japanese Room II* (2015), Liao is seen wearing the kimono conventionally with the left side in front. Interestingly, also in this photo, it's hard to tell which direction Morooka is wearing his kimono. However, whether intentional or not, the ambiguity caused by their sartorial manner in *Find a Woman You Can Rely On* (2018) seems consistent with their general collaborative practice of blurring all kinds of boundaries.
- 42** «Kimono Rule #1 [...] Only dead people have their kimono worn right over left. So unless you are at your own funeral, remember this basic but important rule for wearing a kimono! A useful and amuzing [sic] memory aid for this rule is the phrase *leftover rice.*» See «Basic Rules for Wearing Kimono», <https://wattention.com/know-your-kimono-4-the-rules/>, accessed July 31, 2025
- 43** Cheng 2019 (as note 24), p. 88. This is Cheng's partial reference to Roland Barthes' dismissive attitude towards Asia, when he wrote that «to me, the Orient is a matter of indifference.» See Roland Barthes: *Empire of Signs*, New York 1983, p. 3.
- 44** Cf. Benedict Anderson: *Imagined Communities. Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, London 1983.
- 45** Cheng 2019 (as note 24), p. 91.
- 46** Ibid., p. 96.
- 47** Ibid., p. 17.
- 48** Ibid., p. 76.
- 49** Ibid., p. 77.
- 50** Hong 2020 (as note 5), p. 57.
- 51** Cheng 2019 (as note 24), p. 91.

Die Geschichtsschreibung hat dem nationalsozialistischen Deutschland lange eine Art Vormachtstellung bei der Entwicklung eines rassistischen Paradigmas in Europa zugeschrieben und Italien nur eine untergeordnete Rolle zugeteilt – als Nachahmerin und blasse Kopie der vermeintlich «wissenschaftlichen» deutschen Theorie. Erst in den vergangenen Jahrzehnten hat eine kritischere Auseinandersetzung mit Italiens Rolle in der Entwicklung des europäischen Kolonialismus und Rassismus eingesetzt. Inzwischen rücken zahlreiche Studien die zentrale Bedeutung Italiens für die ideologische Fundierung, wissenschaftliche Legitimierung und gesellschaftliche Verbreitung rassistischen Gedankenguts in den Fokus – und widersprechen damit einer lange vorherrschenden, verklärten und verklärenden Sichtweise, die sich in der Nachkriegszeit behaupten konnte. Die ausbleibende Erforschung des theoretischen Gerüsts, das in Italien schon seit der nationalen Einigung des Landes und dann verstärkt im Faschismus die Entstehung eines rassistischen Denkens stark befördert hatte, ist auf das bewusste – heute würde man sagen parteiübergreifende – Verdrängen und Ausblenden durch die italienische Politik zurückzuführen. Diese politische Strategie hat jenes Selbstbild gefestigt, das der Historiker Angelo Del Boca 2005 mit dem Ausdruck «italiani brava gente» («Italiener – anständige Menschen») beschrieben hat.²

Francesco Cassata schreibt in seinem grundlegenden Werk über die faschistische Zeitschrift *La difesa della razza* in Bezug auf die Frage nach der spezifischen Definition von Rassismus in Italien und Deutschland bereits in den 1920er Jahren: «Allein schon die zahlreichen Würdigungen, die Alfred Rosenberg mindestens seit April 1926 der Zeitung *Il Tevere* im *Völkischer Beobachter* widmete, würden ausreichen, um keinen Zweifel an der Tiefe und Radikalität des antisemitischen Vorurteils in den Schriften von Telesio Interlandi zu lassen – lange vor Hitlers Machtergreifung.»³

Besonders bemerkenswert und interessant ist dabei, wie dieses Denken ein gerade erst geeintes Italien erfasste und sich in den Arbeiten von Archäolog:innen, Anthropol:innen, Philosoph:innen, Journalist:innen, Schriftsteller:innen, Biolog:innen, Ärzt:innen und Zoolog:innen widerspiegelte. Massgeblich für seine Verbreitung war die Schaffung einer breit gestreuten und geschickt inszenierten populären Bildewelt, die diesem Denken eine bislang unerreichte Wirkungskraft verlieh. Neben wissenschaftlichen und populärwissenschaftlichen Texten dürfen die Bilder, die die Ausbreitung der rassistischen Ideologie in Italien begleitet haben, nicht nur als bloße Ergänzung oder untergeordnete Elemente zum Text verstanden werden – sie bilden vielmehr die wesentliche Grundlage, ja das zentrale Element, durch das sich dieses Denken rasch entwickeln und über längere Zeit erhalten konnte, gestützt auf eine kontinuierliche Akzeptanz innerhalb der Bevölkerung.

In diesem Artikel werde ich einen Text sowie das Titelblatt der 1938 erschienenen Erstausgabe der von Telesio Interlandi herausgegebenen Zeitschrift *La difesa della razza* analysieren.⁴ Dieses grundlegende Zeitzeugnis des faschistischen Rassismus wurde von 1938 bis 1943 durchgehend im Zweiwochenrhythmus veröffentlicht. In den letzten Jahren hat sich nun – endlich auch in Italien – eine fundierte wissenschaftliche Auseinandersetzung mit dieser Zeitschrift entwickelt.⁵ Darüber hinaus wurden mehrere Ausstellungen (z. B. *La menzogna della razza*, [Bologna, Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio, 27 Oktober – 1 Dezember] 1994) organisiert, die sich mit dem rassistischen Inhalt der Publikation sowie anderen Werkzeugen der faschistischen Propaganda befasst haben. Dieser kurze Beitrag möchte die Aufmerksamkeit auf die Verknüpfungen zwischen der vom Faschismus propagierten Ästhetik und den grafischen Elementen der Zeitschrift lenken. Dabei wird untersucht, welche Rolle Mussolini und das faschistische Regime der Kunst zuschrieben und welche Funktion sie im Rahmen der rassistischen Bildpolitik der Zeitschrift erfüllte. Ziel ist es, den kommunikativen Stellenwert der Kunst zu erfassen und aufzuzeigen, inwieweit die Bildsprache des Rassismus in Italien und Europa seit dem Ende des Zweiten Weltkrieges erneut in Erscheinung getreten ist und bis heute fortwirkt.

Die Entscheidung, mit der Analyse des ersten Titelblattes von *La difesa della razza* zu beginnen, hat zwei Gründe: Erstens waren die Titelbilder der Zeitschrift deren sichtbarstes Element – sie lagen offen in den Zeitungskiosken aus (ein berühmtes Foto, das später in der Zeitschrift selbst abgedruckt wurde, zeigt einen Kiosk, der vollständig mit Exemplaren der Erstausgabe ausstaffiert war⁶) – und richteten eine unmittelbare Botschaft an die Bevölkerung, auch an jene, die sie nie gekauft oder gelesen hätten. Der zweite Grund liegt in der Urheberschaft des Zeitschriftendesigns, insbesondere der Titelbilder, die nur zu einem kleinen Teil von bekannten Zeichner:innen stammten, zum Großteil jedoch von jungen Grafiker:innen der faschistischen Studierendengruppen (Gruppi Universitari Fascisti/GUF) gestaltet wurden.⁷ (Abb. 1)

Bei der Analyse der Titelbilder der Zeitschrift habe ich vier übergeordnete Themenbereiche identifiziert, die größtenteils auch den in der Zeitschrift behandelten Inhalten entsprechen: die Definition der «italienischen Rasse» als «reine Rasse»; die Verbindung zur Antike und insbesondere zur römischen Tradition; den anti-Schwarzen Rassismus; den Antisemitismus. In diesem Artikel werde ich nur einige Aspekte des ersten Themenbereichs behandeln, der sich mit der Konstruktion der Idee einer «reinen italienischen Rasse» beschäftigt.

Zunächst ist es wichtig klarzustellen, dass hier nicht von italienischer «Identität» oder von der italienischen Nation die Rede ist, sondern ausdrücklich von «Rasse» im Sinne einer biologisch determinierten Kategorie, die als unveränderlich und naturgegeben verstanden wird. Es geht also um eine «wissenschaftliche» Erklärung, die behauptet, dass die italienische Bevölkerung von der «arischen Rasse» abstamme und ein integraler Teil von ihr sei. An dieser Stelle ist ein kurzer Exkurs notwendig, um die Debatte zu erläutern, die sich in den 1920er und 1930er Jahren in Deutschland und Italien, aber auch in den USA und Großbritannien, rund um die Definition von «Rasse» und insbesondere die Definition der «arischen Rasse» entwickelte.⁸ Dabei standen sich zwei Auffassungen gegenüber: Die eine sah die «arische Rasse» als ursprünglich in Indien beheimatet, von wo sie nach Europa «exportiert» worden sei; die andere sah ihren Ursprung in Nordeuropa – insbesondere in Deutschland –, von wo aus sie sich auf der ganzen Welt verbreitet habe.⁹ Dieses Thema war keineswegs



1 Fotografie aus *La difesa della Razza*, 1938, I, 5, S. 46

nebensächlich, wie ein bedeutender Abschnitt in Hitlers *Mein Kampf* belegt. Die Debatte, die in *La difesa della razza* ausgetragen wurde, spiegelt die Entwicklung verschiedener Positionen von Intellektuellen, Journalist:innen und insbesondere Anthropolog:innen zur Herkunft menschlicher «Rassen» deutlich wider. Es würde den Rahmen dieses Textes sprengen, die zahlreichen Nuancen dieser Diskussion im Detail darzulegen.¹⁰ Ich möchte jedoch zwei zentrale Punkte hervorheben, die für meine bildbezogene Analyse wichtig sind: 1. Die Konstruktion einer Abstammung des italienischen künstlerischen Genies als direkte Emanation einer überlegenen «nordisch-arischen Rasse», die in Italien – im Gegensatz zu anderen «verunreinigten» Mittelmeervölkern – «rein» geblieben sei und der daran geknüpften Prämisse, dass sich durch diese angebliche «Reinheit» höchste Schönheit in den Künsten voll entfalten könne. 2. Die Postulierung einer grundlegenden Einheit zwischen Nord- und Süditalien, gestützt auf die Vorstellung einer gemeinsamen «rassischen» Herkunft, die zwar verschiedene physiognomische «Typen» hervorgebracht habe, aber bestimmte gemeinsame Merkmale wie Schönheit, Intelligenz und kreativen Einfallsreichtum bewahre.

Im zweiten Heft von *La difesa della razza* aus dem Jahr 1938 veröffentlichte der Anthropologe Guido Landra – der zusammen mit Lidio Cipriani die theoretischen und «wissenschaftlichen» Leitlinien des Rassismus in Mussolinis Regierung formulierte – in der Rubrik «Wissenschaft» den Artikel «Concetti del razzismo italiano» [«Begriffe des italienischen Rassismus»]. Der Text beginnt mit einer klaren und grundlegenden

Unterscheidung zwischen «Rassen», die sich positiv entwickelt hätten, und solchen, deren biologische, psychologische und intellektuelle Entwicklung durch «Kontaminierungen» und *meticciati*¹¹ gehemmt worden sei: «Ein Grundgedanke des italienischen Rassismus ist die klare Unterscheidung zwischen der Gruppe der arischen und indoeuropäischen Völker einerseits und der Gruppe der hamito-semitischen Völker andererseits.»¹² Kurz darauf präzisiert Landra, dass ganz Italien seit der prähistorischen Metallzeit von «Ariern» durchdrungen worden sei, was die Halbinsel aus «rassischer» Sicht dauerhaft geprägt habe. Alle späteren Invasionen seien stets von dieser dominanten «Rasse» absorbiert worden. «Mit vollem Recht», schreibt Landra, «kann man also heute von einer italienischen Rasse sprechen, die alle Italiener von den Alpen bis nach Sizilien umfasst.»¹³ Der italienische Rassismus dient in erster Linie dazu, Italien zu «erschaffen» – also eine Einheit zu formen, die sich zwar kulturell bislang nicht durchgesetzt habe, nun aber «wissenschaftlich» begründet werden könne, um darauf eine nationale Identität aufzubauen, die dem politischen Machtanspruch diene. An dieser Stelle untermauern Bilder vom italienischen Genie Landras Theorie: «Wenn wir eine Reihe von Porträts großer Italiener aus allen Zeiten und Regionen betrachten, fällt uns ihre unverkennbare Physiognomie und bemerkenswerte Ähnlichkeit auf.»¹⁴

Nach Landra sind diese Persönlichkeiten die «reinsten» Vertreter:innen der italienischen «rassischen» Eigenschaften – gigantische Gestalten, die seit jeher die Geschichte der Menschheit dominiert haben. Ein ähnliches Bild zeige sich auch bei der Betrachtung weiblicher Schönheiten, die von den bedeutendsten italienischen Künstlern verewigt wurden. «Vergeblich ließe sich in einer dieser Figuren», schreibt Landra, «ein regionaler Typus ausmachen – sie stehen über jeder regionalen Zugehörigkeit, denn sie verkörpern das wahre Bild der italienischen Rasse.»¹⁵ Die Abbildungen, auf die sich der Text bezieht, zeigen Porträts von Leonardo da Vinci, Vittorio Alfieri, Giuseppe Garibaldi und Vincenzo Bellini, in der Bildunterschrift als «Männer der italienischen Rasse» bezeichnet (Abb. 2). Diese Auswahl ist besonders aufschlussreich: ein bildender Künstler, der zugleich Erfinder und Wissenschaftler war, ein Schriftsteller, ein Politiker und Freiheitskämpfer sowie ein Musiker – sie alle stehen exemplarisch für das Ideal der *Italianità*. Das «italische Genie» verkörpert sowohl intellektuelle und künstlerische Fähigkeiten als auch politisches Geschick. Aus heutiger Sicht wirkt diese Auswahl fast paradox, wenn man bedenkt, dass Garibaldi nach dem Zweiten Weltkrieg bei den Wahlen 1947 zum Symbol des *Fronte Democratico Popolare* – ein Bündnis aus Kommunist:innen und Sozialist:innen – werden sollte, hier jedoch vom Faschismus als Repräsentant der «italienischen Rasse» vereinnahmt wird. Es war die Absicht von Landra und Telesio Interlandi, dem Chefredakteur der Zeitschrift, und letztlich auch Mussolinis ausdrücklicher Wille, eine nationale Einheit klar zu umreißen, die bislang nur auf dem Papier existierte. Mussolini sollte sie verwirklichen, indem er den rassistischen Mythos schuf – und Garibaldi, «der Held zweier Welten», war die perfekte Verkörperung dieses Mythos.

Der Verweis auf die «weiblichen Schönheiten» wurde in Landras Artikel durch die Reproduktion zweier Gemälde aus der frühen Neuzeit illustriert. Auch diese werden in den Bildunterschriften als «Frauen italienischer Rasse» bezeichnet. Bei der linken Darstellung handelt es sich um einen Ausschnitt aus Tizians *Mädchen mit Fruchtplatte* (um 1555), bei der rechten um ein Detail aus Botticellis Brustbild *Allegorisches Porträt einer Frau* (Simonetta Vespucci?, ca. 1445). (Abb. 3) Diese beiden

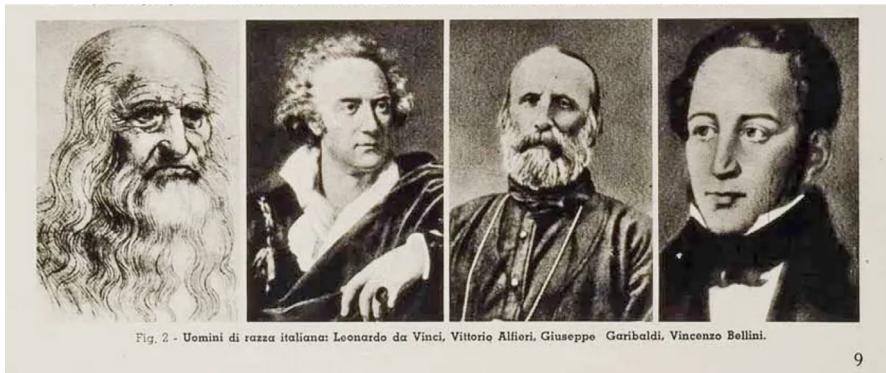


Fig. 2 - Uomini di razza italiana: Leonardo da Vinci, Vittorio Alfieri, Giuseppe Garibaldi, Vincenzo Bellini.

9

2 Abbildung 2 des Artikels «Concetti del razzismo italiano» von Guido Landra in *La difesa della razza*, 1938, I, 2, S. 9



3 Abbildungen 1 und 1bis des Artikels «Concetti del razzismo italiano» von Guido Landra in *La difesa della razza*, 1938, I, 2, S. 9

Gemälde stehen sinnbildlich für das italienische Frauenbild: Die eine Figur, mit dem Rücken zu den Betrachter:innen, blickt diese sinnlich über ihre Schulter an – sie verkörpert die italische erotische Schönheit mit ihren runden, vollen Formen. Die andere spritzt Milch aus ihrer Brust und symbolisiert – obwohl sie nicht die Jungfrau Maria darstellt – die Mutter, die das italienische Erbe weiterträgt. Nicht zufällig rahmen diese beiden Frauenfiguren den Titel, in dem es um italienische Rassideologie geht, also um die Behauptung einer überlegenen «Rasse» in Bezug auf Schönheit und Werte. Die Entscheidung, auf Ganzkörperdarstellungen zu verzichten, wurde bewusst getroffen: Allein die «Reinheit» der Gesichter sollte die Botschaft unmittelbar vermitteln.

Auf der folgenden Seite fügt Landra seinem Artikel Bilder von jüdischen Personen hinzu, die nicht Kunstwerken entnommen sind, sondern wie anthropologische Aufnahmen oder Fahndungsfotos wirken. Die Figuren sind im Profil dargestellt, um jene physiognomischen Merkmale zu betonen, die in der rassistischen Bildsprache als «typisch» inszeniert wurden. In der Mitte, zwischen den Fotos jüdischer Personen,

finden sich zwei altägyptische Freskendetails mit der simplen Bildunterschrift «ägyptische Prinzessinnen». Landra spricht von Ägypten zwar als einer «entwickelten» Zivilisation «hamitischer Rasse», behauptet jedoch, dass die beiden Figuren dennoch physiognomische Merkmale aufweisen, die sich deutlich von den «arischen» unterschieden. (Abb. 4) Es ist bezeichnend, dass die jüdischen Personen – im Gegensatz zu den oben erwähnten prominenten Italiener:innen – lediglich als «Typen» dargestellt werden, und nicht vermittels kultureller oder künstlerischer Artefakte – als wolle man ihnen jede mögliche Form künstlerischer oder gebildeter Selbstrepräsentation absprechen. Bei den Ägypter:innen, deren Zivilisation unbestreitbar Werke von höchster kultureller Bedeutung hervorgebracht hat, wird der ästhetische Gehalt der Werke entleert und auf grafische Elemente reduziert, um den Typus einer unterlegenen «hamitisch-semitischen Rasse» zu illustrieren.

Am unteren Seitenrand fügt Landra die *Venus de' Medici* und den *Heiligen Georg* von Donatello ein, diesmal mit Bildunterschriften, die lediglich Titel und Urheber nennen. (Abb. 5) Im Text selbst jedoch ordnet er diese beiden Figuren dem Typus des nordischen «Ariers» zu, im Gegensatz zu dem der «Orientalen», die hier mit den «jüdischen Hamiten» gleichgesetzt werden. Auch hier ist die Wahl der Abbildungen weder zufällig noch neutral, sondern zeugt von einer Strategie, die meiner Meinung nach das gesamte Zeitschriftenprojekt von *La difesa della razza* auszeichnet. Die Venus dient hier zur Bekräftigung der «arischen» Schönheit, während der junge Krieger die Virilität des italienischen Mannes repräsentiert – verkörpert in einer Statue aus jener Schaffensphase Donatellos, in der er sich sehr deutlich an der römisch-imperialen Idealplastik orientierte.

Die Zeitschrift entwirft somit bereits auf ihren ersten Seiten die Vorstellung von einer auserwählten italienischen «Rasse» – die ebenso wie die germanische – als Wiege der großen Zivilisation gelten soll. Eine zutiefst ethnozentrische Sichtweise, die innerhalb des «Mutterkontinents» Europa die Vision einer kulturellen Vorherrschaft propagiert, die sich notwendigerweise ausbreiten und alle «anderen» zivilisieren müsse – ein Narrativ, das nicht zuletzt dazu dient, Italiens koloniale Ambitionen und Expansionen zu rechtfertigen. Zugleich bildet diese Vorstellung die ideologische Grundlage für eine neue Form des Kolonialismus von «Weißen über Weiße», die in den Eroberungen des Zweiten Weltkriegs gipfelt.

Diese italienische «Rasse», deren Wurzeln weit tiefer reichen als bloßer Nationalismus, hat als oberstes Prinzip ihre «Unvermischtheit». Landra schließt mit der Aussage, dass der italienische Rassismus nicht dazu diene, die Überlegenheit der einen «Rasse» über die andere zu behaupten, sondern vielmehr die Notwendigkeit betone, jede Form der Vermischung, die die «arische Rasse» verunreinigen würde, entschieden zurückzuweisen. Ich werde in diesem Text nicht näher auf diesen Aspekt eingehen können, möchte aber darauf hinweisen, dass sowohl mehrere Titelbilder als auch viele Artikel in *La difesa della razza* diese Idee des *meticciano* als «Beschmutzung» und «Verunreinigung» der italienischen und «arischen» «Reinheit» sehr anschaulich darstellen – und zwar mit einer ausgesprochen gewaltvollen und symbolisch aufgeladenen Bildsprache. In den ersten Jahren der Veröffentlichung widmen sich mehrere Titelbilder der Darstellung des Schreckens, den «rassische Vermischung» angeblich hervorrufe, sowie den strengen Sanktionen, die der Faschismus gegen diejenigen zu verhängen beabsichtigt, die dieses «heilige» Prinzip der Trennung verletzen. Die gezeigten Bilder sind in ihrer Aussagekraft den publizierten Texten ebenbürtig, oft aber noch verdichteter in ihrer Wirkung. Allerdings klagten



⁴ Abbildungen 3/4/5/6/9 des Artikels «Concetti del razzismo italiano» von Guido Landra in *La difesa della razza*, 1938, I, 2, S. 10

popolazione semiricca e campestre, il che non sarebbe possibile se il razismo italiano fosse stato semplicemente immobile nel primo momento comunitario e vago di «razza italiana».

E soprattutto poi nei riguardi degli ebrei che questo indubbiamente era stato il loro obiettivo, dato che gli ebrei hanno da origine razziale completamente diversa dagli italiani (fig. 1). Ebbene, rappresentavano per i fascisti un ostacolo intransigente di fronte alla popolazione araba. Al punto di vista politico gli ebrei dell'Italia erano per la popolazione araba il tipo di «virus» che poteva essere trasferito alla popolazione europea, soprattutto ariatica anteriore a; sono caratterizzati dal nesso semantico inconfondibile, dalla forma particolare di razzismo, dalla loro posizione in grado di spiegare la faccia, dall'acceco a mani nude, dai esempli sepsi e spesso orribili, o crepsi, dalla statura minore, indebolita dal modo insicuro di vivere, dalla scarsa resistenza. E fanno che suba tra i loro e si trovino individui con i

stato in Italia forse per servire a qualche altro scopo, ma non per essere decisamente qualcosa prima che persistente; quando già da tre o quattro anni era stato impostato il raziocino di cui mi sono di punto in direzione.

L'attuale nostro movimento appunto quindi non è una guerra di questa grande entità, ma una guerra che da tempo si combatte nella Gialla contro la crisi di valuta spagnola, e che ha per obiettivo la ricchezza ebraica. Un aspetto perciò di questa crisi è quella profonda malattia, che è la crisi di civiltà, e la perdita della concezione di un legame tra uomo e storia della stessa razza.

Quando i nazisti furono eletti furono più volte esaminate più evoluta e la nostra razza.

Le razze che sono diverse più vicine, e quelle che sono diverse più lontane, e quella divisa maggiormente. Oggi l'attenzione di Teresito può lettore contiene, anziché, questo possibile, perché l'aspetto di cui l'aspetto dei caratteri fusi una razza, apprezzabili per

GUIDO LANDRA
Aviación de Transportes
Villa R. Universidad de Roma

5 Abbildungen 7 und 8 des Artikels «Concetti del razzismo italiano» von Guido Landra in *La difesa della razza*, 1938, I, 2, S. 10

auch mehrere Leser:innen in der Rubrik für die Korrespondenz mit der Redaktion, dass sie teilweise Schwierigkeiten hatten, den komplexen Sinngehalt der Titelbilder zu verstehen. In späteren Ausgaben der Zeitschrift wurden sie deshalb um entsprechende Erläuterungen ergänzt.

Das erste, 1938 von Idalgo Palazzetti vom GUF Perugia gestaltete Titelbild wurde im Laufe der Zeit zu einem Symbol der faschistischen Rassenideologie und fungierte zugleich als Logo der Zeitschrift. Zu sehen sind drei Profilansichten: Im Hintergrund befindet sich das Profil des *Doryphoros* von Polyklet, in der Mitte eine karikaturhafte Terrakottastatue, die das sogenannte »jüdische« Profil einer alexandrinischen Figur aus dem 3. Jahrhundert darstellt und im Vordergrund wird schließlich die Fotografie einer Schilluk bzw. Chollo Frau gezeigt.¹⁶ (Abb. 6)

Zwischen dem Kopf der Statue und den beiden anderen Figuren sinkt sich ein von einer *weißen* Hand gehaltenes Schwert herab. Es trennt die Hintergrundfigur klar von den beiden anderen. Der Griff des Schwertes, das von links diagonal ins Bild fällt, erinnert an eine antike römische Waffe, vergleichbar mit dem Gladius der Zenturionen. Die Figuren sind vor einem schwarzen Quadrat angeordnet, das so weit um seine Achse gedreht wurde, dass es beinahe wie eine Raute erscheint und so den dynamischen Effekt des gewaltsamen Trennungsakts verstärkt. Die Bildkomposition verweist auf das Bestreben zur «Verteidigung der Rasse», auf das bereits der Titel der Zeitschrift anspielt – und auf die rassistische Politik des Faschismus, die sich nicht darauf beschränkt, die «Reinheit der Rasse» zu postulieren, sondern konkrete Massnahmen ergreift und zu ständiger Wachsamkeit aufruft. Die Inszenierung verdeutlicht



6 Titelbild *La difesa della razza*, 1938, I, 1, 2, und 3

die rassistische Logik einer strikten Trennung, die jede Form von «Vermischung» ausschließen soll. Vor dem neutral und dunkel gehaltenen Hintergrund des Titelbilds heben sich die Figuren unterschiedlich stark ab. Der Farbkontrast ist ein zentrales grafisches Merkmal der Zeitschrift, das den Gegensatz zwischen «Reinheit» und «Dunkelheit» betonen soll. Darüber hinaus trifft ein Lichtstrahl direkt auf den Doryphoros, was zusätzlich die «Reinheit» des griechischen Profils im Gegensatz zu den anderen Abbildungen hervorheben soll. Die völlige Dekontextualisierung der Figuren, die nur als Profile erscheinen, soll ein Gefühl von Zeitlosigkeit vermitteln und damit suggerieren, dass es sich beim italienischen Rassismus nicht um ein historisch gebundenes Ereignis handelt, sondern um ein Phänomen mit überzeitlicher Gültigkeit, wie es auch einige Texte der Zeitschrift nahelegen.

Von den drei Figuren ist nur die afrikanische Frau keine Skulptur, so als solle damit bekräftigt werden, dass der afrikanische Kontinent keine Ästhetik, keine Kunst und damit auch keine Kultur und keine Zivilisation besitze, die sich in einem Kunstwerk ausdrücken ließe. Dabei war Europa zur damaligen Zeit von afrikanischen Masken überflutet, die aus den Kolonien stammten und in ethnografischen Museen ausgestellt wurden – einige davon werden auch an anderer Stelle in der Zeitschrift abgebildet. Auf dem Titelblatt jedoch erscheint ein anthropologisches Foto, aufgenommen von dem Ethnographen Lidio Cipriani, der mit seinen Bildern und Texten den kolonialen, anti-Schwarzen Rassismus prägte, welcher eng mit den italienischen Kolonien in Afrika verknüpft war. Mit der Darstellung auf dem Titelblatt von *La difesa della razza* soll verhindert werden, dass der «schwarze Typus», der «Afrikaner», mit einem kulturellen Objekt assoziiert wird. Die Fotografie fungiert vielmehr als Studienobjekt.

In der Logik des rassistischen Diskurses wird dem Judentum nicht die Existenz seiner kulturellen Geschichte abgesprochen; vielmehr dient sie gerade als Grundlage für die Zuschreibung besonders manipulativer Fähigkeiten. So wurde bewusst ein Bild gewählt, das Juden:Jüdinnen in früheren Jahrhunderten selbst zur Bezeugung ihrer historischen Existenz genutzt hatten und das später von den Nationalsozialist:innen in gegenteiliger Absicht verwendet wurde, um eine angeblich typisch jüdische Physiognomie zu illustrieren.¹⁷ Die Statue von Polyklet steht exemplarisch für die anfängliche Begeisterung für das antike Griechenland, die jedoch bald – insbesondere unter Mussolinis faschistischer Kulturpolitik – zugunsten einer stärkeren Ausrichtung auf die römische Antike in den Hintergrund gedrängt wurde. Hier dient sie allerdings noch der Vision von Ursprung und Ausbreitung der «reinen arischen Rasse» in Italien und im «zivilisierten» Griechenland, die beide als direkte Ausformungen des ursprünglichen germanischen Stammes galten.

Diese Collage erschien auf dem Titelblatt der ersten drei Ausgaben von *La difesa della razza* und wurde später zum Logo der Zeitschrift, da es das zentrale Anliegen der Publikation – die «Rassentrennung» – exemplarisch verkörpert: Sie soll die Überlegenheit der italienischen «Rasse», die als Hervorbringerin von Genies und einer jahrtausendealten Kultur gilt, gegenüber dem biologisch, psychologisch und somit auch kulturell unterlegenen Rest der Welt festschreiben.

1 Übersetzt aus dem Italienischen von Friederike Ursin. Anm. Hrsg.: Dieser Artikel erschien im italienischen Original erstmals 2019 im Online-Magazin roots&routes IX, Januar–Mai 2019, Nr. 29, <https://www.roots-routes.org/gravano-radici-iconografiche-razzismo/>, Zugriff am 31.07.2025. Er ist ein früher Auszug aus der Einleitung zu Viviana Gravanos Buch *Di-scordare: ricerche artistiche sulle eredità del fascismo in Italia*, 2024 erschienen im Verlag DerveApprodi, Bologna.

Der Text bespricht Rassenideologie und damit einhergehend rassistische Begriffe und Ideen, um ihre historische und ikonografische Konstruktion im italienischen Kontext des Faschismus zu analysieren. Als Herausgeber:innen haben wir uns entschieden, in der vorliegenden Übersetzung mit Anführungszeichen zu arbeiten, um diese Begriffe und Ideen als solche zu markieren. Weitere Ergänzungen der Herausgeber:innen stehen in eckigen Klammern.

2 Angelo Del Boca: *Italiani brava gente?*, Mailand 2005.

3 Francesco Cassata: «*La difesa della razza*». *Politica, ideologia e immagini del razzismo fascista*, Turin 2008, S. 9.

4 Für eine vertiefte Auseinandersetzung mit Interlandi, der über viele Jahre hinweg Mussolinis Sprachrohr in sogenannten «Rassenfragen» war, sei auf das Kapitel «L'estremista di regime» in dem bereits genannten Buch von Francesco Cassata verwiesen (wie Anm. 3).

5 Cassata 2008 (wie Anm. 3); Valentina Pisanty: *La difesa della razza. Antologia 1938–1943*, Mailand 2006.

6 *La difesa della razza*, 1938, I, 5, S. 46. Die Bildunterschrift lautet: «So hat ein Zeitungsverkäufer in Triest [Ignazio Sellitri, Via della Pietà 3] seinen Kiosk anlässlich des Erscheinens der vierten Nummer unserer Zeitschrift geschmückt.»

7 Auf diesen Aspekt wird im Buch *Di-scordare* (2024, wie Anm. 1) besonderen Wert gelegt, da die GUF die junge ästhetische Avantgarde bildeten, der das faschistische Regime – und Mussolini persönlich – gerade im Hinblick auf die Verbreitung des staatlich verordneten Rassismus eine enorme Bedeutung beimaß. Der Beitrag der Studierenden sollte eine wahrhaft gebildete und kreative Sprache

innerhalb der faschistischen Kommunikationsstrategien auf allen Ebenen der Propaganda des Regimes etablieren. Es ist kein Zufall, dass die Titelblätter von *La difesa della razza* meist anonym blieben – ein Hinweis auf eine kollektive, gruppenbasierte Arbeit, geschaffen von der kreativen «Phalanx» von Mussolini. Siehe hierzu auch: Simone Duranti: *Lo spirito gregario. I gruppi universitari fascisti tra politica e propaganda* (1930–1940), Rom 2008.

8 Johann Chapoutot: *Le nazisme et l'Antiquité*, Paris 2012.

9 Ebd.

10 Cassata 2008 (wie Anm. 3).

11 Anm. Hrsg.: *Meticciato* ist ein schwer ins Deutsche übertragbarer Begriff, den wir deshalb im Original belassen. Wörtlich bedeutet er «Mischung», insbesondere im Sinne von Rassenideologie. Wie aus dem in diesem Aufsatz analysierten Text von Landra hervorgeht, ist der Begriff mit der Kolonialgeschichte Italiens und faschistischer Ideologie verbunden. Im Unterschied zu Begriffen wie *métissage* und *créolisation*, die in der postkolonialen Theorie – etwa bei Edouard Glissant – umgedeutet wurden, scheint *meticciato* in diesem diskursiven Kontext ein historisch belasteter Begriff zu bleiben.

12 Guido Landra: *Concetti del razzismo italiano*, in: *La difesa della razza*, 1938, I, 2, S. 9–11, S. 9.

13 Ebd., S. 9.

14 Ebd.

15 Ebd., S. 10.

16 Cassata 2008 (wie Anm. 3); S. 347.

17 Cassata schreibt hierzu: «so verbirgt sich hinter der alexandrinischen Tonfigur aus dem 3. Jahrhundert n. Chr., die aus dem Rheinischen Landesmuseum Trier stammt, eine ganz deutsche Geschichte: 1931 wurde sie vom damaligen Oberrabbiner von Trier, Adolf Altmann, als „jüdische“ Karikatur identifiziert, um damit die lange Präsenz der jüdischen Gemeinde vor Ort zu belegen. Später wurde sie dann jedoch von der nationalsozialistischen Propaganda instrumentalisiert und als anthropologischer Beweis für den ‹ewigen Juden› präsentiert sowie als Bestätigung der fortwährenden Verunreinigung von deutschem Boden und Blut». Siehe: Cassata 2008 (wie Anm. 3), S. 343.

