

C&

CONTEMPORARYAND.COM
#WEARECONTEMPORARYAND



ANOTHER

ANNIVERSARY ISSUE NO. 10 • #ANOTHER89

CONTENTS

4 – 5

WHAT COLLECTIVE REMEMBRANCE IS FOR

Anniversaries are a chance not only to remember but to reevaluate history, writes Peggy Piesche

6 – 9

FAMILIES LIKE MINE

Artist Alina Simmelbauer speaks about a project that aims to uncover stories of reconnected families

10 – 11

A BRIEF HISTORY OF A GLOBAL ART WORLD

On the aspirations and shortcomings of postcoloniality in art since 1989

12 – 15

REMNANTS OF SOCIALISM IN ETHIOPIA

Three Ethiopian artists discuss how GDR-imported socialism has influenced art education in Ethiopia and artistic practices in the country

16 – 19

HOPE IN INSTABILITY

Sound artist Janine Jembere on adapting to radical change, and Germany's continuous pursuit of neo-colonialist projects

20 – 21

LAND ON FIRE

Contents page teaser: German Vietnamese writer and documentary filmmaker Angelika Nguyen on GDR propaganda terms, and the experience of the “othered” body

22 – 23

THEATER AS COLLECTIVE HEALING

German Vietnamese actor Mai-Phuong Kollath on experiencing the 1992 Rostock-Lichtenhagen riots, and how racism continues to silence Germany's Vietnamese community

24 – 25

A SYMBOL OF LIBERATION IMMORTALIZED IN ART

How artists have immortalized Angela Davis's legacy despite the increasing depoliticization of her image in the media since 1989

26 – 27

THE MURAL FOR THE SISTER STATE

A closer look at the mural Mozambican artist Pedro “Dito” Tembe recreated to commemorate contract workers in East Germany

28 – 29

ART'S TRANSFORMATIVE POWER IN PINOCHET'S CHILE

Contents page teaser: Reflections on “Colectivo Acciones de Arte” the art collective founded in 1979 that defied the totalitarian regime of Pinochet's Chile

30 – 35

CULTURAL DEVELOPMENT POLICY

How the East German Center for Art Exhibitions used art as a missionary vehicle and a means to resist the colonial legacy

36 – 41

PAVING WAYS

How East German-born poet Raja Lubinetzki paved the way for other Black Germans to express their experiences through art

Inlay

REDRAWING THE MAP OF '90s BERLIN

Mapping the cultural producers with a “migrant background” who have left their mark on the Berlin scene

EDITORIAL

**a reunited germany
celebrates itself in 1990
without its immigrants, refugees, jewish and black people
it celebrates in its intimate circle
it celebrates in white
but it's the blues in black and white.
it's the blues**

May Ayim, *Blues in Black and White: A Collection of Essays, Poetry, and Conversations*
(Trenton, NJ: Africa World Press, 2003)

This year marks the thirtieth anniversary of 1989, and its far-reaching political and cultural repercussions now span three decades—a period that has seen the production of countless documentaries, stories, books, and exhibitions. The “reunification” is characterized by ever-recurring emotional images and scenes on television, while the experiences and circumstances of those who were and are not perceived as part of the German majority society are far less firmly established in the '89 narrative. May Ayim addressed this in her poem “blues in black and white.”

Titled “Another 89,” this issue focuses on all those German stories between 1989 and 1990 that were rarely mentioned or wholly disregarded. This includes artistic examinations of the stories of Angolan and Cuban migrant workers who from 1989 onwards were forced to return to their home countries, regardless of their family and social ties. It also looks at the perspectives of Afro-German artists who grew up in the former GDR. Furthermore, the issue explores the influence of the Iron Curtain and the year 1989 on “global” art history outside of the German context—from the international iconography of Angela Davis's image to artistic activism in Chile and a bust of Karl Marx traveling to Ethiopia. This bust was ceremoniously installed there to emphasize the connection with the East German “brother state.” Today, billboards of major Ethiopian beer brands tower high behind an aging Marx ...

“Another 89” is an anniversary issue in a double sense, because it is also C&'s tenth print issue! So it's a special edition, developed and produced in collaboration with ten students from the Institute for Art in Context at the University of the Arts in Berlin. Many thanks for the amazing pieces, thoughts, and suggestions!

The C& Team

C& IS FUNDED BY

ifa Institut für
Auslandsbeziehungen

WHAT COLLECTIVE REMEMBRANCE IS FOR

Anniversaries are a chance not only to remember but to reevaluate history,
writes **PEGGY PIESCHE**

Anniversaries and jubilees allow for a momentary memory, while also giving occasion for the collective mentality to be rearranged and realigned. In these moments, a renegotiation and re-legitimization of orientations and values becomes possible. The German majority society is currently undergoing an extended phase of collective remembrance. It began in 2018 with a retrospective view of fifty years post-1968.

In Germany, the years around 1968 are remembered as a time of transformation, as a young, internationally oriented awakening, shaped by the process of coming to terms with National Socialism. But what is underappreciated in the majority remembrance of 1968 are the revolutionary and emancipatory Black and People of Color (BPoC) movements which made the events possible in the first place. These include the liberation and independence movements on the African continent and the revolution in Cuba. They must be transported into the memory of 1968—for the majority, but above all for the BPoC communities themselves.

This year, the fall of the Berlin Wall will be commemorated collectively. November 9, 2019, marks thirty years since the opening of the border and the reunification of two states whose forty-year political division was symbolized by the wall. The culture of remembering this is marked by a linear narrative that is usually reduced to images of national success, but the history of the opening is in fact a complex process without a start and endpoint. It cannot be reduced to a heteronormative and nationally constructed perspective. The politics of remembrance therefore needs to be capable of more. They need to actually shift the perspective. Remembrance must not only take the majority society into consideration but also bring to the fore BPoC actors, places, events, and discourses of the time who

fought for cultural, intellectual, and political self-determination. When German national issues became increasingly important after the fall of the Berlin Wall and the end of the GDR, the already marginalized perspectives of migrant/BPoC struggles for equality, self-determination, and political participation were rendered even more invisible.

Right-wing extremism in the context of the opening of the Berlin Wall tends to be associated with developments in the so-called Neue Bundesländer (new federal states—that is, former East Germany). But even before the reunification of the two states and parts of Berlin, there were violent right-wing attacks on both sides. Then, the increasing social acceptability of discriminatory discourses as well as racist agitation and violence in the early 1990s resulted in a very tangible narrowing of public space—both on an individual level and for political migrant/BPoC movements.

In the collective memory of these movements, however, reunification also meant a new space in which projects and sociopolitical practices across communities could become possible. Even before 1989, there had been isolated contact between marginalized actors from West and East Berlin. With the fall of the Berlin Wall, a multitude of debates, actions, and networks were able to emerge.

This year's anniversary gives cause for a collective mentality to be negotiated in the present and legitimized for the future. BPoC communities must also be able to identify themselves with this memory, because remembering becomes a violent act when groups are written out and their collective identities whitewashed in order to create a societal universalism. Intersectional remembrance work is inclusive and resolutely asks for the missing pieces. ■



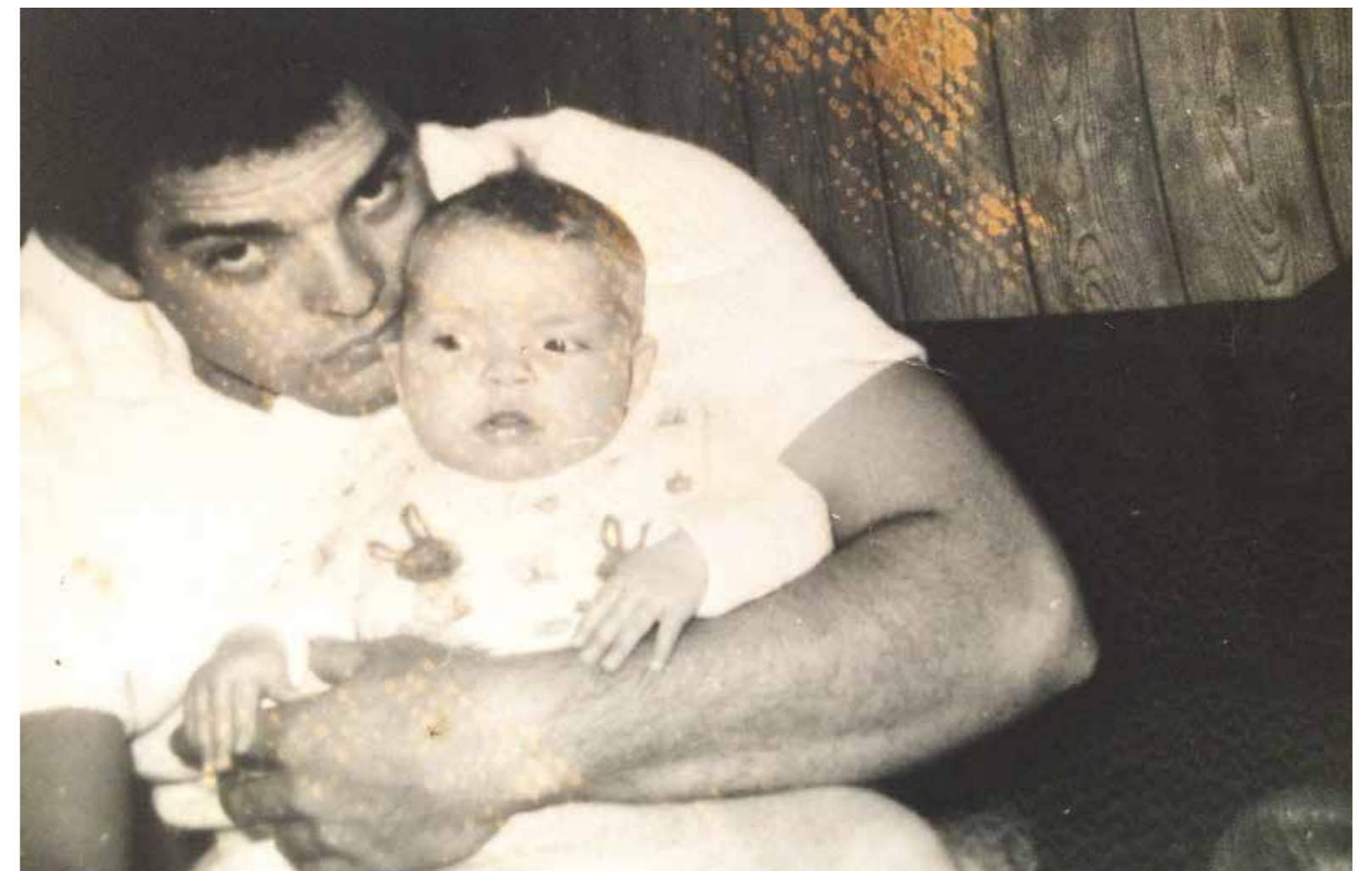
Peter Friedl, *Untitled (Berlin)*, 1998/1999. Adhesive film on plexiglass / light box.
Loan of the Federal Republic of Germany – Contemporary Art Collection. Photo: Benjamin Renter

FAMILIES



LIKE MINE

Like many other children of mixed heritage in East Germany, ALINA SIMMELBAUER never had any contact with her contract worker father and his culture. In 2011 the Thuringia-born photographer and media educator visited her father in Cuba for the first time. Since then she has been looking for people whose family histories resemble hers for the project *Garcias Tochter*. HENGAME HOSSEINI spoke to the artist about the need to uncover these histories



above/opposite Alina Simmelbauer, from the series *Garcias Tochter*, 2011–today.
Courtesy of the artist

My project is dedicated to a chapter in German history that is still only a marginal note in the history books: the chapter of migrant workers who lived and worked in the GDR.

CONTEMPORARY AND (C&) Can you tell us about your project *Garcias Tochter*?

ALINE SIMMELBAUER My project is dedicated to a chapter in German history that is still only a marginal note in the history books: the chapter of migrant workers who lived and worked in the GDR. Their lives in Germany were based on work agreements the GDR concluded with socialist “sister states” in the early 1970s. The contract workers recruited through these agreements came to work in East German companies for about four years to support the country’s economic development. At the end of the contract period they were sent back to their home countries. For many, apart from their own work history there is something else that connects them to Germany to this day: their children.

I myself am the daughter of a former contract worker from Cuba who spent several years in Thuringia in the early 1980s. I only got to know him in Cuba in 2011. Since then I have been looking for people whose family histories resemble mine.

C& What kind of research did you do for this project, how did you start out?

AS It actually began when I realized that I myself hardly had any connection to my Cuban roots – that I couldn’t identify with them. And as I grew older I felt the need for self-discovery. In the beginning, of course, it was difficult to find references. I didn’t know who to turn to, nor did I know any other people with similar histories. So eventually the only solution was a trip to Cuba—I wanted to find out how things had evolved back then. In Cuba I was able to speak with people who told me what it was like to live as a contract worker in the GDR in Karl-Marx-Stadt, today Chemnitz. I especially remember a man who had a child in Germany but did not know where that child lived. Bringing these experiences back with me from Cuba, I then began to deal intensively with the topic: I searched for scholarly works to help me understand why my father and other contract workers had to leave the GDR. I also started looking for other children of former contract workers to make the issue visible.

C& What was the initial correspondence with your protagonists like? Was it difficult to convince them to participate in the project?

AS The only thing that was really difficult was the search for protagonists, because there was no obvious contact point, no direct path. I found my first participants because I openly discussed my reason for traveling to Cuba with friends and people I knew. I told them that I was looking for protagonists for a project and asked around if people could remember other kids with similar biographies. I didn’t know anyone personally. Maybe there have been a few, but we didn’t know about each other. Besides, it was a topic that wasn’t talked about. But when I met the first person for my project, she gave me another contact and the next person another, and so on. That’s how my project started. When I made contact, there was usually immediate feedback. With every new person I met, I understood that the issue no longer only concerned my own microcosm. Some stories resembled mine. Most of the protagonists spoke very openly with me, because we could share an experience that many were discussing intensively for the first time within the project. We have an aspect of German history in common that is little known.

C& You have chosen the form of the portrait to approach the subject. What was the idea behind this?

AS It’s about people, and I want to show people. For me, portraiture is the most direct approach to these people, as it creates an empathetic view of them.

C& Did the narrative you intended for the project change over time? You also include found objects, documentary photography, and narrative components in your work.

AS In the beginning I took the portrait photographs and relatively quickly started collecting memorabilia like photographs of the fathers. In addition, I referred to city archives and museums for my research. Last year the archive material became more and more important. I also conducted numerous interviews and collected mementos. Through

this material I try to reconstruct memories for the viewer, but it also helps me to sort my own memories—because my finds also feed into the work.

C& What do you expect from the viewers of your project *Garcias Tochter*? What thoughts should they take with them?

AS It is very important to me that this chapter of GDR history becomes visible, which is why I worked so intensively on creating the form of the project. I have found that many Germans are unaware of this part of GDR history. Even people who grew up in the former GDR don’t know much about it—it seems to be a forgotten chapter. In the synergy of archive material and portraiture, I tell this story in order to preserve the memory of it and make it public. My visual language is simply intended to evoke associations. I hope it can have the effect of unleashing emotions in the viewers, setting off a process of familiarization with the issue. ■

Even people who grew up in the former GDR don’t know much about it—it seems to be a forgotten chapter.



**PLAYING
WITH RACE**

READ OUR OPINION
PIECE ON
CONTEMPORARYAND.COM

A BRIEF HISTORY OF POSTCOLONIALITY IN ART

ASTARTE POSCH writes about the aspirations and shortcomings of postcoloniality in art since 1989

In April 2019, thirty years after 1989, the cathedral of Notre Dame is burning. It is hard to miss the symbolism of a landmark of Western culture and Christianity engulfed in flames. In no time, donations of around US\$1 billion are raised—to ensure the landmark and its power remains. All over social media, people call out the disproportionate emotional outbreak and the accumulation of millions. They ask: “Where are you when religious sites of other cultures are burning? Where is your money when the planet is on fire?” Thirty years have passed since 1989. Like a symbolic image, that year stands for transformation. The Berlin Wall came down, the Cold War ended, the Soviet Union disintegrated, taking much of communism with it. Global capitalism emerged triumphant, connecting people and capital. And while the geopolitical order of the world shifted, an exhibition opened at the Centre Pompidou in Paris. *Magiciens de la Terre*, which presented contemporary art by living artists from all over the world, is often identified as a key event within a global turn transforming the landscape of contemporary art. From art world to art worlds.

Biennials surfaced in Havana, Istanbul, Gwangju, Johannesburg, and Dakar, opening doors for artists from postcolonial sites of production and decentralizing the global forum of contemporary art. Former peripheries tackled the dichotomy that divided the world between “the West and the rest” and brought into being a polycentric art world consisting of art regions rather than nation states. The year 1989 also marked the beginning of the end of the narrative

of only one art history. Art history before was a European thing, pivoting around the European Renaissance and old masters. The global extension of art history shattered the lenses of the Eurocentric view into a mosaic of multiple art histories and consequently multiple modernities, which exist simultaneously with each other. The idea of modernity is a Western concept and part of an expansion of an ideology of progress that is rooted in colonialism. The dismantling of Western hegemony is the focus of an ever-present discussion in contemporary art, where exoticism and cultural appropriation is often pilloried. But more subtle forms of exclusion also emerged, which can manifest in an implicit requirement to devote one’s art to one’s identity, struggle, or origin.

In 1993, when Achille Bonito Oliva suggested that the commissioners of the 45th Venice Biennale invite artists of other countries into their national pavilions, especially those without pavilions, his aim was to globalize the biennial’s basis. For a moment, a utopian idea of a united world transcending the nation state and Western hegemony seemed within reach. But what started as a cultural transformation unsettling Western ideological concepts also served as a new infrastructure for global capital to flow freely. Western colonial and imperial legacies still affect the livelihoods of much of the world’s population. When a recent exhibition at Künstlerhaus Bethanien in Berlin—*Milchstraßenverkehrsordnung* (Space Is the Place)—took its inspiration from Afrofuturism, out of twenty-two artists selected to show their work only one was an artist of color. ■



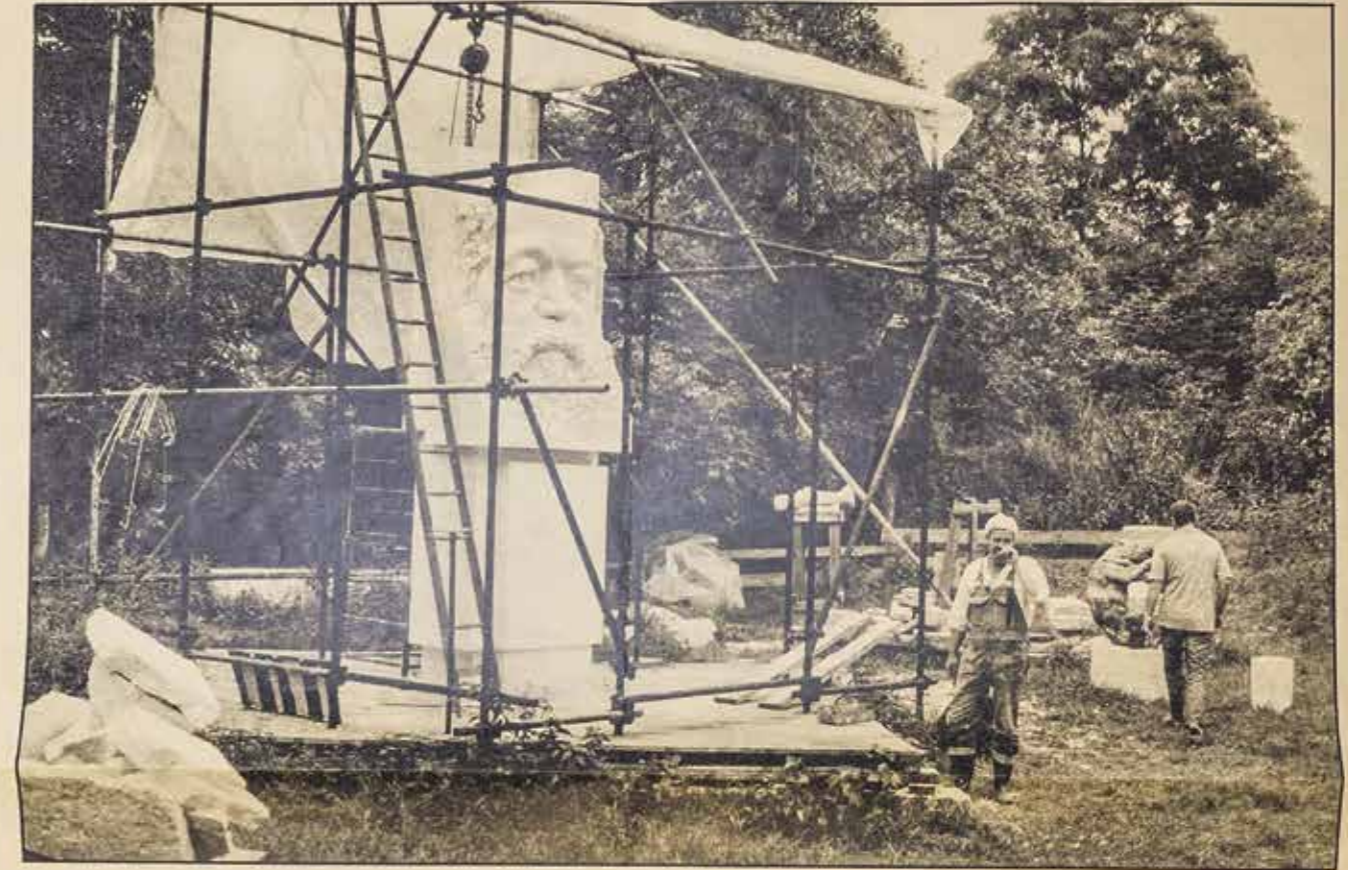
Notre Dame on April 16, 2019. Photo: AP Photo/Thierry Mallet

REMNANTS OF SOCIALISM IN ETHIOPIA

In 1979, four years after becoming a People's Republic, Ethiopia established a series of agreements with the GDR. Culturally, this resulted in several statues of Karl Marx being erected in Addis Ababa, as well as a revised socialist art curriculum. DAGMAWIT HUNZ sat down with three former students of the Alle School of Fine Art and Design, now working in Germany as painters, to discuss how socialism influenced art education in Ethiopia and their artistic practices

Jo Jastram
schuf
Marx-Denkmal
für Äthiopien

Marx auf dem Dach Afrikas



»Das Gesicht ist etwas rund, die Stirn wohlgeformt und gewölbt, der Blick ist ziemlich streng, aber der ganze Ausdruck ist eher angenehm und keineswegs der eines Herrn, der kleine Kinder in ihren Wiegen zu fressen pflegt, was – wie ich wohl sagen darf – die Ansicht der Polizei über ihn ist.« Diese Beschreibung, Anno 1879 von einem gewissen Sir Mount Stuart Elphinstone Grant Duff nach seiner Begegnung mit Karl Marx dem englischen Königshause kundgetan, könnte den Bildhauer Prof. Jo Jastram für sein Marx-Denkmal, dieser Tage in Addis Abeba enthüllt, angeregt haben. Anlaß wäre gegeben, bedenkt man, daß die britannischen Hoheiten nicht nur dem Mohren von London »gewisse Neugierde« entgegenbrachten, sondern seit 1867 – mit militärischem Nachdruck – auch Äthiopien gegenüber. Dort in Krisenzeiten dann, um kolonialistische Interessen nicht gefährdet zu sehen, reagierten die europäischen Imperialisten häufig mit brutalster Gewalt, die auch vor den Wiegen kleiner Kinder nicht halt machte. Doch davon berichtete jener Sir Grant Duff nichts gegenüber seiner Kaiserlichen Hoheit, vielmehr dagegen besorgt von Marxens Idee der Revolution, der zweifellos kommanden »großen

Anregungen suchte der Bildhauer auch bei historischen Vorlagen.

Das 1:1-Modell des Marx-Denkmal im Freilichtatelier von Kneese: Von dort wurde es in die Steinmetzwerkstatt transportiert. Danach trat die in Stein gefertigte Stiele die weite Reise nach Addis Abeba an.

Die Rückfront des fast 4 m hohen Denkmals



Bewegung«. Obwohl der »dankbarste und treueste Diener« Duff daraufhin an der Zukunft der Menschheit zu zweifeln gedachte, äußerte er über Marx jedoch: Nicht dieser wird es sein, der die Welt auf den Kopf stellen wird... Nun, die Geschichte hat spätestens seit 1917 erstmals darauf Antwort gegeben.

»Die Schwierigkeit bei der Arbeit an dem Marx-Denkmal«, so Jo Jastram, »bestand darin, einerseits die Spezifik Äthiopiens und seiner Bewohner hinsichtlich ihrer sozialen und kultu-

rellen Entwicklung zu berücksichtigen, andererseits die Persönlichkeit von Marx und dessen Ideen für die Äthiopier und ihr Land glaubhaft, überzeugend und wirksam in Zusammenhang zu bringen.« Dabei konnte der Künstler skulpturale Erfahrungen Zentraleuropas mechanisch nicht auf das »Dach Afrikas«, wie das äthiopische Hochland genannt wird, übertragen, sondern er mußte Bildentsprechungen finden, sich dem Bildverständnis der Afrikaner annähern. Vor allem wollte er mit dem Marx-Bildnis einen Menschen

vorstellen, der, obwohl aus einer anderen Zeit und Welt stammend, für die Äthiopier von elementarer Bedeutung ist. Marx als Revolutionär, der, wie Friedrich Engels es formulierte, mitwirkte an der Befreiung des modernen Proletariats, dem er zuerst das Bewußtsein seiner eigenen Lage und seiner Bedürfnisse, das Bewußtsein der Bedingungen seiner Emanzipation gegeben hätte.

Dieser Tage beging das äthiopische Volk den zehnten Jahrestag der Befreiung vom feudalkapitalistischen Ausbeutungssystem. Zehn Jahre, in denen vieles unternommen wurde, die soziale und ökonomische Rückständigkeit zu überwinden und die revolutionäre Macht weiter zu festigen. Die Marx-Gedenkstätte, mit Hilfe äthiopischer Freunde errichtet, ist ein Sinnbild der »großen Bewegung« im sozialistischen Äthiopien, deren Bewohner Marxens Auffassung vom Glück teilen, nämlich zu kämpfen.

PS: Beim Gründungskongreß der Arbeiterpartei Äthiopiens stimmten derzeit die Delegierten für die marxistisch-leninistischen Prinzipien ihrer Avantgardepartei. Wie man sieht, waren Sir Grant Duffs Zweifel an der Zukunft berechtigt, Zweifel an der Zukunft seiner Klasse.