CARAH: How did the idea for Black Central European Studies Network (BCESN) emerge? What prompted the specific focus on German-speaking Central Europe? And in what ways has the network grown or transformed since its inception—academically, institutionally, or publicly?

Jeff Bowersox: The project initially emerged out of a very practical problem faced by my friend Kristin Kopp, a Germanist at University of Missouri, and myself, then in the history department at the University of Southern Mississippi. We were both concerned that our departments, and humanities programs generally, were struggling to draw in students of color. As one way to address this, we wondered if there was any way that we could connect the stories of Black Americans in particular with our own academic specializations in German studies. We were both trained as scholars of German colonialism (Kristin with a focus on Germans' views of Eastern Europe and myself focused on how young Germans were educated on the colonial world overseas), and Kristin was familiar with the then even more marginalized field of Black German studies. If I remember correctly, we had this conversation in the bar at a German Studies Association conference. We sat there and talked through how we might structure a semester-long class on the subject, literally sketched out details on a cocktail napkin, and then went back to our departments to pitch the idea and find scholarly and historical materials. As we struggled with the challenge of finding suitable materials for the course—at the time, resources on this topic were not easy to obtain in the US—and realized we would have to translate class readings for our students anyway, we hit upon the idea of making them publicly available for anyone else who might want to do something similar. For help with this work, we reached out to friends and colleagues with more expertise in the area, formed an informal research network, and the idea grew from there until the website became a reality.

We have always thought that it was important to keep it focused on our own particular area of expertise (German-speaking Europe) to maintain academic credibility for the project. It's also been important to us that it be known that this region has had a very long and little-known history with ideas and experiences of Blackness. This supports those *on the ground* in the Germanophone world who want to challenge those who ignore this reality, while also offering important insights for those familiar with other contexts. The German-speaking lands have their own distinct histories, even when these are intertwined with those of the Anglophone world or the rest of Europe. We've had a vision from the start that Black Central Europe could be just one of a host of similar projects tracing similar histories across the continent.

CARAH: One of the network's main platforms is its website, which offers an extensive collection of texts and images related to over 1,000 years of Black history in the German-speaking world, carefully organized by chronological era. In addition to this historical material, the site features biographies of key figures, links to documentaries and YouTube videos, and provides information on Afro-European and anti-racist organizations active in Central Europe. It's an immense and ambitious undertaking. What were the incentives or goals behind creating such a comprehensive digital resource? What are the advantages and challenges of using a digital platform to share this research and engage the public?

J.B.: As I mentioned before, our goal has always been to provide resources of use on the ground in the German-speaking world, both for activists seeking to push forward societal awareness on a national scale and also for members of the general public interested in local community projects. We have worked with Philipp Khabo Koepsell and the Each One Teach One empowerment project in Berlin, for example, publicizing material from their archive and supplementing some of their publications.¹ One of the main challenges faced by anyone working in this area is making connections with others doing related work, and we wanted to do what we could to make that possible. One measure of the success we've had in this regard is the steady drip of emails that I get from the widest range of people: undergraduates working on a thesis, artists looking for information, museum exhibitors seeking permission to use materials, any number of people reaching out with their own personal stories to share. It's a treat to get to correspond with them. That said, it's pretty clear that in our social media age this is no longer a job well-suited to an old-fashioned website! The most productive way of keeping up with events is surely through other, more immediate media, but the steady number of visitors and the frequency of individual contacts suggest to me that the website still fulfills its central mission.

If there's another major challenge worth noting, it's less technical and more about resources. Maintaining, much less updating the website takes a lot of time. So, regular visitors over the years will have noticed that the site goes through periods when it suddenly expands as we find new materials or our students write new entries, or we introduce a new feature. It's always been a volunteer project run off a few very small grants for specific purposes (e.g. translations), which means that our passion unfortunately often must give way to our teaching, writing, and administrative responsibilities.

CARAH: What significance do images and visual sources have for you as a historian and in your research?

J.B.: For me, visual material is absolutely crucial to my work. I am a specialist in the turn of the twentieth century, an era when often striking visual imagery could be produced on an unprecedented mass scale and used in entirely new ways to communicate and argue and entertain and manipulate and profit. In my own narrow research, which traces Black entertainers in the ragtime era, the visual record these entertainers left behind is crucially important.² These were peripatetic performers engaging in ephemeral activity, the only evidence for which is often found in a few words of a newspaper review. But the postcards and promotional images they used to advertise and to amplify their presence were forms of self-expression, often the only expressions that survive. These images offer a glimpse of what they might have done on stage, but, more importantly, they also show us how these entertainers wanted us to see them. Here the visual record is itself an intervention, a form of

testimony facilitated by the technological innovations and capitalist structures of print culture and popular entertainments that otherwise profited handsomely from stereotypes that performers had little control over.

CARAH: BCESN primarily brings together Germanists and historians, yet the site places striking emphasis on visual sources including portraits, prints, posters and photographs. What guided your decision to foreground visual culture as a central form of historical evidence? Was this an intentional effort to challenge traditional textual hierarchies in historical scholarship, or did the visual archive emerge organically as particularly revealing in the context of Black Central Europe?

J.B.: I wouldn't say that it was an intentional effort to challenge scholarly conventions or hierarchies, although, as someone who works a lot with visual material, I'm sympathetic to that effort. Rather, I think it's a practical response to the challenge of uncovering experiences and representations of Blackness in eras where that Blackness has been erased, forgotten, or otherwise omitted from traditional archives. This is particularly true for the Middle Ages and early modern period, when the most obvious and richest evidence lies in the visual record, e.g. religious iconography and various kinds of portraits. As a modernist by training, working with these sources has been one of the greatest delights of this project, but this material is also especially useful both for classroom teaching and for efforts to publicize historical presences. Providing visual evidence is a striking rejoinder to anyone who might presume «well, there just weren't Black people around then,» and it's a really efficient way to raise destabilizing questions: who is this Black man in a Prussian spiked helmet,³ and what does our surprise at this mean about our assumptions of Germanness? I would go further to say that the visual record can also illustrate the tools by which such presences have been erased or minimized. For me, the best example of this is a photograph of two Black students in Berlin, one of whom we know is named Kwassi Bruce (fig. 1),⁴ happily going to school with white schoolmates. Here is a scene



1 Otto Haeckel, «Ausländer in Berlin», 1905, photograph published in *Die Woche: moderne illustrierte Zeitschrift*, 7:42, 1905, pp. 1837–1840, p. 1837

of camaraderie among young Berlin boys, but the caption works very hard to frame what we are seeing as something else. It highlights that they are «foreigners in Berlin» even if the article also celebrates the fact that they are «a pair of colored schoolboys who otherwise are no different than real Berliner lads.»⁵ The commentary on the visual record works to make Blackness visible but also foreign. Despite being raised in the city from a young age, these boys cannot be «real Berliner lads» and thus are more easily forgotten in the historical record.

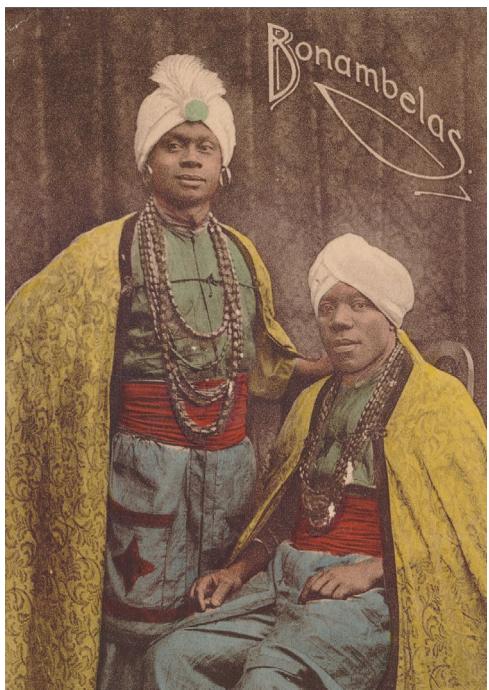
CARAH: From an art historical and visual studies perspective, the material you've collected and contextualized spans a very broad spectrum—from Erasmus Grasser's *Morris Dancers* (1480, fig. 2) and Albrecht Dürer's *Portrait of Katharina* (1521, fig. 3), to early 20th-century postcards of members of a performance troupe called the Bonambelas (fig. 4), as well as photographs of Black university students storming the premiere of *Africa Addio* at the Astor Cinema on Kurfürstendamm



2 Erasmus Grasser,
*Morris dancer with
headdress*, 1480,
painted limewood,
height 63 cm, Munich
Stadtmuseum /
Photo Guther Adler,
Ernst Jank



3 Albrecht Dürer, *Katharina*, 1521, silverpoint drawing on paper, 20 × 14 cm, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, Florence / Photo Raffaello Bencini



4 The Bonambelas, postcard, ca. 1927, 10,5 × 14,8 cm, Collection Aitken

in 1966. This wide range not only reflects the evolving presence of Black individuals in German-speaking countries but also exposes the shifting visual codes of racial representation—from exoticized stereotypes, to the work of artists challenging those tropes, to moments of outright political defiance and resistance. How do you approach the question of representation when working with such a varied and sometimes problematic visual archive? And along the way, what were some of your most surprising findings?

J.B.: The website's broad purpose is to make visible both experiences and ideas of Blackness over the last millennium or so, not least because they are often inseparable. The experience of being Black in a moment—whatever that might mean in that particular moment—is never untouched by the range of visual imagery that floats through the ether and gets deployed in media, state policy, interpersonal interactions, and other contexts. Inevitably that means engaging with even the most demeaning of representations, not least because resistant practices must be understood at least in part as a challenge to those. Indeed, doing so can also help us see how even the most offensive portrayals are not omnipotent or even necessarily stable but constantly require shoring up in the face of challenges large and small. Perhaps the most interesting, powerful, and indeed also surprising findings—especially for a modernist like myself—have lain in how we historicize visual imagery from the distant past and how we relate those to the present. The reason why we reach as far back into the Middle Ages as we do is partly because there are Africans and their descendants in the German-speaking world far earlier than most presume.



5 St. Maurice in Magdeburg,
Cathedral of St. Maurice and
St. Catherine, choir, ca. 1240–50,
sandstone, height 115 cm

But, just as importantly, it is because there are representations of what we today call Blackness in an era before the development of our modern understandings of race, shaped as they were by the transatlantic slave trade. So, a 13th-century depiction of St. Maurice (fig. 5) or 15th-century depictions of a Black magus (fig. 6) raise profound questions about how to conceive of human difference in an era shaped by very different presumptions. Charting the paths by which more recognizable frames of reference entered the historical record, we can appreciate that they are not inevitable or permanent or even fully consistent in any era, even if it might seem that way from inside the moment. If I had to pick one set of images that illustrate this best, I'd have to point to the shifts in depiction of St. Maurice in coats of arms over centuries,⁶ as it's a particularly bald example of colonial and racist reference points seeping into German visual culture and thus also helps challenge those who might argue that a racist caricature is simply a ‹tradition› that must be maintained.

CARAH: Are there particular scholars or methodological approaches from within art history and visual culture studies that have shaped how you approach visual material within the project?

J.B.: Probably the most important scholar who has shaped our approach to visual material is Paul Kaplan, an art historian who specializes in medieval and early modern visual culture.⁷ The insights around these eras owe a considerable amount to his pathbreaking work in the field and the efforts he has put into helping modernist scholars (like myself) understand our trips into the strangeness of these long-distant periods. Other scholars who have a more indirect influence would include Tina Campt. She has written with such insight on how to take everyday sorts of images, like personal photo albums or studio photographs, and listen for the low-frequency hums that resonate with an aspirational quest to live lives unbounded by existing racist structures.⁸



6 Hans Multscher, *The Adoration of the Magi* (Wurzach altarpiece), 1437, oil on fir wood, 150 × 140 cm, Staatliche Museen zu Berlin, Gemäldegalerie / Photo Jörg P. Anders

CARAH: The website is, for the most part, bilingual—making its content accessible in both English and German. This opens it up to a wider audience but also introduces complex questions around translation, especially when dealing with historically and culturally loaded terms and context-specific references. What are some of the key challenges you've encountered in navigating these linguistic dynamics? How do you deal with problematic or offensive terms in titles, captions, and annotations in the context of BCESN and your own research?

J.B.: I think there are probably two fundamental translational challenges involved in how individual words translate between German and English, languages that have different histories and politics surrounding the question of race. Take the very word, *race*. In German you might translate that word as *Rasse*, but the associations are very different. *Rasse* is a word associated with the Nazi project and animal breeding and is basically taboo as a descriptive term. It would certainly never be taken up as a neutral term of analysis or as a term of minority empowerment, and instead the English word *race* has been taken up to fill this role, especially within academic or activist or even journalistic discourse. Racism/Racist (*Rassismus/rassistisch*) have been more commonly used in German since 1945 since they refer to the problems of *Rasse* as a concept, and you might say one exception to this rule is the occasional incorporation of certain academic neologisms from English into German (to racialize = *rassifizieren*). But there is a profound discomfort with both the language and the concept of *race* that posed challenges, for example, for the translations of document introductions from English into German.

Not only the histories but also the contemporary politics are different in the Anglophone and the Germanophone contexts. A persistent association of race with Nazis and the related assumption that anti-Black racism is a uniquely American problem has led to distinctive linguistic fights within the German language, not least surrounding terms whose equivalents have largely disappeared from polite speech in English. Some of these are largely anachronistic, like the occasional use of *farbig*, which is the equivalent of *colored*. But others are much more sharply contested, and this gets us right to the nub of the problem, namely how to deal with language that is objectionable to many in the present but was commonly used in the past, sometimes with different meanings than they have now. In Germany, Austria, and Switzerland, activists have made creating taboos around such terms a particular focus of their work, and this is because their use has been relatively commonplace until very recently and calls for change have been stubbornly resisted by some as political correctness (or, now, *woke-ness*). To push forward their case, activists have called for their elimination from speech (e.g. using *N-Wort*, the *n-word* as a euphemism) but also for writing practices designed to highlight their objectionable nature. In activist and academic circles and increasingly in more general media you will find the words dashed-out (*N---* or *N*****).

This raises two really tricky questions: how to translate German words from historical sources into contemporary English and whether to use the words at all. Although the words today have a relatively straightforward meaning, in past eras they could be used in a variety of ways. Sometimes the *N-Wort* was absolutely pejorative, but more often it was in the same sense as the past use of *Negro*, which of course could be used pejoratively just as it could also be used as a relatively neutral descriptor and even a term of self-designation. The work of deciding whether to use *Negro* or *Black* or more pejorative options thus becomes a matter of interpretation

based on intention, context, and other factors to make the contemporary meaning legible to a present-day reader. And this is always done with cautious and precise language. We must remain aware of the temptation to anachronistically cast back into the distant past our current notions of ‘Blackness’ onto people and times where those notions would have made little sense. As far as using the words themselves on the site, the fact is that we don’t all agree! While most of the pages on the site reproduce the words in their original form, some authors choose to dash the words out in solidarity with activists on the ground. Just as in the Anglosphere, there are ongoing and fluid debates about how best to engage with such terms, and our site also reflects that.

CARAH: As the website is an educational resource aimed at students, it’s great that it keeps evolving through contributions by students themselves. You mentioned earlier that you had a vision from the start—that Black Central Europe could eventually become more than a stand-alone project, growing into a model for collaborative, interdisciplinary research across disciplines and geographies. What would that broader vision ideally look like? What are the network’s future plans or aspirations?

J.B.: We are delighted to see that there is such a wealth of scholar-activism all across the continent, and the diversity of forms this takes is really inspiring. There are museum exhibitions, archives, websites, podcasts, conferences, artistic and performance projects, and an innumerable collection of social media accounts, and we aspire to be a reference point and a support for anyone wanting to learn about Black histories in Europe. In the future we hope to further expand our student-produced projects and to find new ways to curate our materials so they are easier to find online. If anyone wants to use our material and spread the word, all they have to do is ask.

Notes

1 Each One Teach One (EOTO) e.V., founded in 2012, is a community-based education and empowerment project in Berlin. For more information see: <https://eoto-archiv.de/ueber-uns>, accessed July 15, 2025.

2 The broad research project is visualized through a map and brief overview hosted in *Black Central Europe*: <https://blackcentraleurope.com/interactive-maps/>, accessed July 17, 2025. For publications from this project, see Jeff Bowersox: Seeing Black. Foote’s Afro-American Company and the Performance of Racial Uplift in Imperial Germany in 1891, in: *German History* 38:3 (2020), pp. 387–413; Jeff Bowersox: Blackface and Black Faces on German and Austrian Stages, 1847–1914, in: *Staging Blackness. Representations of Race in German-Speaking Drama and Theater*, Ann Arbor, Michigan, 2024.

3 Jeff Bowersox: Gustav Sabac El Cher. A Prussian Love Story (1890), <https://blackcentraleurope.com/sources/1850-1914/a-prussian-love-story/>, accessed July 15, 2025.

4 Robbie Aitken: Kwassi Bruce To The Colonial Department Of The Foreign Office (1934), <https://blackcentraleurope.com/sources/1914-1945/kwassi-bruce-to-the-colonial-department-of-the-foreign-office-1934/>, accessed July 15, 2025.

5 Walter Tiedemann: Ausländer in Berlin, in: *Die Woche* 7:42, 1905, pp. 1837–1840, p. 1837.

6 Jeff Bowersox: St. Maurice becomes a Savage and a Caricature on a Family Crest (ca. 1345–present), <https://blackcentraleurope.com/sources/1500-1750/st-maurice-becomes-a-noble-savage-and-a-racist-caricature-on-a-family-crest-ca-1345-present/>, accessed July 15, 2025.

7 See for example: Paul Kaplan: The Rise of the Black Magus in Western Art, Ann Arbor, Michigan 1985 and Paul Kaplan: Contraband Guides. Race, Transatlantic Culture and the Arts in the Civil War Era, Penn State 2020.

8 See: Tina Campt: Listening to Images, Durham 2017 and Tina Campt: Other Germans. Black Germans and the Politics of Race, Gender, and Memory in the Third Reich, Ann Arbor, Michigan 2005.

«[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 Kulturgeschehen 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), Eemil 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 Gewehrhröhre 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, *Zeitkapsel 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 Keramikkachel von der Größe eines mittleren Daumen-nagels 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 *Zeitkapseln* 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 Pittsburgher Dokumentation nicht unähnlich, breiten die orts-spezifischen 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 Schnapschusses 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 Atkinsongs 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 Ogunteye im Vorwort zur Neuauflage zwanzig Jahre später nach wie vor unerfüllt.²⁰

Atkinsongs 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 archivarischen Charakter von Atkinsongs *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 gewaltamen 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 hegemomialer 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.

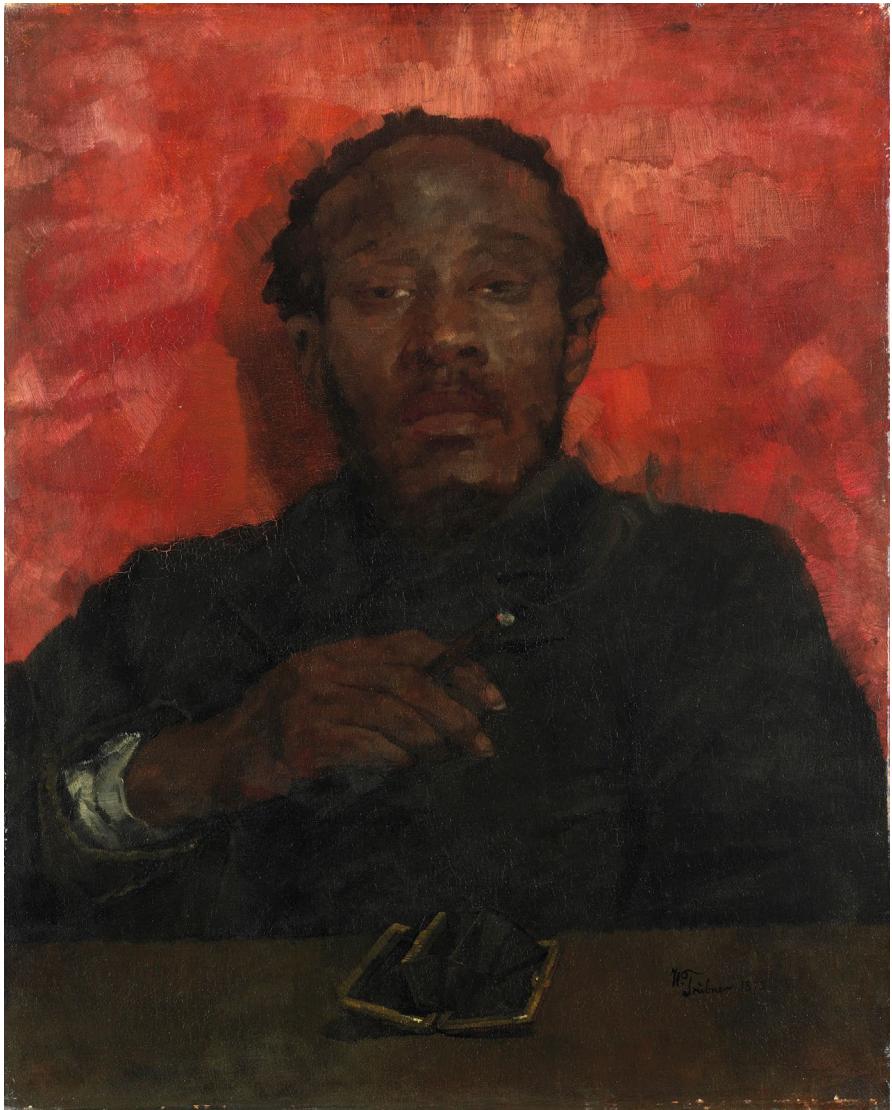
Dunye und Hartmans Interventionen in dominante Wissensspeicher und Narrative sind historisch in einem US-amerikanischen Kontext verortet, der unmittelbar mit den global operierenden Unrechtsregimen kolonialer Expansionen und Sklaverei verknüpft ist. Im deutschsprachigen Raum riskieren antirassistische 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 Begehr 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* materiellreich, 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 exotischer 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

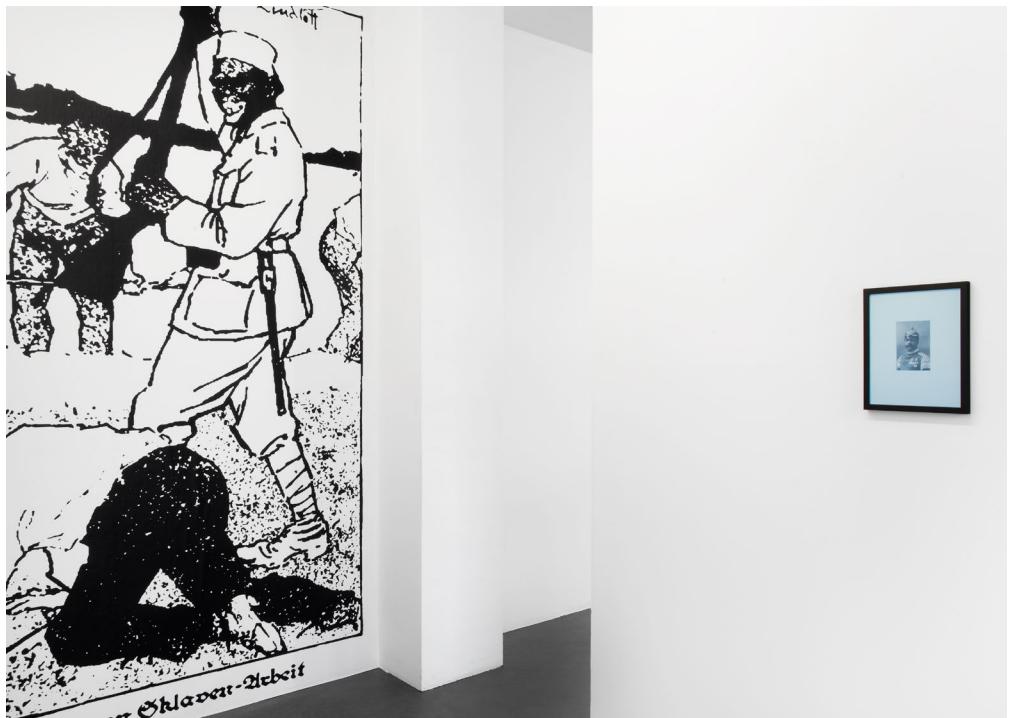
kolonial-sexistischen Fantasien bis heute bedeutender künstlerischer Zirkel strapaziert wurden. Deuten Werke wie Doerstlings Doppelbildnis oder Wilhelm Trübners Gemälde *Brustbild eines rauchenden Mannes* (1875), dessen Protagonist die Betrachter:innen mit direktem, beinahe herausforderndem Blick fixiert, 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 Ausnahmerscheinung, ein fernes Echo, oder «inoffizielle Genealogie[n]»⁵⁵, die die Betrachtenden ohne erläuternde Informationen nur erahnen 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 hege-monial-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 Interpretationshöheit 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 aussellt, *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 Ereignishäufigkeit 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 Begehrungsweisen 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 Militärikulturen «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 Körpersozioologie*, 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 de-skriptiv universell erscheinen mag, analytisch damit jedoch keine Perspektive eröffnet sei, dessen ermöglichen 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/obp/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-besatzungskinder-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-rassismus-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.): Weiße 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 Alff, 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 rau-chenden 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 Alltags situation 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 abgleitet 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 namenlich 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: Ogunteye 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

Das genaue Schauen

Viele Jahre nach meinem Magisterabschluss in Kunstgeschichte stieß ich auf das Buch *Arbeiter diskutieren moderne Kunst* (1982). Es enthält redaktionell bearbeitete Transkripte von sechs der sieben Seminare, die der renommierte Kunsthistoriker Max Imdahl (1925–1988) zwischen dem 6. Februar 1979 und dem 28. Oktober 1980 mit Mitarbeiter:innen des Bayer-Werks in Leverkusen führte. Wie viele andere Leser:innen war ich beeindruckt von diesem kunstpädagogischen Experiment: Ein Professor verlässt den universitären Raum, um in einer Fabrik über moderne, gegenstandslose Kunst aus Deutschland, Frankreich, den Niederlanden, Spanien und den USA zu sprechen – mit Menschen, die dort arbeiten. Ich las das Buch, weil mich Imdahls didaktischer Ansatz interessierte, mit dem er ein Laienpublikum beim gemeinsamen Betrachten, Beschreiben und Reflektieren moderner Kunst anleitete. Viele Werke der Moderne verlangen umfangreiches Vorwissen – historisch, formalästhetisch, diskurstheoretisch. Dieses Wissen bereichert zwar, schafft jedoch zugleich Distanz und grenzt aus. Wie würde Imdahl mit einer Disparität umgehen, die nicht nur epistemisch, sondern auch sozial ist – einer Distanz zwischen Akademiker:innen und Arbeiter:innen, zwischen Universität und Werkshalle? Fragen nach Klassendifferenzen stellten sich mir im Kunstgeschichtsstudium immer wieder. Als Kind sogenannter ‹Gastarbeiter› bewegte ich mich oft zwischen Welten, die sich sprachlich, kulturell und sozial nur selten berührten. ‹Gastarbeiter:innen› waren ausländische Arbeitskräfte, die ab den 1950er Jahren im Rahmen bilateraler Abkommen vor allem nach Deutschland, aber auch in andere westeuropäische Länder wie Österreich, die Schweiz oder die Niederlande angeworben wurden, um den Arbeitskräftemangel in der Industrie zu decken. Sie kamen insbesondere aus Italien, Spanien, Griechenland, dem ehemaligen Jugoslawien, der Türkei, Portugal, Marokko, Tunesien und Südkorea. Der Begriff ‹Gastarbeiter:in› war vornehmlich im deutschsprachigen Raum verbreitet. Als Bezeichnung ist er jedoch problematisch, da er eine privilegierte und temporäre Einladung suggeriert, während die so Benannten in Wirklichkeit als billige Arbeitskräfte ausgebeutet, sozial ausgegrenzt und strukturell benachteiligt wurden – ohne gleichberechtigte Teilhabe oder umfassende Rechte in der Gesellschaft zu erfahren.

Am Ende des Seminars vom 5. November 1979 analysiert Imdahl gemeinsam mit den Teilnehmenden zwei Werke des US-amerikanischen Nachkriegskünstlers Barnett Newman – einen zentralen Bezugspunkt seiner kunsthistorischen Arbeit. Für Imdahl verkörperte Newman einen radikalen Bruch mit der traditionellen Kompositionästhetik: Bei ihm tritt an die Stelle geschlossener Bildordnungen eine

Ästhetik der Entgrenzung, die das Verhältnis von Fläche, Linie und Raum neu verhandelt. Im Fokus steht zunächst *Jericho* (1968–69), ein Gemälde von monumentalen Ausmaßen: Drei Meter hoch und breit, zeigt es ein schwarzes, gleichschenkliges Dreieck, das von einer vertikalen, cadmiumroten Linie – einem sogenannten ‚Zip‘ – durchzogen wird. Diese Linie verläuft von der Basis bis zur Spitze des Dreiecks, wobei ihre linke Kante exakt den Scheitelpunkt trifft, während ihre rechte leicht versetzt entlang der Dreiecksseite nach unten abweicht. Das zweite Werk, *Who's Afraid of Red, Yellow and Blue III* (1967–68), übertrifft *Jericho* noch in seinen Maßen: Sechs Meter breit und zweieinhalb Meter hoch, zeigt es eine große rote Farbfläche, die links von einem schmalen blauen, rechts von einem gelben Streifen eingefasst wird. Auch hier wird mit einfacher Form und Farbverteilung eine überwältigende visuelle Wirkung erzeugt – ein Raum ohne Mitte, ohne Halt, offen ins Unendliche.

Imdahl verankert seine Methode des Sehens im Einzelwerk, im Konkreten – im sinnlich Erfahrbaren. Seine ‚Ikonik‘ unterscheidet sich grundlegend von den Prämissen der Ikonographie oder Ikonologie: Statt auf historische Kontexte oder symbolische Bedeutungshorizonte zu zielen, richtet sie sich konsequent auf das Sichtbare – auf das, was sich im unmittelbaren Akt des Sehens zeigt und in der Wahrnehmung entfaltet.¹ Imdahls Analysen basieren auf einem präzisen, begrifflichen Nachvollzug des Sichtbaren – stets begleitet vom Bewusstsein, dass Sprache und Begriffe dem sinnlich Erfahrbaren nur annähernd gerecht werden können. Erkenntnis entsteht bei ihm nicht im kontemplativen Erleben, sondern in der überprüfbaren Auseinandersetzung mit dem Werk – im Gespräch, im Dialog, in der sprachlichen Klärung. Das gesprochene Wort ist daher kein Begleitmedium, sondern konstitutiver Bestandteil seiner Methode.

In den Sitzungen benennen die Teilnehmenden oft schon zu Beginn der Bildbesprechung die charakteristischen Merkmale eines Werks. So etwa bei *Jericho*, als ein:e Teilnehmer:in bemerkt: «Man könnte vielleicht sagen, dass diese rote Mittelsenkrechte irgendwie mehr nach vorne gezogen wirkt und die Seiten weiter weg sind. Dass also die beiden – das rechte und das linke Dreieck – dass die irgendwie weiter weg wirken.»² Diese Beobachtung lenkt den Blick auf die versetzte zentrale Linie – ein Detail, das unterschiedliche Lesarten hervorruft. Eine weitere Stimme sagt: «Ich sehe da noch nicht mal ein Dreieck. Für mich sieht das aus wie eine lange Straße, nur ist dann meines Erachtens der Maler ein bisschen zu früh spitz zugegangen.»³ Und ein:e andere:r Teilnehmer:in ergänzt: «Nur mit dem versetzten Mittelstreifen landet man dann im Graben.»⁴ Die klare Geometrie und reduzierte Farbgebung von *Jericho* erzeugen eine spannungsreiche Ruhe, die Imdahl gemeinsam mit den Teilnehmenden zeichnerisch weiter erkundet. Er entwickelt Varianten des Dreiecks, vergleicht sie mit dem Original und verdeutlicht auf diese Weise die komplexe Wirkung der bildimmanenten Strukturen.

Im Gespräch entfaltet sich Imdahls Argumentation im Wechselspiel von Wahrnehmung und Begriff.⁵ Gemeinsam mit den Teilnehmenden diskutiert er die Wirkung der Werke – dabei kommen Empfindungen von Bedrohung und Beklemmung zur Sprache. Während *Jericho* ambivalente Gefühle von Angst auslöst – etwa die Sorge, vom Bildraum aufgesogen, oder das Gefühl, von dessen überwältigender Präsenz erdrückt zu werden –, erscheint die Farbfläche in *Who's Afraid of Red, Yellow and Blue III* als ein grenzenloser Raum, der die Betrachtenden in eine unendliche Tiefe zieht. Um die zentrale Erfahrung zu verdichten, fasst Imdahl das Gespräch didaktisch zusammen: «Gut, darf ich das eben mal wiederholen, weil das so wichtig

ist. Er sagt, ich muß Willen aufbringen, damit das Bild mich nicht einfach verjagt oder vereinnahmt [...]. Ich muß Willen aufbringen, damit das Bild mich nicht einfach übermächtigt.»⁶

In dem Moment, in dem sich die Teilnehmenden nicht mehr nur als ästhetische Betrachter:innen, sondern als handelnde Subjekte zum Werk in Beziehung setzen, beginnt für Imdahl ein Dialog, der über die Kunst hinausreicht – hin zu einer Erfahrung, die auch von den Bedingungen des Lebens erzählt.

Was ungesehen bleibt

Die Frage, wer die Personen waren, die sich neben ihrer eigentlichen Arbeit in der Fabrik auf die «Augenarbeit»⁷ mit Imdahl einließen, stellte sich mir erst vor einigen Monaten im Rahmen meiner kuratorischen Recherche zur Kunstgeschichte als Migrationsgeschichte. Bis dahin war ich davon ausgegangen, dass die Teilnehmenden einen Querschnitt der Fabrikarbeiter:innen bildeten und sich unter ihnen auch sogenannte ‹Gastarbeiter:innen› befanden. Ich hatte mir vorstellen können, dass auch meine Mutter an einem solchen Seminar teilnahm. Zwar arbeitete sie nicht bei Bayer in Leverkusen, sondern bei Telefunken in Hannover. Aber schon das Weben von Kelims in ihrer Jugend schärfe ihren Blick für Geometrie und Abstraktion. Vielleicht wäre sie wegen ihrer sehr begrenzten Deutschkenntnisse nicht in der Lage gewesen, viel mitzureden – dieses Hindernis hätte jedoch durch Übersetzungen aus dem Türkischen ins Deutsche überwunden werden können.