Text und Fotos: Joachim Maaß

The first Karl Marx figure erected on the African continent is a symbol of socialist expansion: a stone block of red Meissen granite, almost five meters in height, depicting a shield-like relief of Marx's facial features. This socialist legacy is still standing in Addis Ababa's university park at Sidist Kilo. In 1979, German sculptor Jo Jastram was commissioned by the GDR's Ministry of Culture to create a Marx monument as a gift for Ethiopia, then a socialist "brother country." Since it was assumed that Ethiopia would not have sufficient resources or tools, the monument was produced in the GDR in separate components and then transported by plane. Due to a lack of material, the sculpture was smaller than originally planned. When it arrived on Ethiopian soil, Jastram and his assistants assembled the parts like a jigsaw puzzle, using lifting technology that had also been imported—the same procedure applied to prefabricated East German buildings in Zanzibar. At the inauguration, SED leader Erich Honecker celebrated a "sacred site that reflects the growth and prosperity of the socialist world system."¹ From that point onward, the GDR became the export country for monumental Marx and Lenin statues. Why was Ethiopia the first destination for a propagandistic monument? In September 1974, the Derg, a communist military junta, had overthrown Emperor Haile Selassie and come to power, eventually being led by Major Mengistu Haile Mariam. The country became the Soviet Union's closest ally on the continent. From 1979, numerous agreements were concluded between the GDR and Ethiopia, which East Berlin hoped would facilitate access to raw materials and luxury foodstuffs such as coffee. The cultural agreement also played an important role in this. It called on skilled workers, school pupils, and students

to improve the education of the rural population and the production processes in agriculture. Tasks included promoting literacy, documenting traditional culture, and strengthening patriotism and morality in all parts of the country. Socialism also influenced the Alle School of Fine Arts in Addis Ababa: The curriculum was revamped so that monumental sculpture and painting were among the main subjects. The purpose of this cultural agreement and the resulting cultural exchange was to integrate Ethiopia into the socialist world system.

In August 2019, three painting-focused artists who studied at the Alle School of Fine Arts and Design in the 2000s and now live in Germany reflected on their education.

CONTEMPORARY AND (C&) How did socialism influence teaching content, and what exactly was "socialist" in the curriculum? Did it influence your art at the time—and maybe even today?

TEGENE KUNBI Even during my time, the curriculum was strongly influenced by socialism. Of course, through our professors we also knew of Western teaching content, but the majority of them were still influenced by socialism.

Our basic studies were only about realistic representations: portraits, drawings, graphics, and sculpture. I think it was related to the primarily socialist concept that our curriculum should be dominated by representations of socialist themes. It wasn't about developing a personal style but about duplicating compliant ideas.

It was especially important for me to break out of figurative realism. My artistic process ultimately led me into abstraction. As a result, with my pictures I am much more identified with myself and am better able to express my perceptions.

NIGATU TSEHAY Many books by writers from the Soviet Union have been translated into Amharic. Already during Haile Selassie's reign, an increasing number of communist books and manifestos arrived, such as the writings of Gorki, Marx and Lenin. As far as I'm concerned, the direct effects of socialism were still noticeable. But I couldn't say that as students we were exclusively influenced by communist art. The French impressionists, such as Monet, or the School of London, were also influential. I can't name a special influence for my painting anyway. I was inspired by Eastern and Western art as well as traditional

Ethiopian painting. And during my studies in Addis Ababa, I progressively tried to concentrate on my own artwork. When I studied in Germany, my art continued to change—the environment always plays an important role. For example, I used a lot more earth colors before.

TESFAYE URGESSA I didn't find the curriculum particularly socialist. In my eyes, it was just very academic, especially the first two years of undergraduate studies. After that, we were able to follow our interests and concentrate on a specific medium. Today, I see the very strict, classical academic training of our undergraduate studies, the training in anatomy, color theory, and composition, as the essential basis of my artistic work. I think it is only after you have acquired these basics that you can move on to the individual artistic process. Overall, it was a gradual development until I found my own style.

C& Monumental sculpture and painting were the main subjects in the socialist period. To this day, most graduates of the school are painters or sculptors. Was a socialist influence on the painting technique still recognizable during your time?

TK At that time, sculptors were more in demand in Ethiopia, but today more money can be earned through painting. During our undergraduate studies, we would copy the style and technique of our teachers in our drawings, thus absorbing the knowledge of staff trained in the Eastern bloc. But we were also free to try out other artistic directions.

NT The focus was more on visual art, the themes and representations had the character of an appeal and were addressed to the people as social art. For me, this style was unemotional because it was more about socio-political issues than personal themes.

TU I don't think the academy was aware of these differences. If, for example, you graduated in printing or sculpture, after graduating you had little opportunity to continue using the machines needed. That's why many people chose painting later—more for logistical reasons. In my eyes, the main artistic technique during socialism was painting. There was poster painting, sign painting, portraits of Mengistu Haile Mariam, Marx and Lenin—comparable to hand-painted tin signs—with motifs of the hard everyday lives of laborers.



Marx statue in the park of the University in Addis Abeba; in the background changing local beer advertisement. Source: Zelalem Kibret on Twitter, 2013

🐦 **"Nothing is more apt and expressive of Marx's Ethiopian legacy than the juxtaposition of recent pictures of his Addis Ababa monument with the background signs: Beer promotional signs! Btw, the eerie juxtaposition is also called: Abiyotawi Democracy. Happy 200th Birthday, Marx."**

ZELALEM KIBRET ON TWITTER @ZELALEMKIBRET

C& Did you ever notice the Karl Marx monument? Are traces of socialism in Addis Ababa still visible today in the form of art in public space?

TK Yes, the Ferengi² monument stands next to a café in the university park—it mainly attracts tourists, who always take photos. It's one of the remnants of propaganda figures from the socialist era. You can also find other socialist sculptures from the Derg era in Addis Ababa.

TU I found the Karl Marx sculpture very impressive as a work of art, in the way it was designed, but nothing more. I connect the propagandistic monuments, which still exist sporadically around the city, more with the past that my parents experienced. My generation has hardly dealt with these sculptures. For me there was no emotional connection whatsoever. Perhaps it is still more present in Europe, because there is something like an opposite pole there.

NT For me the Karl Marx monument has a very personal meaning. It is a memory of my childhood. I grew up near the Karl Marx park, so hardly a day went by without me passing the sculpture. It brings back all kinds of memories. When I was young, it was a big, impressive, indestructible figure for me. People had tried to destroy it, but somehow nobody succeeded. So it was gradually accepted. As a child I liked to touch or knock on the monument because the surface felt so nice. In Addis Ababa there weren't many sculptures in public that you could play with. Later, as a student at the Alle School of Fine Arts, I naturally saw the sculpture with different eyes, more as a work of art. And its ideology, what it stands for, is of course very problematic. But for many people in the city it doesn't cause much of a stir. They simply see it as a huge stone block. Even my fellow students weren't really interested in it.

C& Do you think it would be better if propagandistic works of art like the Marx sculpture disappeared completely from public space?

NT In my opinion, the presence of the Karl Marx sculpture today is of little interest to anyone and has no impact on society. I see it primarily as an art object, as a representation of a certain era that reflects the consciousness of that time. Even if it is static, it remains a storyteller of the past. So we must at least preserve it as a work of art. ■

—
1 Erich Honecker, quoted in *Äthiopien und Deutschland: Sehnsucht nach der Ferne*, exh. cat., Grassi Museum, Leipzig (Munich, 2006)

2 "Foreigner" in Amharic.



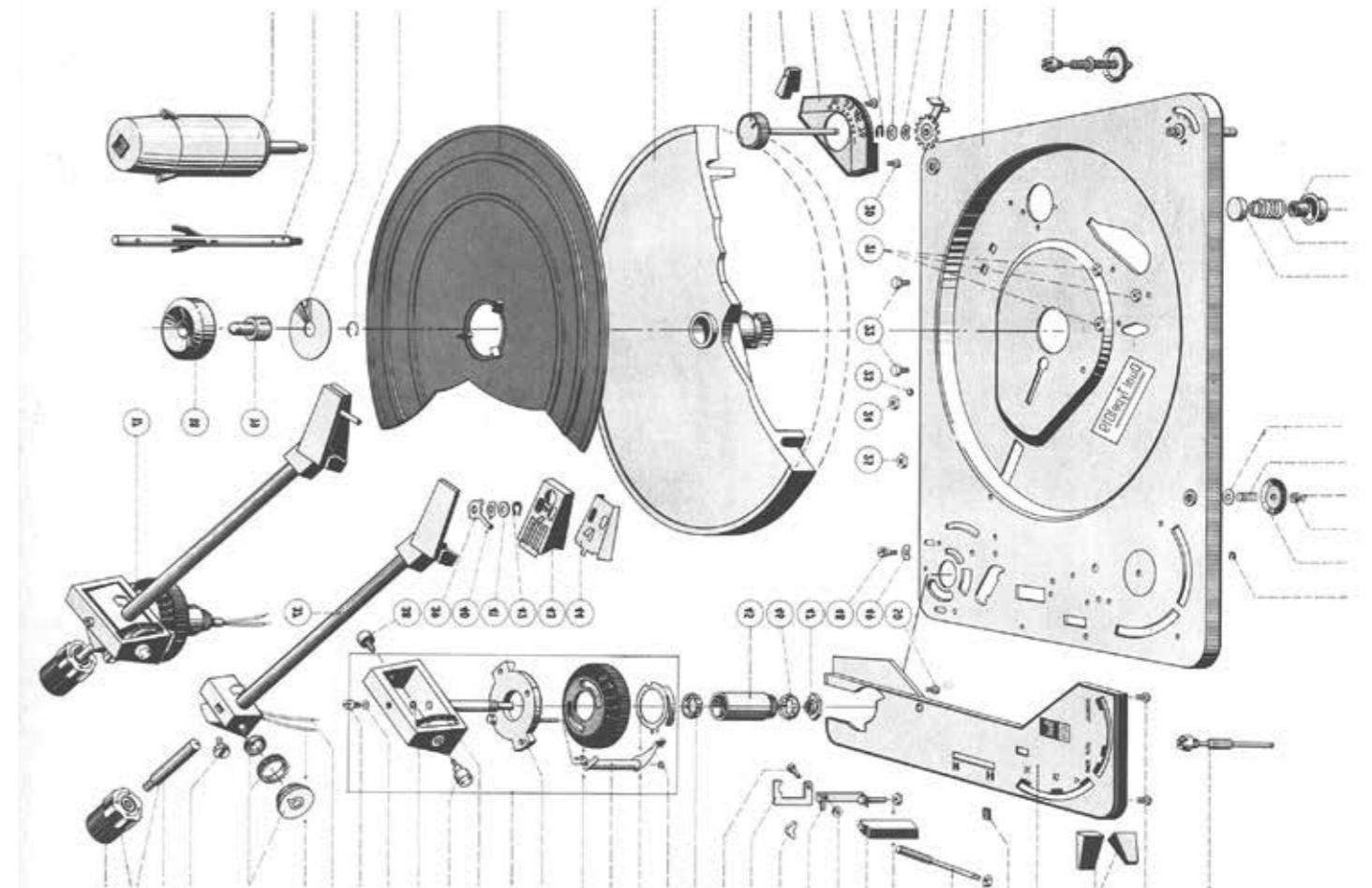
HOPE



JANINE JEMBERE uses a multitude of mediums, including sound and performance, to explore themes ranging from ableism to history. Her multifaceted approach is partly influenced by having grown up in the GDR and experiencing its disintegration first-hand. C&S's Deputy Editor **WILL FURTADO** speaks to the artist about adapting to radical change, the fleeting nature of the status quo, Germany's continuous pursuit of neocolonialist projects, and her current project on African testimonies from the turn of the twentieth century

Janine Jembere, *In the breaks*. Performance, various lengths, ongoing.
 Framework: acting in concert festival, Witten, 2017. Photo: Till Spiegel

IN



inSTABILITY

top right Janine Jembere, *Decolonize! Bodies! Minds! Perceptions!* (with Michael Götting). Performance/play, Ballhaus Naunynstraße Berlin.
 Framework: "We are tomorrow: Visionen und Erinnerungen anlässlich der Berliner Konferenz von 1884," 2015. Photo: Zé de Paiva.
 middle Janine Jembere, *In the breaks*. Performance, various lengths, ongoing. Image of record player: Janine Jembere

Being born in the GDR, a state that no longer exists, and seeing adults trying to adapt to another system and possible future really helped me to understand that the status quo is not permanent and can, for better or worse, turn into its opposite at any time.

CONTEMPORARY AND (C&) Your installations and performances engage with a multitude of societal topics, including ableism, race, and gender. How did these interests develop in your psyche, and how did your being from the GDR inform that?

JANINE JEMBERE I realized that assimilation or the “white mask” would endlessly fail me, no matter what I tried. My interest in processes of othering and normative violence grew. These days I find myself more engaged with the expressions and strategies of fellow “others,” trying to make connections and build alliances across different struggles. Having been born in the GDR, a state that no longer exists, and seeing adults trying to adapt to another system and possible future really helped me to understand that the status quo is not permanent and can, for better or worse, turn into its opposite any day. I have—mostly through the unsettled adults around me—experienced a major and radical change of ideology and self-understanding. That created a huge repository of hope, because the present often seems devastating, but I truly believe in its instability. It’s urgent for me to imagine different relations and this also drives my work.

C& What was growing up as a Black German in the East like? What experiences do and don’t you share with Black Germans from the West?

JJ Looking back, I am really angry. Also, I am glad that my family and I came out okay. Especially in the early 1990s, the atmosphere was extremely violent—not “hidden” racism, but unleashed aggression. Some of these neo-Nazi kids that I grew up with are now organizing in fascist/racist networks like [right-wing terrorist group] National Socialist Underground or have joined the police and other civil services. I do not underestimate their drive or see them as lost souls. But they

are not specific to the East.

Before reunification, anti-Black racism took place against two different backgrounds. In the GDR, it was partly masked by a paternalistic interpretation of international friendship and anti-imperialism. In 1980s West Germany, anti-racist and migrant organizations were forming and a language around racism emerged, while in the East it remained somewhat unnamable. Reunification seemed to end any pretense of “good manners” for many, and I know that the racist backlash and rise in violence affected Black and other people in both German states.

C& Do you think the decolonization process in Germany needs to be different in the east and the west?

JJ An important lesson for me was to understand that “decolonization is not a metaphor,” to say it with Eve Tuck and K. Wayne Yang. It is connected to the very real struggles against the effects and logics of settler colonialism and involves unsettling and giving up claims to property and rights over land. If I apply this to Germany and its continuous pursuit of neocolonialist, extractivist projects, I don’t think there is a difference between east and west. The forty-five years of division are just a hiccup compared to German colonialist efforts. I believe much of the necessary worldview was formed earlier—hand in hand with science, humanist ideas, and militarization—and is still in place today. Figures like Alexander von Humboldt, Friedrich II, and many other German researchers and thinkers of the eighteenth and early nineteenth centuries shape the current colonial mindset and are celebrated despite their crimes. The honoring of German colonial thinkers and rulers testifies to a violent ignorance and helps to justify neocolonial projects and to avoid redressing colonial atrocities. The extent to

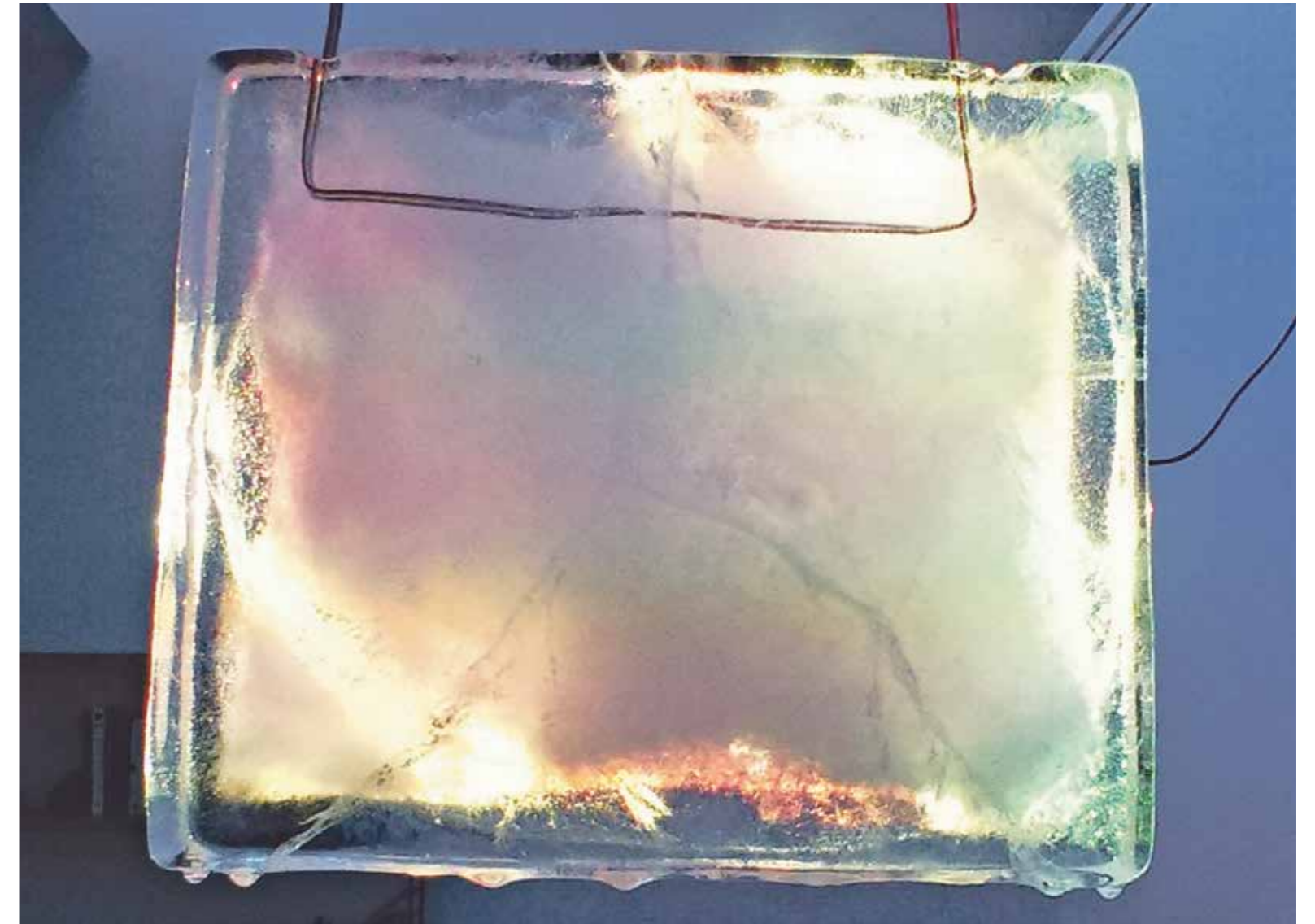
which their ideas are powerful and beloved is obvious in projects like the Humboldt Forum/Stadtschloss in Berlin, which as an architectural landmark ultimately also renders Germany’s division meaningless.

C& As a filmmaker and sound artist, you also work in educational projects and public interventions. Why is this multidisciplinary approach to art making important to you, and how do you negotiate all these different media and ways of making art?

JJ I feel in equal measure that it’s something I chose and something that comes to me. Different projects and ideas often require different formats. Also, I am a filmmaker by training, and what I have always loved about film is collaborating with other people and across disciplines. I have a deep respect for the craft and knowledge that comes with specialization. That is why, even though I am working in a variety of media, I try to do so in exchange with people whose knowledge and approaches I trust.

C& What are your current or upcoming projects?

JJ Right now, I am working on collecting written testimonies by Africans to German authorities between 1880 and 1914. Some are dispersed among various archive files and I am combing through them so that other Black people can easily access them. My plan is to bring them together in an open compilation that can be extended and engaged with in a multitude of ways. ■



**AN EXCLUSIVE
CONVERSATION WITH
MAREN HASSINGER**
READ MORE ON
CONTEMPORARYAND.COM

top Janine Jembre, *Water on Water*. Iceblock, projection, video loop. Framework: summerfest Solitude 2017.

Photo: Luzi Gross.

bottom Janine Jembre, video for the dance solo by Taigué Ahmed: *Je sors de nulle part mais d'un trou obscur*.

Hoch X Theater, Munich, 2019. Photo: Franz Kimmel

LAND ON FIRE

POLLY YIM speaks to **ANGELIKA NGUYEN** about the history of racist violence in 1990s East Germany, GDR propaganda terms, the experience of the “othered” body, and misleading pop songs



Angelika Nguyen is a German-Vietnamese writer and documentary filmmaker who has extensively engaged with the lives of East Germans with a migrant background. She grew up in the GDR at the crossroads of many stories. She is the daughter of a Vietnamese doctor who was trained in the North Vietnamese jungle resistance and fought against French colonial occupation in Dien Bien Phu in 1954, and a German mother who fled East Prussia in 1945. In 1992, she made the documentary *Bruderland ist abgebrannt*. The film’s episodic structure tells the stories of Vietnamese mothers given educational advice on arriving in the GDR, of day-to-day life as described by a German Vietnamese couple with a toddler, of people who no longer felt at home in Vietnam after studying in the GDR, and of former contract workers receiving severance pay before boarding a plane back to Vietnam.

CONTEMPORARY AND (C&) *Bruderland ist abgebrannt* was shot between the pogroms that occurred in Hoyerswerda in 1991 and in Rostock-Lichtenhagen in 1992. Can you say something about the context in which you made the film?

ANGELIKA NGUYEN After the Berlin Wall came down, a friend of mine set up a film production company. He gave me the opportunity to make a documentary. It was immediately clear to me that I wanted to make a film not only about contract workers but also about other Vietnamese people who lived in East Berlin at the time. I wanted the film to portray the lived experience of the Vietnamese after the fall of the Berlin Wall in a way that reflected its diversity, including the many reasons why people had come to East Germany. At that time, the neo-Nazi scene was becoming very strong, and there was increasing hostility in the population

towards anyone who looked different—it didn’t only affect people with a migration history. It was really a very threatening time, a time when some people no longer went out in the evenings or used public transport. A series of assaults were committed against foreigners, including the first racist murder after the fall of the Berlin Wall, the killing of the Angolan contract worker Amadeu Antonio in Eberswalde in 1990.

C& What does the title *Bruderland ist abgebrannt* refer to?

AN There is a German song that goes: “Maikäfer flieg! Der Vater ist im Krieg. Die Mutter ist in Pommerland. Pommerland ist abgebrannt. Maikäfer flieg!” (Fly away, May bug! Your father is at war. Your mother is in Pomerania. And Pomerania’s burned to the ground. Fly away, May bug!) It is a nightmarish lullaby for children. When I remembered it, I thought of the word *Bruderland* (brother/sister state). It is such a typical term of solidarity used in socialist countries suggesting an ideological empathy that didn’t really exist. But there was another official propagandistic term, *Bruderhilfe* (brother aid). For example, the GDR helped Vietnam, Cuba, and Albania—the poor socialist countries—by sending skilled workers and, in the early years, by training local people. *Bruderland* was a term typical for the East, a socialist word that I wanted to use in the title because I have always hated it. When I expressed it, it had finally burned down. Because with the disappearance of the GDR, the state’s “brother aid” had also collapsed.

C& You said earlier that the body plays an important role in communication ...

AN Exactly. Although I could only speak German with the protagonists, it quickly became clear to me that I understood something that you don’t need to explain. Something that translates through the experience of the body, through the experience of a certain background, through the sense of being different. It was enough to have a similar perspective so that the people I spoke to weren’t shy or suspicious when they told me their stories. Maybe it was because I wasn’t trying to gloss over anything. There was often this paternalistic attitude in the GDR, which often unconsciously, I think, came from a white, colonial perspective. This savior thing, like, “I’m going to reach out to them.” I don’t do that. For me it was important that the stories were told from their own perspectives.

C& *Bruderland ist abgebrannt* begins with the song “Saigon ist frei” by Oktoberklub, but ends with the traditional Vietnamese folk song “Đừng chúng ta đi.” Why these two songs? “

AN The Oktoberklub song, made in 1975, the year the war ended, has a notion of Vietnam that was only an image, an image from a distant place. It is a song that celebrates an alleged victory in a war that tore Vietnam in half. It was written by people who did not know anything about the conflict between North and South Vietnam or understand why the so-called boat people wanted to flee at the time. The song at the end is sung off-camera by Le Duy Trung, one of the protagonists of the film, when the plane takes off. When I showed the film at a screening for former contract workers, they cheered and sang along. It was a song they knew from their childhood, a song that expressed a certain connection.

C& Ever since you made the film, you’ve focused on writing. Which topics do you feel most comfortable writing about?

AN I like to write about movies. About how they work and about the emotions I have when I look at them. My feelings were already very much present when I was studying—I always liked to question them. When I analyze my emotions, I recognize modes of action, I see how things work in the language of film. But I also write about other topics, for example in the piece *Doppelt heimatlos?* (Twofold homelessness?) or about women who make a difference, like Kim Thuy, a Vietnamese Canadian writer. I feel at home wherever I can observe how stories are told in society, especially in film. And of course there are the stories of my own family. ■



THEATER AS COLLECTIVE HEALING

German Vietnamese actor **MAI-PHUONG KOLLATH** recalls her experience during the 1992 Rostock-Lichtenhagen riots, and explains to **WEN-LING CHUNG** how we can heal each other through theater and how racism continues to silence Germany's Vietnamese community



“Sonnenblumenhaus”(Sunflower House) in Rostock- Lichtenhagen on August 26, 2017.
Photo: Stefan Sauer/dpa-Zentralbild/dpa

When Mai-Phuong Kollath arrived in Rostock from Vietnam in 1981, she worked as a kitchen help at the city's port. She first lived with her Vietnamese community on the eleventh floor of the workers' residence “Sonnenblumenhaus.” After getting married in 1989, she was able to terminate the agreement for contract workers and move out of the Sonnenblumenhaus. When the riots in Rostock-Lichtenhagen took place in 1992, she was living directly opposite the workers' residence. Today Kollath works as an intercultural consultant and trainer in Berlin and is involved in theater projects such as Sanja Mitrović's *Danke Deutschland* (2019) and Lola Arias's *Atlas des Kommunismus* (2016).

CONTEMPORARY AND (C&) What was the situation for Vietnamese contract workers after the riots? And did your personal attitude change after the attack?

MAI-PHUONG KOLLATH Shortly after the Berlin Wall came down, Vietnamese contract workers were suddenly unemployed. My situation was somewhat better because I had already worked in a kindergarten and a restaurant on a campsite before unification. But despite my German citizenship, I have always experienced racist discrimination in everyday life. After the attack, I immediately wanted to go to the Sonnenblumenhaus to check on my people, but the building was completely empty. All of them were already gone. That's when I said to myself: “You are all alone here now. If something happens, nobody will be on your side. You have to learn to speak for yourself now.”

C& Was that the moment you decided to become an activist?

MPK I wouldn't call myself an activist. I just wanted to share my experiences. Then it was as a social worker in the association Dien-Hong, today as an intercultural trainer and actress on stage.

C& You are currently performing in *Danke Deutschland*, and in *Atlas des Kommunismus* at the Maxim Gorki Theater you played yourself. What are the advantages and disadvantages of telling your own story in the form of a play?

MPK When the first request for *Atlas des Kommunismus* came, I immediately turned it down. I wanted to support the project but not be on stage myself. After a lot of

encouragement from my family, I changed my mind. It was also an opportunity to put the focus on the Vietnamese community and to reappraise the riots in Rostock-Lichtenhagen. At that time, I always suppressed and ignored my experiences of racism. But today, when my fellow actors are standing next to me on stage as neo-Nazis, I relive these traumatic situations. I cried a lot during rehearsals. Even in the forty performances, I only managed to hold back the tears two or three times. But I am no longer ashamed of them. It is a healing process for me, and also for my daughter, who has already seen the play twelve times. We are healing each other because it is not only my story but hers too. Since the play, I feel much stronger.

C& Who is the target audience of *Danke Deutschland*?

MPK *Danke Deutschland* is performed in German and presented with English subtitles. The audience is usually mixed: old and young people, Vietnamese people with their families, international tourists. The tourists and younger people have no idea about the Rostock-Lichtenhagen riots.

C& The play deals with some problematic topics and also talks about sexual violence. Yet the audience often laughs.

MPK Of course, we also gave this complex story an ironic dimension. And not everyone in the audience knows that it is actually based entirely on fact.