Bei genauerer Betrachtung des Projekts stellen sich mir einige grundlegende Fragen. Wer erhält Zugang? Wer spricht? Wer bleibt ausgeschlossen – strukturell, sprachlich, symbolisch? Um die Ausschlüsse, Leerstellen und strukturellen Spannungen analytisch zu erfassen, bedarf es eines theoretischen Rahmens, der über einzelne Werke oder pädagogische Formate hinausgeht – eines Rahmens, der tief verankerte Bedingungen gesellschaftlicher Teilhabe und Ausgrenzung sichtbar macht und kritisch reflektiert. Hier setzt das Konzept der «infrastrukturellen Kritik» an, wie es die Kunsthistorikerin Marina Vishmidt (1976–2024) entwickelt hat. Vishmidt begreift Infrastruktur nicht lediglich als physische Gegebenheit – etwa in Form von Straßen, Brücken oder technischen Netzwerken –, sondern primär als gesellschaftliche Struktur, die den Alltag unsichtbar organisiert. Ihre Theorie stellt eine kritische Erweiterung der etablierten Praxis der institutionellen Kritik dar, indem es deren analytischen Rahmen deutlich vertieft. Während sich institutionelle Kritik mit den Bedingungen und Machtverhältnissen innerhalb des Kunstbetriebs und seiner Institutionen – etwa Museen oder Galerien – auseinandersetzt, richtet sich die infrastrukturelle Kritik auf die umfassenderen materiellen, ökonomischen und sozialen Voraussetzungen, die solche Institutionen überhaupt erst ermöglichen, strukturieren und legitimieren. In ihrem Text *Between Not Everything and Not Nothing: Cuts Toward Infrastructural Critique* beschreibt Vishmidt diesen Paradigmenwechsel als eine Bewegung: «[...] an engagement with the thoroughly intertwined objective (historical, socio-economic) and subjective (including affect and artistic subjectivization) conditions necessary for the institution and its critique to exist, reproduce themselves, and posit themselves as an immanent horizon as well as transcendental condition.»⁸

In diesem erweiterten Verständnis wird Kritik nicht mehr allein auf den sichtbaren institutionellen Rahmen beschränkt, sondern auf die grundlegenden Bedingungen seiner Möglichkeit ausgedehnt, auf Arbeit, Eigentum, affektive und subjektivierende



1 Hayriye Doğtaş, Kelim, 1967, gewebt in Doğanlı (Adana/Türkei) – Detailaufnahme. Foto: privat

Prozesse sowie kapitalistische Akkumulations- und Herrschaftsverhältnisse. Vishmidt öffnet damit den Blick für eine Kritik, die symbolische Formen der Kunst nicht isoliert betrachtet, sondern sie als durchzogen von rassifizierten, geschlechtsspezifischen und sozioökonomischen Strukturen begreift.

Diese Perspektive erlaubt es, die Zusammensetzung des Seminars von Imdahl nicht als nebensächliche organisatorische Randbedingung zu lesen, sondern als Bestandteil jener kulturellen Infrastruktur, die über Sichtbarkeit und Ausschluss entscheidet. Wer die Teilnehmenden waren, lässt sich dem Abdruck der

Seminarsitzungen nicht entnehmen, da die individuelle Zuordnung der Sprecher:innen anonymisiert wurde: Alle erscheinen lediglich unter dem Kürzel «T», während Imdahl eindeutig zuordenbar als «I» gekennzeichnet ist. Anders als in den Tonaufnahmen, in denen sich die Stimmen unterscheiden lassen, gehen im Transkript auch individuelle Sprechweisen und Positionierungen verloren. Diese formale Reduktion erschwert es zudem, die Gesprächsdynamiken im Detail nachzuvollziehen – etwa, wer besonders häufig oder selten spricht, ob kritische Nachfragen von einzelnen dominanten Stimmen kommen oder sich auf mehrere Teilnehmende verteilen, und ob dabei möglicherweise Klassenunterschiede oder unterschiedliche Bildungsbiografien hörbar werden. Erst auf der letzten Seite der Publikation findet sich eine alphabetische Auflistung aller 259 Teilnehmenden, allerdings ohne Verbindung zu den jeweiligen Beiträgen im Gesprächsprotokoll. Ein genauer Blick auf die Namensliste der Teilnehmenden offenbart eine auffällige Homogenität: Frauen sind deutlich unterrepräsentiert, und Namen, die auf eine nicht *weiß*-deutsche Herkunft hinweisen, fehlen fast vollständig – mit einer einzigen Ausnahme. Diese Zusammensetzung spiegelt jedoch nur bedingt die gesellschaftliche und betriebliche Realität der damaligen Zeit wider. Aus der Unternehmensgeschichte geht hervor, dass 1975 am Bayer-Standort Leverkusen über 37.000 Personen⁹ beschäftigt waren, darunter etwa 3.000 sogenannte



2 Hayriye Doğtaş,
Kelim, 1967, gewebt
in Doğanlı (Adana /
Türkei) – Detailauf-
nahme. Foto: privat

«Gastarbeiter:innen».¹⁰ Übertrüge man dieses Verhältnis auf die Zusammensetzung des Seminars, hätten – unter der Annahme einer proportionalen Repräsentation – einundzwanzig der Teilnehmer:innen «Gastarbeiter:innen» sein müssen.

Das Format *Arbeiter diskutieren moderne Kunst*, das sowohl zeitgenössisch als auch retrospektiv als beispielhafte Realisierung des kulturpolitischen Leitmotivs «Kultur für alle» rezipiert wurde und das eine Annäherung zwischen akademischer Kunstrezeption und dem Arbeiter:innenmilieu intendierte, blendete also zentrale Dimensionen kultureller Differenz aus. Die Konzeption von Teilhabe über die gemeinsame «Augenarbeit» folgte einem klassenbasierten Inklusionsansatz, der sozio-ökonomische Ungleichheiten berücksichtigt, jedoch Fragen nach Migration, ethnischer Zugehörigkeit oder rassistischen Zuschreibungen, Gender wie auch Sexualität weitgehend ausblendete. So blieb die Perspektive auf kulturelle Teilhabe eindimensional, da andere Differenzkategorien kaum Beachtung fanden.

Unter den Strukturen

Die Präsenz und Funktionsdynamiken einer Infrastruktur bleiben nach Vishmidt in der Regel unbemerkt, da sich jene in routinierten Abläufen stabilisiert. Sichtbar wird sie meist erst in Momenten des Versagens oder der Unterbrechung. An diesem Punkt tritt ihre soziale Dimension, die sonst im Verborgenen operiert, abrupt hervor. Vishmidt veranschaulicht diesen Zusammenhang mit einem Zitat des Architekturtheoretikers Reinhold Martin: «The dumbwaiter, bound to slave labor, carries bottle after bottle up to Jefferson's dining room. Its systemic properties tend to become visible only when the repetitions cease. If the wine ceases to appear, at some level and only for an instant, the entire apparatus of slavery comes into view. When you turn on the faucet and water does not flow, the entire water system leaps into the cognitive field.»¹¹ Infrastrukturen – seien es architektonische, technische oder arbeitsbezogene – erscheinen im Alltag als neutrale und selbstverständliche Gegebenheiten, gerade weil sie reibungslos funktionieren. Erst im Moment der Störung wird das zugrundeliegende soziale Gefüge sichtbar, das ihre Reproduktion ermöglicht: etwa rassifizierte Ausbeutungsverhältnisse, soziale Ungleichheit oder Klassenherrschaft. Infrastruktur fungiert hier nicht nur als materielle Grundlage, sondern als Verdichtungsort sozialer Abstraktionen, in denen sich Machtverhältnisse dauerhaft einschreiben und stabilisieren. Das Fehlen der «Gastarbeiter:innen» im Seminar bestätigt einerseits einen Mechanismus infrastruktureller Selbststabilisierung – indem es das System vor der Konfrontation mit seinen Leerstellen bewahrt und die sprachliche wie epistemische Ordnung unangetastet lässt. Andererseits markiert dieses Fehlen eine Form der Störung im Sinne Vishmidts – eine Unterbrechung, durch die die strukturellen Exklusionen des sozialen Gefüges an die Oberfläche treten.

Einige der Probleme des Seminars lassen sich auf Imdahls ursprüngliche Konzeption zurückführen. Auf Initiative von Eberhard Weise, dem damaligen Werksleiter und Arbeitsdirektor der Bayer AG, wurde Imdahl zunächst zu einer Vortragsreihe über moderne Kunst eingeladen. Imdahl wandelte diese Einladung jedoch bewusst in eine Gesprächsreihe um, um einen Gegenpol zur herkömmlichen Kommunikationsstruktur des Vortrags – geprägt von klaren Hierarchien, monologischer Einwegkommunikation, präziser Planung und Strukturierung – zu schaffen. Stattdessen etablierte er eine experimentelle, dynamische und dialogische Gesprächssituation, die wechselseitigen Austausch ermöglichen sollte. In diesem Ansatz liegt das besondere Merkmal und zugleich die Erklärung für die große Aufmerksamkeit, die die

Seminarreihe erhielt. Letztlich wurde Imdahl dem eigenen Anspruch einer offenen, dialogischen Gesprächssituation jedoch nicht vollständig gerecht. Wie Tanja Wetzel und Gwendolin Lübbecke in ihren Untersuchungen zu diesem Format zeigen, verschleierte bereits der Seminartitel *Arbeiter diskutieren moderne Kunst* einige zentrale Grundannahmen: «Zum einen die Tatsache, dass die Beteiligten nicht einfach locker miteinander diskutierten, sondern dass diese Diskussionen stark von Imdahl gerahmt und gesteuert wurden und so eher einer gelenkten Rede über moderne Kunst entsprachen. Zum anderen waren keineswegs nur ‹Arbeiter› daran beteiligt, sondern gewählte Vertrauensleute der Bayer AG, zu denen auch Angestellte zählten.»¹²

Imdahl moderierte das Seminar und bewegte sich dabei innerhalb bestehender Hierarchien, die er nicht auflöste. Der Titel *Arbeiter diskutieren moderne Kunst* stammte allerdings von den Teilnehmenden selbst. Sie hoben damit den Moment des Diskutierens hervor. Das gilt auch für die begriffliche Unschärfe zwischen ‹Arbeiter› und ‹Mitarbeiter› sowie die damit verbundenen diskursiven Implikationen, die nicht allein von Imdahl ausgingen.

Hier müssen die unterschiedlichen Ebenen der Infrastruktur, auch wenn sie ineinander verschränkt und durch routinisierte Abläufe stabilisiert sind, analytisch voneinander getrennt betrachtet werden. Da ist zum einen die kunsthistorische Perspektive: Der Kunsthistoriker kann seinem progressiven Anspruch an ein gleichwertiges Gespräch mit den Teilnehmenden nicht vollständig gerecht werden. Zudem wählt er für seine Bildbesprechungen weder Werke von Künstlerinnen noch solche außerhalb Deutschlands, Frankreichs, der Niederlande, Spaniens oder der USA aus und stabilisiert dadurch eine patriarchale und eurozentristische Vorstellung dessen, was als relevante Kunst gilt.

Zum anderen sind da die Strukturen der Bayer AG. Die Seminare waren Investitionen in die Bildung und betriebsinternen Aufstiegsmöglichkeiten der Mitarbeiter:innen. Vertrauensleute innerhalb der Bayer AG waren ausgewählte Mitarbeiter:innen aus verschiedenen Bereichen – etwa Produktion, Verwaltung oder Management –, die als ehrenamtliche Ansprechpartner:innen zwischen Belegschaft, Betriebsrat und Management fungierten. Sie nahmen Anliegen der Kolleg:innen auf, vermittelten bei Konflikten und trugen Inhalte aus Fortbildungsmaßnahmen zurück in die Belegschaft.¹³ Die sogenannten *Kulturellen Sonderprogramme* der 1980er Jahre – darunter die Kunstgespräche mit Max Imdahl – waren Teil mehrtägiger obligatorischer Weiterbildungen für Vertrauensleute, zu denen der Betriebsrat einlud. Anfang der 1980er Jahre waren rund 500 der etwa 40.000 Beschäftigten der Bayer AG als Vertrauensleute tätig, von denen ungefähr die Hälfte an diesen Fortbildungsseminaren teilnahm.¹⁴ Dass sich unter den Vertrauensleuten kaum ‹Gastarbeiter:innen› befanden, die folglich auch nicht an den Seminaren von Imdahl teilnehmen konnten, entzog sich völlig seinem Einfluss. Die Tatsache, dass ‹Gastarbeiter:innen› kaum zu Vertrauensleuten gewählt wurden, verweist auf eine Geschichte der Ausgrenzung und des Misstrauens.¹⁵ In ihre Aufstiegschancen wurde kaum investiert, wodurch sie dauerhaft auf niedrigeren Positionen stecken blieben. Auch ihre fehlende Sichtbarkeit im Bildungs- und Kulturprogramm ist kein Zufall, sondern Ausdruck eines strukturellen Ausschlusses.

Was verdeckt bleibt

Imdahl hielt seine Seminare in einer Zeit, in der sich die Unternehmenskultur im Wandel befand: Ein offeneres Betriebsklima sollte etabliert werden, und das

3 Hayriye Doğtaş, Kelim, 1967, gewebt in Doğanlı (Adana/Türkei) – Detailaufnahme. Foto: privat



Programm der kulturellen Aktivierung diente nicht zuletzt der Repräsentation eines modernen, bildungsorientierten Unternehmens. Im angestrebten Profil verantwortungsvoller und selbstbeteiligter Mitarbeiter:innen wurde Bildung als Mittel gesellschaftlicher Teilhabe und als Weg zum sozialen Aufstieg gerahmt. Ebenso wurde die Förderung von Kreativität als ein zentraler Bestandteil dieser Strategie hervorgehoben.

Allerdings veränderte sich das Verständnis von Kreativität in diesem Kontext grundlegend. Sie wurde nicht mehr als Möglichkeit radikaler Veränderung oder als autonome Ausdrucksform begriffen, sondern vielmehr als strategisches Instrument zur Steigerung von Effizienz, Anpassungs- und Konkurrenzfähigkeit – stets im Dienste kapitalistischer Verwertungslogiken. Diese Kritik formuliert Elisabeth Wagner in Bezug auf das Engagement von Bayer.¹⁶

Für viele Mitarbeiter:innen bedeutete jene neue Form der Förderung eine subtilere, aber dennoch spürbare Form von Ausbeutung. Zugleich relativierte diese Entwicklung keineswegs die strukturelle Ausgrenzung von ‹Gastarbeiter:innen›, die weiterhin bestehen blieb. Die Initiative signalisierte nur vermeintlich eine progressive Haltung. Zugleich war die Unternehmenskultur von damals von einem

problematischen Umgang mit der eigenen Geschichte geprägt. 1925 ging Bayer im Chemiekonzern I. G. Farben auf und war während der NS-Zeit tief in die Kriegswirtschaft verstrickt. In den Werken der I. G. Farben – darunter auch die Bayer-Werke – wurden zehntausende Menschen aus besetzten Ländern als Zwangsarbeiter:innen und KZ-Häftlinge ausgebeutet. Besonders berüchtigt war das von der I. G. Farben unmittelbar neben dem Vernichtungslager Auschwitz errichtete Werk Buna/Monowitz, wo Tausende KZ-Häftlinge unter unmenschlichen Bedingungen Zwangsarbeit leisten mussten.¹⁷ Bayer war an diesen Verbrechen unmittelbar beteiligt: Allein an seinen niederrheinischen Standorten, etwa in Leverkusen und Uerdingen, beschäftigte der Konzern rund 16.000 Zwangsarbeiter:innen.¹⁸ Darüber hinaus wurden in weiteren Werken – etwa in Bitterfeld und Dormagen – sowie im Konzentrationslager Auschwitz III (Monowitz) Zwangsarbeiter:innen eingesetzt. Im Rahmen der Nürnberger Prozesse fand 1947 der I. G. Farben-Prozess statt, in dem führende Manager des Konzerns auf der Anklagebank saßen. Als vier Jahre später, 1951, die I. G. Farben wieder in ihre Einzelunternehmen zerschlagen wurde, entstand Bayer erneut als eigenständige Bayer AG.¹⁹ Ein Umdenken setzte aber erst in den 1990er Jahren ein – parallel zu einem allgemeinen gesellschaftlichen Wandel. Angesichts zunehmender öffentlicher Diskussionen über die Entschädigung der Zwangsarbeiter:innen sowie des anhaltenden Drucks von Opferverbänden und Aktionärsinitiativen begann das Unternehmen schrittweise, seine Position zur eigenen Geschichte zu überdenken.²⁰ Die Seminare Imdahls fallen damit in eine Phase der Unternehmensgeschichte, in der die Bayer AG einerseits ein offenes Betriebsklima fördern will, sich andererseits jedoch der Verantwortung für die eigene Vergangenheit verschließt.

Bis tief in die Pigmente

Imdahls Gespräche über moderne Kunst lassen sich mit Blick auf die NS-Geschichte anders deuten als im Sinne eines modernistisch-westlichen Kanons der vorgestellten bzw. diskutierten Werke. Angesichts der ideologischen Diffamierung moderner Kunst durch das NS-Regime scheint er eine historische Verantwortung empfunden zu haben, die ästhetischen Errungenschaften der Moderne zu verteidigen.²¹ Die ungegenständliche Kunst bedeutete aus dieser Perspektive nicht nur eine radikale ästhetische Zäsur, sondern auch die Wiederherstellung der künstlerischen Freiheit – und damit ein symbolisches Eintreten für die Freiheit des Menschen selbst. Die Ablehnung abstrakter Kunst erschien ihm daher vermutlich nicht nur als Ausdruck persönlicher Vorlieben oder mangelnder Bildung, sondern ebenso als Fortwirken eines ideologischen Erbes, das sich im nationalsozialistischen Begriff der ‹entarteten Kunst› verdichtet hatte. Diese Haltung entsprach auch der Kulturpolitik der unmittelbaren Nachkriegszeit, insbesondere im Rahmen der Entnazifizierungsbemühungen der Alliierten. Die abstrakte Kunst wurde nun, im beginnenden Ost-West-Konflikt, zunehmend als Symbol demokratischer Erneuerung und westlicher Werte aufgeladen. Sie galt als Gegenmodell zur ideologisch instrumentalisierten Kunst des Nationalsozialismus – und später zur staatlich gelenkten Kultur im Ostblock. Auch die Werke von Barnett Newman wurden für diesen kulturellen Kalten Krieg instrumentalisiert. Imdahl betonte in diesem Zusammenhang das emanzipatorische Potenzial des Abstrakten Expressionismus, insbesondere Newmans. In dem eingangs erwähnten Seminar verweist er auf die Eindrücke der Teilnehmenden, die das Bild nicht bloß betrachten, sondern sich aktiv dagegen behaupten müssen – etwa indem sie, wie Imdahl zusammenfasst, den eigenen Willen aufbringen, um sich nicht vom

Bild vereinnahmen oder übermächtigen zu lassen.²² Newmans Werk eröffnet für ihn offensichtlich einen Denkraum, in dem Wahrnehmung und Urteil eigenständig gebildet werden können – eine Vorstellung von Freiheit, die jedoch im Kontext des Kalten Kriegs selbst ideologisch aufgeladen war und funktionalisiert wurde. Im scharfen Kontrast dazu stehen die Bildstrategien faschistischer Regime, die auf unmittelbare Überwältigung setzen, Affekte steuern und jede kritische Distanz unterbinden. Ihre visuelle Sprache zielt nicht auf Selbstbestimmung, sondern auf Gefolgschaft. Imdahl selbst thematisierte jedoch in seinen Seminaren weder das Bekenntnis zur Abstraktion als Abgrenzung und kritische Reaktion auf die Kunstpolitik des Nationalsozialismus noch die Gefahr, dass sich diese Haltung zu einer Wiederaufbau- und Wiedergutmachungsiedeologie verfestigen kann.

Auch die Verteidigung der Autonomie der Kunst im Schatten der NS-Kulturpolitik verlangt eine kritische Reflexion des Begriffs ‹Autonomie› selbst. Marina Vishmidt erinnert in *Genealogies of Autonomy* daran, dass die «soziale Existenz der Kunst» ihrem Anspruch nach autonom sei, in der Praxis jedoch «durch und durch von Heteronomie getragen» werde.²³ Kunst präsentiert sich als frei, ist jedoch vielfältigen Abhängigkeiten unterworfen: Arbeitsmärkten, Kapitalströmen, institutionellen Förderlogiken ebenso wie rassifizierenden und geschlechts- und klassenspezifischen Ausschlüssen. Sie bildet daher keinen über der Gesellschaft schwebenden Frei-Raum, sondern ist in Prozesse sozialer Reproduktion und kapitalistischer Verwertung eingewoben.

Wo Imdahls ‹Ikonik› an der Oberfläche der Zeichen verharrt, lässt sich mit dem von Vishmidt angeregten Fokus auf materielle Bedingungen feststellen, dass Newmans Malerei in eine globale industrielle Infrastruktur eingeschrieben ist. Das zeigt sich besonders an einer oft übersehenden Grundlage der Malerei: den Pigmenten, deren Leuchtkraft auf chemische Innovation des 20. Jahrhunderts zurückgeht – vor allem auf Anthrachinon-, Azo- und Phthalocyanin-Verbindungen – und deren Geschichte seit der Frühen Neuzeit in koloniale Ausbeutungsverhältnisse und extraktivistische Praktiken verwickelt ist.²⁴ Bereits um 1900 brachte Bayer unter dem Markennamen ‹Algol› erste synthetische Rot- und Gelbtöne auf den Markt. Diese Farben waren zunächst durch deutsche Patente geschützt, bis in den Vereinigten Staaten eigene Herstellungsverfahren entwickelt wurden. Über amerikanische Farbhersteller wie Leonard Bocour und Sam Golden in New York gelangten die Farbmittel in Newmans Atelier. Chemische Analysen zeigen, dass das von ihm geschätzte ‹Cadmium Red› nicht nur Kadmium, sondern organische Toner enthielt – Farbstoffe, die Bayer, Hoechst oder BASF (etwa Hansa-Gelb, 1909) entwickelt hatten und die den vibrierenden Tiefenklang von Newmans *Vir Heroicus Sublimis* (1950–51) erst ermöglichen.²⁵

Zum Zeitpunkt von Imdahls Seminar lagen die konservierungswissenschaftlichen Studien, welche die Pigmente in Newmans Gemälden identifizierten, noch nicht vor. Es kann rückblickend nur spekuliert werden, wie sie in der Diskussion mit den Arbeiter:innen eine Auseinandersetzung mit der eigenen Firmengeschichte angeregt und Fragen bezüglich der Tatsache aufgeworfen hätten, dass manche Kunstwerke materielle Spuren der Firmengeschichte von Bayer in sich tragen. Resümierend lässt sich jedoch festhalten, dass infrastrukturelle Kritik das Gespräch über Kunst um eine ethische Dimension erweitert, indem sie verborgene Abhängigkeiten offenlegt und Auslassungen benennt. Eine solche Perspektive, die den Fokus von der Oberfläche der Werke auf die Tiefenschichten ihrer Entstehung und Zirkulation rückt, macht sichtbar, dass Imdahls ‹Augenarbeit› erst tatsächlich dort ihr emanzipatorisches Potenzial entfalten kann, wo die Bedingungen ihrer eigenen Möglichkeit reflexiv

mitverhandelt werden. Das betrifft die Auswahl der Teilnehmenden, die betrieblichen Hierarchien, die chemische Herkunft der Pigmente, wie die kolonialen sowie rassifizierten Lieferketten.

Anmerkungen

- 1** Vgl. Elisabeth Wagner: *Kunstszenarien in Unternehmen*, Berlin 1999, S. 148.
- 2** Max Imdahl (Hg.): *Arbeiter diskutieren moderne Kunst. Seminare im Bayerwerk Leverkusen*, Berlin 1982, S. 56.
- 3** Imdahl 1982 (wie Anm. 2), S. 58.
- 4** Ebd.
- 5** Vgl. zur erkenntnisleitenden Funktion des Sehens bei Imdahl: Gottfried Boehm: *Die Arbeit des Blicks*, in: Ders. (Hg.): *Max Imdahl. Gesammelte Schriften*, Band III, Frankfurt a. M. 1996, S. 9–10.
- 6** Imdahl 1982 (wie Anm. 2), S. 65.
- 7** Ebd., S. 9.
- 8** Marina Vishmidt: *Between Not Everything and Not Nothing: Cuts Towards Infrastructural Critique*, in: Maria Hlavajova und Simon Sheikh (Hg.): *Former West: Art and the Contemporary After 1989*, Cambridge 2017, S. 265–269, S. 267.
- 9** Gabriele John: *Stadt Leverkusen*, in: Internetportal *Rheinische Geschichte*, 08. September 2016, <https://www.rheinische-geschichte.lvr.de/Orte-und-Raeume/stadt-leverkusen/DE-2086/lido/57d1204616bdd0.23344691>, Zugriff am 28.04.2025.
- 10** o. A.: *Komm, komm, komm – geh, geh, geh*, in: *Der Spiegel*, Nr. 43, 1970: <https://www.spiegel.de/politik/komm-komm-komm-geh-geh-geh-a-da95a50c-0002-0001-0000-000043801107>, Zugriff am 28.04.2025.
- 11** Vishmidt 2017 (wie Anm. 8), S. 266.
- 12** Tanja Wetzel/Gwendolin Lübbecke: *Dass etwas klar wird... und doch nicht klar. Die Gespräche von Max Imdahl mit Vertrausleuten der Bayer AG 1979–81*, Bielefeld 2024, S. 36.
- 13** Vgl. Wagner 1999 (wie Anm. 1), S. 141–142.
- 14** Wagner 1999 (wie Anm. 1), S. 144.
- 15** Dazu heißt es im Spiegel Artikel «*Komm, komm, komm – geh, geh, geh*»: «*Gastarbeiter bleiben, in der Regel, Hilfsarbeiter – auch bei Deutschlands Mammutf-Unternehmen: Bei AEG-Telefunken etwa, wo mehr als jeder fünfte Arbeiter Ausländer ist, gibt es nicht einen einzigen ausländischen Meister und nur »vereinzelt Vorarbeiter« (Firmensprecher Bender), bei Henkel in Düsseldorf (7500 Arbeiter, 1650 Ausländer) nicht mal einen Vorarbeiter. Von den 3100 Gastarbeitern des Chemie-Giganten BASF stieg nur einer – ein Italiener – zum Vorarbeiter auf. Bei [sic] Bayer in Leverkusen (3000 Gastarbeiter) weiß man das nicht genau: »Etwa vier bis sechs Vorarbeiter.«* Vgl. o. A. 1970 (wie Anm. 10).
- 16** Vgl. Wagner 1999 (wie Anm. 1), S. 141–143.
- 17** Marius Stelzmann: *BAYER muss sich zu historischer Schuld bekennen!*, in: *Coordination* gegen BAYER-Gefahren (CBG), 27. Januar 2025, <https://www.cbgnetwork.org/bayer-muss-sich-zu-historischer-schuld-bekennen/>, Zugriff am 28.04.2025.
- 18** Bayer AG (o. J.): *Erinnerungskultur*, in: <https://www.bayer.com/de/gesellschaftliches-engagement/erinnerungskultur>, Zugriff am 28.04.2025.
- 19** Bayer AG (o. J.): *Geschichte von Bayer: 1925–1945*, in: <https://www.bayer.com/de/unternehmensgeschichte/1925-1945> und *Geschichte von Bayer: 1945–1951*, in: <https://www.bayer.com/de/unternehmensgeschichte/1945-1951>, Zugriff am 28.04.2025.
- 20** Vgl. Joachim Robert Rumpf: *Der Fall Wollheim gegen die IG Farbenindustrie AG in Liquidation: die erste Musterklage eines ehemaligen Zwangsarbeiter in der Bundesrepublik Deutschland-Prozess, Politik und Presse*, Hamburg 2010, S. 27–28.
- 21** Imdahl stellte den irrational-emotionalen Kunstbegriff des Nationalsozialismus bewusst in Frage. Er sah in der Wertschätzung der modernen, insbesondere abstrakten Kunst einen Ausdruck künstlerischer und menschlicher Freiheit. Vgl.: Wetzel/Lübbecke 2024 (wie Anm. 12), S. 159–160.
- 22** Imdahl 1982 (wie Anm. 2), S. 65.
- 23** Marina Vishmidt/Sven Lütticken: *Genealogies of Autonomy*, in: *e-flux journal*, Nr. 149, April 2024, <https://www.e-flux.com/journal/149/637373/genealogies-of-autonomy/>, Zugriff am 28.04.2025.
- 24** Vgl. u. a.: Elena Phipps: *Cochineal Red: The Art History of a Color*, New York/New Haven/London 2010 und Denise Bertschi: *Colors of (Colonial) Chemistry: Dyes, Photography, and Architecture in 19th Century Switzerland*, in: *Collegium Helveticum*, 13. Juni 2025, <https://collegium.ethz.ch/events/fellow-year-2024-2025/colors-of-colonial-chemistry>, Zugriff am 06.06.2025.
- 25** Vgl. Takaaki Ikegami, Takashi Rokutanzono/Eiji Kurimoto: *Electrophotographic photoconductor containing a mixture of a phenol compound and an organic sulfur-containing compound*, 1996, <https://www.freepatentsonline.com/5702855.html>, Zugriff am 28.04.2025; Corina Rogge/Bradford Epley: *Bocour Paints and Barnett Newman Paintings: Context and Correlations* (Vortrag auf der 44th Annual Meeting, Paintings Session, 16. Mai 2016), in: *Conservators Converse* (Blog des American Institute for Conservation), 15. Juni 2016: <https://resources.culturalheritage.org/conservators-converse/2016/06/15/44th-annual-meeting-paintings-session-16-may-2016-bocour-paints-and-barnett-newman-paintings-context-and-correlations-by-dr-corina-rogge-and-bradford-epley/>, Zugriff am 28.04.2025.

In der DDR gab es offiziell keinen Rassismus. 1960 ließ der Staatsratsvorsitzende Walter Ulbricht verlauten, dass das Land frei von «Rassenhass» sei.¹ Tatsächlich war Antirassismus fester Bestandteil der sozialistischen Staatsideologie. Er wurde vor allem durch die Unterstützung antikolonialer Befreiungsbewegungen propagiert und an das Ideal der ‹Brüderlichkeit› geknüpft. Auch die Kunst der DDR trug zur Vermittlung antirassistischer Grundsätze bei, indem sie häufig das Bild einer weltoffenen, solidarischen Gesellschaft vermittelte. Darstellungen von Arbeiter:innen, Schüler:innen und Studierenden aus Afrika, Asien oder Lateinamerika dienten dabei als visuelle Bekräftigung internationaler Bündnispolitik.

Doch hinter dieser offiziellen Inszenierung verbargen sich gravierende Widersprüche. So wurden alltägliche rassistische Erfahrungen von Vertragsarbeiter:innen oder Studierenden aus sozialistischen ‹Bruderländern› in der Öffentlichkeit weitestgehend totgeschwiegen oder als das Resultat ‹imperialistischer Einflüsse› abgetan.² Zudem stand die reale soziale Ungleichbehandlung, etwa durch segregierte Wohnverhältnisse, eingeschränkte Bewegungsfreiheit oder begrenzte Integrationsperspektiven im starken Kontrast zur offiziell beschworenen Gleichheit. Die kulturelle Inszenierung von Solidarität und Antiimperialismus diente vor allem strategischen wirtschaftlichen und diplomatischen Zielen: Die DDR war bemüht, internationale Anerkennung zu gewinnen und sich mit Ländern des Globalen Südens zu vernetzen – etwa um Rohstoffe zu sichern, Absatzmärkte zu erschließen und sich als moralisch überlegene Alternative zum kapitalistischen Westen zu positionieren. Der demonstrative Internationalismus und Antirassismus waren somit stets Teil eines machtpolitischen Kalküls.

Mit Blick auf die Kunst in der DDR hat sich in den letzten fünf Jahren eine Reihe von Ausstellungen mit genau diesen Widersprüchen auseinandergesetzt. Projekte wie *1 Million Rosen für Angela Davis*, *Re-Connect. Kunst und Kampf im Bruderland*, *Echos der Bruderländer*, *Revolutionary Romances? Globale Kunstgeschichten in der DDR* oder *Fremde Freunde. Völkerfreundschaft zwischen Ideal und Wirklichkeit* haben begonnen, die Kunstgeschichte der DDR aus einer global vernetzten und transkulturellen Perspektive neu zu lesen.³ Die Ausstellungsmacher:innen hinterfragten damit einhergehend das Bild der propagierten Solidarität und rückten eine vermeintlich antirassistische Haltung in ein kritisches Licht. Sie verdeutlichten zum einen, dass die als ‹antirassistisch› ausgewiesenen Repräsentationsformen des sozialistischen Realismus Hautfarbe oft zur politischen Allegorie stilisierten und zugleich reale Differenzerfahrungen nivellierten sowie koloniale Kontinuitäten

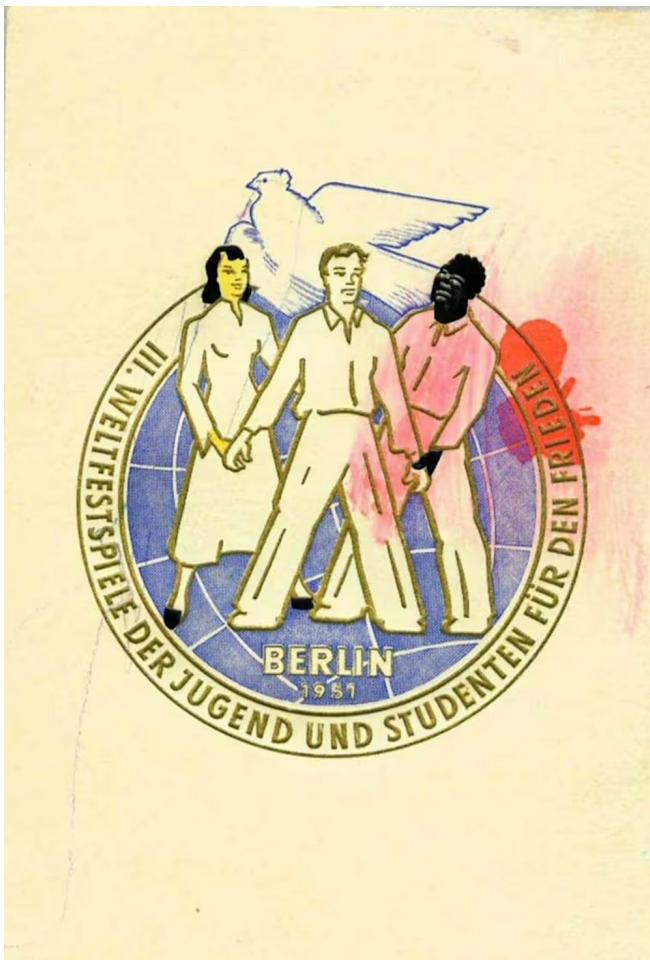
ausblendeten. Zum anderen beleuchteten die genannten Ausstellungen die historischen und institutionellen Rahmenbedingungen dieser Kunst und zeichneten das Spannungsfeld zwischen künstlerischer Intention und ideologischer Vereinnahmung durch die sozialistische Diktatur nach. Darüber hinaus integrierten einige dieser Projekte Positionen der Gegenwartskunst, um Werke aus der DDR-Zeit in einen kritischen Dialog mit heutigen Perspektiven zu stellen. So wurde nicht nur das kulturelle Erbe des Staatssozialismus hinterfragt, sondern auch auf die fort dauernde Wirkung historischer Machtverhältnisse aufmerksam gemacht.