C& How do second-generation Vietnamese Germans experience their role in current discussions about racism and discrimination?

MPK Many second-generation boat people take part in my trainings but cannot tell their parents about it, because I come from North Vietnam. Vietnam has experienced many years of war. We came to Germany for very different reasons—as socialist contract workers from the North or as refugees on shaky boats from the South. And this invisible wall between North and South Vietnamese people is still perceptible, here in Berlin too. It is especially in dealing with this topic that I place my hopes on the second generation in Germany.

C& What do you generally find most important in intercultural work at the moment?

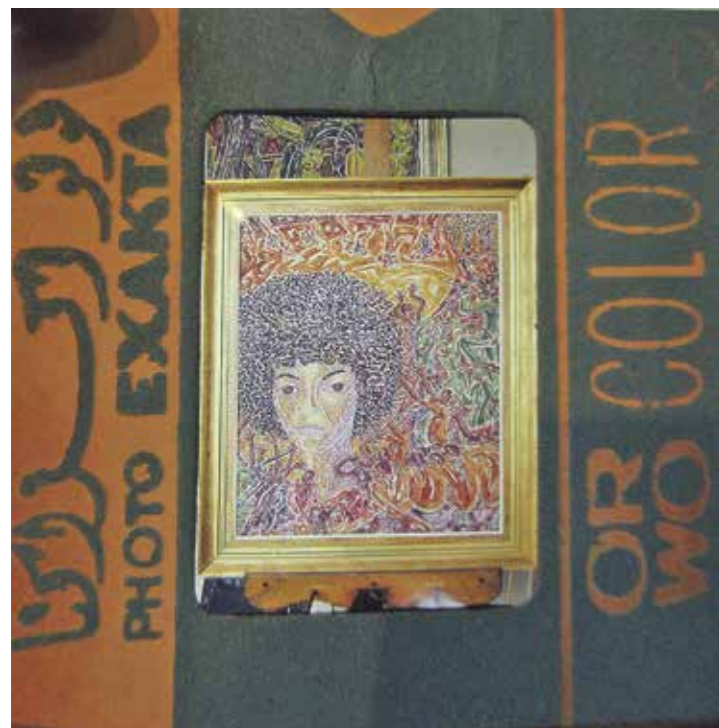
MPK As contract workers we have been here in Germany since 1980. We were brought here as cheap labor, just like nursing staff from other countries today, to compensate for the labor shortage. I've seen numerous times how quickly the mood can change. First we were welcome as contract workers, then we were suddenly the illegal cigarette mafia, then contributing to the economic miracle—and currently we're the “better migrants.” We have all given a lot to this country, to this society. But have a look around in the public sphere—are any of us visible? We live here and help shape this society. It can't be that our fate is constantly decided by others.

The majority of society has this stereotypical idea of Vietnamese people as always being quiet and invisible. I keep hearing: “You're different. Cheeky and ungrateful.” There are, in fact, some Vietnamese who submit to this stereotype. They would never complain—like the parents of the violated sister in the play. The reason this is problematic is also because our everyday life is still characterized by racism. No matter whether we were born here or have German citizenship: Anyone who looks like us or whose parents have a history of migration carries their obvious “origin” around with them. Dealing with this can make people sick and depressed. And I hope that my trainings and theater work will encourage migrants to discuss their own histories with their parents—to raise their voices and demand their rights. ■

A SYMBOL OF LIBERATION IMMORTALIZED IN ART

Since the 1970s, **ANGELA DAVIS** has been advocating anti-capitalist feminist liberation. Her proud Afro became the unlikely symbol of her protest, as well as the collective struggle. Artists across the world have immortalized her legacy in their artworks, despite the increasing depoliticization of her image in the media since 1989, writes

GENEVIEVE LIPINSKY DE ORLOV



Inji Efflatoun, *Homage to Angela*, ca. 1971-73. Oil on canvas.

The painting was identified and the photo taken by Dr. Nadine Atallah in the course of her research on Inji Efflatoun.

In October 1993, *The New York Times Magazine* published an article, “50 Who Mattered Most,” an avowedly arbitrary list of people who had incited important changes in fashion over the preceding fifty years. Angela Davis, cornered between Yves Saint Laurent and Brigitte Bardot, was included. The caption accompanying her image read, “Photographs of her in the 60’s with her untamed Afro stirred black pride. Politics became fashion.” Despite confusing dates (Davis’s image circulated on a meaningful scale only after her arrest in 1970), the marginalization of Black hair as “untamed,” and the general depoliticization of Davis, the article’s recognition of her lasting influence in cultural memory is indisputable.

A year later, in 1994, Davis published an essay reflecting on the development of her iconography in the US American context in light of the *Times* article. With disappointment Davis describes the cultural dissociation of her likeness from its historical political context and its reduction to a “hairdo.”¹ She acknowledges, however, that the mass circulation of her image played a decisive role both in the US government’s demonization of her and in her subsequent acquittal. Indeed, while the haunting photographs disseminated on FBI wanted posters worked to vilify Davis in the US, the *Free Angela Davis* campaign organized after her arrest reclaimed her image for precisely the opposite effect. The campaign quickly spread internationally and Davis’s face could be found on protest posters in Cuba, India, East and West Germany, Chile, France, and South Africa. The ubiquity of her portrait—rendered in bright colors or faceless, but always with a trademark Afro—created an empowered symbol out of Davis, making her the world’s most recognizable and celebrated figure in the fight for justice and freedom.

It is unsurprising, then, given the mass circulation of her portrait, that artists drew inspiration from Davis, depicting her directly or alluding to the activism she had come to represent. Many such artworks were made during her trial in 1971 or in the years following her acquittal. Though solidarity with Davis was not limited by the politics of a particular nation, despite the severe political divisions of the time, artists who employed Davis as a symbol in their work lived predominantly in places undergoing their own sociopolitical upheaval. There are, of course, examples from the US, notably Charles White’s *Love Letter #1* (1971) and Rupert Garcia’s *¡Libertad para las Prisoneras Politicas!* (1971), that were closely tied to the Black Power movement. In Cuba, poet Nancy Morejón dedicated “Un manzano de Oakland / An Oakland Apple Tree,” to Davis, drawing parallels between the Black Power movement in the US and in Cuba. And Nicholas Guillén, another Cuban poet, idolized Davis in his poem named after her.

Examinations of the historical significance of Davis’s influence and the related imagery first began to appear around 1989, perhaps not coincidentally with the political shifts that were unfolding. Davis’s own book published in late 1989, *Women, Culture & Politics*, chronicles

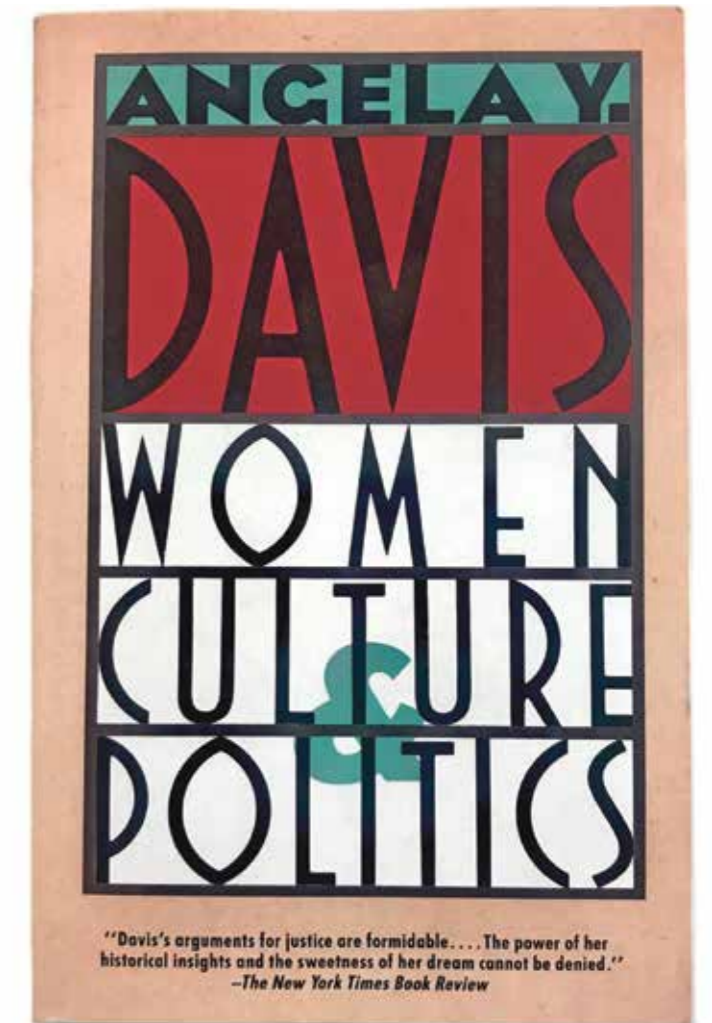
much of her activist work from the 1980s in speeches and essays. A section titled “International Issues” offers valuable details about her relationship with activists in some of the many places she traveled to. She addresses apartheid in South Africa, feminism and the UN in Kenya, struggles for equality in Egypt, and Clara Zetkin’s writings on socialism.

The chapter on Davis’s 1985 trip to Egypt is particularly revealing. Davis recalls meeting Egyptian activist and writer Latifa al-Zayyat, who says to Davis: “Your name, your personality, is known because of your struggle. You can be used by your society, a wealthy society, which is trying to exploit our country. I have come to see you [...] because you are Angela Davis. If you were simply an American research worker, I wouldn’t have come to see you.”² This quote demonstrates the special status that was attached to Davis and symbolized in her image.

In the same chapter, Davis briefly mentions meeting Egyptian artist Inji Efflatoun. Though Davis records this only fleetingly, Efflatoun’s life contains striking parallels to that of Davis, specifically a period of imprisonment for communist political activism in the late 1950s. Efflatoun, finding inspiration in Davis’s struggle, painted *Homage to Angela* in the early 1970s. The painting’s current location is unknown, but it is captured in a slide housed in the Inji Efflatoun Museum in the Amir Taz Palace in Cairo.³

Efflatoun depicts a serene Davis with her signature Afro, surrounded by activists reaching out to her in admiration. The painting visualizes the sentiment that Davis, as a Black woman in the US and a vocal critic of her own government, is uniquely positioned to understand and even relate to the oppression facing women and political activists in places typically mischaracterized or rendered invisible by Western hegemonic political centers.

Davis also demonstrated her unique positioning at the Forum ’85 in Nairobi, Kenya. Taking place at the same time as the UN World Conference on Women marking the end of the “Decade for Women” in 1985, the nongovernmental Forum offered a program focused on the ties between racism and sexism. At the official UN conference, Davis presented the study “The Effects of Racism and Militarization on Women” together with the organization Women for Racial and Economic Equality. In reflecting on the Forum, Davis notes that more Black women from the US were in attendance than at all prior international meetings, signifying to her a growing awareness of the potential they possess in the fight for women’s equality. In *Women, Culture & Politics* she writes, “If we forge and consolidate a united, multiracial, antimonopoly women’s movement, we will soon have earned the righteous solidarity of our fighting sisters in Nicaragua, Iran, and South Africa.”⁴ While this didn’t happen (and hasn’t yet happened), Davis’s activism, both historically and contemporaneously, continues to inspire and inform feminism and political movements around the world.



Book cover Angela Davis, *Women, Culture & Politics* (New York, 1989). Photo: C&

Revisiting *Women, Culture & Politics* now, in 2019, reiterates the significance Davis had in international politics, specifically in women’s issues. It attests to the unrelenting effort she made to bring the real, urgent issues affecting women outside the US to the American consciousness at a time when many places were being exploited or demonized—or both—by the US government. With 1989 and the fall of the Berlin Wall came the depoliticization of Angela Davis in the media, but her radical political legacy has lived on, in part through the artworks embodying the heroism she represented to many around the world. ■

—
The author would like to acknowledge Dr. Nadine Atallah and Betty LaDuke for their important scholarship on Inji Efflatoun and Dr. Sara Salem for her work on Angela Davis in Egypt and thank them for the generous support they provided during the writing of this text.

¹ Angela Davis, “Afro Images: Politics, Fashion, and Nostalgia,” *Critical Inquiry* 21 (Autumn 1994): 37.

² Angela Davis, *Women, Culture & Politics* (New York: Vintage Books, 1990), 124
³ This documentation was kindly provided by Dr. Nadine Atallah, whose extensive ongoing research on Efflatoun is fundamental to documenting and preserving the artist’s work and legacy.

⁴ Angela Davis, *Women, Culture & Politics*, 115

THE MURAL FOR THE SISTER STATE

Thirty years on, Mozambican artist **PEDRO "DITO" TEMBE** recreated a mural that represented the hopes and fears of contract workers in East Germany.

MEARG NEGUSSE takes a closer look



Installation view, Pedro "Dito" Tembe, *Mural* (reproduction), 2017.
Photo: Hans-Georg Gaul. Courtesy the artist

In 1987, Pedro "Dito" Tembe created a mural on the wall of his residential home in East Germany, a depiction of a young woman armed with a book and a gun. She is the central figure of the black-and-white picture, flanked by two other women raising their heads to gaze at her, with a radiant sun in the background.

Between 1979 and 1991, nearly 20,000 contract laborers from Mozambique came to the GDR to learn a trade. The objective was for them to help rebuild their home country once they returned—an arrangement between the socialist sister-states of Mozambique and East Germany. As many Mozambicans did at the time, Tembe left his home country to escape the civil war. Between 1985 and 1989, he then worked as a contract laborer in the publicly owned company VEB Lederwaren in Schwerin.

Tembe's former residential home was demolished a long time ago—and his mural destroyed. Thirty years later, in 2017, the artist reconstructed the mural out of his memory and with the help of old photographs. The reconstruction was shown in the exhibition *Madgermanes / Mystery of Foreign Affairs*,¹ at the Kunstverein Schwerin, and with it Tembe once again paid tribute to the young female soldiers, many of them students at the time, who played an important role in the sixteen-year-long Mozambican civil war he was able to escape from.

In a broader context, the reconstruction of the mural needs to be seen as a resuscitation of the discarded biographies of African migrant workers, who were an integral part of GDR history. Remembering and visualizing his past, Tembe is unfolding and perpetuating a different GDR narrative, the existence of which has not only been neglected but demolished. Tembe's style of painting clearly stands in the tradition of other Mozambican artists such as Malangatana Valente Ngwenya and the mural's iconology has its roots in Mozambican art history. But beyond this, the reconstruction of the mural for the exhibition *Madgermanes* points to the fact that its home is actually in Schwerin, where Tembe spent a crucial time of his life as a young adult. ■

—
¹ The term "Madgermanes" refers to the former contract workers from Mozambique is often mistranslated as "crazy Germans" but is actually a compound word composed of the English word "German" and the Bantu prefix "ma" and translates correctly as "the Germans." [From the exhibition description, Kunstverein Schwerin]



Pedro "Dito" Tembe, original mural, 1987.
Courtesy the artist

ART'S TRANSFORMATIVE POWER IN PINOCHET'S CHILE

STEFANIA VITTORI reflects on “Colectivo Acciones de Arte,” the art collective founded in 1979 that defied the totalitarian regime of Pinochet’s Chile



In 1981 –The artists of the CADA collective: Juan Forch, Diamela Eltit in the center of the picture and next to them the artist Raúl Zurita in the preparations for the performance of *The Brightness of the Strike*. Courtesy Reina Sofia Museum

What is the significance of the year 1989 in the context of political upheavals and social revolts in the Americas and especially for Chile? This question can be understood in connection with the upheavals that took place shortly afterwards in Europe. While Western European states were celebrating the triumph of liberal democracies and the end of the Cold War, Chile was on its way to democracy. Back in 1973, the military coup against President Salvador Allende’s socialist government had marked an authoritarian turn in government and society. A turning point that significantly changed the forms of expression of the art and culture scene.

Following the coup, the military council under Augusto Pinochet implemented various repressive measures. During the Operación Limpieza (cleansing action) in 1974 and 1975, curfews were imposed and political parties banned. With the closure of the Museo Nacional de Bellas Artes and the Academia de Bellas Artes and a prohibition on political performances and gallery exhibitions in much of the country,

a “cultural blackout” erased collective memories of the cultural heritage of socialist Chile under Allende.

While the censorship mechanisms of the military authorities increasingly penetrated cultural production in Chile, several multidisciplinary collectives were formed from the avant-garde scene, or Escena de Avanzada. The Colectivo Acciones de Arte (Art Actions Collective), founded in 1979 under the acronym CADA in Santiago de Chile, was the best known of these. Consisting of the writer Diamela Eltit, the poet Raúl Zurita, the sociologist Fernando Balcells, and the visual artists Lotty Rosenfeld and Juan Castillo, it called for a break with traditional forms of cultural and artistic production. The collective’s actions offered a kaleidoscopic insight into political reality and cultural politics during the Pinochet dictatorship (1973–1990), a pivotal epoch in Chilean history.

Between 1979 and 1985 the collective carried out nine art actions in Santiago. The aim was to use cultural productions not only to express



1983–989 No+ (no more) action—the political symbol of resistance and dissent by CADA—waiting to be completed by the citizens of Santiago, Chile. Courtesy Reina Sofia Museum

The themes that characterized CADA’s short creative period included the reclaiming of the street as an urban space for action, in contrast to institutional and censored museum space; the production of series instead of individual objects; and the importance of civil resistance to the explicit dominance of the bourgeoisie.

discomfort with the reality of dictatorship, but also to criticize other artistic practices and publicize differences of opinion. The themes that characterized CADA’s short creative period included the reclaiming of the street as an urban space for action, in contrast to institutional and censored museum space; the production of series instead of individual objects; and the importance of civil resistance to the explicit dominance of the bourgeoisie.

A major influence on the collective and its actions was the mural-painting movement of the Chilean Communist Party, the Brigada Ramona Parra, founded in the late 1960s. With the help of audiovisual techniques, sculpture, and an exploration of urban space, the CADA collective developed its own artistic language through performance art. In contrast to the Brigada Ramona Parra, who painted the walls of buildings with popular themes, CADA inherited a significant role in reorganizing artistic activities in the urban public sphere, thereby changing everyday reality under the dictatorship. The collective

actively tried to involve and integrate the population of Santiago in its actions. The “No +” action, launched in 1983, called on the Chilean society to take part in the creative and collective action to defend itself against indoctrination by state ideology.

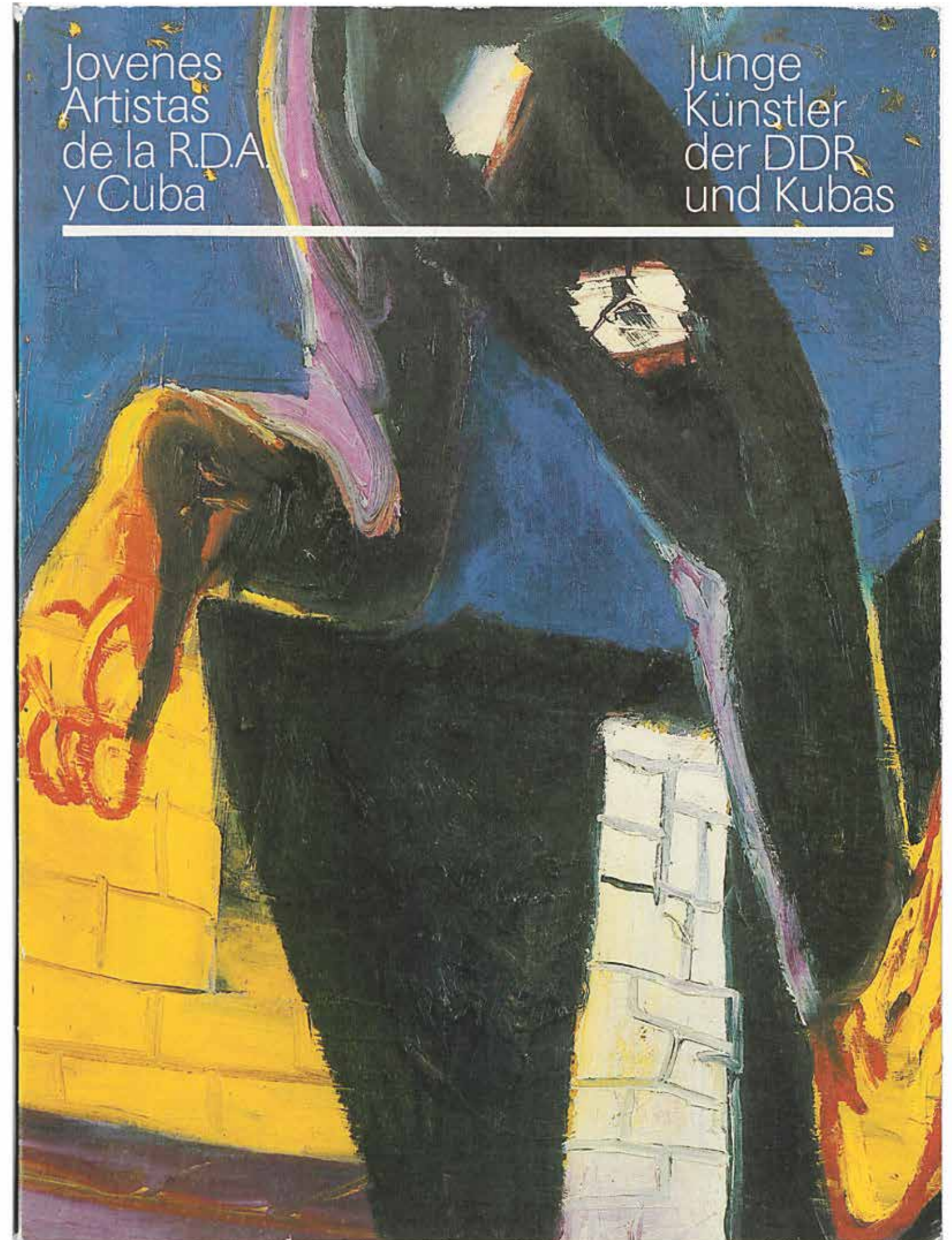
Artists from other parts of the world were also called upon to adopt “No +” and the issue spread internationally. Many people followed CADA’s example, showing their solidarity with the resistance against the military regime.

Through protests against the regime, the “No +” campaign (1983–1989) lasted until the end of the dictatorship. Its symbolic and ideological power survived the collective, lasting until the “no” vote in the 1988 referendum, the beginning of Chile’s transition to democracy. CADA’s work is still present in the Spanish-speaking world, especially in the context of demonstrations and meetings demanding social justice in Chile. ■

CULTURAL DEVELOPMENT POLICY

In the last two decades of the GDR, the East German Center for Art Exhibitions organized hundreds of art shows across the communist countries. A look into the federal archives reveals how art was used as a missionary vehicle and a means to resist the colonial legacy, writes **JULE LAGODA**

opposite page Catalog of the exhibition *Young Artists of the GDR and Cuba*, 1989.
Design: Laszlo Szirmai. Courtesy of the Bundesarchiv Lichterfelde





Opening of the exhibition *Fine and Applied Art from Angola, Ethiopia, Madagascar and Mozambique*, 1980.
Photo: Wolfgang Schönborn. Courtesy of the Bundesarchiv Lichterfelde

“Fifteen years of international exchange of contemporary art,” reads an exhibition flyer I am holding in my hands in amazement. I am at the Bundesarchiv Lichterfelde, just now becoming aware of the scope of the tasks that the East German Zentrum für Kunstausstellungen (center for art exhibitions) had to cope with. Between 1973 and 1988, around two thousand exhibitions were created in cooperation with over ninety countries, the leaflet reports—some of them abroad in the so-called brother countries, most of them at home in the GDR.

The founding of the Neue Berliner Galerie – Zentrum für Kunstausstellungen der DDR in 1973 replaced the provisional exhibition group that had previously worked on conceptualizing an exhibition system for the GDR. Other key exhibition venues would include ethnological museums, art academies, the Galerie am Weidendamm, and the Galerie am Fernsehturm. According to art historian Romuald Tchibozo, the reason official exhibitions were not held regularly until the 1970s is that the GDR’s foreign relations were initially characterized primarily by political and economic factors. At first, the aim was to gain stability and international recognition, especially in competition with the capitalist countries, above all West Germany. A report by the Central Committee of the ruling East German Communist Party on the period from 1963 to 1971 sheds light on attempts to establish relations at the cultural level:

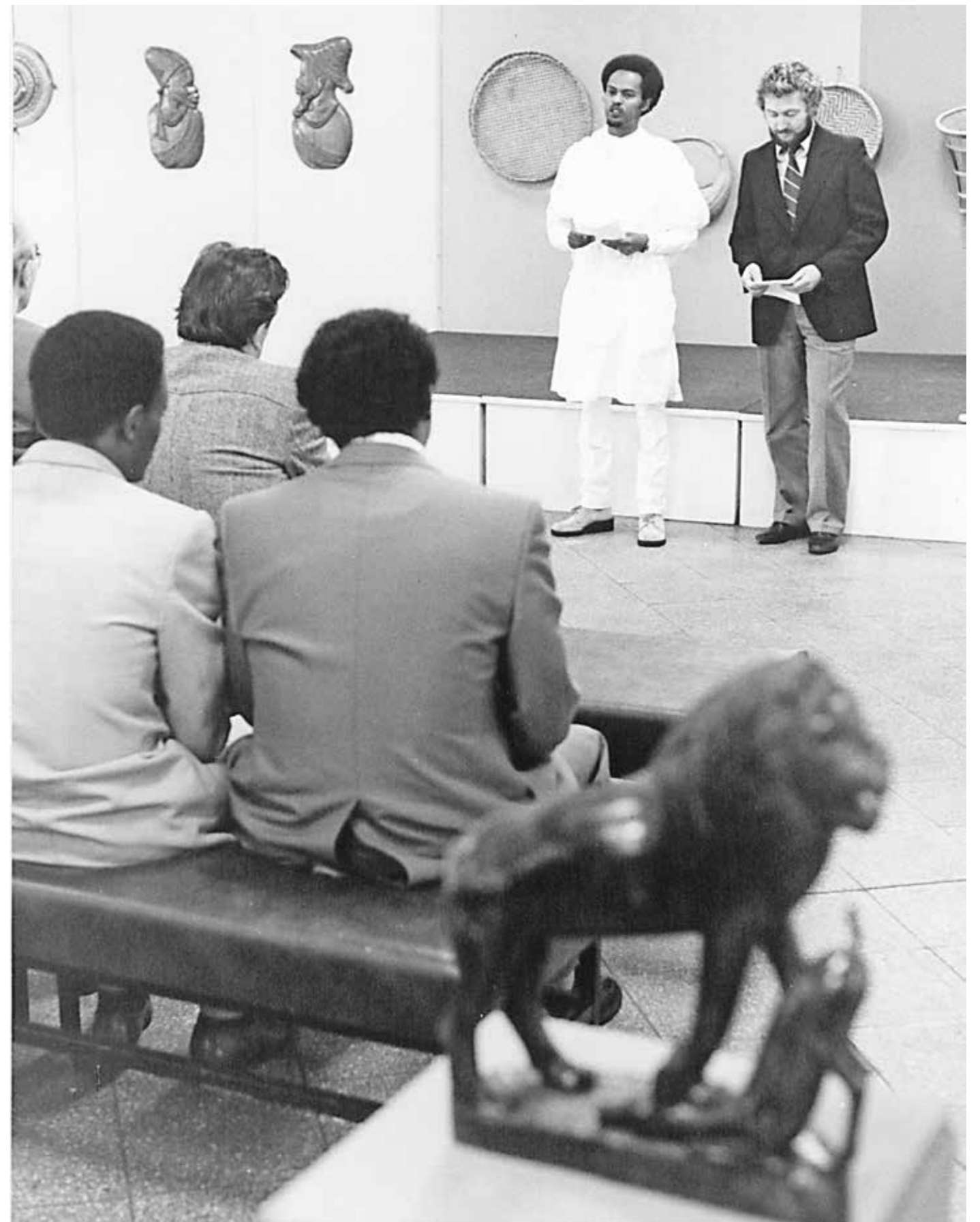
“In most cases, this development is combination [combined] with the effort to eliminate the art-hostile influences of Western countries. Cultural foreign relations must follow up on this and, in conjunction with information about cultural development in the GDR, give these

countries effective support in their efforts to overcome the colonial legacy in the cultural sphere and the influences of modernism that are detrimental to the development of their own national culture. In this context, West German activity can also be effectively countered. Positive experiences gained in this respect in the UAR [United Arab Republic] must be purposefully applied in other countries as well.”¹

The cultural sector was clearly being assigned a task here. Despite a proclaimed resistance to the colonial legacy through art and culture, the rhetoric used is strongly reminiscent of missionary ambitions. The aim was to help other countries achieve “socialist progress” by spreading the GDR’s “cultural development.” And although the report speaks of self-determined “development,” we know that GDR officials expected artistic production to have a socialist style.