Im Folgenden soll diskutiert werden, inwiefern die genannten Ausstellungen und ihre diskursive Rahmung in begleitenden Publikationen als eine Form antirassistischer kuratorischer Praxis gewertet werden können. Ich werde im Zuge dessen einige ausgewählte Werke, die in diesen Ausstellungen gezeigt wurden, darauf hin untersuchen, wie sich in ihnen die Diskrepanzen zwischen den antirassistischen Prämissen der DDR und ihrer tatsächlichen Umsetzung, zwischen individueller Überzeugung und staatlicher Ideologie sowie zwischen künstlerischem Ausdruck und politischer Instrumentalisierung abzeichnen. Damit einhergehend stellt sich die Frage, welche Impulse diese Positionen für gegenwärtige Debatten um Repräsentation, Erinnerung und Solidarität bieten können.

Die antiimperialistische, antirassistische Kulturpolitik und Selbstinszenierung der DDR setzten bereits kurz nach ihrer Gründung am 7. Oktober 1949 ein. Ein frühes und symbolträchtiges Ereignis in diesem Zusammenhang waren die «Weltfestspiele der Jugend und Studenten», die nach ihren ersten beiden Austragungen in Prag (1947) und Budapest (1949) am 5. August 1951 erstmals in Ost-Berlin eröffnet wurden. Die DDR präsentierte sich dabei nicht nur als Gastgeberin, sondern auch als Bühne für internationale Völkerfreundschaft.

Ein für diesen Anlass gestaltetes Postkartenmotiv (Abb. 1) zeigt junge Menschen unterschiedlicher Herkunft, die einträchtig unter dem Symbol der Friedenstaube Hände halten – ein idealisiertes Bild, das den Anspruch der DDR auf Verbundenheit und eine rassismusfreie Gesellschaft visuell verdichten sollte. Solche bildlichen Inszenierungen prägten früh die visuelle Rhetorik des sozialistischen Internationalismus und legten den Grundstein für spätere Darstellungen in Kunst und Propaganda. Sie entsprechen dem, was der Historiker Quinn Slobodian als «socialist chromatism» bezeichnet hat. Slobodian zufolge stützte sich der sozialistische Realismus auf Hautfarbe und andere Merkmale phänotypischer Unterschiede, um offensichtlich klare Trennungen zwischen sozialen Gruppen zu suggerieren.⁴ Zugleich schufen Künstler:innen in der DDR mittels figuraler Archetypen oft ein ostentativ egalitäres Motiv, um eine Vision einer politisch vereinten Menschheit zu vermitteln.⁵ Zwar brach diese Darstellungsform eines «racial rainbow», wie Slobodian sie nennt,⁶ mit den rassistischen, biologistisch aufgeladenen Hierarchien des Dritten Reichs, die Phänotyp und Fähigkeit in ein wertendes Verhältnis setzten. Dennoch reproduzierte sie in vielen Fällen stereotype Repräsentationen von People of Color. Die Autor:innenschaft *weißer* deutscher Künstler:innen führte zudem häufig dazu, dass entweder eine *weiße* Führungsrolle visuell priorisiert oder People of Color nicht als individuelle Subjekte, sondern stark stilisiert und ikonenhaft dargestellt wurden.⁷

Dieser «socialist chromatism» prägt auch Ingeborg Michaelis' *Alexanderplatz im August* (1951). Die Künstlerin fertigte das Gemälde im Zuge der ersten Weltjugendspiele in Ost-Berlin an. Es zeigt einen blonden Jungpionier, der von einer Schwarzen jungen Frau in einem gelben Kleid umarmt wird. Sie sind beide umgeben von einer



1 Postkarte zu den
III. Weltfestspielen der
Jugend und Studenten
in Berlin, 1951

Gruppe von Menschen unterschiedlicher Herkunft, die in kulturell oder regional markierter Kleidung vor roten Fahnen und Porträts von Josef Stalin und Wladimir Iljitsch Lenin fröhlich und einträchtig miteinander agieren (Abb. 2).

Das Bild hing ursprünglich im Gebäude des FDJ-Zentralrats in Berlin und befindet sich heute im Bestand des Museums Utopie und Alltag in Eisenhüttenstadt. Dort wurde es zuletzt im Rahmen der Ausstellung *Fremde Freunde. Völkerfreundschaft zwischen Ideal und Wirklichkeit* (26.04.2025 – 29.03.2026) präsentiert. Anliegen der Ausstellung war es, «die Widersprüche der vielzitierten Völkerfreundschaft anhand der Museumsbestände» zu reflektieren und das Fortwirken rassifizierender Bilder sichtbar zu machen.⁸ Michaelis' Gemälde illustriert in diesem Zusammenhang exemplarisch die Spannung zwischen propagierter Solidarität, visueller Idealisierung und stereotypisierender Formensprache. Zwar ist die Szene offenkundig inklusiv gestaltet, jedoch legt der Aufbau des Bildes auch eine visuelle Hierarchie nahe: Der blonde Junge, der im Zentrum des Gemäldes in seiner Pionieruniform als Sinnbild des sozialistischen ‹neuen Menschen› von als fremd inszenierten ‹Anderen› flankiert wird, vermittelt deutlich das Selbstverständnis der DDR als moralische



2 Ingeborg Michaelis, *Alexanderplatz im August, 1951*, Öl auf Hartfaserplatte, 103 x 150 cm, Museum Utopie und Alltag Beeskow, Repro: Malte Nies

Führungsmaßt. Zudem verweisen die Porträts von Lenin und Stalin im Hintergrund auf die ideologische Rahmung des Werks und sind Kennzeichen systemkonformer Weltanschauung. In Anbetracht dessen, dass Stalin ethnische Säuberungen gegen Tschetschen:innen, Ingusch:innen und Krimtatar:innen veranlasste, erscheint die Inszenierung multikultureller Harmonie im Gemälde heute unvereinbar mit den humanistischen und antirassistischen Idealen, auf die sich der sozialistische Internationalismus berief. Gerade deshalb wurde das Werk im Kontext der Ausstellung zu einem wichtigen Objekt kritischer Revision: Es macht sichtbar, wie Kunst dazu beitragen kann, Machtverhältnisse zu naturalisieren – und zugleich, wie notwendig ein historisch informierter, dekolonisierender Blick auf museale Sammlungen ist.

Daran gebunden verdeutlichte *Fremde Freunde*, dass die in der Ausstellung präsentierten Museumsbestände, selbst wenn sie Internationalismus und Antirassismus thematisieren, vor allem den Alltag einer als *weiß* imaginierten Mehrheitsgesellschaft widerspiegeln. Marginalisierte Perspektiven wurden im begleitenden Rahmenprogramm in Form von dialogischen Führungen und Gesprächsrunden thematisiert. Es sollte so eine reflexive Auseinandersetzung angestoßen werden, die auch aktuelle rassismuskritische Diskurse miteinbezog. Damit knüpfte *Fremde Freunde* nicht nur thematisch, sondern auch methodisch an kuratorische Bemühungen an, für die vor allem *1 Million Rosen für Angela Davis* in der Kunsthalle im Dresdner Lipsiusbau bereits 2020 wesentliche Impulse setzte.

Letztgenannte Ausstellung griff den Titel einer Solidaritätsaktion auf, die Anfang der 1970er Jahre in der DDR lanciert wurde und im Zuge derer tausende Menschen Postkarten mit Rosenmotiven an die US-amerikanische Philosophin, Kommunistin,

Feministin und Bürgerrechtsaktivistin Angela Davis schickten. Davis war zu dieser Zeit wegen Terrorismusvorwürfen im kalifornischen San José inhaftiert. Die Aktion sollte in erster Linie ihre Freilassung bewirken, führte aber auch dazu, dass Davis in der DDR zur Identifikationsfigur im sozialistischen Kampf gegen Rassismus und Imperialismus stilisiert wurde.⁹

1 Million Rosen für Angela Davis (10.10.2020–30.05.2021) setzte sich mit der durch die Solidaritätsaktion ausgelösten «Angelamania»¹⁰ auseinander und präsentierte neben Porträts von Angela Davis, die unter anderem von DDR-Künstlern wie Willi Sitte, Bernhard Franke und Heinz Wodzicka angefertigt wurden, auch Archivmaterial sowie Werke internationaler zeitgenössischer Künstler:innen. Letztere thematisierten Davis' zentrale politische Anliegen – etwa in Bezug auf das Erbe früherer Befreiungskämpfe oder das Gefängnissystem.¹¹ Laut Kuratorin Kathleen Reinhardt sollte die Ausstellung somit «als unabgeschlossener Forschungs- und Verhandlungsraum» einen «neuen Blick» auf die Solidaritätsaktion für Davis werfen sowie zwischen «unterschiedlichen Zeitlichkeiten und verschiedenen Generationen» vermitteln.¹² Ziel war es, abgesehen von einer Hommage an Davis, auch aufzuzeigen, wie ihre marxistisch fundierten Analysen der systematischen Verflechtungen von Rassismus, Misogynie und Kapitalismus in der DDR vereinfacht in Bezug auf die eigene antirassistische und antifaschistische Agenda rezipiert wurden. Demnach wurde die «Komplexität Schwarzen Lebens» in der DDR «ohne umfangreiche gesellschaftliche Schwarze Präsenz nur teilweise anerkannt, größtenteils jedoch ausgeblendet und in ein allein durch den Klassenkampf bestimmtes Denkmodell, Geschichts- und Selbstverständnis eingepasst.»¹³

Davis avancierte im Zuge ihrer Inhaftierung zur Helden «des anderen Amerikas» und zu einem Aushängeschild für antiimperialistische und antikapitalistische Proteste, wobei ihr Abbild «in einem hoch aufgeladenen, rassifizierten Kontext zirkulierte».¹⁴ In ihrem Aufsatz *Afro Images: Politics, Fashion, and Nostalgia* (1994) beschreibt Davis diese paradoxe Gemengelage und wie fotografische Bilder von ihr einerseits zur Mobilisierung der öffentlichen Meinung gegen sie beitrugen, andererseits aber auch Teil einer Solidaritätskampagne waren, die letztlich zu ihrer Freilassung führte. Sie betont, dass die «ideologische Kontextualisierung» ihrer Bilder, die vor allem auch mit einer ikonografischen Aufladung ihrer Frisur einherging, ihr letztlich «kaum Handlungsfähigkeit ließ»,¹⁵ da sie nicht als Subjekt eigener politischer Praxis, sondern primär als Symbol fremder Kämpfe rezipiert wurde.

Willi Sittes *Angela Davis und ihr Richter* (1971), erstmals während der VII. Kunstausstellung der DDR in Dresden 1972/73 gezeigt, steht paradigmatisch für diese bildliche Vereinnahmung (Abb. 3). In dem für Sitte typischen «Parabelbild»¹⁶ erscheint Davis mit Afro und Brille im oberen Bilddrittel vor einer zerrissenen US-amerikanischen Flagge, umrahmt von einem weißen Kreis. Darunter befindet sich eine groteske Gestalt in einer Robe – ihr «Richter» – dessen Gesicht als ein maschinenartiges Konstrukt aus Gewehrläufen dargestellt ist. Seine Hände ruhen auf einem Tisch, auf dem eine Schrift mit dem Titel «Crime Against Humanism» [sic] sowie ein aufgeschlagenes Buch liegen, in dem unter anderem die Namen Hermann Göring und Rudolf Hess aufgelistet sind – eine deutliche Gleichsetzung der Verbrechen der Nationalsozialisten mit jener imperialistischen Gewalt, die hier dem US-amerikanischen Justizsystem zugeschrieben wird. Neben dem Richter sind zudem im Mittelgrund auf beiden Seiten gefesselte und gefolterte Menschen abgebildet.



3 Willi Sitte, *Angela Davis und ihr Richter*, 1972, Öl auf Hartfaser, 184 × 106 cm, © 2025, ProLitteris, Zürich

Sitte, der als offizieller Staatskünstler der DDR und Mitglied des Zentralkomitees der SED sowohl ästhetisch wie politisch im Dienst der Parteidoktrin stand, stilisierte Davis in seinem Gemälde zur Figur einer Märtyrerin, die für universelle Gerechtigkeit und Widerstand steht – eingebettet in ein dichotomes Weltbild, in dem die DDR als antifaschistischer, humanistischer Gegenpol zum gewalttätigen Westen erscheint. Dabei wird Davis' marxistisch-intersektionale Position verflachend in eine visuelle Rhetorik überführt, die letztlich mehr über die Ideologie der DDR als über Davis selbst aussagt. Diese Vereinnahmung Davis' Antlitz für die politische Agenda des Staates fügt sich in die Bildformeln des sozialistischen Realismus ein, die den Westen



4 Christoph Wetzel, *Das jüngste Gericht*, 1987, Öl auf Hartfaser, 165 × 250 cm, © 2025, ProLitteris, Zürich, Installationsansicht der Ausstellung *Echos der Bruderländer*, Haus der Kulturen der Welt (HKW), 2024, Foto: Hannes Wiedemann / HKW

als Feindbild generierten und der DDR eine dekoloniale Haltung im Rahmen ihrer kulturellen Diplomatie mit Ländern des Globalen Südens Ausdruck verleihen sollten. Die Ausstellungen *Revolutionary Romances?* (04.11.2023 – 02.06.2024) im Dresdner Albertinum, *Echos der Bruderländer* (01.03. – 20.5.2024) im Haus der Kulturen der Welt in Berlin (HKW) sowie *Re-Connect. Kunst und Kampf im Bruderland* (18.05. – 10.09.2023) im Museum der bildenden Künste Leipzig (MdbK) setzten sich konkret mit dieser Bildpolitik der DDR und den darin immanenten transnationalen Symbolverflechtungen auseinander. Sie zeigten, dass Völkerfreundschaft und «die Maxime des sozialistischen Miteinanders auf Augenhöhe nicht vor Paternalismus, Exotismus, Stereotypen und Rassismus» schützten.¹⁷ In diesem Zusammenhang verwiesen sie auch darauf, wie die «Bildwelten des Sozialismus» das «offensichtliche ‹Anderssein› im ostdeutschen Milieu» etwa durch oberflächliche Zuschreibungen «eurozentristischer Prägung» betonten.¹⁸ Zugleich rückten sie ein breiteres Spektrum an künstlerischen Perspektiven in den Fokus. Die Ausstellungen bezogen verstärkt Arbeiten nichtdeutscher Künstler:innen mit ein, die entweder im Rahmen bilateraler Austauschprogramme in der DDR studierten oder dorthin immigrierten. Zudem präsentierte sie Werke von ostdeutschen Künstler:innen, die die gängigen Bildformeln des sozialistischen Realismus weiterentwickelten – so etwa Christoph Wetzels *Das jüngste Gericht* (1987), das in *Echos der Bruderländer* zu sehen war und eine Nuancierung des «socialist chromatism» erkennen lässt (Abb. 4).

Das Gemälde ist ursprünglich im Auftrag der Liberal-Demokratischen Partei Deutschlands (LDPD) für ihre Tagungsstätte im brandenburgischen Bantikow entstanden. Die Parteispitze wünschte sich ein Werk zum Thema Solidarität mit Ländern, die von US-amerikanischen Kriegshandlungen betroffen waren. Wetzels Bild zeigt eine hinter einem Richtertisch stehende Gruppe von acht Kindern und Jugendlichen, die u. a. aus Vietnam, Palästina, Chile, Nicaragua, und Kongo stammen; wobei die Tochter des Botschafters der Republik Kongo für die junge Kongolesin Modell stand. Die jungen Menschen werden von Sonnenlicht beleuchtet, das durch ein Fenster auf der rechten Seite in den Raum fällt, und blicken die Betrachter:innen frontal an. Mit seiner zurückhaltenden Farbpalette und der nüchternen Komposition zeugt das Werk, anstatt von Heldentum oder klassenkämpferischer Zuversicht, eher von Verletzlichkeit und stiller Anspannung. Im Gegensatz zum Pathos in Michaelis' *Alexanderplatz im August* lässt *Das jüngste Gericht* auch deutlich mehr Interpretationsspielraum zu. Die Darstellung wirkt weniger wie ein propagandistisches Manifest als vielmehr wie eine subjektive Reflexion über globale Gewalt.

Ähnlich wie bereits *1 Million Rosen für Angela Davis*, stellten die Ausstellungen *Echos der Bruderländer* und *Revolutionary Romances?* auch Arbeiten von DDR-Künstler:innen und Zeitgenoss:innen aus anderen sozialistischen Ländern in Beziehung zu Positionen der Gegenwartskunst. Dadurch ergaben sich transhistorische Resonanzen, in denen sich ideologische Prämissen und postkoloniale Lesarten überlagerten. Die aktuellen künstlerischen Perspektiven warfen überwiegend einen kritischen Blick zurück auf die Ideale von Völkerfreundschaft und sozialistischer Solidarität, hinterfragten deren Grenzen und die Kontinuitäten von strukturellem Rassismus. Zum Beispiel waren sowohl in *Echos der Bruderländer* als auch in *Revolutionary Romances?* Werke von Sung Tieu zu sehen. Tieu, 1987 in Hai Duong, Vietnam geboren, emigrierte 1992 im Alter von fünf Jahren nach Deutschland und wuchs in Freital in der Nähe von Dresden auf. In ihren Arbeiten verbindet sie persönliche Narrative mit historischen Zeugnissen, um Aspekte wie kollektives Gedächtnis, postsozialistische Identität und Diskriminierung zu verhandeln. Sie beziehen sich damit einhergehend auch auf die rassistische Gewalt gegenüber ehemaligen vietnamesischen Vertragsarbeiter:innen nach der Wende, die in den pogromartigen Ausschreitungen in Rostock-Lichtenhagen 1992 und im von Neonazis verübten Mord an dem vietnamesischen Vertragsarbeiter Nguyễn Văn Tú in Berlin-Marzahn im selben Jahr gipfelte. Das HKW stellte Tieus *One Thousand Times* (2023) aus, einen mit einer Super-8-Kamera aufgenommenen Film, der den Blick auf das einstige Wohnheim vietnamesischer Vertragsarbeiter:innen in Berlin-Lichtenberg richtet, in dem die Künstlerin selbst eine Zeitlang mit ihrer Familie lebte. In *Revolutionary Romances?* präsentierte Tieu mit *Eheschließung* (2023) Reproduktionen von Dokumenten der Staatsicherheit, die das Ausmaß der staatlichen Überwachung von vietnamesisch-deutschen Partnerschaften in der DDR offenbaren.

Revolutionary Romances? zeigte abgesehen von Kunstwerken und Archivmaterial auch eine Reihe von Videointerviews mit Künstler:innen und Zeitzeug:innen, die Einblicke in persönliche Erfahrungen, künstlerische Motivationen und politische Verflechtungen ermöglichen. Einen ähnlichen Ansatz verfolgten die Kurator:innen von *Re-Connect*. Die Ausstellung im MdbK in Leipzig zielte auf eine Neuperspektivierung des künstlerischen Schaffens in der DDR in einem transnationalen Kontext und strebte danach, den «mehrheitlich weiß-männlichen Kunstkanon» zu erweitern.¹⁹ Dazu versammelte sie Werke von Künstler:innen wie César Olhagaray, Mona Ragy

Enayat und Mahmoud Dabdoub, die aus Ländern des Globalen Südens stammen und in der DDR lebten, sowie Arbeiten von jüngeren Künstler:innen mit (post-)migrantischen Biographiebezügen zur DDR. Die Ausstellung machte sichtbar, wie künstlerisches Schaffen jenseits dominanter Narrative von Internationalismus geprägt war und stellte individuelle Perspektiven und Ambivalenzen in den Vordergrund. *Re-Connect* widmete sich in diesem Zusammenhang auch explizit dem systematisch geleugneten Rassismus in der DDR. Neben der Präsentation von Angelika Guyens Kurzfilm *Bruderland ist abgebrannt* (1992), in dem ehemalige vietnamesische Vertragsarbeiter:innen von Ausgrenzung, Gewalt und dem Bruch zwischen sozialistischer Solidaritätsrhetorik und gelebter Realität berichten, enthielt die Ausstellung auch Videointerviews mit einigen in Sachsen lebenden und aufgewachsenen BIPOC, die über ihre Erfahrungen mit Rassismus sprechen.

Im Katalog zur Ausstellung wird zudem mit einem Beitrag von Sandrine Micossé-Aikins dezidiert antirassistisch Stellung bezogen. Die Kunsthistorikerin, Kuratorin und Kulturaktivistin thematisiert darin Zugänge und Ausschlüsse im Kulturbetrieb. Sie schreibt von «der Wirkmacht des weißen Blicks», der «BIPOC beständig als Andere imaginiert und ihnen einen untergeordneten Platz in der Gesellschaft zuweist»,²⁰ von Tokenism und einem «Authentizitätsfetisch», der «BIPOC-Kulturschaffende auf ihre vermeintliche Identität reduziert».²¹ Darüber hinaus macht sie deutlich, wie Begriffe wie ‹Diversität› und ‹Intersektionalität› für außenwirksame Selbstdarstellungen kultureller Institutionen in Beschlag genommen werden, während diese Konzepte im konkreten institutionellen Alltag oft nur eine untergeordnete Rolle spielen.²²

Micossé-Aikins zufolge geht antirassistische Praxis «weit über die Frage der Repräsentation hinaus und muss aufgrund der Verflechtung unterschiedlicher Machtverhältnisse entlang verschiedener Achsen immer wieder neu gedacht und verhandelt werden.»²³ Antirassistisches Kuratieren ist demnach ein kontinuierlicher, selbstkritischer Aushandlungsprozess, der nicht bei der Sichtbarmachung marginalisierter Positionen stehen bleiben sollte, sondern danach streben muss – wie es auch Natalie Bayer, Belinda Kazeem-Kamiński und Nora Sternfeld in dem von ihnen herausgegebenen Band *Kuratieren als antirassistische Praxis* (2017) betonen –, ein zukünftiges chancengleiches und gleichberechtigtes Leben «im Jetzt denkbar zu machen».²⁴ Das bedeutet insbesondere die Abkehr von einer auf Deutungshoheit zielenden ‹Objektivität› zugunsten eines Prozesses des «Versammelns», der Inszenierung und Vermittlung unterschiedlichen Wissens «auf einer Ebene».²⁵

Diese Form der Multiperspektivität fand in den besprochenen Ausstellungen Ausdruck, indem sie marginalisierte Positionen in den Fokus rückten, hegemoniale kunsthistorische Narrative in Frage stellten und Erfahrungen von Zugehörigkeit, Ausschluss und rassistischer Gewalt thematisierten. Sie lieferten ein vielschichtiges Bild transnationaler Verflechtungen, das evident machte, wie sehr die sozialistische Ideologie von Gleichheit und Solidarität in der Praxis oft von strukturellem Rassismus durchzogen war. In Bundesländern wie Sachsen und Brandenburg, wo die AfD heute die stärkste Partei ist, setzten die genannten Ausstellungen damit wichtige Anstöße zur kritischen Aufarbeitung deutscher Geschichte. Dabei verweigerten sie sich jedoch zugleich der Tendenz, Rassismus als ein ausschließlich ostdeutsches Phänomen darzustellen, das der DDR einseitig angelastet werden kann.

Darüber hinaus trugen die Ausstellungen zu einer differenzierten Rezeption von Kunstwerken aus der DDR bei, die lange Zeit pauschal als systemkonform und

ideologisch instrumentalisierbar abgewertet wurden. Sie zeigten, wie tief koloniale Stereotypen in der Kunst des sozialistischen Realismus verankert waren, bemühten sich aber auch, zwischen künstlerischem Anspruch, politischer Vereinnahmung und gegenwärtiger Lesbarkeit zu vermitteln. Indem sie dazu aufforderten, historische Werke nicht nur als Zeugnisse vergangener Ideologien, sondern als Ausgangspunkte für eine kritische Auseinandersetzung mit Repräsentation, Macht sowie gegenwärtigen gesellschaftlichen Verhältnissen zu verstehen, formulierten sie auf unterschiedliche Weise Ansätze einer kuratorischen Praxis, die Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft miteinander verknüpft und auf gesellschaftliche Teilhabe, Verantwortung und Veränderung ausgerichtet ist.

Die Ausstellungen wurden allerdings nicht nur positiv aufgenommen. Einige Stimmen kritisierten *Re-Connect* aufgrund einer überfordernden Materialfülle und didaktischer Aufbereitungsmängel.²⁶ Für Aufregung sorgte auch eine szenische Lesung der Künstlerinnen Grit Díaz de Arce und Bibiana Malay am Eröffnungsabend der Ausstellung. Unter dem Titel *The Dark Side of the GDR* schilderten sie ihre Rassismuserfahrungen, die sie in ihrer Kindheit in der DDR machten und sprachen dabei das N-Wort aus. Das MdbK räumte anschließend ein, dass eine Inhaltswarnung angebracht gewesen wäre, verwies jedoch zugleich auf die künstlerische Freiheit als Begründung für die ursprüngliche Präsentation.²⁷ Eine Besprechung von *Revolutionary Romances?* kritisierte das Glossar, das die Ausstellung begleitete, wegen seines unreflektierten Umgangs mit Sprache.²⁸ In einem Beitrag, der im Zusammenhang mit der Ausstellung in *Voices*, dem Online-Magazin der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden, erschien, wird zudem im Deutschen der Begriff ‚Rasse‘ verwendet, anstatt den kontextuell angemesseneren Begriff *race* zu übernehmen – ein sprachlicher Rückgriff, der nicht nur wissenschaftlich problematisch ist, sondern auch rassismuskritische Sensibilität vermissen lässt und damit im Widerspruch zum erklärten Anspruch der Ausstellung steht.²⁹

Ein häufig genannter Kritikpunkt an *Echos der Brüderländer* war das weitgehende Fehlen von erläuternden Texten und sonstigen Beschriftungen. Bemängelt wurde zudem, dass die Besucher:innen zur Orientierung auf ein Handbuch angewiesen waren, dessen unübersichtliche Gestaltung die Navigation durch die Ausstellung eher erschwerte. Der Historiker und Politikwissenschaftler Ulrich van der Heyden warf den Kurator:innen der Ausstellung darüber hinaus sogar vor, dass sie mit *Echos der Brüderländer* eine «verzerrende» Darstellung der DDR-Geschichte vermittelten und Fehlinformationen verbreiteten.³⁰

Van der Heyden bemerkte in einem Artikel in der *Berliner Zeitung* unter anderem, dass – entgegen der Behauptung der Ausstellungsmacher:innen, in der DDR seien Vertragsarbeiter:innen generell ausgebeutet und isoliert worden – der Staat mosambikanische Vertragsarbeiter:innen durchaus fair entlohnt habe und sie «kollegiale und familiäre Kontakte» mit DDR-Bürger:innen gepflegt hätten. Ihm zufolge zeichneten ehemalige Vertragsarbeiter:innen oftmals ein gänzlich anderes Bild von ihrer Zeit in der DDR, als jenes, das *Echos der Brüderländer* vermittelte. Er hebt hervor, dass «tausende Menschen aus der Dritten Welt» in der DDR «Schutz vor Mord, Terror, Bomben, Napalm, Rassismus, Hunger und Armut» fanden. Diese Menschen, so van der Heyden, «sehen das Land, das ihnen Rettung anbot, fast ausnahmslos positiv.»³¹

Trotz dieser kritischen Stimmen muss anerkannt werden, dass die Ausstellungen zumindest zeigten, dass eine Auseinandersetzung mit der Vergangenheit nur dann produktiv sein kann, wenn sie sich der Bequemlichkeit vereinfachter Erzählungen

verweigert und die fortdauernde Reproduktion von Machtstrukturen hinterfragt. Sie machten deutlich, dass historische Narrative nicht abgeschlossen sind, sondern stets neu befragt und verhandelt werden müssen – insbesondere im Hinblick auf koloniale Kontinuitäten, transnationale Verflechtungen und strukturellen Rassismus. Soll eine solche Erinnerungsarbeit dauerhaft wirksam sein, braucht es jedoch nicht nur inhaltliche Tiefe, sondern auch ein erhöhtes Maß an Zugänglichkeit sowie eine gewissenhaftere Kontextualisierung.

Anmerkungen

- 1 Walter Ulbricht (im Artikel Brüderlichkeit, in: Neues Deutschland, 15.03.1960, S. 31) zitiert nach Quinn Slobodian: *Socialist Chromatism: Race, Racism, and the Racial Rainbow in East Germany*, in: Ders. (Hg.): *Comrades of Color: East Germany in the Cold War World*, New York/Oxford 2015, S. 23–39, hier S. 31.
- 2 Siehe hierzu etwa: Ines Grau: «Aber das war eigentlich nach der Wende ...» – Von Brüchen und Kontinuitäten rassistischer Erfahrungen Mosambikanischer Arbeitsmigrant:innen in der DDR bis in die Gegenwart, in: *Wissen schafft Demokratie* (2022), Bd. 11, S. 119–127; Bernd Wagner: Rechtsextremismus in der DDR – die vertuschte Gefahr. Frühe Spuren von Neonazis in Ostdeutschland, in: Ilko-Sascha Kowalcuk et al. (Hg.): *(Ost) Deutschlands Weg. 45 Studien & Essays zur Lage des Landes, Teil I – 1989 bis heute*, Berlin/Bonn 2021, S. 347–359.
- 3 *1 Million Rosen für Angela Davis* (Kunsthalle im Lipsiusbau, Dresden) wurde von Kathleen Reinhardt kuratiert. Gemeinsam mit Kerstin Schankweiler und Mathias Wagner war Reinhardt auch maßgeblich für die Konzeption und Realisation von *Revolutionary Romances?* (Albertinum, Dresden) verantwortlich. *Re-Connect. Kunst und Kampf im Bruderland* (Museum der bildenden Künste, Leipzig) ging aus der Zusammenarbeit zwischen Sithara Weeratunga und Marcus Andrew Hurtig hervor. *Echos der Brüderländer* (Haus der Kulturen der Welt, Berlin) wurde unter der Leitung von Bonaventure Soh Bejeng Ndikung präsentiert und *Fremde Freunde* (Museum Utopie und Alltag, Eisenhüttenstadt) von Andrea Wieloch und Miriam Friz Trzeciak kuratiert.
- 4 Slobodian 2015 (wie Anm. 1), S. 24.
- 5 Ebd., S. 28.
- 6 Ebd., S. 28.
- 7 Ebd., S. 33.
- 8 Ankündigungstext der Ausstellung: <https://www.utopieundalltag.de/ausstellungen/sonderausstellungen/fremde-freunde/>, Zugriff am 06.05.2025.
- 9 Davis wurde am 13. Oktober 1970 verhaftet und am 4. Juni 1972 freigesprochen. Bereits kurz nach ihrer Verhaftung begannen *Free Angela*-Proteste in den USA. Es wurde das Angela Davis Legal Defense Committee gegründet, um ihre Verteidigung finanziell und organisatorisch zu unterstützen. Auch prominente Künstler:innen engagierten sich: John Lennon und Yoko Ono veröffentlichten Anfang 1972 das Lied *Angela*, und die Rolling Stones widmeten ihr kurz darauf den Song *Sweet Black Angel*. Obwohl nicht konkret einzuschätzen ist, in welchem Ausmaß die Solidaritätsaktion *1 Million Rosen für Angela Davis* den juristischen Verlauf beeinflusste, erhöhte sie doch eindeutig den Druck auf die US-Behörden, indem sie eine gesteigerte internationale Aufmerksamkeit auf Davis generierte. Im September 1972 reiste Davis selbst in die DDR, um sich persönlich bei ihren Unterstützer:innen zu bedanken.
- 10 Der Begriff tauchte erstmals 1972 in der Zeitschrift *Time* auf.
- 11 Davis hat zu diesen Themen auch weitläufig publiziert. Siehe hierzu etwa: *Angela Davis: Are Prisons Obsolete?*, New York 2003; dies.: *Abolition Democracy: Beyond Empire, Prisons, and Torture*, New York 2005 und dies. *Freedom Is a Constant Struggle: Ferguson, Palestine, and the Foundations of a Movement*, Chicago 2016.
- 12 Kathleen Reinhardt: *1 Millionen Rosen für Angela Davis*, in: Dies./Hilke Wagner (Hg.): *1 Millionen Rosen für Angela Davis*, Ausst.-Kat. Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, Dresden/Mailand 2020, S. 15–27, hier S. 16, 17.
- 13 Ebd., S. 18.
- 14 Angela Y. Davis: *Afro Images: Politics, Fashion, and Nostalgia* (1994), in: Monique Guillory/Richard Green (Hg.): *Soul. Black Power, Politics and Pleasure*, New York 1998, S. 23–31, hier S. 28 (Übersetzung D. B.).
- 15 Ebd., S. 26 (Übersetzung D. B.).
- 16 Wolfgang Hütt: *Willi Sitte. Gemälde 1950–1994*, Bönen 1994, S. 40.
- 17 Kathleen Reinhardt/Kerstin Schankweiler/Mathias Wagner: *Internationalismus in der DDR. Kunst und visuelle Kultur zwischen Idealen und Widersprüchen*, in: Hilke Wagner et al. (Hg.): *Revolutionary Romances? Globale Kunstgeschichten in der DDR*, Ausst.-Kat. Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, Dresden/Leipzig 2024, S. 23–31, hier S. 24.
- 18 Ebd., S. 30.
- 19 Sithara Weeratunga/Marcus Andrew Hurtig: *Einleitung*, in: Dies. (Hg.): *Re-Connect: Kunst und Kampf im Bruderland*, Ausst.-Kat. Leipzig, Museum

- der Bildenden Künste, Leipzig/München 2023, S. 14–19, hier S. 14.
- 20** Sandrine Micossé-Aikins: 1000 Details, Anekdoten, Erzählungen. BIPoc-Kulturschaffende zwischen Diversity-Hype und Alltagsrassismus, in: Sithara Weeratunga/Marcus Andrew Hurttig (Hg.): Re-Connect: Kunst und Kampf im Bruderland, Ausst.-Kat. Leipzig, Museum der Bildenden Künste, Leipzig/München 2023, S. 216–233, hier S. 222.
- 21** Ebd., S. 230.
- 22** Ebd., S. 224.
- 23** Ebd., S. 230.
- 24** Belinda Kazeem-Kamiński/Natalie Bayer/Nora Sternfeld: Vorwort der Herausgeberinnen, in: Dies. (Hg.): Kuratieren als antirassistische Praxis, Berlin/Boston 2017, S. 17–21, hier S. 20.
- 25** Belinda Kazeem-Kamiński/Natalie Bayer/Nora Sternfeld: Wo ist hier die Contact-Zone? Eine Konversation, in: Dies. (Hg.): Kuratieren als antirassistische Praxis, Berlin/Boston 2017, S. 23–47, hier S. 46–47.
- 26** Siehe etwa: Luca Glenzer: Sozialistischer Realismus und sozialistische Realität, in: JungleWorld, 22.06.2023, <https://jungle.world/artikel/2023/25/sozialistischer-realismus-und-sozialistische-realitaet>, Zugriff am 06.05.2025.
- 27** Vgl. Antonia Kölbl: Sichtbarkeitskonflikte. Über Re-Connect. Kunst und Kampf um Bruderland im Museum der Bildenden Künste Leipzig, in: Texte zur Kunst 131, September 2023, S. 140–146, hier S. 145.
- 28** Constanze Fritzsch: Revolutionary Romances? Globale Kunstgeschichten in der DDR (Revolutionary Romances? Global Art Histories in the GDR) at the Albertinum, Dresden, in: Third Text, 10.10.2024, <http://www.thirdtext.org/fritzsch-revolutionaryromances2>, Zugriff am 06.05.2025.
- 29** Siehe den Beitrag zur Konferenz «Revolutionary Romances: Into the Cold – Alternative Artistic Trajectories into (Post-)Communist Europe», in: Voices, Online-Plattform der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden, 10.02.2023, <https://voices.skd.museum/voices-mag/revolutionary-romances-into-the-cold-alternative-trajectories-into-post-communist-europe/>, Zugriff am 06.05.2025.
- 30** Ulrich van der Heyden: HKW: Aktuelle Ausstellung zeigt die DDR-Geschichte mal wieder negativ und falsch, in: Berliner Zeitung, 14.03.2024, https://www.berliner-zeitung.de/open-source/ddr-geschichte-mal-wieder-negativ-und-falsch-dargestellt-neue-ausstellung-im-hkw-berlin-li.2195483?utm_, Zugriff am 06.05.2025.
- 31** Ebd.

Wie können Museen dazu beitragen, rassistische Ideologien zu dekonstruieren und marginalisierten Positionen mehr Raum zu geben? Diese Frage, die in den vergangenen Jahren vermehrt auch im deutschsprachigen Raum Aufmerksamkeit erhalten hat, ist alles andere als neu. Gerade die USA kennen eine längere Geschichte der antirassistischen Institutionskritik. So formierte sich etwa Ende der 1960er Jahre in New York die Black Emergency Cultural Coalition als Reaktion auf die systematische Ausgrenzung Schwarzer Künstler:innen und Kurator:innen in Museen und Galerien. Auslöser war unter anderem die Ausstellung *Harlem on My Mind: Cultural Capital of Black America, 1900–1968*, die vom Metropolitan Museum of Art veranstaltet wurde. Ein Kernpunkt der Auseinandersetzung war die kontroverse Entscheidung des Museums, die Kulturgeschichte der vorwiegend Schwarzen Community in Harlem ausschließlich in Form von großformatigen, ethnografisch anmutenden Fotografien zu dokumentieren, und keine in Harlem lebenden Künstler:innen zu involvieren.¹ Ebenfalls in den 1960er Jahren entstanden Initiativen wie die Guerrilla Art Action Group, die das Museum of Modern Art in New York dazu aufforderte, bis zum Ende des Vietnamkriegs zu schließen sowie Kunstwerke im Wert von einer Million Dollar zu verkaufen und den Erlös an arme Bevölkerungsteile zu geben.² Etwa zeitgleich stellte wiederum die Art Workers' Coalition eine Reihe an Forderungen, die unter anderem darauf abzielten, Museen als aufgeschlossene, demokratische Räume neu zu denken und Sammlungsbestände als kulturelles Erbe zu begreifen, das allen Menschen gehören. Spezifisch verlangten sie mehr Zugänglichkeit in Form von freiem Zutritt und längeren Öffnungszeiten sowie Programme, die auf die Bedürfnisse und Interessen der Schwarzen, puerto-ricanischen und anderen Gemeinschaften eingehen würden, wobei Künstler:innen besagter Communities auch Leitungspositionen übernehmen sollten.³

Auf diesen Druck hin machten Institutionen in den unmittelbar folgenden Jahren einige Zugeständnisse und zeigten sich gewillt, insbesondere in Form von Ausstellungen mehr Wert auf Diversität zu legen. Allerdings konnten diese Initiativen keine nachhaltige Wirkung erzielen, wie ein Plakat der Guerrilla Girls aus dem Jahr 1986 zeigt, das lakonisch festhält: «Nur vier kommerzielle Galerien in New York zeigen Werke von Schwarzen Frauen. Nur eine davon zeigt mehr als eine» (Abb. 1). Ab den 1990er Jahren begannen Museen in den USA und anderen westlichen Ländern, ihre Ausstellungs- und Sammlungspolitiken wieder vermehrt zu überdenken, nicht zuletzt angetrieben durch intervenierende Praktiken institutionskritischer Künstler:innen wie Fred Wilson, die auf die historischen Wurzeln struktureller Ausschlüsse innerhalb der Kunstwelt aufmerksam machten. Auf Einladung des

ONLY 4 COMMERCIAL GALLERIES IN N.Y. SHOW BLACK WOMEN.*

ONLY 1 SHOWS MORE THAN 1.**

*Cavin-Morris, Condeso/Lawler, Bernice Steinbaum, Shreiber/Cutler

**Cavin-Morris

Source: Art in America Annual 1986/7

Box 1056 Cooper Sta. NY, NY 10276

GUERRILLA GIRLS CONSCIENCE OF THE ART WORLD

1 Guerrilla Girls, *Only 4 Commercial Galleries in NY Show Black Women*, 1986, Poster, kommerzielle Offsetlithografie, 43.3 x 56.1 cm. © Guerrilla Girls

zeitgenössischen Museums in Baltimore richtete Wilson mit *Mining the Museum* (1992–93) eine Ausstellung mit den Beständen der Maryland Historical Society ein, die unter anderem eiserne Fesseln ehemaliger versklavter Personen neben prunkvollen Silberkrügen und Kelchen präsentierte.⁴ Wilson machte damit den Zusammenhang zwischen Sklaverei, Kolonialismus, Kapitalismus und musealen Sammlungen auf eindringliche Weise deutlich; zugleich adressierte er die Politik der Sichtbarkeit in Museen und Archiven.

Postkoloniale Diskurse fanden nach Ende des Kalten Krieges zunehmend Eingang in die Kunst und führten dazu, dass Museen sich verstärkt mit ihrer kolonialen Vergangenheit auseinandersetzen. Ausstellungen richteten den Blick auf den globalen Süden oder befassten sich mit Künstler:innen aus der Diaspora. Sie verhandelten – nicht immer erfolgreich – das Verhältnis von Europa zu seinen ehemaligen Kolonien in einer nach wie vor imperialistisch strukturierten, globalisierten Welt. Diese Prozesse sind jedoch langwierig und werden von vielen als unbefriedigend und ungenügend wahrgenommen.⁵

Im Zuge der Black-Lives-Matter-Bewegung und der anhaltenden Proteste als Reaktion auf die brutalen Ermordungen von Trayvon Martin, Breonna Taylor, George Floyd und unzähligen weiteren Schwarzen Menschen durch die Polizei wurde die Rolle von Museen und kulturellen Institutionen in den vergangenen Jahren wieder stärker infrage gestellt. Insbesondere wird bemängelt, dass Museen nicht genug unternehmen, um strukturellen Formen der Diskriminierung entgegenzuwirken. Seitdem haben einige Institutionen Schritte hin zu antirassistischen Strategien unternommen.

2020 kündigten unter anderem das Metropolitan Museum in New York und die Tate London neue Richtlinien an, die zu mehr Diversität und einer sogenannten «Race Equality» beitragen sollen.⁶ In Österreich veröffentlichten die Bundesmuseen und die Österreichische Nationalbibliothek ein Leitbild zur Frage von Diversität, das sich unter anderem für die Chancengleichheit im Rekrutierungsprozess einsetzt.⁷ Einige Häuser haben sich für eine Neupräsentation ihrer Sammlungen entschieden. Die Kunsthalle Bremen beispielsweise unternimmt durch Kontextualisierungen den Versuch, auf ihre Sammlungsbestände neu zu blicken, so etwa mit einem Videokommentar der Soziologin und Künstlerin Natasha A. Kelly, der sich mit Milli befasst, dem Schwarzen Modell, das auf einigen Werken von Ernst Ludwig Kirchner zu sehen ist. Die Kunsthalle hat zudem bei anderen Werken sogenannte Gegenreden als Kommentare zu den Bildlegenden hinzugefügt. Diese sollen dazu anregen, kritische Perspektiven einzunehmen, so etwa in Bezug auf heteronormative Familienkonstellationen in der Malerei. Andere Häuser haben sich zu einem Umdenken ihrer Einkaufspolitiken entschieden. Der Dokumentarfilm *White Balls on Walls* (Regie: Sarah Vos, 2022) zeigt auf bisweilen amüsante, aber ebenso schmerzliche Weise den zähen Prozess, den das Stedelijk Museum in Amsterdam bei seinen Bestrebungen durchmacht, mehr Vielfalt zu erreichen. Als die Dreharbeiten 2019 begannen, stammten 90 Prozent der Werke in der Sammlung von weißen Männern.

Auch in der Schweiz sind in den letzten Jahren einige Bemühungen sichtbar geworden, über strukturelle Diskriminierung und Ausschlüsse in Kunstinstitutionen nachzudenken. Das Aargauer Kunsthaus in Aarau griff die Thematik Rassismus und Kunst mit der Gruppenausstellung *Stranger in the Village. Rassismus im Spiegel von James Baldwin* (2023–2024) auf. Und das Kunstmuseum Basel hat in den letzten Jahren vermehrt Ausstellungen Schwarzer Künstler:innen präsentiert, darunter Kara Walker (2021) und Carrie Mae Weems (2023–2024) sowie die Gruppenausstellung *When We See Us. Hundert Jahre panafrikanische figurative Malerei* (2024). Aber reichen Ausstellungen aus, um Rassismus zu bekämpfen? Inwiefern haben sich die Strukturen selbst gewandelt? Und wie nachhaltig sind die Initiativen, die wir heute sehen? Was ist schon erreicht und wo besteht dringend Bedarf für Veränderungen? Mit einem Fokus auf den deutschsprachigen Raum stehen diese Fragen im Zentrum des folgenden Gesprächs mit Tasnim Baghdadi, Eric Otieno Sumba und Marilyn Umurungi.

Charlotte Matter: Im Juni 2020 adressierte die Gruppe «Black Artists and Cultural Workers in Switzerland» einen offenen Brief an Kunstinstitutionen, Museen, Kunsträume, Galerien und Offspaces in der Schweiz. Der Brief fragte, wie jene Einrichtungen gegen strukturellen Rassismus vorzugehen gedachten, jenseits der Symbolpolitik von schwarzen Quadraten, die sie am #BlackOutTuesday in den sozialen Medien posteten.⁸ Von den 76 angeschriebenen Institutionen nahmen nur drei öffentlich Stellung zum Brief; ein Großteil antwortete gar nicht. Das Migros Museum für Gegenwartskunst gehörte zu den wenigen Institutionen, die auf den Brief reagierten – allerdings erst auf den zweiten, der genau ein Jahr später veröffentlicht wurde. Tasnim, Du gehörst zur kollektiven Leitung des Museums. Kannst Du uns erzählen, was dieser Brief bei Euch ausgelöst hat und welche Prozesse daraus hervorgegangen sind?

Tasnim Baghdadi: Als der erste Brief kam, gab es Überlegungen, darauf zu antworten. Dazu kam es aber aus unterschiedlichen Gründen nicht. Damals hat unter anderem die COVID-19-Pandemie vieles auf den Kopf gestellt. 2021 folgte der zweite

Brief, ich war gerade neu am Museum. Uns war klar, dass wir uns diesen Fragen nicht entziehen können, aber zugleich standen wir ganz am Anfang. Zum ersten Mal waren wir damit konfrontiert, als Institution eine antirassistische Haltung zu entwickeln. Bevor ich nach Zürich kam, hatte ich mehrere aktivistische Kampagnen zum Thema Alltagsrassismus und insbesondere antimuslimischen Rassismus in Deutschland begleitet. Dieses aktivistische Denken habe ich mit in die Institution hineingebracht und ich glaube, das hat in diesem Moment geholfen, etwas anzustoßen. Als Team waren wir uns dann relativ schnell einig, dass wir sowohl inhaltliche als auch strukturelle Fragen angehen müssen. Wir wollten keine Symbolpolitik betreiben. Dazu gehörte, einen ehrlichen Weg zu gehen und zu versuchen zu benennen, was noch fehlt. Für mich ist das der plausiblere und klügere Weg, nämlich transparent zu sagen: Wir haben vieles noch nicht erreicht. Das erfordert einen Sprung über den eigenen Schatten und eine Form von Willen. In unseren Gesprächen ging es darum, herauszufinden, was für uns die ersten Schritte sein könnten. Und so haben wir als Antwort drei Punkte formuliert, die Perspektiven geben sollten – nicht nur denen, die uns angeschrieben hatten, sondern auch uns selbst.⁹ Wir sind als Museum Teil der Direktion Gesellschaft und Kultur des Migros Genossenschafts-Bundes. Diese besteht aus weiteren Projekten, die im Bereich Kultur sowie zu sozialen Fragen arbeiten. Die Fragen haben natürlich andere Kolleg:innen in der Direktion ebenso beschäftigt. Daher haben wir begonnen, eine übergreifende Zusammenarbeit zu diskriminierungskritischen Fragen zu etablieren.

Matter: Wir werden zum Schluss auf Learnings und Best Practices zurückkommen. Bleiben wir aber noch kurz bei den Desiderata. Wenn Du selbstkritisch auf Eure Institution blickst: Wo siehst Du Nachholbedarf? Was muss sich noch ändern?

Baghdadi: In Bezug auf das Programm, die Ausstellungen und die Beteiligung von Künstler:innen habe ich das Gefühl, dass wir mittlerweile gut unterwegs sind, was intersektionale Ansätze angeht. Ich würde sagen, dass es vor allem zwei Bereiche gibt, an denen wir noch arbeiten müssen. Auf der strukturellen Ebene, was zum Beispiel die Diversität der Teamzusammensetzung betrifft, haben wir noch Arbeit vor uns. Das beinhaltet unterschiedliche Aspekte, darunter ganz speziell die Frage, wie viele People of Color im Team vertreten sind, und zwar auf unterschiedlichen Hierarchiestufen, um die Diversität des Programms, die nach außen gespiegelt wird, konsequent nach innen abzubilden. Ich glaube, wir sind nicht alleine mit dieser Herausforderung, da stehen viele Museen noch am Anfang. Der zweite Bereich betrifft die Sammlungspolitik. Hier müssen wir ebenfalls mehr Arbeit investieren, auch wenn sich bereits erste Veränderungen abzeichnen.

Matter: Marilyn, Du warst eine der Mitunterzeichner:innen der beiden Briefe. Aus dieser Perspektive möchte ich gerne noch einmal darauf zurückkommen. Tasnim bemerkte vorhin, dass das Migros Museum durch Euren Brief zum ersten Mal mit der Frage konfrontiert wurde, wie es sich zu strukturellem Rassismus und Mechanismen von Ein- und Ausschlüssen verhalte. Ist das nicht erstaunlich, wenn wir uns vor Augen führen, dass Gruppen wie die Black Emergency Cultural Coalition und die Art Workers' Coalition bereits in den 1960er und 1970er Jahren ganz ähnliche Forderungen stellten, wie Ihr sie in den 2020er Jahren formuliert habt? Was ist denn in diesen über fünfzig Jahren passiert? Warum hat die westliche Welt nicht zugehört, warum hat niemand auf diese Forderungen reagiert – oder

allenfalls nur in Form von kurzfristigen Initiativen und punktuellen Ausstellungen, die keine strukturellen, nachhaltigen Veränderungen nach sich zogen? Wie geht es Dir, wenn Du solche Forderungen aus den 1960er und 1970er Jahren liest und heute immer noch die gleichen Forderungen stellen musst?

Marilyn Umurungi: Das betrifft so viele Themen, sei es die Repräsentation von Frauen in Museen und in der Kunstgeschichte, sei es die Repräsentation von Schwarzen Künstler:innen ... Ich würde das unter dem Begriff der Konjunktur zusammenfassen. Soziale Bewegungen und Ereignisse führen zu einem Umbruch. Aus diesem Umschwung heraus werden Fragen und Forderungen nach strukturellen Veränderungen gestellt, und plötzlich passiert sehr viel. Aber wie Tasnim vorhin schon bemerkte, geschieht das oft bloß nach außen hin. Das war etwa in den letzten Jahren zu beobachten, mit den Reaktionen auf die Black-Lives-Matter-, aber auch auf die #MeToo-Bewegung, die beide zusammenkamen. Das Kunstmuseum Basel hat zum Beispiel Schwarze feministische Künstlerinnen wie Kara Walker (2021) und Carrie Mae Weems (2023–24) ausgestellt und aus dem südafrikanischen Museum Zeitz MOCAA eine große Ausstellung über Künstler:innen des afrikanischen Kontinents und seiner Diaspora geholt (*When We See Us*, 2024). Doch innen bleiben die Strukturen dieselben. Wer die Fäden zieht und die Programmierung macht, sei es in Kulturinstitutionen oder in Forschungsinstitutionen, da ändert sich fast nichts. So sind diese Initiativen nicht nachhaltig genug. Wir sprechen heute von der ‹Dekolonisierung› der Museen und nutzen diesen Begriff, als wäre er in den Nullerjahren entstanden. Dabei geht er zurück auf die 1960er Jahre und auf Denker:innen wie Gayatri Chakravorty Spivak, Aimé Césaire und Frantz Fanon. Und jetzt, in den 2020er Jahren, wird postkoloniale Theorie auseinandergenommen, als wäre sie ein neuer Forschungszweig, als gäbe es grundsätzlich zu diskutieren, wie ‹wissenschaftlich› und objektiv dieser Zweig ist. Deine Frage war, wie es mir damit geht. Ich weiß es nicht. Ich finde es einfach bedenklich, dass wir offenbar das Rad ständig neu erfinden müssen. Es scheint, als würden wir immer wieder aufs Neue die Notwendigkeit erkennen, gewisse Gruppen zu integrieren – mal ganz abgesehen davon, dass der Begriff der Inklusion so problematisch ist –, während die Ausschlussmechanismen immer die gleichen bleiben, weil die Personen, die diese Ausschlüsse definieren, ebenfalls die gleichen bleiben.

Matter: Die Kritik am Begriff der Inklusion hat ja viel mit der Frage von Disziplinen zu tun, die Grenzen und Ausschlussmechanismen überhaupt erst definieren, sowie mit deren Entstehungsgeschichte. Ich denke da spezifisch an die Geschichte der Kunstgeschichte, die offensichtlich mit der Geschichte des Kolonialismus verbunden ist und nicht davon losgelöst gedacht werden kann. Die Krux an Inklusion ist ja, dass sie das inhärente Machtgefälle nicht hinterfragt, das in die Logik dieses Wortes eingeschrieben ist. Inklusion lässt die übergeordneten Probleme unangetastet, die überhaupt erst zum Ausschluss gewisser Menschen, Praktiken und Themen geführt haben. Solche Dynamiken lassen sich beobachten, wenn Museen oder die Kunstgeschichte Künstler:innen of Color einbinden, nur um sie in den Kanon der *weißen* Institution zu inkludieren, anstatt den Kanon selbst zu befragen und die Geschichte anders zu erzählen. Otieno, Du bist Redakteur für Publikationspraktiken am Haus der Kulturen der Welt in Berlin, einer Institution, die sich als pluridisziplinär versteht. Inwiefern trägt die kritische Befragung von Disziplinen und deren zunehmende Auflösung dazu bei, sich von Begriffen wie Inklusion zu verabschieden?



2 Yinka Ilori, *Reflection in Numbers*, 2024, Pavillon im Rahmen von *Shaped to the Measure of the People's Songs*, Haus der Kulturen der Welt (HKW), Berlin. Foto: Hannes Wiedemann / HKW

Eric Otieno Sumba: Interdisziplinarität, insbesondere das Zusammenspiel von Forschung und Ausstellungsmachen, war schon in der Vergangenheit ein wichtiger Bestandteil des HKW. Mit Beginn der neuen Leitung unter Bonaventure Soh Bejeng Ndikung kam es aber zu einer Neuausrichtung. Diese Durchlässigkeit sollte nicht mehr nur kognitiv nachvollziehbar, sondern konkret erfahrbar sein. Das HKW liegt mitten in Berlin und doch irgendwie weit weg. Wir sind zehn Minuten zu Fuß vom Hauptbahnhof entfernt, aber es ist nicht so einfach, dorthin zu kommen. Es ist ein langer Fußweg und ein großes Haus. Deswegen freuen wir uns, wenn Leute kommen, und wir wollen, dass sie viel Zeit im Haus verbringen und möglichst niederschwellig einen Anknüpfungspunkt finden. Das kann ein Liegekissen sein oder ein Taco-Wagen vor dem Haus. Aus kuratorischer Sicht geht es nicht um die Frage, was ist meine Disziplin und was mache ich damit, sondern was für eine Erfahrungswelt biete ich einer Person, die in dieses Haus kommt. Wir haben uns mit dem Haus auseinander gesetzt und versucht, mit der brutalistischen Betonarchitektur des ehemaligen Kongresszentrums zu arbeiten und dort zu intervenieren, wo wir konnten. Wir haben neue Farben an die Wände gebracht. Im Garten entsteht jedes Jahr ein neuer Pavillon (Abb. 2). Und wir versuchen, die Sinnlichkeit dessen, was wir machen, in den Mittelpunkt zu stellen. Noch bevor eine Person überhaupt den Titel einer Ausstellung liest, sollte sie etwas gespürt haben – Verwunderung vielleicht, oder Wut. Sie schaut sich diesen Pavillon im Garten an und denkt, was soll das? Gefällt es mir, gefällt es mir nicht? Es geht darum, erst einmal auf einer affektiven Ebene ein Engagement zu erreichen, das dann jemanden hineinzieht. Und wenn die Person drinnen ist, kann sie sich die Ausstellung anschauen, muss aber nicht. Wir sind ein Haus mit offenen Türen, es ist ein öffentliches Gebäude – das nehmen wir ernst. Wir nehmen auch die Welt oder die Welten sehr ernst. Was ist die Welt, was sind die Welten, und was kann ‹welten› als Verb bedeuten, also der aktive Prozess des Weltmachens, des



3 Ausstellungsansicht *Kolonial. Globale Verflechtungen der Schweiz*, Landesmuseum Zürich, 2024–25.
Foto: Schweizerisches Nationalmuseum

Weltschaffens? Wir haben gerade ein Projekt, das heißt ‹Heimaten›. Darin beschäftigen wir uns mit dem Prozess des ‹Heimatens› und überlassen es nicht der Rechten, diesen Begriff komplett für sich zu vereinnahmen, wie es derzeit in Deutschland schon fast geschehen ist.

Matter: Ich möchte diesen Gedanken von Welten und Heimaten gerne aufgreifen und an Marilyn weiterspielen, indem ich Dich nun zu Deiner Rolle als Co-Kuratorin der Ausstellung *Kolonial. Globale Verflechtungen der Schweiz* im Landesmuseum Zürich befrage (Abb. 3). Wir haben in der Schweiz das erstaunlich resistente Phänomen, dass weite Teile der Bevölkerung glauben, die Schweiz habe kein Rassismusproblem. Diverse Studien widerlegen das; zudem haben Forschungsarbeiten die vielfältigen kolonialen Verstrickungen der Schweiz beleuchtet, die bis heute nachwirken.¹⁰ Dennoch gehen viele Leute noch immer davon aus, die Schweiz habe mit dem Kolonialismus nichts zu tun. Mit der Ausstellung am Landesmuseum habt Ihr versucht, dem entgegenzutreten. Was waren für Dich als Kuratorin die wichtigsten Anliegen? Und wie blickst Du auf die Ausstellung zurück? Was ist mehr oder weniger gelungen?

Umurungi: Nun, wir waren ein Team von vier Leuten, und es ist im Landesmuseum eigentlich nicht üblich, dass so viele Leute gemeinsam eine Ausstellung konzipieren. In der Regel arbeitet eine kuratierende Person an einer Ausstellung, bekommt eine:n wissenschaftliche:n Mitarbeiter:in an die Seite gestellt und hat dafür ein bis anderthalb Jahre Zeit. Für die Kolonialismus-Ausstellung wurde das Thema jedoch bereits zwei Jahre zuvor gewählt. Ausschlaggebend waren verschiedene Forschungsarbeiten, sowie eine Interpellation der Politikerin Samira Marti, um die Schweizer Rolle in Sklaverei und Kolonialismus zu untersuchen.¹¹ Es wurde entschieden, dass das Schweizerische Nationalmuseum eine kulturhistorische Ausstellung zur Schweiz im

Imperialismus realisieren und dafür einen wissenschaftlichen Beirat einsetzen sollte. Gewöhnlich sind die Ausstellungen des Landesmuseums vor allem kulturhistorisch ausgerichtet. Beim Thema Kolonialismus wurde aber schnell klar, dass es nicht nur aus einer geschichtswissenschaftlichen Perspektive erzählt werden kann. Damit sind wir schon beim ersten Punkt. Es wurde beispielsweise kritisiert, dass der Beirat nicht so transdisziplinär besetzt war, wie er hätte sein können. Wissenschaftliche Disziplinen wie die Soziologie, Anthropologie, Politikwissenschaft und Gender Studies waren vertreten, vorwiegend aber die Geschichtswissenschaften. Insbesondere wurden Historiker:innen einbezogen, die schon länger zur Schweizer Geschichte forschen, was auch der Fokus der Ausstellung war. Aber es wurden leider keine Forscher:innen aus dem Globalen Süden involviert, die zum Beispiel Schweizer Verflechtungen aus einer post- und dekolonialen Perspektive untersuchen. Andere Disziplinen wie die Kunst- und Musikkissenschaften waren ebenfalls nicht vertreten, was wir aber durch die Mitwirkungen von Künstler:innen in der Ausstellung wieder ausgleichen konnten. Letztlich wurde entschieden, dass vier Personen die Ausstellung kuratieren: Zwei Historikerinnen, ein Sozialanthropologe und ich, die African Studies studiert hat. Als ich zum Projekt stieß, gab es bereits ein vorläufiges Grobkonzept mit Themenvorschlägen und der erwähnte Beirat war schon zusammengestellt. An mich wurde zum Beispiel die Frage herangetragen: Wie binden wir betroffene Communities ein? Damit standen wir direkt vor einer der größten Herausforderungen. Wie können wir von ‹Betroffenen-Communities› sprechen in einem Land, das von sich denkt, es habe nichts mit Kolonialismus zu tun gehabt? Wer sind also die Gemeinschaften, die von einem Phänomen betroffen sind, das die Gesellschaft nicht einmal als sozial prägend anerkennt? Das Rijksmuseum in Amsterdam hat beispielsweise für eine Ausstellung mit dem Titel *Slavery* eng mit Gemeinschaften aus ehemaligen Kolonien gearbeitet. Wir haben uns letztlich entschieden, mit Gruppen zu arbeiten, die sich in der Schweiz bereits zu diesen Themen geäußert haben, also antirassistische und dekoloniale Netzwerke sowie Aktivist:innen, Journalist:innen, die sich in den letzten zwanzig, fünfundzwanzig Jahren mit diesem Thema auseinandergesetzt haben, und politische Akteur:innen. Das war dann sozusagen die Community, mit der wir arbeiteten, aber nicht auf einer Betroffenheitsebene, sodass immer die Frage nach der Repräsentanz von kolonialgeschichtlicher Betroffenheit darüber schwebte. Um noch einmal auf die Frage zurückzukommen, was haben wir gut gemacht und was wir hätten besser machen können: Ich glaube, auf beides habe ich fast die gleiche Antwort. Was wir aus meiner Sicht gut gemacht haben, war die Erkenntnis, dass wir eine multiperspektivische Ausstellung brauchen. Wir haben uns gefragt: Sind wir überhaupt in der Lage, verschiedene Perspektiven darzustellen? Ist die vermeintliche Diversität unseres Teams aus verschiedenen Disziplinen multiperspektivisch genug – oder sind wir am Ende doch alle gleich sozialisiert, akademisch ausgebildet, aus der Schweizer Mittelschicht, und so weiter? Wo bleibt die Vielfalt, abgesehen von kulturellen Hintergründen? Reicht das? Sich also bewusst zu machen, dass es eine Multiperspektive braucht, das haben wir gut gemacht. Aber das nicht einlösen zu können, weil wir vielleicht doch nicht weit genug gegangen sind, das haben wir wiederum nicht gut gemacht. Am Ende mussten wir eine Ausstellung produzieren, die sich an wissenschaftliche und museale Konventionen hält. Wir erzählten Geschichte anhand von Objekten und Befunden, die wir in Archiven gefunden haben, anhand von Geschichten, die schon erzählt worden sind. Wir hätten ja eine Ausstellung konzipieren können, in der – im Sinne von Saidiya Hartmans ‹Critical Fabulation› –

fiktive Geschichten entwickelt werden, die sich mit dem beschäftigen, was gerade *nicht* in den Archiven überliefert ist.¹² Aber das hätte nicht in die Museologie des Landesmuseums gepasst.

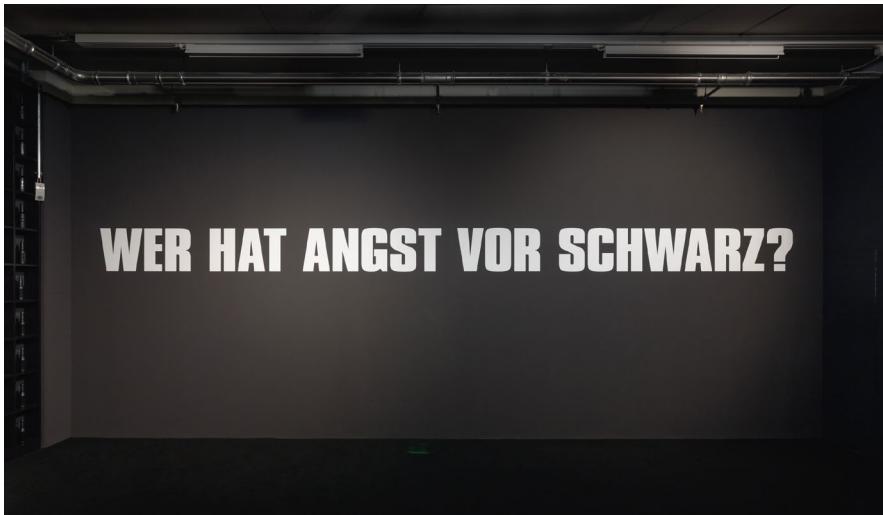
Matter: Ihr seid an die Grenzen der Institution gestoßen.

Umurungi: Ja, es geht um dieses Verständnis, ein Objekt oder ein Dokument erzählt eine Geschichte und nur darin finde ich Fakten über ein Ereignis. Dabei kann auch ein Sklav:innenlied eine Geschichte erzählen, und das ist genauso ein historisches Dokument. Oder ein Quilt – da gibt es in den African American Studies sehr schöne Arbeiten zu der Frage, was diese gewebten Decken erzählen und wie sie als historische Quellen verstanden werden können. Die Bedeutung solcher Quellen sowie der Oral History wird zum Beispiel in Bezug auf die Schweizer Kolonialgeschichte noch nicht ausreichend reflektiert. Wenn es uns gelänge, das zu ändern, würden wir vielleicht in einem Schweizer Volkslied nicht nur ‹urschweizerische› Identitäten erkennen, sondern möglicherweise auch die Präsenz von Schwarzen oder nichteuropäischen Menschen. Solche Spuren würden zeigen, dass die Geschichte komplexer oder widersprüchlicher ist, als wir es gerne hätten.

Matter: Hier gesellt sich zur Frage der Disziplinen noch die zentrale Bedeutung von Methoden hinzu. Institutionen regulieren als kontrollierende Instanzen, welche Methoden sie zulassen. Sie operieren aus einer aufrechterhaltenden (und daher konservativen) Logik heraus, indem sie reproduzieren statt hinterfragen. In emanzipatorischen Kämpfen gibt es oft unterschiedliche Auffassungen darüber, ob bestehende Institutionen reformiert oder ganz abgeschafft gehören. Ihr seid alle drei in unterschiedlichen Funktionen für Institutionen tätig. Wie geht Ihr damit um, dass viele Institutionen aus einer kolonialen Logik des Sammelns, Kategorisierens und Ausstellens heraus entstanden sind? Welche Möglichkeiten gibt es, innerhalb von Institutionen kritisch und antirassistisch zu arbeiten?