In general, official GDR exhibitions abroad were intended to offer insights into either everyday life in a socialist setting or the country’s artistic production. Zanzibar, the first goal of the GDR’s “commitment” in East Africa, for example, hosted an exhibition on Käthe Kollwitz in 1967.

Inside the GDR, exhibitions ranged from surveys of contemporary artistic positions to ethnologically inspired retrospectives of so-called ancient art. The 1980 exhibition *Kunst aus Afrika*, showing visual and applied arts from Angola, Ethiopia, Madagascar, and Mozambique, represented an attempt to combine the two. Most exhibitions focused on a specific country and occasionally a specific medium, as for instance in *Künstlerische Fotografie aus Mosambik* (1983). There were also some group exhibitions, such as *Junge Künstler der DDR und Kubas* (1989).



In general, official GDR exhibitions abroad were intended to offer insights into either everyday life in a socialist setting or the country’s artistic production.

Opening of the exhibition *Fine and Applied Art from Angola, Ethiopia, Madagascar and Mozambique*, 1980. Photo: Wolfgang Schönborn. Courtesy of the Bundesarchiv Lichterfelde

C&
Artist's
Editions

Kapwani Kiwanga Out Now!

For more information:
contemporaryand.com
info@contemporaryand.com

C&

Contemporary And (C&) is an art magazine and a dynamic space for issues and information on contemporary art from Africa and its Global Diaspora. C& publishes weekly features, columns, reviews, and interviews in English and French on contemporaryand.com. C& América Latina (C& AL) focuses on the connections between Latin America, the Caribbean, and Africa (amlatina.contemporaryand.com). Texts on this platform are published in Portuguese, Spanish, and English. The C& print issues are published twice a year.

CONTEMPORARYAND.COM
#WEARECONTEMPORARYAND

PUBLISHED BY
Contemporary And (C&)
2019

CONCEPT
Julia Grosse
Yvette Mutumba

EDITORIAL TEAM
Julia Grosse
Yvette Mutumba
Will Furtado
Theresa Sigmund
Olivia Buschey
Elisabeth Wellershaus
Mearg Negusse

BOARD MEMBERS
Christine Eyene
David Adjaye OBE
N'Goné Fall
Thelma Golden
Thomas Lax
Yinka Shonibare MBE
Suzana Sousa

AUTHORS
Ann Mbuti
Wen-Ling Chung
Will Furtado
Christina Harles
Hengame Hosseini
Dagmawit Hunz
Diane Izabiliza
Jule Lagoda
Genevieve Lipinsky
Yashar Mazidi
Mearg Negusse
Peggy Piesche
Astarte Posch
Benjamin Renter (photos)
Zoë Ritts
Pablo Santacana López
Stefania Vittorio
Polly Yim

**COPY EDITING AND
TRANSLATIONS**
Ekpenyong Ani
Jenifer Evans
Simon Cowper
Elisabeth Wellershaus

GRAPHIC DESIGN
Britta Rogozinski,
SHIFT Design, London

PRINTING
FUNKE Zeitungsdruckereien, Essen

© authors/photographers/C&

All rights reserved.

While we have endeavored in good faith to obtain from such third parties the rights we believe necessary to include their works, we do not represent or warrant that use of the content displayed will not infringe or violate the rights of third parties.



(From left to right) Ricardo Rodríguez Brey, Tomás Esson Reid, Zaida de Río, Joel Jovert Llenderosos, and three others. As part of the exhibition *Young Artists of the GDR and Cuba, 1989*. Photo: Elfriede Schönborn. Courtesy of the Bundesarchiv Lichterfelde

Individual exhibitions were rarely organized, but two retrospectives of Mozambican painter Valente Malangatana Ngwenya, in Leipzig and in Berlin in 1986, received much attention. Ngwenya became an icon, known not just for his artwork but also for his political activism—above all for his incarceration in 1964 because of his membership of the liberation front FRELIMO.² In the accompanying catalog, the exhibitions were described as a highlight in the friendly relationship between the GDR and Mozambique. His works were meant to contribute to a better understanding among the East German population of the struggle against South Africa's apartheid regime, including the political developments in Mozambique and their own country's involvement. The GDR supported FRELIMO in the struggle against RENAMO,³ an anti-communist resistance movement in the newly independent socialist state which was supported among others by the South African apartheid regime.

The reception of Valente Malangatana Ngwenya points at the significance of the GDR's exhibition practice. The wooden sculptures made by the Makonde people are another example of the linkage between art and politics; their themes can be understood in close connection with the political philosophy of Ujamaa,⁴ as conceptualized by the first president of Tanzania, Julius Nyerere. Nyerere advocated a socialist model of society that included the collectivization of agriculture and the nationalization of banks and industries. Commissions from FRELIMO commissions also gave Makonde wood art new inspiration, creating satirical representations of Portuguese colonial rulers. As the GDR advocated struggle against the imperialist powers, Makonde sculptures thus became popular exhibition objects there.

The political objectives of the exhibition system also become apparent in the traveling exhibition *Traditionelle Kunst aus Äthiopien*, which

opened in Berlin in 1986 on the twelfth anniversary of the Ethiopian Revolution. It was subsequently shown in the cities of Dresden, Minsk, Warsaw, and Moscow and was intended to strengthen and expand Ethiopian ties to the Eastern bloc.

The material I found in the archive testifies to the regular correspondence between the diplomatic missions. These include requests for internships from young Ethiopian students, as well as reports of paintings lost at Schönefeld Airport. What strikes me, however, is that there is often a lack of evidence to show how those involved were affected. I would like to learn more about the participating artists and their perspectives, and about moments of actual interpersonal exchange.

One thing, however, has already become clear to me through my involvement with the exhibition practice of the GDR: it's worth researching archives. Obviously, archives provide a mediated account of historical experience. Nevertheless, they provide opportunities to revise the established canon of historiography, to facilitate changes of perspective, and above all to make visible the forgotten actors. ■

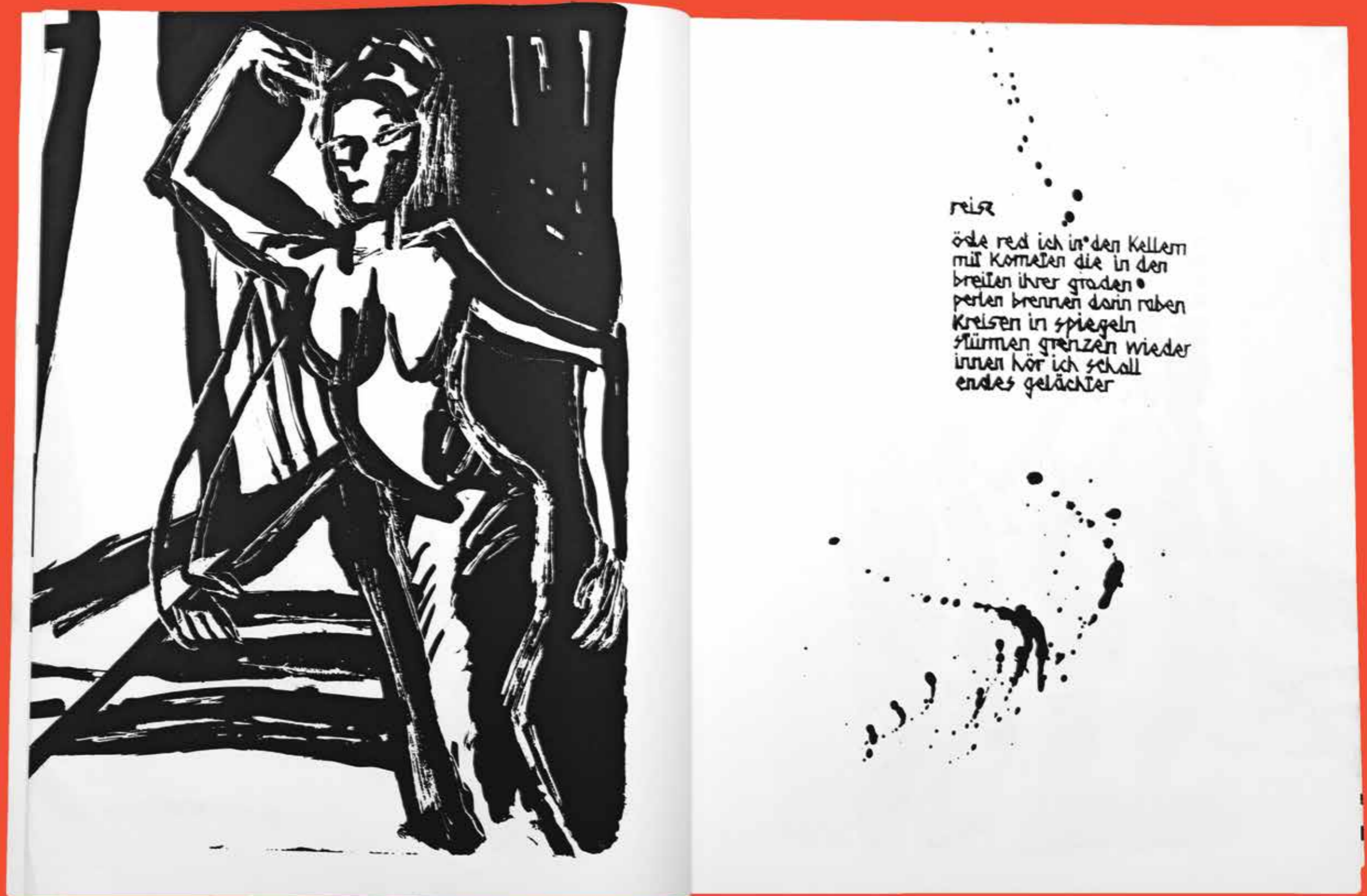
1 SAPMO-BArch, Schlussfolgerungen für die Kulturellen Beziehungen zu den jungen Nationalstaaten, SED ZK, p. 34, quoted in Romuald Tchiboza, "L'Art d'Afrique dans l'ex-République Démocratique Allemande: Entre influence idéologique et légitimation," *Studies in Visual Arts and Communication: an international journal* 1, no. 1 (2014).

2 Frente de Libertação de Moçambique (Mozambican Liberation Front).

3 Resistência Nacional Moçambicana (National Resistance of Mozambique).

4 *Ujamaa* is Swahili for family or community spirit.

RAJA LUBINETZKI is an East German-born poet and artist. DIANE IZABILIZA sees a lot of power in her work at a time of reawakened nationalism



PAVING WAYS

Innen hör ich Schall. Poems: Raja Lubinetzki;
Graphics: Petra Schramm (Berlin, 1989). Photo: Benjamin Renter

At a time when right-wing populism, nationalism, and racism are once again socially acceptable under the guise of a need for security, [Raja Lubinetzki] gives me hope.

When I read the name Raja Lubinetzki, it didn't seem familiar right away. But then I remembered having read her story in the book *Farbe bekennen: Afro-deutsche Frauen auf den Spuren ihrer Geschichte* (Engl.: *Showing our Colors: Afro-German Women Speak Out*, Amherst, 1991). Published in 1986, the original book is now one of the milestones in Black German history. It is a compilation of historically reviewed Black biographies in Germany, which the editors supplemented with (then) contemporary interviews. One of the women interviewed was Raja Lubinetzki. At the time of the interview, she was 23 years old and spoke about her life as a young Black woman from East Germany. She talked about her experiences and how she dealt with racism and sexism, also giving insights into her development as an artist. Lubinetzki was part of the artists scene in Prenzlauer Berg, a district that was then known as the "other GDR": a non-conformist neighborhood by GDR standards, characterized by the artists and workers living there. In 1987, Lubinetzki left the GDR for West Berlin, where she still lives and works today. Her texts and drawings have appeared in numerous magazines, and she has published several volumes of poetry. Today she is best known as a poet and painter. What is remarkable is that Raja Lubinetzki's works were mainly printed by small East German publishers—even after she had left the GDR. Some of these publishers no longer exist, others are slowly dissolving their stocks, and it is not surprising that a Black artist from East Germany is affected by this marginalization. Gaining access to Lubinetzki's works is made more difficult by the entanglement of different systems of oppression. In a cultural sector that is white and male, it cannot be taken for granted that a Black East German woman's work is considered relevant. Black women artists in particular are often accused of being too specific—too Black, too female, or not enough of both. Their works are often seen as exclusive if they do not address Blackness as a deviation or focus on the Black experience, thus becoming acting and multilayered subjects. Lubinetzki's poems and drawings are important contemporary documents, although she had to overcome some obstacles in order to make her voice heard. At the age of 23, she described her professional career as full of stumbling blocks, as she lost her job several times and had to find new work. She was able to complete her training as a typesetter, but then worked as a gardener and household assistant. In this, she is not alone: it is a story that can be found in many of the biographies of racialized people and is the result of institutional racism. But like many others, Lubinetzki resisted in order to pursue her own path.