Umurungi: Ich denke, dass es diese Möglichkeit gäbe, wenn mehr solidarische Wissensvermittlung stattfinden würde. Wenn nicht jedes Museum oder Archiv das Gefühl hätte, die beste und wichtigste Ausstellung zu machen – sei es über Kolonialismus, Rassismus oder Black Figuration, nur um die Themen einiger jüngerer Ausstellungen in der Schweiz zu nennen –, als hätte es so etwas noch nie gegeben. Würden Institutionen solidarischer vorgehen und sich dafür interessieren, wie es andere machen, könnten alle von diesem Wissensaustausch profitieren. Wir kennen diese Art der Vernetzung aus dem Aktivismus. Viele Institutionen machen das aber nicht, weil sie unter anderem unter zeitlichem sowie ökonomischem Druck stehen und Eintritte mit ‹innovativen› Ideen und Konzepten generieren müssen. Das führt zu einer Abgrenzungslogik statt zu einem verbindenden Denken. Ich glaube, wir könnten viel erreichen, wenn sich Museen nicht als Einzelkämpfer:innen verstehen würden.

Baghdadi: Dem kann ich nur zustimmen. Solange in Museen bestimmte Werte wie kommerzieller Erfolg, Konkurrenzdenken oder rein quantitativ bemessene Besucher:innenzahlen fokussiert und andere Werte wie Fürsorge oder Gemeinschaftsbildung nicht dazugezählt werden, wird es schwierig sein, nachhaltige Diversitätsarbeit zu betreiben. Mit ein Grund, warum ich selbst Teil einer Institution werden wollte, war die Idee, langfristig in den Strukturen einzugreifen und dadurch Mitspracherecht für andere zu generieren. Es geht darum, sich den Raum zu nehmen, weil diese Räume Macht reproduzieren und über Ressourcen verfügen. Die Teilhabe an



4 Emeka Ogboh, *Sufferhead Original (Frankfurt edition)*, 2018, Ausstellungsansicht *Weil ich nun mal hier lebe*, MUSEUM^{MMK} FÜR MODERNE KUNST, Frankfurt am Main, 2018–19. © Emeka Ogboh, Foto: Axel Schneider, Frankfurt am Main

diesen Ressourcen verändert die Realität dieser Institutionen maßgeblich. Es ist ein Prozess, der langsam erkämpft wird und notwendig ist, weil so viel Deutungshoheit und Macht in den Institutionen steckt.

Sumba: Ich möchte ein Beispiel anführen, um diesen langsamem Wandel der Institutionen zumindest für Deutschland etwas zu kontextualisieren. Der Zoo Berlin hat Besucher:innenzahlen, von denen viele Berliner Museen nur träumen können. Ein Post vom Zoo Berlin bekommt in den sozialen Medien schnell zehntausend Likes. Der Eintritt dort ist relativ teuer. Aber der Zoo ist immer rappelvoll. Der Zoo hat sich als Institution seit über hundert Jahren nur wenig verändert. Ein Zoo kann heute unbehelligt asiatische Tempel nachbauen, ohne eine Feuilletondebatte oder eine Kulturkrise loszutreten. Im Vergleich dazu ist das Tempo des Wandels in vielen Museen nicht haltbar. Innerhalb von zehn Jahren haben wir Debatten geführt und sind teilweise wieder da, wo wir vorher waren, weil die Debatten einfach so schnell, zyklisch und durcheinander passieren. Vor der Pandemie, circa 2019, wurden noch starke Ausstellungen zum Thema Rassismus und Rassifizierung in Deutschland gemacht, etwa *Weil ich nun mal hier lebe* am Museum für Moderne Kunst in Frankfurt (Abb. 4). Mit der Pandemie vollzog sich aber eine zunächst schleichende, jedoch zunehmend offensichtliche Diskreditierung von allem, was mit Postcolonial Studies, Critical Race Theory, Gender Studies oder Intersektionalität zu tun hatte. Dennoch ist in den letzten zehn Jahren sehr viel passiert. Der Wandel ist einfach extrem schnell und ich glaube, im Kulturbereich erkennen wir das manchmal nicht. Diese Debatten kommen ja von irgendwoher, und zwar nicht vom Museum. Es gibt Leute außerhalb der Institution, die diese Arbeit schon lange machen. Wenn wir uns vernetzen, dann können wir von anderen lernen und mehr Verständnis dafür gewinnen, wie wir als Institutionen im Verhältnis dazu stehen, um das gesellschaftlich einzuordnen.

Matter: Abschließend würde mich interessieren, welche Modelle der musealen Praxis aus Eurer Sicht besonders wirksam im Sinne antirassistischer Strategien

sind. Möglicherweise sind es Modelle, die es noch nicht gibt, die Ihr Euch aber wünschen würdet. Wir haben über die Frage von Disziplinen gesprochen und über das Bedürfnis, rigide Strukturen aufzubrechen und vielleicht neue Formen der Institutionen zu denken. Bereits jetzt zeichnet sich ab, dass sich das Interesse der breiten Öffentlichkeit – und damit auch vieler Museen – langsam wieder von antirassistischen Anliegen abwendet. Der weltweit zunehmende Rechtspopulismus führt dazu, dass Forderungen nach Diversität und sozialer Gerechtigkeit als ‚Wokeness‘ abgetan, wenn nicht gar als illegal eingestuft werden. Was passiert nach der von Marilyn beschriebenen Konjunktur? Welche Praktiken – seien es konkrete Beispiele oder wilde Fantasien – stellen eine gewisse Nachhaltigkeit in Aussicht, damit in fünfzig Jahren nicht wieder die gleichen Forderungen gestellt werden müssen? Anders gefragt: Was ist Euer Plädoyer für die Zukunft?

Sumba: Um daran anzuknüpfen, was Marilyn und Tasnim bereits gesagt haben: Ich glaube, jede Ausstellung erfordert eine Neuerfindung der Methoden. Das ist natürlich anstrengend, weil Institutionen intrinsisch darauf ausgerichtet sind, schablonenhaft zu agieren. Es gibt Konventionen, wie Ausstellungen gemacht werden, mit normierten Abläufen, Verantwortlichkeiten und Timelines. Aber gewisse Ausstellungen passen nicht in dieses Schema. Manche Ausstellungen brauchen sechs Monate, andere zehn Jahre. Wenn man das ernst nimmt, dann kann man darüber nachdenken, was eine Ausstellung braucht und diesen Bedürfnissen Raum geben – damit die Ausstellung das werden kann, was sie werden soll. Ein Beispiel, das ich geben kann, war die Ausstellung *Echos der Bruderländer*, die 2024 im Haus der Kulturen der Welt stattfand (Abb. 5). Das HKW hat keine eigene Sammlung und dadurch die Freiheit, anders als ein Museum mit Objekten zu agieren. Bei dieser



5 Ausstellungsansicht *Echos der Bruderländer. Was ist der Preis der Erinnerung und wie hoch sind die Kosten der Amnesie? Oder: Visionen und Illusionen antiimperialistischer Solidarität*, Haus der Kulturen der Welt (HKW), Berlin, 2024. Foto: Hannes Wiedemann/HKW

Ausstellung wurden bei der Auswahl der Objekte sehr früh Leute involviert, die seit Jahren mit der Community arbeiten, also mit Menschen, die zwischen 1949 und 1990 aus Ländern wie Algerien, Angola, Chile, Guinea-Bissau, Kuba, Mosambik, Syrien und vor allem Vietnam in die DDR migrierten. Beteiligt waren etwa Personen wie Filmemacher:in und freie:r Kurator:in Sarnt Utamachote. Es war zentral, dass Personen mit nachhaltigen Bezügen zu diesen Menschen die Auswahl an Archivmaterial kuratieren, dass die Institution also nicht extraktiv vorgeht und sich für eine Ausstellung bereichert, sondern dass diese Arbeit und der Bezug zur Community danach weitergehen. In der Umsetzung hat dann nicht alles so geklappt, wie wir uns das vorgestellt hatten, wir konnten zum Beispiel nicht alle Objekte zusammenbringen. Aber das Ergebnis war insofern interessant, als die Geschichte der sogenannten Bruderländer in Deutschland als abgeschlossen galt. Wir haben uns an diese Geschichte herangewagt und durch diesen gemeinschaftlichen Ansatz eine neue Perspektive auf eine eigentlich alte, vermeintlich abgeschlossene Geschichte eröffnet, die für uns ebenso überraschend war. Diese Überraschungsmomente im Entstehungsprozess waren sehr wichtig. Wenn das beim Ausstellungsmachen nicht mehr passiert, wenn alles nach Plan läuft und irgendwie so glatt und einfach ist, dann machst Du doch etwas falsch.

Baghdadi: Ich habe kein Best-Practice-Beispiel im klassischen Sinne, aber in meinem Kopf rattert es dauernd um diese Fragen herum. Ich habe viel aus der Ausstellung *An der Schwelle des Museums* gelernt, die 2024 am Migros Museum für Gegenwartskunst stattgefunden hat (Abb. 6). Es ging dabei um Zugänglichkeit und um die Frage, wie Schwellen abgebaut werden können. Was bedeuten für Menschen solche Grenzen, ins Museum einzutreten und Teil davon zu werden? Es war ein anstrengendes, schmerhaftes Projekt. Denn es war viel mehr als bloß eine Ausstellung. Wenn eine Institution anfängt, über diese Fragen konsequent nachzudenken, muss sie sich auch den Herausforderungen stellen, die damit einhergehen. Es kann passieren, dass eine Institution beginnt, diesen Weg zu gehen, nur um zu realisieren, dass sie noch nicht bereit ist. Da gilt es also, alles durchzudenken. Die Ausstellung war ein Versuch, mit dem Ansatz der Socially Engaged Art zu arbeiten; es ging um Menschen, die zusammenfinden und über das Machen ins Sprechen kommen, über die Schwelle treten und in diesem Prozess viele strukturelle Fragen stellen. An dem Punkt beginnt der schmerzhafte Prozess. Es fängt schon beim Konzept an – was ist eigentlich ein Museum? Die Menschen, die sich in so einem Projekt involvieren und engagieren, werden sich natürlich auch kritisch äußern. Und das muss man wollen. Für mich sind drei Learnings daraus resultiert. Das Erste ist, wenn man sich als Museum mit antirassistischen Haltungen und intersektionalen Themen befasst, dann muss man diese Fragen zu einem Teil der eigenen DNA machen, also auf strategischer, organisationsbildender Ebene umsetzen. Antirassistische Arbeit muss auf dieser Ebene ansetzen, damit sie durch alle Bereiche durchsickert, statt bloß auf der Schauseite der Institution zu bleiben. Das heißt zum Beispiel, dass man Awareness lebt und als Institution verinnerlicht – nicht nur ein Konzept entwirft, das dann einmal an einer Veranstaltung Anwendung findet. Das Zweite ist, den Menschen den Raum zu geben, den sie sich nehmen möchten. Wenn man etwa Leute einlädt, ihnen dann die Agency gibt, sich so zu verhalten, wie sie es möchten, und das richtige Setting dafür zur Verfügung stellt. Wenn Räume geschaffen werden, in denen Agency ermöglicht wird und Menschen entscheiden können, ich möchte jetzt zum Beispiel nicht zu diesem Thema sprechen, weil ich dafür markiert werde, sondern ich möchte zu einem



6 Ausstellungsansicht *An der Schwelle des Museums*, Jeanne van Heeswijk, Sophie Mak-Schram und Kollaborateur:innen, Migros Museum für Gegenwartskunst, Zürich, 2024–25. Foto: Studio Stucky

anderen Thema sprechen – da fängt für mich etwas Interessantes an. Dann können Menschen beginnen, sich in diesen Räumen wohlzufühlen. Das Dritte schließlich ist die strategisch-politische Vernetzung mit anderen Institutionen. Wir können uns nicht langfristig leisten, in den eigenen Kokons zu bleiben. Wir müssen stärker nach außen treten und gemeinsam überlegen, wie wir gegen rechte und antidemokratische Dynamiken eine geschlossene Haltung einnehmen können.

Umurungi: Ganz vieles von dem, was Tasnim genannt hat, sehe ich genauso. Die Frage lud dazu ein, fantasieren zu dürfen, und ich würde mir wünschen, dass wir Ausstellungen machen können, die nicht aufgeräumt sind, sondern sich *messy* anfühlen – und zwar nicht nur so aussehen, weil sich das gut verkaufen lässt. Ich wünsche mir Ausstellungen, die keine fertigen Geschichten erzählen müssen, die widersprüchlich sein dürfen und Unbehagen auslösen können, die eine gewisse Komplexität vom Menschsein und Menschbleiben abbilden, und nicht derart fertig verpackt sein müssen, dass sie sich auf dem Kunstmarkt oder in den Geschichtsbüchern gut verkaufen lassen. Was im Moment meiner Meinung nach noch zu wenig passiert – und das sage ich ganz bewusst auch in Bezug auf die *Kolonial* Ausstellung – ist, dass Ausstellungen nicht bloß Erkenntnisse bringen, sondern ebenso Momente des Caring und Healing. Deswegen finde ich so interessant zu hören, wie Otieno die Herangehensweise des HKW beschreibt. Wie schaffen wir Räume, die nicht nach der Logik von Wissen als Macht operieren? Räume, die nicht in erster Linie den Anspruch haben, zu informieren, sondern das Gefühl vermitteln können: «Ich sehe Dich und ich sorge mich um Dich»?

Dieses Gespräch ist eine überarbeitete Version des Round Table, das im Rahmen der von CARAH organisierten Vortragsreihe «To Mend and to Mind: Antirassistische Praktiken in der Kunstgeschichte» am 21. November 2024 beim Migros Museum für Gegenwartskunst in Zürich stattgefunden hat.

- 1** Zur Geschichte und Nachwirkung der Proteste rund um die Ausstellung, siehe Bridget R. Cooks: Black Artists and Activism: Harlem on My Mind (1969), in: *American Studies* 48, 2007, Nr. 1, S. 5–39, <https://www.jstor.org/stable/40644000>. Für eine gezielte Analyse des Projekts, seiner Fallstricke und Kritikpunkte aus der Sekundärliteratur siehe Susan Cahan: *Mounting Frustration: The Art Museum in the Age of Black Power*, Durham 2016.
- 2** Die politischen Aktionen von GAAG sind in Form von Fotografien, Manifesten, Briefen und Pressemitteilungen dokumentiert in Jon Hendricks/ Jean Toche/Poppy Johnson (Hg.): *GAAG, The Guerrilla Art Action Group, 1969–1976. A Selection*, New York 1978.
- 3** Lucy R. Lippard: *The Art Workers' Coalition. Not a History*, in: *Studio International* 180, 1970, Nr. 927, S. 171–172.
- 4** Lisa G. Corrin (Hg.): *Mining the Museum. An Installation by Fred Wilson*, Ausst.-Kat., Baltimore, The Contemporary/The Maryland Historical Society, New York 1994.
- 5** Eine Studie zeigte 2019 etwa auf, dass 85 Prozent der in großen US-amerikanischen Museen ausgestellten Künstler:innen *weiß* und 87 Prozent männlich sind. Chad M. Topaz/Bernhard Klingenberg/Daniel Turek/Brianna Heggeseth/Pamela E. Harris/Julie C. Blackwood/C. Ondine Chavoya/Steven Nelson/Kevin M. Murphy: *Diversity of Artists in Major U. S. Museums*, in: *PLOS ONE* 14, 2019, Nr. 3, <https://doi.org/10.1371/journal.pone.0212852>.
- 6** Sarah Cascone: *In Response to Growing Pressure From Within, the Metropolitan Museum of Art Has Released an Institutionwide Equity and Diversity Plan*, in: *Artnet News*, 07.07.2020, <https://news.artnet.com/art-world/met-racism-allegations-1892614>, Zugriff am 14.05.2025; Tate London: *Our Commitment to Race Equality*, www.tate.org.uk/about-us/our-commitment-race-equality, Zugriff am 14.05.2025.
- 7** Managing Diversity. Leitbild zu Diversität für die Bundesmuseen und die Österreichische Nationalbibliothek als Arbeitgeber:innen, verfügbar unter www.mumok.at/diversity-strategie, Zugriff am 14.05.2025.
- 8** Black Artists and Cultural Workers in Switzerland: *Offener Brief*, 09.06.2020, An die Kunsthäuser in der Schweiz, 9.06.2021, <https://blackartistsin-switzerland.noblogs.org>, Zugriff am 05.05.2025.
- 9** Migros Museum für Gegenwartskunst: An die Verfasser*innen/Initiator*innen/Mitunterzeichner*innen des zweiten offenen Briefes vom 9. Juni 2021, <https://migrosmuseum.ch/an-die-verfasserinnen-initiator-innen-mitunterzeichner-innen-des-zweiten-offenen-briefes-vom-9-juni-2021>, Zugriff am 13.05.2025.
- 10** Siehe unter anderem Patricia Purtschert/ Harald Fischer-Tiné (Hg.): *Colonial Switzerland. Rethinking Colonialism from the Margins*, London 2015; *Widerspruch* 37, 2018, Nr. 72, Sonderheft Postkoloniale Verstrickungen der globalen Schweiz, <https://widerspruch.ch/heft/72>, Zugriff am 13.05.2025; Leonie Mugglin/Denise Efionayi/Didier Ruedin/Gianni D'Amato: *Grundlagenstudie zu strukturellem Rassismus in der Schweiz*, Neuchâtel 2022, <https://libra.unine.ch/handle/123456789/31654>, Zugriff am 13.05.2025; Jovita dos Santos Pinto /Pamela Ohene-Nyako /Mélanie-Evely Pétrémont/Anne Lavanchy/Barbara Lüthi/Patricia Purtschert/Damir Skenderovic (Hg.): *Un/doing Race. Rassifizierung in der Schweiz*, Zürich 2022, <http://doi.org/10.33058/seismo.30819>; Fachstelle für Rassismusbekämpfung FRB: *Rassismus in der Schweiz. Zahlen, Fakten, Handlungsbedarf*, Bern 2024, <https://www.frb.admin.ch/de/rassismus-in-zahlen>, Zugriff am 13.05.2025. Weitere Literaturangaben finden sich zudem in Bouda Etemad/Fabio Rossinelli: *Kolonialismus*, in: *Historisches Lexikon der Schweiz (HLS)*, Version vom 18.09.2024, übersetzt aus dem Französischen, <https://hls-dhs-dss.ch/de/articles/026457/2024-09-18>, Zugriff am 13.05.2025.
- 11** Schweizer Parlament, *Interpellation 21.3153*, eingereicht von Samira Marti am 15.03.2021, <https://www.parlament.ch/de/ratsbetrieb/suche-curia-vista/geschaef?AffairId=20213153>, Zugriff am 05.06.2025.
- 12** Saidiya Hartman: *Venus in Two Acts*, in: *Small Axe* 12, 2008, Nr. 2, S. 1–14, <https://doi.org/10.1215/-12-2-1>.

Defining the Espace Tilo Frey—the first public space in Neuchâtel dedicated to a Swiss woman of African descent—has proven to be a challenging task. This difficulty stems from two issues. First, the documents I have consulted for my research on monuments and colonial symbols in Neuchâtel¹ offer no consensus on what the Espace actually represents. Second, there remains an unresolved question concerning the visual language of commemoration within the site. Indeed, Louis Agassiz—Frey's controversial predecessor—remains visibly present at the University of Neuchâtel: his name is still inscribed on a wall, accompanied by a QR code that links to his biography. Confronted with these elements—Agassiz's name, the QR code, and its biography—I am compelled to ask: what purpose do these objects serve? And moreover, what does it mean to rename a place while preserving a visual and discursive framework that continues to give physical presence to the very figure the renaming sought to call into question?

Located in the Humanities building at the University of Neuchâtel, the Espace Tilo Frey occupies a site at Les Jeunes-Rives, on the shore of Lake Neuchâtel.² It is surrounded by three key buildings: an auditorium; the heart of the faculty; and another edifice that houses the library.³ The Humanities complex was built after many institutional quarrels. For years, the faculty of humanities was scattered across unsuitable premises, constantly forced to move between different locations or adapt to temporary arrangements. The anticipation for a complex that would finally bring the faculty under one roof was palpable and its inauguration on October 31, 1986 marked a momentous occasion.⁴

The courtyard between the buildings—referred to by architect Jean-Michel Triponnez and his team in a 1986 report as «la place préau de l'aula»—is organized around a sculpture of Swiss artist Gianfredo Camesi (born 1940).⁵ After winning a contest, Camesi's work was seamlessly integrated into the overall architectural design.⁶ The artist later revised the original title of his sculpture, *Anamorphose*, renaming it in 1988 as *Ouvert, Formation-Transformation*.⁷

The sculpture is composed of various stones arranged in a circle that opens from 30° to 180°. This circular arrangement recalls another work by Camesi, located at Avenue Piccard, on the campus of the Swiss Federal Institute of Technology in Lausanne (EPFL).⁸ In Camesi's practice, the circle carries multiple symbolic meanings: the cosmos, the world, and life itself. In this context, it also evokes the different stages of a student's transformation through engagement with university life. Like its title, the installation itself underwent changes: initially, it only consisted of

stones. A few years later, the Swiss art historian and curator Marc-Olivier Wahler mentions that «certain authority» recommended replacing the gravel by shrubs and grass.⁹ In November 1988, the street running through «la place préau de l'aula» was inaugurated as Espace Louis Agassiz,¹⁰ a name it retained until May 2019, when it was officially renamed as Espace Tilo Frey, in honor of the first woman of both Swiss and Cameroonian origin elected to the Swiss Parliament.

As historian Jovita Dos Santos Pinto observes, the prior failure to commemorate Tilo Frey (1923–2008) reflects a «raceless» national narrative: «according to this narrative, Switzerland has no colonial history and therefore no history of colonial racism». In her 2020 article, Pinto then explains that Tilo Frey was among the first twelve women elected to the National Council in 1971, the very year women's suffrage was introduced in Switzerland. She was also the first Black woman—or more generally woman of color—to serve in the Federal Parliament. Raised in Neuchâtel, Frey joined the Free Democratic Party (FDP) in September 1959, shortly after the canton granted women the right to vote. She was elected to the municipal parliament in 1964, served as its president from 1970 to 1971, and became a grand councilor of the canton in 1969.¹¹

Yet, despite her trailblazing career, the decision to rename the Espace Louis Agassiz in her honor sparked controversy in Neuchâtel, prompting what I describe as a public display of anger and disappointment from a group of historians and researchers affiliated with the natural sciences societies in the French speaking part of Switzerland.¹² Their reactions, voiced through various public media outlets, led to a series of subtle visual modifications to the space now dedicated to Frey. Until June 2019, when the site still bore the name Louis Agassiz, two plaques placed on the north building displayed his name, along with his profession and the dates marking his birth and death. Back then one plaque read «Espace Louis Agassiz», with «Naturalist, 1807–1873» inscribed beneath. Since June 6, 2019, three new plaques are displayed on the wall. One bears the name «Tilo Frey», while another reads: «First woman from Neuchâtel elected to the federal parliament, Swiss Cameroonian politician, 1923–2008». Beneath them, a smaller plaque states: «Formerly Espace Louis-Agassiz». This note is accompanied by a QR code linking to Louis Agassiz's entry in the Swiss Biographical Dictionary, offering a more detailed account of his life (fig. 1).

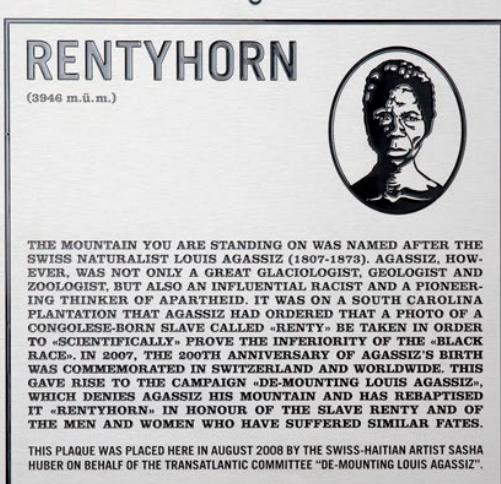
The renaming of the space from Agassiz to Frey is the result of political and social pressures that arose following the launch of the Demounting Louis Agassiz campaign in 2007. Prior to this, Louis Agassiz was mainly celebrated for his pioneering work as a glaciologist and ichthyologist of global renown,¹³ as well as a key founder and prominent figure of the University of Neuchâtel (formerly the Académie neuchâteloise). He was also regarded as a «charming scientist»,¹⁴ well connected with influential figures in politics and science in Paris, Germany, and the United States, where he held a professorship at Harvard.¹⁵ Starting in 2007, a critical counter-narrative about Agassiz gained traction in Switzerland. This narrative focused on his views and actions regarding Black people in the United States. It highlighted his support for segregationist and polygenist ideologies.¹⁶ Public attention was drawn to these critiques through a range of interventions, including open letters,¹⁷ political debates in the Swiss Parliament,¹⁸ and artistic projects organized by the Demounting Louis Agassiz committee. Notable among these artistic projects were *Rentyhorn* (2008),



1 Plaques and QR code Espace Tilo Frey, 2025, Neuchâtel (photo by the author)

a video intervention by Swiss Haitian artist Sasha Huber and *Glaciologist, Racist: Louis Agassiz (1807–2012)* (2012), an exhibition curated by Hans Fässler and Hans Barth, both historians and members of the Demounting Louis Agassiz committee (fig. 2).¹⁹

Building on the legacy of this critique, a series of petitions challenged the use and meaning of urban public spaces in Neuchâtel in the following years, ultimately contributing to the renaming of the Espace Louis Agassiz. While all these petitions



2 Sasha Huber
Metal plaque,
2008, engraved
aluminium on
wood, 31,5 x 33 cm,
Courtesy the artist
and Museum of
Contemporary Art
Kiasma

did not target the Espace directly—each driven by distinct political agendas—they converged to prompt the eventual change. The demands emerged from three main motivations: the desire to reinterpret Neuchâtel's historical narrative, the push to feminize public spaces, and the wish to restore the memory of a previously overlooked Neuchâtel politician.

In 2018, Martha Zurita, a politician from the Swiss Party of Labor (POP) in Neuchâtel, submitted an interpellation to the municipal council. It proposed the installation of a plaque aimed at highlighting the multiple facets of Agassiz's legacy on the commodities that celebrated him.²⁰ This initiative was soon followed by

two additional petitions. The first, supported by the African Popular University in Switzerland (UPAF) and the Carrefour de Réflexion et d'Action Contre le Racisme Anti-Noir (CRAN), called for a public space to be dedicated to Tilo Frey. Notably, this petition was submitted after the tenth anniversary of Frey's death, and in light of the lack of public celebration of this figure.²¹ The second petition submitted by Raymonde Richter from the Radical Liberal Party (PLR), sought to increase the visibility of women in public spaces, particularly highlighting the case of Tilo Frey.²² In response, the city's executive authorities decided to address these various demands by renaming the Espace Agassiz as Espace Tilo Frey.

This decision, however, was met with strong resistance from Neuchâtel's intellectual elite. The University of Neuchâtel, for instance, refused to install an explanatory plaque beneath Agassiz's statue, which remains on display in the university main building.²³ Similarly, the commemorative stone in honor of Agassiz and his colleague²⁴ at Pierre-à-Bot remains untouched, preserving its original form without any explanation. In the Museum of Natural Science, the sign contextualizing a portrait of Agassiz painted by Alfred Berthoud (1881) offers only a brief mention of his racist ideology, choosing instead to emphasize his contributions to the museum's collections. It is worth noting that the portrait in that museum is oddly positioned behind two other celebratory statues,²⁵ as if it were meant to be hidden while still on display. Apparently, the museum chose to move Agassiz's portrait from its former place to a corner dedicated to the institution's founders.²⁶ Nevertheless, this scenographic choice—exhibiting an object while partially concealing it—reveals a broader pattern present in Neuchâtel's cultural institutions: a simultaneous acknowledgment and avoidance.

The practice of hiding while displaying brings me back to the Espace Tilo Frey, where Agassiz's name—along with a QR code—has been added beneath the new plaque bearing Tilo Frey's name. The renaming represented a significant milestone, as it granted Neuchâtel its first public space dedicated to a Swiss woman of African descent. Nevertheless, Agassiz's name remains engraved on the wall of the University of Neuchâtel, accompanied by a QR code that directs to his biography. Taken together, these elements lead me to ask: What is the intended purpose of displaying technological objects in this memorial place? To answer this, it is essential to examine how Agassiz's memory is framed in public discourse: What is being said about him? What is left unsaid? What do certain actors choose to remember, and what do they prefer to forget?

The announcement of the renaming from Agassiz to Frey was aired on Swiss national television on September 7, 2018.²⁷ In this brief report, three speakers take the floor. The first, Neuchâtel City Councilor Thomas Fachinetti, explains the reasons behind the city's decision to change the name citing a «rise in xenophobia» and the municipality's desire to «take a stand against» this trend in Europe. In contrast, historian Jean-Pierre Jelmini, who regretted the change, argues: «Personally, I find it unfortunate that one half of a man's life cancels out the other. I would have preferred an explanation that acknowledges both sides of his life.» Another historian, Marc-Antoine Kaeser, remarks: «I feel we are prisoners of the present—using today's lens to judge the past. But history and the past serve a different purpose: We must confront them to interrogate our present and to imagine a different future.» Towards the end

of the report, the journalist poses the question: «In Neuchâtel, streets and buildings bear the names of notables enriched through slavery—so is the city considering launching a cleanup operation and renaming Place de Pury?» To this, Fachinetti responds: «We won't erase that; we acknowledge the legacies of history, and it is far from our intention to yield to what some might perceive as political correctness.»

These commentaries reveal a diverse range of perspectives. Fachinetti's view, for instance, links the name change to a perceived «increase in xenophobia». Kaeser, on the other hand, invokes «science» and «the past» as guardians of historical truth, contending that the proposed alteration would violate historical ethics. Jelmini takes yet another position, viewing the renaming as a form of erasure, tantamount to wiping out half of a man's life.

Another striking aspect of the public debate around Agassiz is the prominence given to voices that share similar views. Of the three individuals interviewed in the reportage, two are esteemed researchers with ties to the University of Neuchâtel who advocate for retaining Agassiz's name at the university. No reference is made to Martha Zurita, who submitted the petitions to engage more critically with Agassiz's legacy in 2018. Likewise, neither the Demounting Louis Agassiz committee, which has denounced the selective nature of Swiss writings on Agassiz since 2007, nor the historian Jovita Dos Santos Pinto, whose research focuses on Tilo Frey, are given a voice.

What this suggests to me is that the debate around Agassiz's memory in Switzerland is shaped by a select group of voices—mainly those who carefully curated his image and uphold Agassiz as an extraordinary scientist. Such an approach, I believe, diverts attention from other critical issues at stake: making explicit that the making of science is not neutral,²⁸ and acknowledging that one can foster significant contributions to certain fields—such as glaciology or ichthyology—while also advancing hierarchical racist theories.

Suppose I were to study the controversy surrounding Agassiz's legacy using only media that prioritize the perspectives of natural historians and university rectors advocating to keep his name at the university of Neuchâtel. In that case, I might wrongly conclude that this criticism of Agassiz is a recent phenomenon—dating back only to the launch of the Demounting Louis Agassiz campaign—lacking historical depth. I might also be led to view such criticism merely as an attempt to rewrite what Kaeser considers «the past».

The research practices of colleagues such as Izabel Barros and artist Sasha Huber offer alternative perspectives grounded in decolonial, feminist, and activist methodologies. Their work demonstrates that to truly grasp the criticisms of Agassiz as historical facts, one must adopt an international lens—taking into account the places where he lived, taught, collected human remains and natural specimens, commissioned photographs, and continues to be celebrated. Their findings suggest that the collections underlying Agassiz's scientific renown cannot simply be seen as a great accomplishment.²⁹ In contrast to the narrowing of the conversation in Neuchâtel, these perspectives provide crucial counterpoints, enabling me to *de-center* the reactionary views so prominently featured in Swiss mainstream media and Swiss natural historians' publications about Agassiz.

Part of Huber's work is to challenge the visual and symbolic persistence of Agassiz's legacy. She created a map of sites around the world that bear Agassiz's

name, revealing the global impact and reach of his commemorations.³⁰ Through this mapping, she charted necessary *detours* required to gain a fuller understanding of Agassiz's global impact. One of these detours leads us to the United States, where Agassiz served as a professor.

In the United States, I look for texts by Black writers that address scientific racism from the nineteenth century onward. I begin with Frederick Douglass's 1854 address *The Claims of the Negro, Ethnologically Considered*,³¹ where he directly challenges the racist premises of polygenism and the ethnological theories circulating in the mid-nineteenth century, including those advanced by Agassiz. Building on Douglass's intervention, I then turn to W. E. B. Du Bois's *The Conservation of Races* (1897),³² a speech delivered at the inauguration of the American Negro Academy in Washington, D.C., which develops a more systematic vision of race as both a social and historical construct. Finally, I bring this historical trajectory into conversation with the late twentieth century, analyzing the visual and discursive strategies of Carrie Mae Weems's photographic installation *From Here I Saw What Happened and I Cried* (1995–1996),³³ which reframes photographic archives of enslaved subjects to expose and resist the legacies of racial objectification. These references testify, both in the nineteenth and the twenty-first centuries, to how Black intellectuals have exposed the everyday costs of polygenism—and the racial segregation it was used to justify. These testimonies move me because they bear witness, on an emotional level, to the everyday effects of racist scientific discourse from the standpoint of the embodied experience of Blackness.

I wonder how these ideas circulate and eventually reach Switzerland. Because in my opinion, some elements of this Black tradition appear in the petitions of the Demounting Louis Agassiz committee as well as in the demands of Martha Zurita. Both underscore the ways in which the governance of public space is entangled with historical narratives inherited from the nineteenth century. In doing so, they make visible something that Du Bois was also suggesting: namely that theory actively shapes not only the urban environments we move through on a daily basis, but also those we observe and reflect upon from a distance.

The Black critical tradition of scientific racism—by foregrounding the everyday costs of racialization—has provided a grammar for articulating restitution claims against Agassiz. In my work, I use the term ‘restitution’ in the sense of restoring—bringing to light what was once set aside, re-historicizing, and revisiting the written narratives³⁴ surrounding Agassiz's memory.

There are multiple restitution claims against Agassiz internationally at the moment I write. These demands encompass a wide range of actions, from the revision of historical discourse—such as in Martha Zurita's interpellation—to disseminating images digitally—as in Tamara Lanier's trial against Harvard, in which she sought the return of daguerreotypes of her enslaved ancestors, arguing that the university had no rightful claim to possess, to circulate or profit financially from them.³⁵

I frame these demands as an international complaint against Agassiz, arguing that such restitution claims have emerged particularly in places where Louis Agassiz collected natural resources and local ecological knowledge about the fauna and flora he studied.³⁶ Engaging with the voices behind this international complaint has prompted me to reconsider the achievements for which Agassiz is usually celebrated, situating them within a broader historical critique of natural science. I further argue that these complaints reveal another dimension of scientific knowledge production:

the plundering of human remains—such as those excavated in Rio de Janeiro in 1865–1866³⁷—as well as the use of troubling imagery he commissioned, both in the United States and in Brazil, to illustrate his racial theories.³⁸ From this perspective, I interpret the plaque and QR code honoring Louis Agassiz at the Espace Tilo Frey as tangible manifestations of an invisible discursive struggle between competing intellectual traditions³⁹ while simultaneously serving as diversion tactics. These objects *divert* attention from the claims formulated by the international complaint against Agassiz and redirect it to the fears and disappointments of a group of Neuchâtel natural science historians. This group frames any criticism of Agassiz's legacy as an attempt to rewrite history and dismisses such critiques as ahistorical. Consequently, *detouring* through other geographies and timelines—or, rather, engaging with traditions of thought that expose what Neuchâtel's narratives seek to sideline—becomes a crucial methodological strategy, allowing me to move beyond the limitations of a purely national and one-sided acknowledgment of Agassiz's legacy.

Notes

- 1 My sources include Neuchâtel newspapers reporting on the 1988 inauguration of the Espace Louis Agassiz, municipal archives from 1985–1988 and 2017–2019, a book published by Jean-Michel Triponez and others for the opening of the new University Humanities building in 1986, as well as maps from the Géoportail Neuchâtel website. https://sitrn.ne.ch/theme/main?lang=fr&base_layer_ref=blank&tree_groups=gp_points_interets%2Cgp_photos_360%2Cgp_main%2Cgp_base_layers&tree_group_layers_gp_photos_360=, accessed 26.08.2025
- 2 Dominique Chloé Baumann: *Une histoire des lieux, dans l'université de Neuchâtel 1909–2009. Former, chercher, transmettre, innover*, Hauteville 2009, p. 233–241.
- 3 Jean-Michel Triponez & al. (eds.): *Université, science, morales, Neuchâtel*, in: *Université de Neuchâtel Aula et faculté des lettres*, Neuchâtel 1986, p. 29–37.
- 4 Baumann 2009 (as note 2), p. 233–241.
- 5 Triponez & al. 1986 (as note 3), p. 29–37.
- 6 Marc-Olivier Wahler: *Anamorphose*, in: Walter Tschopp/Hans Christoph von Tavel (eds.): *Camesi, exhib.-cat.*, Bern/Neuchâtel 1994, p. 171–179.
- 7 Gianfredo Camesi: *Camesi. Cahier d'artiste*, Zurich 1988, p. 15.
- 8 École Polytechnique Fédérale de Lausanne (EPFL): *Cosmogonie*, 2018, https://www.epfl.ch/campus/art-culture/museum-exhibitions/wp-content/uploads/2018/08/Gianfredo_Camesi_Cosmogonie.pdf, accessed 28.07.2025
- 9 Wahler 1994 (as note 6), here p. 179.
- 10 Ville de Neuchâtel: *Conseil général 22 ème séance, Lundi 12 novembre 2018*, Geographical map, p. 2594, https://www.neuchatelville.ch/file/admin/sites/ne_ville/fichiers/votre_commune/ cg_pv/PV_CG_no_22_-_12_novembre_2018.pdf, accessed 28.07.2025.
- 11 Jovita Dos Santo Pinto: *Afrofeminismus gegen das Vergessen*, fernetzt 2020, <https://fernetzt.univie.ac.at/afrofeminismus-gegen-das-vergessen/>, accessed 15.08.2025.
- 12 To substantiate this claim, I conducted a comprehensive review of several sources. These include coverage in the Neuchâtel press about the Espace Louis Agassiz between 1988 and 2020, reports by Swiss French television on the same subject, as well as various forms of public debate addressing the renaming of Espace Louis Agassiz (such as podcasts, discussions in Cafés Scientifique, and similar forums).
- 13 Hans Fässler: *Press Release Campaign «Demounting Louis Agassiz (1807–1873)*», in: Archiv Louverture 2007, https://archiv.louverture.ch/KAMPA/AGASSIZ/mail_agssiz.pdf, accessed 18.08.2025.
- 14 Marc-Antoine Kaeser: *Un savant séducteur. Louis Agassiz (1807–1873), prophète de la science*, Vevey 2007.
- 15 Ibid., p. 161.
- 16 Hans Fässler: *Such Is in a Name. Louis Agassiz, Sasha Huber, and Swiss Snow White-ness*, in: Mark Sealy/Gaëtane Verna (eds.): *Sasha Huber: You Name It*, Milan 2022, p. 33–43. See also Demounting Louis Agassiz committee: *Rentyhorn Petition*, in: *Rentyhorn.ch*, 2008, <https://www.rentyhorn.ch/list.php?lang=en>, accessed 18.08.2025.
- 17 Sasha Huber: *Request to rename the Agassiz-horn (3946 m above sea level, BE/VS)*, letter, Helsinki, September 15, 2008, in: Sealy/Verna 2022 (as note 16), p. 45–46.
- 18 Hans Fässler: *Letter to the Swiss Federal Office of Topography*, in: Archiv Louverture 2007,

- https://archiv.louverture.ch/KAMPA/AGASSIZ/agass_landestopo.pdf, accessed 18.08.2025. See also: Carlo Sommaruga: Interpellation «Démontrer Louis Agassiz et redonner la dignité à l'esclave Renty», Swiss Parliament 2007, <https://www.parlament.ch/fr/ratsbetrieb/suche-curia-vista/geschaefte?AffairId=20073486>, accessed 18.08.2025.
- 19** Sasha Huber: Imagining Freedom through Transa(r)lantic Reparative Interventions, in: Sealy/Verna 2022 (as note 16), p. 113–123.
- 20** Ville de Neuchâtel 2018 (as note 10), p. 2582–2583.
- 21** Dos Santos Pinto 2020 (as note 11). See also: Université populaire africaine en Suisse: Appel pour la Mémoire de Tilo Frey, 1^{re} Neuchâteloise parlementaire d'origine africaine, Petition, Bern and Geneva 2018, <https://www.change.org/p/autorites-suisses-federales-et-neuchateloises-appel-pour-tilo-frey-1re-neuchateloise-parlementaire-d-origine-africaine-56-premieres-signatures-deja>, accessed 18.08.2025.
- 22** Ville de Neuchâtel 2018 (as note 10), p. 2584–2585.
- 23** Isaline Deléderry-Oguey/Matthieu Gillabert/Chantal Lafontant Vallotton: Changer de nom pour changer de passé? Échange autour de l'Espace Louis-Agassiz à Neuchâtel, devenu Espace Tilo-Frey, in: Traverse: Revue d'histoire, 2019, Nr 26, p. 183–191.
- 24** Namely Arnold Guyot, Edouard Desor, Leon Dupasquier.
- 25** These statues depict Paul-Louis-Auguste Coulon (1777–1855) and his son Louis Coulon (1804–1894). As Marc-Antoine Kaeser notes, it was Louis Coulon who organized the subscription that financed Louis Agassiz's professorial salary in Neuchâtel, thus forging a direct link between the Coulon family and Agassiz's academic career. Kaeser 2007 (as note 14), p. 76.
- 26** Ville de Neuchâtel 2018 (as note 10), p. 2590.
- 27** Radio Télévision Suisse: Louis-Agassiz persona non grata à Neuchâtel pour ses théories racistes. L'espace qui porte son nom est rebaptisé Tilo Frey, Video, in: 19h30, September 7, 2018, <https://www.rts.ch/info/regions/neuchatel/9826189-neuchatel-debaptise-lespace-louis-agassiz-scientifique-controverse.html>, accessed 18.08.2025.
- 28** See for example: Katherine McKittrick: Dear Science and Other Stories, Durham 2021.
- 29** I am referring to the work of historian Marc-Antoine Kaeser on Agassiz, which describes the collections at the National Museum of Natural History in Paris as «des récoltes scientifiques». See Kaeser 2007 (as note 14), p. 59. The term «récolte» is discussed by Felwine Sarr/Bénédicte Savoy in their book *Restituer le patrimoine africain*, Paris 2018, p. 30.
- 30** Janice Cheddie: Sasha Huber's Rentyhorn. Challenging Political Race-less-ness in Switzerland, in: Third Text, Journal for Critical analysis in Art, June 12, 2017, <https://doi.org/10.1080/09528822.2017.1329183>.
- 31** Frederick Douglass, in: Frederick Douglass Papers, 1854, <https://frederickdouglasspaper-project.com/s/digitaledition/item/15927>, accessed 18.08.2025.
- 32** William Edward Burghardt Du Bois: The Conservation of Races, Speech, in: The American Negro Academy Occasional Papers N° 2, 1897, <http://www.webdubois.org/dbConsrvOfRaces.html>, accessed 18.08.2025.
- 33** Carrie Mae Weems: From Here I Saw What Happened and I Cried, Photographic installation 1995–1996, in: Carrie Mae Weems.net, <https://www.carriemaeeweems.net/fromhereisaw>, accessed 18.08.2025.
- 34** This definition was inspired both by the work of Bénédicte Savoy and Felwine Sarr, and also by the vocabulary of the international complaint against Agassiz is formulating.
- 35** Legacy Russell: The Shadow, the Substance. Renty and Delia as Viral Daguerreotypes, in: Black Meme. A History of the Images That Make Us, London 2024, p. 132–143.
- 36** Louis Agassiz/Elizabeth Agassiz Cabot Cary: A Journey in Brazil, Boston 1868.
- 37** The Harvard University Steering Committee on Human Remains: Report of the steering committee on human remains in university museum collections, Rapport, Harvard University 2022, p. 10. https://provost.harvard.edu/sites/g/files/omnum12476/files/provost/files/harvard_university_-human_remains_report_fall_2022.pdf, accessed 15.08.2025.
- 38** Legacy Russell 2024 (as note 35), p. 132–143. See also: Maria Helena Pereira Toledo Machado: Louis Agassiz's Brazilian Photographic Collection and the Politics of Remembering and Forgetting, in: Sealy/Verna 2022 (as note 16), p. 79–87; and John Manuel Monteiro: Mr. Hunnewell's Black Hands. Agassiz and the «Mixed Races» of Manaus, in: Mirror of Race 2018, <https://mirrorofrace.bc.edu/files/original/76f4c07315f52f9b155d6036c5f29865.pdf>, accessed 15.08.2025.
- 39** Michel-Rolph Trouillot: Silencing the Past. Power and Production of History, Boston 1995, p. xxi–xxiii.

Der Name der Arbeitsgruppe ist mehrdeutig: Selbst wenn es so klingen mag, geht es nicht um eine vermeintlich mühelose Auseinandersetzung mit Kunst. Vielmehr verweist er auf die (Selbst-)Verortung des Ulmer Vereins an der Seite der politischen und gesellschaftlichen Linken. Die AG, die die Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft des Ulmer Vereins und der ‹kritischen Kunsthistorischen Wissenschaften› in den Blick nimmt, interessieren daneben auch die Ver-Linkungen, die Netzwerke, Bezugnahmen und Abhängigkeiten, die Zitate, denn sie konstituieren unsere Disziplin als Geflecht aus Personen, Institutionen, Perspektiven, Publikationen und Ausstellungen. In diesem Sinne wollen wir keine Fachgeschichte der großen Namen und singulären Leistungen schreiben. Wir fragen stattdessen danach, wie emanzipatorische Ideen, Kooperationen und Debatten unser Fach formten und formen. Der Ulmer Verein ist seit 1968 Teil dieser Verflechtungsgeschichte. Wir wollen untersuchen, wie er Austausch ermöglichte, Positionierungen einforderte, für Inklusionen und Exklusionen sorgte, Konflikte provozierte und den tradierten Kanon einer Kritik unterzog.¹ Der Verein ist sowohl eine Körperschaft als auch eine Plattform, die bis heute Aktivitäten bündelt, ihnen einen Rahmen gibt, finanzielle und ideelle Unterstützung leistet. Zugleich begreifen wir den Ulmer Verein als Gesprächs- und Handlungsräum vieler Akteur:innen, die unserem Fach wichtige Impulse gaben und geben und dabei, – ohne dass es einer klaren Programmatik bedurft hätte und ohne immer einer Meinung zu sein – die ‹kritischen Kunsthistorischen Wissenschaften› weiterentwickelten. Wir blicken von innen auf die Vereinsgeschichte mit dem Ziel, Resonanzen in der Gegenwart zu suchen.

Was ist links?

Der Ulmer Verein hat das ‹Linkssein› nie als Selbstbezeichnung angenommen, ja nach dem Zusammenbruch der autoritären staatssozialistischen Systeme in Mittel- und Osteuropa um 1989/1990 erschien nicht wenigen Mitgliedern der Begriff sogar obsolet. Dennoch wurde die Frage nach einer linken Kunstgeschichte intern und in den *kritischen berichten* immer wieder diskutiert. Auch wir wollen das ‹Linkssein› nicht in das Korsett einer politischen Definition schnüren, sondern stattdessen als (offene) Klammer für diverse emanzipatorische Ansätze gebrauchen, die innerhalb und außerhalb des Ulmer Vereins erprobt wurden und werden. Hierzu gehören aus unserer Sicht nicht nur verschiedene marxistische, macht- und ideologiekritische sowie sozialwissenschaftlich und -historisch argumentierende Strömungen kunstgeschichtlicher Forschung, sondern ebenso eine (zum Teil lang vernachlässigte)

feministische, queere, antirassistische, antinationale und postkoloniale Kritik, *Ecocriticism* und Impulse aus den *Disability Studies*. Der alte Vorwurf, mit solchen Perspektiven würden unserer Disziplin «wesensfremde» politische Ideen «übergestülpt», negiert ihr Potenzial. Dass es den emanzipatorischen Ansätzen innewohnt, wird durch die Schwächen mancher Zugriffe, durch dogmatische Verengungen und (möglicherweise) zu weit reichende Forderungen nicht in Frage gestellt, im Gegenteil: Irrwege und Zuspitzungen sind notwendig – vor allem, wenn die Kunstgeschichte eine lebendige Wissenschaft bleiben soll.

Die Möglichkeiten einer linken Kunstgeschichte erschöpfen sich jedoch nicht in der im Fach mittlerweile breit anerkannten Produktivität neuer Fragestellungen, sondern liegen in ihrem über Forschung, Lehre und Vermittlung hinausreichenden Anspruch auf eine gesellschaftliche Veränderung, auf Gerechtigkeit, auf ein Ende von Not, Diskriminierung und Gewalt. Auszuloten, zu diskutieren, zu reflektieren, wie wir als Geisteswissenschaftler:innen dazu beitragen können, bleibt eine wichtige Herausforderung für den Ulmer Verein.

Eine plurale Geschichte

Wir wollen eine plurale Geschichte des Vereins erzählen und nähern uns ihr daher aus unterschiedlichen Richtungen. Dokumente wie Zeitungsartikel, Flugblätter, Protokolle, Buchbesprechungen und Übersetzungen dienen uns als Ausgangspunkte, um historische Kontexte zu analysieren, Zusammenhänge zu skizzieren, nach der Relevanz für die Gegenwart zu fragen und so Diskussionen über die Aufgaben unseres Fachs anzustoßen.² Neben den bereits genannten Ansätzen und Zugängen erscheinen uns folgende Themenbereiche für eine Geschichte der linken Kunstgeschichte besonders vielversprechend: Medienkritik (unter anderem in Bezug auf die Digitalisierung), Ausstellungs- und Museumsgeschichte, Kunstvermittlung, Faschismus und Neue Rechte, Kanonkritik sowie Periodisierungsfragen (einschließlich Lesegeschichte(n) und Übersetzungen), Organisations- und Debattenformen sowie Hochschulpolitik und soziale Konflikte.

Dies ist eine erste Skizze. Die Aufgaben und Themen werden sich im Laufe der AG-Arbeit und durch die Perspektiven neuer Mitstreiter:innen erweitern und modifizieren. Der bewusst methodisch offen angelegte Zugang baut auf den Reflexionen anlässlich früherer Vereinsjubiläen auf – und geht zugleich darüber hinaus.³ Wir bitten alle Interessierten, sich mit weiteren Vorschlägen zu beteiligen und freuen uns auf den Austausch. Im Folgenden wollen wir in drei Kurzanalysen von Dokumenten unser Vorhaben erproben: ein Artikel aus der Berliner Tageszeitung *Der Abend* zum Thema Berufsverbote von 1974 (Irene Below), die Dokumentation zum *Kunsthistorikerkongress* in Köln 1970 (Henrike Haug) und der Protest von Klaus Garber und Jutta Held gegen den «Kahlschlag im Osten?» (1991) (Katja Bernhardt) aus den *kritischen berichten*.

Irene Below

Dokument: Artikel aus *Der Abend* von 1974. Thema: Diffamierungs- und Berufsverbotsvorgänge

Am 1. Januar 1974 veröffentlichte Ulrich Eggstein in der Berliner Tageszeitung *Der Abend* den Artikel «Mauschelei hinter den Kulissen».⁴ Er bezieht sich darin auf Otto von Simson, Ordinarius am Kunsthistorischen Institut (KHI) der Freien Universität Berlin (FU), der sich als Aufklärer etwaiger Machenschaften des Kanzlers der FU

gab und vor der Übernahme der Hochschule durch «sogenannte ‹fortschrittliche› Kandidaten», die «gegenüber fachlich qualifizierten» den Vorzug erhielten, warnte.⁵ Stein des Anstoßes war die Besetzung einer Assistentenstelle in Teilzeit, die für «Krach im Kuratorium» gesorgt und dazu geführt hatte, dass der Kanzler der FU, Detlef Borrmann, ermahnt wurde, «bei jeder Einstellung zu prüfen, ob der Bewerber sich jederzeit für die freiheitlich-demokratische Grundordnung einsetzt».⁶ Bei jenem für die fragliche Stelle sei das zu bezweifeln, denn «der Favorit des FU-Kanzlers ist nach Auskunft von Simson Mitglied der ‹Deutschen Kommunistischen Partei› (DKP), und zwar ein aktives» und habe in einem Vortrag zum Beitritt in die DKP aufgerufen.⁷

Peter Klein, um den es in diesem Beitrag ging, widersprach in einer Stellungnahme diesem Vorwurf.⁸ Vermutlich bezog sich von Simson auf Kleins Vortrag «Möglichkeiten und Grenzen einer gesellschaftsbezogenen kunstwissenschaftlichen Praxis in der BRD», den dieser im Rahmen des vom Ulmer Verein und der Kunsthistorischen Studierendenkonferenz (KSK) organisierten Alternativprogramms zum XIII. Kunsthistorikertag 1972 in Konstanz gehalten hatte.⁹ Obwohl eine ganze Reihe von Kolleg:innen, die Autorin eingeschlossen, bezeugte, dass von Simsons Behauptung nicht stimmte, war dessen Kampagne erfolgreich: Klein erhielt die Stelle nicht.

Die Abwehr von Forscher:innen, die kritische Fragen an die Disziplin richteten, hatte nach dem XII. Kunsthistorikertag 1970 in Köln begonnen. Die von Martin Warnke geleitete Sektion «Das Kunstwerk zwischen Wissenschaft und Weltanschauung», vor allem sein Beitrag «Wissenschaft als Knechtungsakt», in dem er Denkstrukturen populärwissenschaftlicher Kunstgeschichtsschreibung dekonstruierte, hatte eine entschiedene Abwehr der von der Kritik betroffenen Wissenschaftler:innen provoziert. Der Hamburger Ordinarius Wolfgang Schöne etwa initiierte eine «Kampagne gegen Martin Warnke, die sich über ein Jahr hinziehen und letztlich Auswirkungen auch auf andere jüngere kritische Kunsthistoriker und Kunsthistorikerinnen haben sollte».¹⁰ Seit dem sogenannten ‹Radikalenerlass› vom 28. Januar 1972 wurden linke Kunsthistoriker:innen von den zuständigen Ministerien vorgeladen und überprüft.¹¹ Wie viele davon betroffen waren, ist bisher nicht ermittelt. Martin Papenbrock nennt sechs Fälle: Christine Fischer-Defoy, Ulrich Kuder, Hanna Gagel, Peter Klein, Gabriele Sprigath und Richard Hiepe.¹²

Peter Klein verweist heute auf den hochschulpolitischen Kontext derartiger Kampagnen. In seinem Fall sei es darum gegangen, dass von Simson ein «alleiniges Entscheidungsrecht der Ordinarien bei der Anstellung von Wiss.-Assistenten» durchsetzen und eine Beteiligung von Mittelbau- und Studentenvertretern ausschließen wollte.¹³ Letztere aber waren an seiner Nominierung für die Assistentenstelle beteiligt gewesen. «Meine Mitgliedschaft in der DKP», so Klein, «kam erst nachträglich als Argument ins Spiel und war wohl entscheidend bei der Annulierung meiner Ernennung. [...] Damit hatte ich ein faktisches Berufsverbot».¹⁴ Während Peter Klein später eine internationale Karriere gelang, wurden Festanstellungen im öffentlichen Dienst und Berufungen auf eine Professur erst für Richard Hiepe, dann Gabriele Sprigath immer wieder verhindert.¹⁵ «Berufsverbot – was sich auf den ersten Blick wie ein bürokratischer Vorgang anhört», so Sprigath, «ist tatsächlich ein einschneidender, alle Lebensverhältnisse in Frage stellender Vorgang der gesellschaftlichen Stigmatisierung und Exklusion, der Existenzängste aller Art auf den Plan ruft» und in das akademische Prekarität führt.¹⁶

Der Artikel «Mauschelei hinter den Kulissen» verweist exemplarisch auf die Strategien, demagogischen Mittel und Verdrehungen, mit denen Ängste geschürt

und Berufswege verhindert wurden.¹⁷ Wie positionierte sich der Ulmer Verein dazu, mit welchen Mitteln und mit welchem Erfolg engagierte er sich für betroffene Kolleg:innen? Die Auseinandersetzung damit kann beziehungsweise sollte Anstoß dafür sein, dass sich der Ulmer Verein für eine über die Vereinsgeschichte hinausreichende Aufarbeitung der Berufsverbote und für die Rehabilitierung der Betroffenen einsetzt, heutige Eingriffe in die Wissenschaftsfreiheit und fragwürdige Personalentscheidungen dokumentiert und dazu Stellung bezieht.

Henrike Haug

Dokument: Dokumentation zum Kunsthistorikertag 1970 in Köln. Thema:

Zur Frage des Erhalts der Altbauten in den westdeutschen Innenstädten um 1970

Zum XII. Deutschen Kunsthistorikertag (Köln, 6.–10. April 1970) entstand eine Dokumentation, die die vom damals noch jungen Ulmer Verein verbreitete Unruhe auch heute noch spürbar und nachvollziehbar macht. Zählte doch zum Programm des am 8. Oktober 1968 neugegründeten Vereins die Einsetzung eines «Reformrates» als kollegiales Entscheidungsorgan, das eng an den Verband Deutscher Kunsthistoriker (VDK) angebunden war. In ihm sollten Akteur:innen aus dem Umfeld des Ulmer Vereins im Gespräch mit dem Vorstand des Verbandes und Vertreter:innen aus den drei Berufssparten Hochschule, Museum und Denkmalpflege Vorschläge zur Reform des Faches erarbeiten. Ergebnis waren unter anderem die «11 Leitsätze», die der Ulmer Verein «allen deutschen Kunsthistorikern» 1970 zur Beschlussfassung vorlegte.¹⁸ An vierter Stelle stehen dort die «Grundprobleme kunstwissenschaftlicher Arbeit» – zu denen der gesellschaftliche Auftrag des Faches, der Gegenstand und die Methoden wie auch die Aufgaben und Organisationsformen der verschiedenen Institutionen zählen. Die «Ausbildung kritischen Bewusstseins» der Öffentlichkeit wird als wichtige Aufgabe definiert – und dies an einem sprechenden Beispiel exemplifiziert: «Das Beispiel der Zusammenarbeit von Städteplanung und denkmalpflegerischer Altstadtsanierung zeigt, dass eine solche Neuorientierung notwendig ist.»¹⁹ Unschwer ist die Handschrift von Hiltrud Kier und Roland Günter zu erkennen, die in der gleichen Publikation Überlegungen «Zur Reform von Denkmalpflege und Inventarisierung» formulierten.²⁰ Ihre Prämissen lautet, dass in keinem Bereich kunstwissenschaftlichen Handelns «der gesellschaftliche Auftrag so direkt wie in der Denkmalpflege» sei – und dass der Stellenwert dieser Arbeit (man könnte die Formulierung direkt in das Jahr 2025 übernehmen) durch gezielte Öffentlichkeitsarbeit notwendig gehoben werden muss: «Zu emotionalen und historischen Argumenten müssen rationale wie z. B. Toleranz, Vielfältigkeit der Erscheinungsformen usw. treten.»²¹

Interessant ist, dass es zwar damals nicht wie heute um die Wertsetzung der Nachkriegsmoderne beziehungsweise der Bauten der 1980er Jahre ging, aber wie heute auch um den Erhalt von Bauten, die jeweils vor circa siebzig Jahren und damit zwei Generationen zuvor gebaut worden waren: Die Denkmalpfleger:innen rangen damals darum, Bauten *nach 1860* sowie des 20. Jahrhunderts in die Denkmallisten aufnehmen zu können. Auch wenn sich das zunächst wie ein fachinternes Problem anhört, ging es um gesellschaftlich höchst relevante Themen: um den Erhalt der historischen Altstädte, den Schutz der «Altbauten», die Sanierung von Mietshäusern aus der Zeit um 1900 und dies vor dem Horizont der sich formierenden Hausbesetzer:innen-Szene – die in Frankfurt am Main (und auch Köln) 1970 ihren Ausgang nahm.²²

Mit dem Erhalt der Altbauten, dem Problem der Vertreibung der Mieter:innen, dem Kampf gegen Investor:innen, gegen den Kahlschlag in den Innenstädten waren

sehr unterschiedliche Gruppierungen befasst: neu entstehende Bürgerinitiativen (so zählt die *Aktionsgemeinschaft Westend* in Frankfurt am Main 1969 zu den ersten Bürgerinitiativen der Stadt), alternative Projekte im Umfeld der Hausbesetzer:innenszene (mit Kontakten zur Friedensbewegung, Umweltschutzbewegungen, Frauenrechtslerinnen und Anti-Atomkraft-Aktivist:innen), aber auch die Erwachsenenbildung, beispielsweise in Frankfurt am Main, wo die Volkshochschule Kurse zur Stadt- und Strukturplanung in den einzelnen Stadtteilen anbot.²³ Dies alles gab Impulse in die Kunstgeschichte, die als Disziplin den Diskurs aufnahm und mitformte; wie sehr sich dabei klassisch zu nennende kunsthistorische Fragen nach Kategorien und Einordnung, die alltägliche Arbeit in der Denkmalpflege bei der Inventarisierung mit aktuellen politischen und sozialen Fragen verbanden, wird an vielen Stellen sichtbar, so unter anderem im Protokoll der Herbsttagung des Ulmer Vereins aus dem Jahr 1973: «... Frau Kier (Köln) berichtete über die theoretischen und praktischen Konsequenzen der Erstellung eines Inventars der Bürgerhäuser in der Kölner Neustadt. Sie wies nicht nur auf die stilistischen Eigenheiten der Bürgerhausarchitektur hin, indem sie nach einer Stilbezeichnung für die dem Anschein nach eklektizistische Architektur des Bildungsbürgers fragte, sondern demonstrierte an einem Katalog leerstehender Häuser die sozialpolitische und soziokulturelle Bedeutung der Denkmalpflege.»²⁴

Katja Bernhardt

Dokument: Klaus Garber und Jutta Held: *Kahlschlag im Osten? (kritische berichte, 1991)*. **Thema:** Die Beziehung der Kunstgeschichte in BRD und DDR und die Rolle des Ulmer Vereins

Der Kunsthistorikerverband (DDR) wurde nur sechs Monate alt, im Oktober 1990 war es mit ihm schon wieder vorbei.²⁵ Kolleg:innen mit DDR-Biografien oder ostdeutschen Nachwendelebensläufen mussten sich mit den westdeutschen Vereinen identifizieren und deren Organisation, Ziele und Geschichte zu ihren eigenen machen. Ebenso wie an den Universitäten Ostdeutsche unterrepräsentiert sind, sind sie auch in den Vereinsvorständen kaum vertreten. Ihre Nichtanwesenheit in Positionen, die mit Gestaltungs- und Entscheidungsmacht ausgestattet sind, bewegt gelegentlich die Öffentlichkeit. Aber ist das ein Thema für eine Geschichte des Ulmer Vereins? Ein dezidiertes Ja! Denn es gerät dabei Grundlegendes in den Blick.

1991 – inmitten der Evaluations- und Abwicklungswut der Wendezeit – stellten Klaus Garber und Jutta Held in den *kritischen berichten* fest: «Es wird hierzulande jetzt der Eindruck erweckt, als seien die Geisteswissenschaften in der Bundesrepublik unabhängig von der DDR auf ihren jetzigen Stand gelangt [...]. In Wahrheit ist es so, daß gerade die Innovationen in den Kulturwissenschaften sowohl in der BRD wie auch der DDR nicht unwesentlich durch die wechselseitigen Anregungen, Abgrenzungen und Herausforderungen zustande gekommen sind. Nur die gegenwärtig herrschende westdeutsche Überheblichkeit kann meinen, daß die Impulse nur in der einen Richtung erfolgten und also die DDR Wissenschaft nur gewinnen könne, wenn sie nahtlos in das bundesdeutsche System eingepaßt wird.»²⁶

Der Beitrag verweist auf zweierlei. Erstens darauf, dass die Geschichte des Faches Kunstgeschichte, seiner Institutionen, Diskurse und Debatten, zwischen 1945 bis 1990 als eine deutsch-deutsche begriffen werden muss. Dem Ulmer Verein dürfte dabei als Schnittstelle eine wichtige Rolle zugekommen sein. Denn die Opposition des Vereins gegenüber der «bürgerlichen Wissenschaftsmethodik», die «Aneignung

eine[r] marxistische[n] Betrachtungs- und Arbeitsweise» und das Engagement für Kolleg:innen, die vom Berufsverbot betroffen waren, erlaubte es der Zentralen Sektionsleitung Kunstwissenschaft des Verbandes der Bildenden Künstler DDR, der Berufsorganisation der Kunsthistoriker:innen in der DDR, dem Präsidium des Verbandes 1977 den Vorschlag zu unterbreiten, mit dem Ulmer Verein offizielle Beziehungen aufzunehmen.²⁷ Umgekehrt dürfte allein die Existenz eines sozialistischen deutschen Staates einen latenten und mitunter sehr konkreten Bezug für eine linke Kunstgeschichte – in der Historiographie wie im sozialen Kampf – dargestellt haben.²⁸ Inwiefern also und wie realisierte sich über die Schnittstelle Ulmer Verein jene von Held und Garber benannte spannungsreiche dialektische Beziehung von «Anregung, Abgrenzung und Herausforderung» in Theoriebildung und Methodendiskussion der Kolleg:innen in Ost und West?

Folgt man dieser Problematisierung, stellt sich unweigerlich die Frage, inwieweit der Zusammenbruch des sozialistischen Experiments die linke Kunstgeschichte in eine Krise beförderte. Oder – um einen Gedanken von Norbert Schneider zur Gründung des Ulmer Vereins auf die Prozesse des sogenannten «Wissenschafts umbaus Ost», an dem für das Fach Kunstgeschichte Mitglieder des Ulmer Vereins zentral beteiligt waren, zu übertragen –: Lief selbiger «nur auf die Einleitung eines Paradigmenwechsels hinaus, welcher durchaus systemkonform die Assimilation der ideologischen Verhältnisse im Fach an den fortgeschrittenen Stand der wissenschaftlich-technologischen Entwicklung besorgte, der in anderen gesellschaftlichen Bereichen längst erreicht worden war?»²⁹ In welchem Verhältnis stand der «Wissenschaftsumbau Ost, im Zuge dessen nicht nur die DDR-Kunstgeschichte institutio nell und personell abwickelt wurde, sondern man sich damit auch des einstigen dialektischen Kontrapunkts entledigte, zur Dynamik des Faches, für das sich – so die Diagnose von Otto Karl Werckmeister – «eine transhistorische Bildwissenschaft und eine Anthropologie der künstlerischen Kultur» als die «neue[n] Zielvorstellungen» etablierten?³⁰ Was bedeutete beides für eine linke, kritische Kunstgeschichte?

Zu welchem Ergebnis die Revision dieser Prozesse auch führen wird, klar ist: Eine Geschichte des Ulmer Vereins wird sich nicht nur mit dem historischen Kontext der vormaligen BRD, sondern eben auch mit der Kunstgeschichte in der DDR und deren Ab- und Nachleben zu verzehnen haben. Damit schiebt sich ein grundsätzliches Problem in den Blick, denn gespiegelt in der Wendezzeit wird der Ulmer Verein als Verein, also als Organisationsform, kenntlich, in dem soziales und kulturelles Kapital akkumuliert wird, das für eine Positionierung, individuell und/oder kollektiv, im Wissenschaftssystem eingesetzt werden kann. Es stellt sich also grundsätzlich die Frage nach dem systemischen Ort des Ulmer Vereins in Bezug auf die sich wandelnden Machtverhältnisse der einstigen BRD, der Wendegesellschaft und der vereinigten Bundesrepublik auf der einen und in Bezug auf eine linke, emanzipatorische, ideo logie- und systemkritische Kunstgeschichte auf der anderen Seite.

- 1** Vgl. u. a. Norbert Schneider: Zwanzig Jahre danach. Kritische Kunsthistorikerkritik, in: *kritische berichte* 18, 1990, Nr. 3, S. 3–6, nicht zur Gründung des Ulmer Vereins, sondern zum Kölner *Kunsthistorikertag* von 1970. Schneider fragt zu Beginn: «Was ist aus dieser Revolte geworden, die sich zum Ziel gesetzt hatte, die Kunsthistorikerkritik an Haupt und Gliedern zu reformieren, institutionell und wissenschaftstheoretisch?»
- 2** Vgl. den Ansatz zur zehnjährigen Vereinsgeschichte in: *Kunstgeschichte gegen den Strich gebürstet? 10 Jahre Ulmer Verein. 1968–1978. Geschichte in Dokumenten*, hg. v. Harold Hammer-Schenk/Dagmar Waskönig/Gerd Weiss, Hannover 1979, S. XIII.
- 3** Zum zehnjährigen Bestehen (1978) erschien die schon genannte Quellensammlung *Kunstgeschichte gegen den Strich gebürstet? 1979* (wie Anm. 2); zum zwanzigjährigen (1988) erschien: *Zwanzig Jahre danach. Kritische Kunsthistorikerkritik* (= *kritische berichte* 18, 1990, Nr. 3); zum 30. Jubiläum (1998) wurde in Bochum die Tagung *Kunstgeschichte in der Gesellschaft* veranstaltet, publiziert als: 30 Jahre Ulmer Verein. Strategien des Überdauerns I, (= *kritische berichte* 27, 1999, Nr. 2, vgl. ebd. Annette Dorgerloh, im Editorial, S. 3–6, S. 3: «Zur Diskussion gestellt werden sollten, so die Tagungsplaner Iris Grötecke, Falko Herlemann und Karin Hanika, Aspekte der Tätigkeit und der Wirkungsgeschichte des Ulmer Vereins sowie kunstgeschichtliche Fragestellungen, die in den letzten 30 Jahren zur Reform des Faches beitrugen. Daß der «Blick zurück» dem Nachdenken über heutige Aufgaben von Kunsthistorikerkritikern dient, so betonten sie, sei wohl selbstverständlich.» Siehe dort auch Iris Grötecke: *Gegen den Strich gebürstet? Anspruch und Selbstverständnis*, S. 7–15; <https://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bsz:16-kb-112941>, Zugriff am 26.08.2025. Der 2. Teil der Tagung erschien als *kritische berichte* 27, 1999, Nr. 4: *Kunstgeschichte in der Gesellschaft. 30 Jahre Ulmer Verein Tagung vom 27.–29.11.1998* in Bochum.
- 4** Ulrich Eggstein: Mauschelei hinter den Kulissen. Ein Beispiel aus der FU. Schwere Vorwürfe gegen FU-Kanzler Borrman, in: *Der Abend*, 24.01.1974, S. 14.
- 5** Ebd.
- 6** Ebd.
- 7** Ebd.
- 8** Peter H. Klein: Gegendarstellung, in: *Der Abend*, 19.02.1974, S. 11.
- 9** Peter H. Klein: Möglichkeiten und Grenzen einer gesellschaftsbezogenen kunstwissenschaftlichen Praxis in der BRD, in: *Resümee des im Alternativprogramm des XIII. Deutschen Kunsthistorikertages in Konstanz gehaltenen Referates*, in: *kritische berichte* 1, 1973, Nr. 1, S. 63–64. Siehe außerdem: Das Programm des Kunsthistoriker-Tags in Konstanz 1972, in: *Kunstgeschichte gegen den Strich gebürstet? 1979* (wie Anm. 2), S. 95–98.
- 10** Norbert Schneider: Hinter den Kulissen. Die Akte «Warnke», in: *Kunst und Politik. Jahrbuch der Guernica-Gesellschaft* 12, 2010, S. 53–61, hier S. 54.
- 11** Runderlass zur Beschäftigung von Radikalen im öffentlichen Dienst. Beschäftigung von rechts- und linksradikalen Personen im öffentlichen Dienst. Gem. RdErl. d. Ministerpräsidenten u. aller Landesminister v. 18.02.1972; https://www.1000dokumente.de/Dokumente/Runderlass_zur_Besch%C3%A4ftigung_von_Radikalen_im_%C3%B6ffentlichen_Dienst, Zugriff am 20.08.2025.
- 12** Martin Papenbrock: Berufsverbote. Der Radikalenerlass und die Kunstgeschichte, in: *Kunst und Politik. Jahrbuch der Guernica-Gesellschaft* 12, 2010, S. 63–75.
- 13** Aus der E-Mail von Peter Klein an Irene Below vom 06.05.2025.
- 14** Ebd.
- 15** Papenbrock 2010 (wie Anm. 12), S. 68–71. Siehe auch die Dokumentation zu den Berufsverbeten in den *kritischen berichten* 1, 1973, Nr. 1, S. 42–45; 1, 1973, Nr. 2, S. 26–27; 5, 1977, Nr. 6, S. 80–82; 7, 1979, Nr. 2/3, S. 60–64; 7, 1979, Nr. 6, S. 76–86.
- 16** Gabriele Sprigath: Was hat das Berufsverbot mit mir gemacht?, in: *Berufsverbote in Niedersachsen 1972 – 1990 – eine Dokumentation*, hg. v. Jutta Rübke. Niedersächsische Landesbeauftragte für die Aufarbeitung der Schicksale in Zusammenhang mit dem sogenannten Radikalenerlass. Hannover, Januar 2018; https://web.archive.org/web/20200507135537/https://demokratie.niedersachsen.de/startseite/news/aktuelles_archiv/berufsverbote-in-niedersachsen-1972-1990-eine-dokumentation-170943.html, S. 135–136, Zugriff am 20.08.2025
- 17** Zur Problematik der Wortwahl vgl. <https://glossar.neuemedienmacher.de/glossar/tag/mauschelei/>, Zugriff am 20.08.2025.
- 18** Kunstgeschichte gegen den Strich gebürstet? 1979 (wie Anm. 2), S. 35. (Die Arbeit für den Reformrat), zur Sitzung des Reformrates in Berlin am 18. und 19. April und 11. und 12. Oktober 1969 in Bonn, vgl. S. 39–41.
- 19** Dokumentation. 12. Deutscher Kunsthistorikertag, Köln, 6.–10. April 1970, hg. v. Verband Deutscher Kunsthistoriker, Köln 1970, S. 2.
- 20** Friedrich Oswald wurde im März 1969 als Vertreter des Vereins für den Bereich Denkmalpflege gewählt, Hiltrud Kier war Stellvertreterin, Roland Günter arbeitete mit an der Positionierung der Denkmalpflege.
- 21** Dokumentation 1970 (wie Anm. 19), S. 27.
- 22** Zur Situation in Köln und den dortigen Initiativen vgl. Detlef Hartmann: Hallo Sanierungsmafia. Es geht weiter! Häuserkämpfe und soziale Bewegungen in Köln, in: *Das ist unser Haus. Eine Geschichte der Hausbesetzung*, hg. v. Barbara

- Sichtermann / Kai Sichtermann, Berlin, 2017, S. 170–174; Reiner Schmidt: Gegen Spekulantengeier, Miethaie und Sanierungswölfe: Häuserkämpfe in Köln, in: Die Stadt, das Land, die Welt verändern! Die 70er/80er Jahre in Köln. Alternativ, links, radikal, autonom, hg. v. Reiner Schmidt/Anne Schulz/Pui von Schwind, Köln 2014, S. 455–458.
- 23** Achim Schröder: ‹Altstadtfreunde›. Bürger-schaftliches Engagement für Denkmal- und Stadt-bildpflege, in: Carmen M. Enss/Gerhard Vinken (Hg.): Produkt Altstadt. Historische Stadtzentren in Städtebau und Denkmalpflege, Bielefeld 2016, S. 257–270.
- 24** *kritische berichte* 1, 1973, Nr. 3, Protokoll der Herbsttagung des Ulmer Vereins vom 6. bis 9.10. 1973 im Vortragssaal des Historischen Museums Frankfurt am Main, S. 5–14, TOP 5: Denkmalpflege, S. 13; vgl. auch Hiltrud Kier: Die Kunst unserer Städte zu erhalten, Stuttgart 1976; Hiltrud Kier: Die Kölner Neustadt, Düsseldorf 1978.
- 25** Ernst Badstübner: Gründungsbericht des ‹Kunsthistorikerverbandes (DDR)›, in: *kritische berichte* 18, 1990, Nr. 2, S. 113–114. Mitteilungen des Verbandes Deutscher Kunsthistoriker. XXII. Deut-scher Kunsthistorikertag vom 26.–29.09.1990 in Aachen, in: *Kunstchronik* 44, 1991, Nr. 4, S. 203–239, hier zur Auflösung des ‹Kunsthistoriker Verbandes (DDR)›, S. 227.
- 26** Klaus Garber/Jutta Held: Kahlschlag im Osten?, in: *kritische berichte* 18, 1991, Nr. 2, S. 20–24, hier S. 20.
- 27** Alle Zitate aus: Vorlage an das Sekretariat des Verbandes Bildender Künstler der DDR für die Sitzung am ... (undatiert) [1977], Archiv der Akademie der Künste Berlin, VBK – Zentralvorstand 282, unpag.
- 28** Siehe etwa die Anhörung im Berufsverbots-verfahren gegen Gabriele Sprigath vom 26. April 1976: Überprüfungspraxis und Berufsverbote – wie lange noch? Teil 2 zum Berufsverbot von Gabriele Sprigath, in: *kritische berichte* 7, 1979, Nr. 6, S. 76–86.
- 29** Schneider 1990 (wie Anm. 1), S. 3.
- 30** Otto Karl Werckmeister: Von Marx zu Warburg in der Kunstgeschichte der Bundesrepublik, in: *Bild/Geschichte. Festschrift für Horst Bredekamp*, hg. v. Philine Helas/Maren Polte/Claudia Rückert/Bettina Uppenkamp, Berlin 2007, S. 31–38, hier S. 37.

Sie hat mit ihren Beiträgen zur holländischen Malerei zweifellos nicht nur die kunsthistorische Frühneuzeit-Forschung gestärkt, sondern war, ganz im Sinne dieser Zeitschrift, immer auch an der Reflexion methodischer Ansätze beteiligt.¹ Zudem hat sich Daniela Hammer-Tugendhat enorm für die kunsthistorische Geschlechterforschung engagiert und gleichstellungspolitische Initiativen im universitären Rahmen vorangetrieben.

Geboren wurde sie am 2. August 1946 in Caracas als jüngstes Kind von Fritz und Grete Tugendhat. Ihre Familie hatte vor dem nationalsozialistischen Regime nach Venezuela fliehen müssen, einem der letzten Länder, das, nach Aufenthalt der Familie zunächst in der Schweiz, noch Geflüchtete aufnahm. Zahlreiche in Brünn (tschechisch Brno) verbliebene Familienmitglieder wurden getötet, was das nachgeborene Kind als starken Verlust erfuhr. Die Eltern, tschechische Textilindustrielle, hatten 1929/30 in Brünn das von Ludwig Mies van der Rohe entworfene *Haus Tugendhat* errichten lassen,² das als eines der bedeutendsten Bauwerke der internationalen Moderne gilt. 1950 kehrte die Familie mit den beiden jüngsten, in der Emigration geborenen Töchtern nach Europa zurück, siedelte sich in der Schweiz an und ließ in St. Gallen nach dem Brünner Vorbild ein neues Haus errichten. Ab 1964 studierte Hammer-Tugendhat Kunstgeschichte und Klassische Archäologie an der Universität Bern und wechselte um 1968, dem berühmten Mediävisten Otto Pächt folgend, mit einer Empfehlung von Hans H. Hahnloser an die Universität Wien. 1975 promovierte sie mit einer von Pächt betreuten Doktorarbeit zu den Gestaltungsprinzipien des Hieronymus Bosch. Ihr Interesse an Brüchen oder zumindest Abweichungen von Bildtraditionen zeigte sich bereits in ihrer Dissertation. Sie verortete Boschs Bild-erfindungen in der künstlerischen Genealogie der Niederlande, ohne diese in eine Entwicklungs- oder Einflussgeschichte münden zu lassen. Vielmehr setzte sie bei den Abweichungen im Vertrauten an und diskutierte den mit der formalen Neuinterpretation einhergehenden Bedeutungswandel, nicht zuletzt hinsichtlich seiner Konsequenzen und emanzipatorischen Möglichkeiten für eine sich im 15. Jahrhundert etablierende bürgerliche Gesellschaft. Kunstwerke, hier von Bosch, nicht primär unter stilkritischen Aspekten zu betrachten, sondern zugleich nach ihrem historischen Verständnis und ihrer sozialen Funktion zu fragen, war ein entscheidender Schritt in der methodischen Orientierung Hammer-Tugendhats hin zu einer Kunstgeschichte, die die Semantik ästhetischer Strukturen historisch kontextualisiert und sich soziopolitischen Fragen öffnet. Ihre gesellschaftspolitische Öffnung führte

aber auch zur Abkehr von Pächt, der sich als Emigrant (UK) und aufgrund seiner Erfahrungen im Nationalsozialismus ideologiekritischen Fragen verschloss.

Wenngleich sie sich durch ihren ideologiekritischen Ansatz deutlich von ihrem Lehrer Pächt absetzte, knüpfte ihre Forschung an die strukturanalytische Ausrichtung der zweiten «Wiener Schule der Kunstgeschichte» an, die sie durch die Auseinandersetzung mit ikonographischen Fragen aber vor allem durch die Integration semiotischer und anderer sprachwissenschaftlicher und philosophischer Ansätze maßgeblich erweiterte. Seit Ende der 1970er Jahre arbeitete Hammer-Tugendhat konsequent und zunehmend interdisziplinär an der methodischen Konturierung einer Kunstgeschichte in kulturwissenschaftlicher Perspektive. Dabei fühlte sie sich weniger einer Kulturgeschichte in deutscher Tradition, die vor allem von der Warburg-Schule vertreten wurde, als vielmehr den Diskursen der Cultural Studies angloamerikanischen Zuschnitts verpflichtet, die auf das politische Engagement der ‹68er-Generation› reagierten und die Wertigkeit sozial wirksam werdender Differenzen als Folge hegemonialer Deutungshoheit dekonstruierten. Ihr wissenschaftliches Interesse institutionalisierte sich in ihrer langjährigen Tätigkeit für das Interdisziplinäre Forschungszentrum Kulturwissenschaften in Wien (IFK) und der *Zeitschrift für Kulturwissenschaften* (ZfK).

Darauf aufbauend wandte sich Hammer-Tugendhat sowohl in ihrer wissenschaftlichen Arbeit als auch in ihrem (hochschul-)politischen Engagement gegen kulturell determinierte Normierungen, exemplarisch und wegweisend seit den frühen 1980er Jahren im Bereich der Frauen- bzw. Geschlechterforschung. So zeichnete sich Hammer-Tugendhats Arbeit in diesen Jahren durch die enge Verbindung von inhaltlichem und institutionellem Engagement aus, wie etwa die Mitarbeit in der 1989 gegründeten «Initiative zur Förderung der Frauenforschung und ihrer Verankerung in der Lehre» belegt. Weiterhin agierte Hammer-Tugendhat als Kommissionsmitglied des Projektzentrums Frauen- und Geschlechterforschung der Universität Wien.

Zur fachlichen Implementierung genderkritischer Anliegen trugen in den 1980er und 1990er Jahren vor allem die Kunsthistorikerinnen-Tagungen bei, an denen Hammer-Tugendhat seit 1982, somit von Beginn an, beteiligt war und deren dritte sie 1986 in Wien gemeinsam mit den Kolleginnen Ilsebill Barta, Zita Breu, Ulrike Jenni, Irene Nierhaus und Judith Schöbel konzipierte und organisierte. Die mit *Frauen-Bilder – Männer-Mythen* betitelte Tagung (inkl. Tagungsband)³ markierte eine entscheidende Wende, in deren Verlauf eine ‹Frauenkunstgeschichte› der 1970er Jahre von einer kunsthistorischen Geschlechterforschung abgelöst wurde, die nicht auf eines der Geschlechter fokussiert, sondern deren Verhältnisse in den Blick rückte. Auch Hammer-Tugendhats 1993 an der Carl von Ossietzky Universität Oldenburg und 1994 an der Universität Wien approbierte kumulative Habilitationsschrift widmete sich «Studien der Geschlechterbeziehung in der Kunst». Sie weist mit Beiträgen zur spätmittelalterlichen Luxuria-Ikonographie, zur Naturalisierung des Geschlechterverhältnisses in Jan van Eycks Urelterpaar des *Genter Altars*, zu Boschs *Garten der Lüste* und Tizians Aktdarstellungen bis hin zu Giovanni Segantinis *Bösen Müttern* zeitlich und inhaltlich ein weit gefasstes Spektrum an künstlerischen Gegenständen auf, das methodisch durch korrespondierende Fragestellungen einer kulturwissenschaftlich informierten Geschlechterforschung verbunden wird. Darunter befinden sich zwei, erstmals in den *kritischen berichten* publizierte Aufsätze,⁴ von denen vor allem der zu Jan van Eyck mit seiner These der «Vernatürlichung

von Geschlechterverhältnissen» für die kunsthistorische Altniederländerforschung wie für die kunsthistorische Geschlechterforschung gleichermaßen wegweisend werden sollte.

Hammer-Tugendhat formulierte in den Aufsätzen ihrer Habilitation programmatisch zentrale methodische Anliegen, die ihre Arbeit bestimmten: Ausgehend von semiotischen Theorien lotete sie die Grenzen und Möglichkeiten bildlichen Bedeutens aus und analysierte das ‹Zeichensystem› des Bildgefüges dabei in untrennbarer Verbindung mit seiner ästhetischen Struktur, deren Analyse ihr als unverzichtbar galt. In bester Wiener Tradition insistierte sie stets auf die Analyse ästhetischer Struktur, bewahrte diese durch ihre kulturwissenschaftlichen Fragestellungen jedoch vor einer formalistischen ‹Aushöhlung› und davor, zum ‹Selbstzweck› zu geraten.

Besonders deutlich tritt dieses Interesse in jenen ihrer Studien hervor, die sich intermedialen Fragestellungen, primär dem Verhältnis von Sprache, Text und Bild widmen. Zu nennen wären hier etwa Beiträge zu schreibenden und lesenden Frauen in der holländischen Malerei des 17. Jahrhunderts.

Aufbauend auf diese Arbeiten zeugen die jüngeren Schriften von einem zunehmenden Interesse an bildtheoretischen Fragen, hier vor allem solche, die in der Fachgeschichte unter dem Schlagwort «Metamalerei» gefasst werden und sich selbstbezüglichen Aspekten in Gemälden widmen, die Bedingungen des Malens und Wirkmächtigkeiten der Malerei selbst zum Thema erheben. In den weiteren Rahmen dieses Fragenkomplexes fiel die Auseinandersetzung mit ganz verschiedenen konfigurierten Voraussetzungen des Betrachtens und mit Spielarten des Sehens und Blickens, die wiederum auch Fragen der Genderforschung aufgriff, für die Blickstrukturen als differenzmarkierende Faktoren von besonderer Relevanz sind. Hammer-Tugendhat fragte dabei nach der Evokation des Sichtbaren ebenso wie nach der Präsenz und Bedeutsamkeit des Nicht-Sichtbaren bzw. nach dem Wechselverhältnis von Sichtbarem und Nicht-Sichtbarem. Diese Problemfelder fanden ebenso wie das nachhaltige Interesse an der Visualisierung von Affekten und Emotionen Eingang in Hammer-Tugendhats 2009 erschienene Monographie *Das Sichtbare und das Unsichtbare*,⁵ die sich unter diesen Kategorien erneut der Holländischen Malerei des 17. Jahrhunderts zuwandte und der längst der Rang eines Standardwerks zukommt. Die Forschung, allen voran Svetlana Alpers,⁶ hat mit Blick auf die niederländische Kunst generell und die holländische insbesondere als leitendes Interesse immer wieder die Freude an der intensiven Beobachtung und Beschreibung identifiziert. Daniela Hammer-Tugendhat konstatierte hingegen eine Dialektik, die dieses Begehr nach Sichtbarkeit mit der Arbeit am visuellen Entzug verbindet, da sich, so eine ihrer zentralen Thesen, erst in der Ambivalenz von Sehen und Nicht-Sehen das argumentative Potential der Gemälde entfalte. Sie leistete dabei auch eine Kritik an der Ikonologie als weiteres methodisches Standbein der Niederlandeforschung, das Gefahr laufe, ohne Einbeziehung der Analyse ästhetischer Strukturen, zur emblematischen Lektüre zu verkommen.

Neben der Forschung galt das besondere Engagement von Daniela Hammer-Tugendhat der universitären Lehre: Seit 1975 unterrichtete sie durchgehend an der Universität für angewandte Kunst, seit 1992 überdies regelmäßig an der Universität Wien, wiederholt auch an Universitäten in Deutschland und in der Schweiz. Sie war durchaus eine strenge Betreuerin, aber die beste, die man haben konnte, insofern sie mit ihrer Haltung ein Vorbild bot, Studierenden größte Ernsthaftigkeit entgegenbrachte, Wege wies, doch zugleich vertrauensvoll alle Freiheiten ließ, den eigenen

Weg zu finden. Ein Leben lang der «Angewandten» verpflichtet, war sie durch Gasttätigkeiten sowie die Beteiligung in verschiedenen Forschungseinrichtungen international tätig. So nahm sie 1996/97 eine Gastprofessur am Graduiertenkolleg «Psychische Energien bildender Kunst» sowie am Kunstgeschichtlichen Institut der Goethe-Universität Frankfurt am Main wahr. Ebendorf war sie Fellow am Zentrum zur Erforschung der Frühen Neuzeit. 1997 erhielt sie schließlich den Ruf auf eine C4-Professur an der Goethe-Universität, dem sie jedoch wegen beamtenrechtlicher Belange nicht Folge leistete. Hammer-Tugendhat war im wissenschaftlichen Beirat des Mariann-Stegmann-Instituts für Kunst und Gender der Universität Bremen aktiv, sowie wiederholt als Gutachterin für internationale Wissenschaftseinrichtungen tätig, etwa die Deutsche Forschungsgemeinschaft oder den European Research Council, sowie mehrfach Gastprofessorin am Kunsthistorischen Institut der Freien Universität Berlin.

Lange Jahre setzte sich Daniela Hammer-Tugendhat gemeinsam mit Ivo Hammer für die sachgerechte Restaurierung des nunmehr zum Brünner Stadtmuseum gehörigen *Haus Tugendhat* ein, welche sie, das Anliegen ihrer Mutter Grete Tugendhat fortführend, durch wissenschaftliche Beratung und in mehreren Publikationen begleitete. 2010 zeichnete die Österreichische Bundesregierung Hammer-Tugendhats lebenslanges Engagement mit dem Gabriele Possanner-Staatspreis für wissenschaftliche Leistungen im Dienst der Geschlechterdemokratie aus, 2024 verlieh ihr das Land Wien das Goldene Ehrenzeichen. 2012 wurde Hammer-Tugendhat der Ehrenring der Universität für angewandte Kunst verliehen, an der sie Generationen von Studierenden ausbildete und der sie auch über ihre Pensionierung hinaus als Honorarprofessorin und Universitätsrätin verbunden blieb. Am 17. September 2025 ist Daniela Hammer-Tugendhat in Wien verstorben. Sie fehlt.

Anmerkungen

- 1 Eine kürzere, veränderte Form des Textes erscheint in Texte zur Kunst 35, 2025, Heft 4, Nr. 140.
- 2 Zum *Haus Tugendhat* sind von architekturhistorischer Seite zahlreiche Beiträge erschienen, ich nenne hier nur solche, an den D. H.-T. beteiligt war und die eine stark kulturwissenschaftliche Komponente beinhalten: Daniela Hammer-Tugendhat/Wolff Tegethoff (Hg.): Ludwig Mies van der Rohe, das *Haus Tugendhat*, Ausst.-Kat. München, Zentralinstitut für Kunstgeschichte, Wien u. a. 1998, und dessen erweiterte Neuauflage Daniela Hammer-Tugendhat/Ivo Hammer/Wolf Tegethoff (Hg.): *Haus Tugendhat: Ludwig Mies van der Rohe*, Basel 2015, sowie den von Dieter Reifarth erstellten Dokumentarfilm *Haus Tugendhat*, Dtd. 2013, 117 Min.
- 3 Ilsebill Barta u. a. (Hg.): *Frauen · Bilder / Männer · Mythen. Kunsthistorische Beiträge*, Berlin 1987.
- 4 Daniela Hammer-Tugendhat, Jan van Eyck – Autonomisierung des Aktbildes und Geschlechterdifferenz, in: *kritische berichte* 17, 1989, Nr. 3, und dies., Zur Ambivalenz von Thematik und Darstellungsweise am Beispiel von Segantinis »Die bösen Mütter«, in: *kritische berichte* 13, 1985, Nr. 3.
- 5 Daniela Hammer-Tugendhat: *Das Sichtbare und das Unsichtbare. Zur holländischen Malerei des 17. Jahrhunderts*, Wien/Köln/Weimar 2009.
- 6 Svetlana Alpers: *The Art of Describing. Dutch Art in the Seventeenth Century*, Chicago 1983.

Autor:inneninfo

Tasnim Baghdadi ist Teil der kollektiven Leitung des Migros Museum für Gegenwartskunst in Zürich und verantwortet die Programme. Sie arbeitet seit vielen Jahren als Kunstvermittlerin und Programmcuratorin und fördert den Austausch mit der Öffentlichkeit zu gesellschaftsrelevanten Themen. Darüber hinaus arbeitet sie als Referentin und Autorin in dekolonialen und intersektionalen Diskursen in deutschsprachigen Museen. Sie ist Mitglied von bildungs*lab, einem Raum für kritische Wissensproduktion zu Bildung und Kultur.

Daniel Berndt ist wissenschaftlicher Mitarbeiter am Kunsthistorischen Institut der Universität Zürich. Sein Buch *Wiederholung als Widerstand? Zur künstlerischen (Re-)Kontextualisierung historischer Fotografien in Auseinandersetzung mit der Geschichte Palästinas* ist 2018 bei Transcript erschienen. Er ist Mitherausgeber von *Ambivalent Work*s. Queer Perspectives and Art History* (Diaphanes 2024) und Gründungsmitglied von CARAH.

Jeff Bowersox is a German historian at University College London where he researches the historical presence and experiences of Black people across Europe, how the toy industry deals with diversity, and European colonial culture. Beyond academic publishing, he aims to introduce a broader public to historical research on people who have been marginalized in European history, including through blackcentraleurope.com and performance projects relating to his current research on Black performers in Europe before jazz. He is one of the co-founders of the Black Central European Studies Network (BCESN).

CARAH (Collective for Anti-Racist Art History) wurde 2020 von einer Gruppe weißer Kunsthistoriker*innen der Universität Zürich gegründet, die sich aktiv für antirassistische Forschung und Lehre im Fach Kunstgeschichte engagieren. Im Dialog und in Zusammenarbeit mit Expert*innen auf den Gebieten der rassismuskritischen Kunstgeschichte und Anti-Rassismus im Allgemeinen setzt sich das Kollektiv zudem für die Vernetzung mit anderen Kunsthistorischen Instituten und Kunsthochschulen ein. CARAH wurde gegründet von Daniel Berndt, Nadine Helm, Nadine Jirka, Sophie Junge, Charlotte Matter und Rosa Sancarlo.

Gürsoy Doğtaş ist Kunsthistoriker und arbeitet an den Schnittpunkten von Institutionskritik, strukturellem Rassismus und Queer Studies. Er (ko-)kuratierte unter anderem die Ausstellungen *There is no there there* im Museum für Moderne Kunst in Frankfurt (2024), *Annen işçi – Wer näht die roten Fahnen?* im Museum Marta Herford in

Herford (2024) und *Gurbette Kalmak / Bleiben in der Fremde* (2023) im Taxispalais in Innsbruck. Er war Gastprofessor am Institut für Kunst im Kontext der Universität der Künste Berlin (2022/23); und QuS Visiting Research Fellow an der Städelschule und der Goethe-Universität Frankfurt (2024/25).

Jacqueline Francis is the Dean of the Humanities and Sciences Division and Professor in the History of Art and Visual Culture Program at California College of the Arts in San Francisco. Her research focuses on modern and contemporary U. S. art, with a special interest in the construction of racialized identities and identifications. She is the author of *Making Race: Modernism and «Racial Art» in America* (2012) and has (co-)edited volumes on artists such as Romare Bearden and Lorraine O'Grady. She is co-founder of the Association for Critical Race Art History.

Karin Gludovatz, Kunsthistorikerin, Studium an den Universitäten Wien und Hamburg. Promotion bei Daniela Hammer-Tugendhat mit der Arbeit *Fährten legen – Spuren lesen. Die Künstlersignatur als poietische Referenz*. Lehrt an der Freien Universität Berlin.

Viviana Gravano ist Kunsthistorikerin und Kuratorin. Sie lehrt zeitgenössische Kunstgeschichte an der Accademia di Belle Arti di Firenze. Ihre Forschung beschäftigt sich mit der Beziehung zwischen zeitgenössischer Kunst und den Nachwirkungen des Faschismus in Italien sowie mit Fragen der Dekolonialität und queeren Kulturen. Gravano ist Teil des Redaktionskollektivs der Online-Zeitschrift *roots&routes. Research on Visual Cultures* und Mitgründerin von *Attitudes_Spazio alle arti (aps)* in Bologna. Gemeinsam mit Giulia Grechi war sie Herausgeberin von *Presente Imperfetto. Eredità coloniali e immaginari razziali contemporanei* (2016). Zu ihren weiteren Publikationen zählen *Paesaggi attivi. Saggio contro la contemplazione* (2012) und *Di-scordare. Ricerche artistiche sulle eredità del fascismo in Italia* (2024).

Camara Dia Holloway is Project Manager for the Romare Bearden Digital Catalogue Raisonné at the Wildenstein Plattner Institute. Her research expertise is on 20th-century American and African American art, with a special focus on photography and critical race art history. She is the founding co-Director of the Association for Critical Race Art History and has taught at several U. S. universities. Most recently, she published the essay «Dark Stars: Reinventing Blackness in the Interwar New York–London Circuit» (2023) in the journal *American Art*.

Susanne Huber arbeitet als Researcher für Kunsthistorie/Kunstgeschichte an der Universität Bremen. Ihr Buch *Vom Konsum des Begehrens. Appropriation Art, Sex Wars und ein postmoderner Bilderstreit* erschien 2022 bei De Gruyter. Aktuelle Forschungsperspektiven umfassen Phänomene fetischistischer Besetzungen, Körperfikturen in visuellen Kontexten seit der Moderne sowie fotografische Stillleben um die Jahrhundertwende. Sie ist Co-Editor der Reihe *Oyster. Feminist and Queer Approaches to Arts, Cultures, and Genders*.

Charlotte Matter ist Laurenz-Assistenzprofessorin für zeitgenössische Kunst an der Universität Basel und Mitherausgeberin von *Sculpture Journal* (Liverpool University Press). In ihrer Forschung interessiert sie sich unter anderem für feministische Kunst und Theorie, Materialität und Klasse, sowie die Schnittstelle von Kunstgeschichte und Disability Studies. Sie ist Mitbegründerin von CARAH.

Chanyoung Park is currently a research assistant at the University of Zurich. In 2026, she will continue her PhD as a research assistant at the Akademie der bildenden Künste Wien. Her dissertation «Aesthetics of Diasporic Languaging» examines how contemporary diasporic art practitioners remediate and subvert experiences of inarticulation and miscommunication into spaces of intimacy and creative expression. Her research interests include diaspora aesthetics, crip theory, and accent studies.

Rosa Sancarlo is an Italian-born, internationally educated art historian and curator. She is conducting her PhD studies at the University of Zurich, where she is the assistant at the Chair for Modern and Contemporary Art. Her current research explores the artistic expressions born out of the interactions between African Diasporic communities and diverse Western contexts, through the pursuit of de-colonizing, anti-discriminatory, and self-critical approaches. She is a founding member of CARAH.

Eric Otieno Sumba ist Autor, Herausgeber und unabhängiger Forscher mit einem Hintergrund in Sozialtheorie, politischer Ökonomie, postkolonialen

Studien und Kunstkritik. Er ist derzeit Redakteur (Publikationspraktiken) am Haus der Kulturen der Welt (HKW) in Berlin. Zu seinen jüngsten redaktionellen Projekten gehören *Destination Tashkent: Experiences of Cinematic Internationalism* (2024), und *Echos der Bruderländer: Visionen und Illusionen, antiimperialistischer Solidarität* (2024). Zuletzt kuratierte er (mit Spazio Griot) die Ausstellung und das Rahmenprogramm *Riverberi/Reverberations* (2024) im Mattatoio in Rom. Seine Texte wurden u. a. in *Contemporary And*, *Africa is a Country*, *Lolwe*, *The Guardian*, *Griotmag*, *Frieze*, *Sleek*, *Monopol*, Texte zur Kunst und *Camera Austria* veröffentlicht.

Larissa Tiki Mbassi is a curator based in Zurich and a doctoral researcher affiliated with the Departments of History and Art History at the Universities of Fribourg and Vienna. Her dissertation, titled *Black Public Space? Historical Approaches to Monuments and Colonial Symbols in Neuchâtel*, is part of the research project *Neuchâtel face à la colonisation: circulations, intrications et mémoire*. Within this project, Larissa examines the memorial conditions created by amnesia and how these conditions shape demands for decolonizing public spaces.

Marilyn Umurungi ist Kuratorin sowie Kunst- und Kulturschaffende. In ihrer kulturellen und künstlerischen Vermittlungsarbeit beschäftigt sie sich mit Mechanismen der Inklusion und Exklusion im europäischen und schweizerischen kulturhistorischen Kontext – oft vor dem Hintergrund aktueller sozialer Bewegungen oder der Populärkultur. Sie ist Co-Kuratorin der Ausstellung *Kolonial. Globale Verflechtungen der Schweiz* im Landesmuseum Zürich.

Die AG **Kunstgeschichte mit links** im Ulmer Verein erforscht die Geschichte des 1968 gegründeten UV sowie der kritischen Kunsthistorien in BRD und DDR als kollaboratives Projekt. Es schreiben Fiona McGovern und Andreas Huth (Ziele und Aufgaben), Irene Below (Berufsverbote), Katja Bernhardt (Verflechtungen DDR/BRD) und Henrike Haug (Denkmaldiskurs).

Heft 4.2025

Dieses Heft soll einen Beitrag zur Entfaltung einer antirassistischen Kunstgeschichte leisten – allgemein als ein zentrales Anliegen für die Disziplin und spezifischer in Verantwortung gegenüber den historischen wie gegenwärtigen Konstellationen des europäischen und deutschsprachigen Kontextes. Die Beiträge und ihre unterschiedlichen methodischen Ansätze beleuchten Verflechtungen mit kolonialen Vergangenheiten ebenso wie gegenwärtige rassistische und diskriminierende Prägungen, die gesellschaftliche Wirklichkeit, Wissenschaft und Kunst gleichermaßen durchziehen. Dabei eröffnen sie Perspektiven auf Möglichkeiten kritischer Revision, solidarischer Wissensproduktion sowie ästhetischer und kuratorischer Praxis, die die bestehenden Machtverhältnisse sichtbar machen, befragen und transformieren wollen.

Zur Reihe

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