Looking back at the fall of the Berlin Wall, whose thirtieth anniversary is being celebrated this year, I wonder what it must have been like for racialized people to take the floor—to inscribe themselves into a

narrative they were not meant to be a part of it, at a time when the white (West) German narrative was even more dominant than we know it today I wonder what it was like to write then in spite or precisely because of this. Writing can be a very intimate, demanding, and liberating act. Through writing and play, we sort and analyze our thoughts. In the best case this is truth-speaking, which brings about change and further development. In a society that hinders marginalized and racialized people from speaking out and expressing themselves, this act is a survival strategy that also serves to share experiences and pass them on to the next generation. For me, it is always a challenge to face my self-doubts, to find my voice and not to be distracted by isms. Hence my great appreciation for those Black people who did this at a time when it was almost impertinent for them to write or compose poetry in German, to act independently, appearing vulnerable and strong at the same time—in a society that did not want to see them. In one interview, Raja Lubinetzki talks about not having had any other choice but to write. She chose her topics herself and also rejected any request to write more about her Blackness. Nevertheless, Blackness is a topic that can be found in her poems, although she seems to have decided, independently of the expectations of others, if, how, and when she writes about it.

Many of Lubinetzki's poems feel heavy and leave you with a lump in your throat, while some have the effect of a single big middle finger. But the artist wraps her sharp words in a sonorous cloth. People like Raja Lubinetzki have contributed to countering and changing ideas of hegemonic German historiography. At a time when right-wing populism, nationalism, and racism are once again socially acceptable under the guise of a need for security, she gives me hope. Even today, almost thirty years after reunification, the mainstream is asking who is German, who is allowed to belong, and who can be denied basic human rights depending on where they were born. The slogans of the past sound different today, but they can still be heard both on the margins and at the center of society. There are parallels with the past and still a great deal that is new.

The fact that today I can engage with the writings of Raja Lubinetzki and other Black people and people of color makes it clear that they have paved the way. These paths need to be consolidated by repeatedly being invoked and retrieved so that they remain visible in a changing world. ■

The graphic illustrations come from the artist's book *Innen hör ich Schall* by Petra Schramm. Raja Lubinetzki wrote the poems for the book. Berlin, 1989. Photos of the illustrations: Benjamin Renter.



People like Raja Lubinetzki have contributed to countering and changing ideas of hegemonic German historiography.

**THE
IMPORTANCE
OF BLACK MODELS
IN THE CREATION
OF ART**

READ MORE ON
CONTEMPORARYAND.COM

above and page 40–41 *Innen hör ich Schall*. Poems: Raja Lubinetzki; Graphics: Petra Schramm (Berlin, 1989). Photo: Benjamin Renter



grenzen

ich habe aufgehört
 durch das dauernde gitter
 am fenster des kellers
 den grenzen meines pulses
 zu glauben
 erzählt meine mutter

meine mutter erzählt
 die weißen fahren
 parteiischen redens
 aus dem lehmhaus gehängt
 meiner anhaltbäckerischen nachbarn
 verbrannt nicht im widerstand

89

CONTEMPORARYAND.COM
#WEARECONTEMPORARYAND



ANOTHER

INHALT

4 – 5

WOZU EINE KOLLEKTIVE ERINNERUNGSKULTUR?

Jubiläen sind nicht nur eine Chance, sich zu erinnern, sondern auch, die Geschichte neu zu verhandeln, schreibt Peggy Piesche

6 – 9

FAMILIEN WIE MEINE

Die Künstlerin Alina Simmelbauer spricht über die Notwendigkeit, Geschichten wiedervereinigter Familien auszugraben

10 – 11

KURZE GESCHICHTE EINER GLOBALEN KUNSTWELT

Ambitionen und Defizite von Postkolonialität in der Kunst seit 1989

12 – 15

SOZIALISTISCHE ÜBERBLEIBSEL IN ÄTHIOPIEN

Drei äthiopische Kunstschaffende im Gespräch über den Einfluss des DDR- Sozialismus auf die Kunstausbildung in Äthiopien und ihre eigene künstlerische Praxis

16 – 19

HOFFNUNG AUF INSTABILITÄT

Klangkünstlerin Janine Jembere spricht über die Anpassung an radikale Veränderungen und Deutschlands anhaltendes Bestreben nach Verwirklichung neokolonialistischer Projekte

20 – 21

BRENNENDES LAND

Die deutsch-vietnamesische Schriftstellerin und Dokumentarfilmerin Angelika Nguyen spricht über DDR-Propagandawörter und die Erfahrung des „geanderten“ Körpers

22 – 23

THEATER ALS KOLLEKTIVE HEILUNG

Die deutsch-vietnamesische Schauspielerin Mai-Phuong Kollath erinnert sich an die Ausschreitungen von 1992 in Rostock-Lichtenhagen und erklärt, wie Rassismus die vietnamesische Community in Deutschland bis heute zum Schweigen bringt

24 – 25

EIN SYMBOL DER BEFREIUNG IN DER KUNST VEREWIGT

Künstler*innen auf der ganzen Welt haben Angela Davis' Vermächtnis in ihren Werken verewigt, obwohl die Aktivistin seit 1989 von den Medien zunehmend entpolitisiert wurde

26 – 27

DAS WANDBILD FÜR DEN BRUDERSTAAT

Ein genauerer Blick auf das Wandgemälde des mosambikanischen Künstlers Pedro „Dito“ Tembe in Erinnerung an die Vertragsarbeiter*innen in der DDR

28 – 29

DIE TRANSFORMATIVE KRAFT DER KUNST IN CHILE ZU ZEITEN PINOCHETS

Reflektionen über das „Colectivo Acciones de Arte“ – ein 1979 gegründetes Kollektiv für Kunstaktionen, das sich Pinochets totalitärem Regime in Chile entgegenstellte

30 – 35

KULTURELLE ENTWICKLUNGSPOLITIK

Das Zentrum für Kunstaustellungen in der DDR setzte Kunst als Widerstandsstrategie gegen das koloniale Erbe und gleichzeitig als ein Instrument zur Missionierung ein

36 – 41

WEGBEREITERIN

Die in Ostdeutschland geborene Dichterin Raja Lubinetzki ebnete den Weg für andere Schwarze Deutsche, ihre Erfahrungen künstlerisch auszudrücken

Einleger

BERLIN IN DEN 90ERN – EINE NEUE KARTIERUNG

Ein Blick auf Kulturschaffende mit „Migrationshintergrund“, die prägend für die Berliner Szene waren

das wieder vereinigte deutschland feiert sich wieder 1990 ohne immigrantInnen flüchtlinge jüdische und schwarze menschen es feiert im intimen kreis es feiert in weiß doch es ist ein blues in schwarz-weiß es ist ein blues

May Ayim: *blues in schwarz weiss*. Gedichte. Berlin: Orlanda Frauenverlag 1995

1989 und seine weitreichenden politischen und kulturellen Auswirkungen liegen in diesem Jahr drei Jahrzehnte und unzählige Dokumentationen, Erzählungen, Bücher und Ausstellungen zurück. Die „Wiedervereinigung“ ist geprägt durch die immer gleichen emotionalen Bilder und Fernsehscenen. Weitaus weniger prominent in der 89er-Narration verankert sind die Erfahrungen und Lebensumstände derjenigen, die nicht als Teil der deutschen Mehrheitsgesellschaft wahrgenommen wurden und werden. May Ayim thematisierte dies in ihrem Gedicht „blues in schwarz weiss“.

Diese Ausgabe nimmt unter dem Titel „Another 89“ all jene deutschen Erzählungen in den Blick, die zwischen 1989 und 1990 nicht oder nur selten erwähnt wurden. Dazu gehören künstlerische Auseinandersetzungen mit den Geschichten angolischer und kubanischer Gastarbeiter*innen, die ab 1989 in ihre Heimatländer zurückkehren mussten, ungeachtet ihrer familiären und sozialen Bindungen. Ebenso geht es um Perspektiven afro-deutscher Künstler*innen, die in der ehemaligen DDR aufgewachsen sind. Außerdem geht das Heft der Frage nach, welchen Einfluss der Eiserne Vorhang und das Jahr 1989 außerhalb Deutschlands auf die „globale“ Kunstgeschichte hatten – von der internationalen Ikonographie des Konterfeis Angela Davis' zum künstlerischen Aktivismus in Chile und einer Karl Marx-Büste, die nach Äthiopien reiste. Diese Büste wurde dort feierlich installiert, um die Verbundenheit mit dem ostdeutschen „Bruderstaat“ zu betonen. Heute ragen hinter dem in die Jahre gekommenen Marx die Werbetafeln großer äthiopischer Biermarken in die Höhe ...

„Another 89“ ist ein Jubiläumsheft im zweifachen Sinn, denn es ist auch C&'s zehnte Print-Ausgabe! Eine besondere Nummer also, die wir gemeinsam mit zehn Studierenden des Instituts für Kunst im Kontext der Universität der Künste in Berlin entwickelt und produziert haben. Vielen Dank für die großartigen Texte, Gedanken und Anregungen!

Das C&-Team

C& IST GEFÖRDERT DURCH

WOZU EINE KOLLEKTIVE ERINNERUNGSKULTUR?

Jubiläen sind nicht nur eine Chance, sich zu erinnern, sondern auch, die Geschichte neu zu verhandeln, schreibt **PEGGY PIESCHE**

Jahrestage und Jubiläen erlauben nicht nur eine momentane Erinnerung, sondern geben auch Anlass und Raum dafür, dass sich die kollektive Mentalität noch einmal neu sortiert und ausrichtet. In diesen Momenten können Orientierungen und Werte gegebenenfalls neu verhandelt werden und sich neu legitimieren lassen. Die deutsche Mehrheitsgesellschaft steckt im Moment in einer längeren Phase des kollektiven Gedenkens. Angefangen hat sie 2018 mit dem Rückblick auf 50 Jahre 1968.

Die 68er werden in Deutschland als Transformationszeit erinnert, als junger, international ausgerichteter Aufbruch, geprägt von der Aufarbeitung des Nationalsozialismus. Was im mehrheitlichen Gedenken von 68 aber zu kurz kommt, sind die revolutionären und emanzipatorischen Black und People of Color (BPoC)-Bewegungen, die die Ereignisse um 68 ja erst ermöglicht haben. So zum Beispiel die Befreiungs- und Unabhängigkeitsbewegungen auf dem afrikanischen Kontinent oder die Revolution in Kuba. Diese gilt es ins Erinnern von 1968 buchstäblich hineinzuholen – für die Mehrheitsgesellschaft, aber vor allem auch für die BPoC-Communities selbst.

Dieses Jahr steht im kollektiven Gedenken der Mauerfall an. Am 9. November 2019 jähren sich die Öffnung der Grenze und der Vereinigungsprozess zweier Staaten, deren 40-jährige politische Trennung durch die Berliner Mauer versinnbildlicht wurde. Die Erinnerungskultur daran ist jedoch von einem linearen Narrativ geprägt, das in der Regel auf Bilder des nationalen Erfolgs reduziert wird. Tatsächlich zeigt sich die Geschichte der Öffnung als ein komplexer Prozess ohne Start- und Endpunkt, der nicht auf eine heteronormativ und national konstruierte Perspektive reduzierbar ist. Erinnerungspolitik muss daher mehr können und selbst einen Perspektivwechsel vornehmen, sie muss zu einer Perspektive werden, die mehr als die Mehrheitsgesellschaft in den Blick nimmt. Auch um Akteur*innen, Orte, Ereignisse und Diskurse von BPoC-Zeitzeug*innen in den Vordergrund zu rücken, die für ihre kulturelle,

intellektuelle und politische Selbstbestimmung kämpften. Mit dem Fall der Mauer und dem Ende des DDR-Staats standen immer stärker deutschnationale Themen im Vordergrund – eine Entwicklung, im Zuge derer die bereits marginalisierten Perspektiven von migrantischen Kämpfen um Gleichberechtigung, Selbstbestimmung und politische Teilhabe noch unsichtbarer gemacht wurden. So wird der Rechtsextremismus im Kontext der Maueröffnung immer gern mit den Entwicklungen in den sogenannten neuen Bundesländern verbunden. Aber bereits vor der Vereinigung beider Staaten und Berlin-Teile gab es gewaltvolle rechte Übergriffe – auf beiden politischen Seiten. Die in den frühen 1990er Jahren zunehmende Salonfähigkeit diskriminierender Diskurse sowie Hetze und Gewalt gegenüber Menschen mit Rassismuserfahrung bedeutete schließlich eine ganz konkrete Verengung des öffentlichen Raums – auf individueller Ebene und für politische migrantische/BPoC-Bewegungen.

In der kollektiven Erinnerung dieser Bewegungen bedeutete die Maueröffnung aber auch einen neuen Möglichkeitsraum, in dem Community-übergreifende Projekte und gesellschaftspolitische Praktiken möglich wurden. Bereits vor 1989 gab es vereinzelte Kontakte zwischen marginalisierten Akteur*innen aus West- und Ost-Berlin. Durch die fallende Mauer konnten eine Vielzahl von Debatten, Aktionen und Netzwerken entstehen.

Nun gibt der diesjährige Jahrestag Anlass dafür, dass eine kollektive Mentalität in der Gegenwart verhandelt wird und sich auch für die Zukunft legitimiert. Auch BPoC-Communities müssen sich in diesem Erinnern wiederfinden können. Denn, wenn Gruppen aus der Erinnerung herausgeschrieben und ihre kollektiven Identitäten weißgewaschen werden, um einen gesellschaftlichen Universalismus herzustellen, dann wird das Erinnern zu einem gewaltvollen Akt. Eine intersektionale Erinnerungsarbeit ist einschließend und deckt dezidiert Leerstellen auf. ■



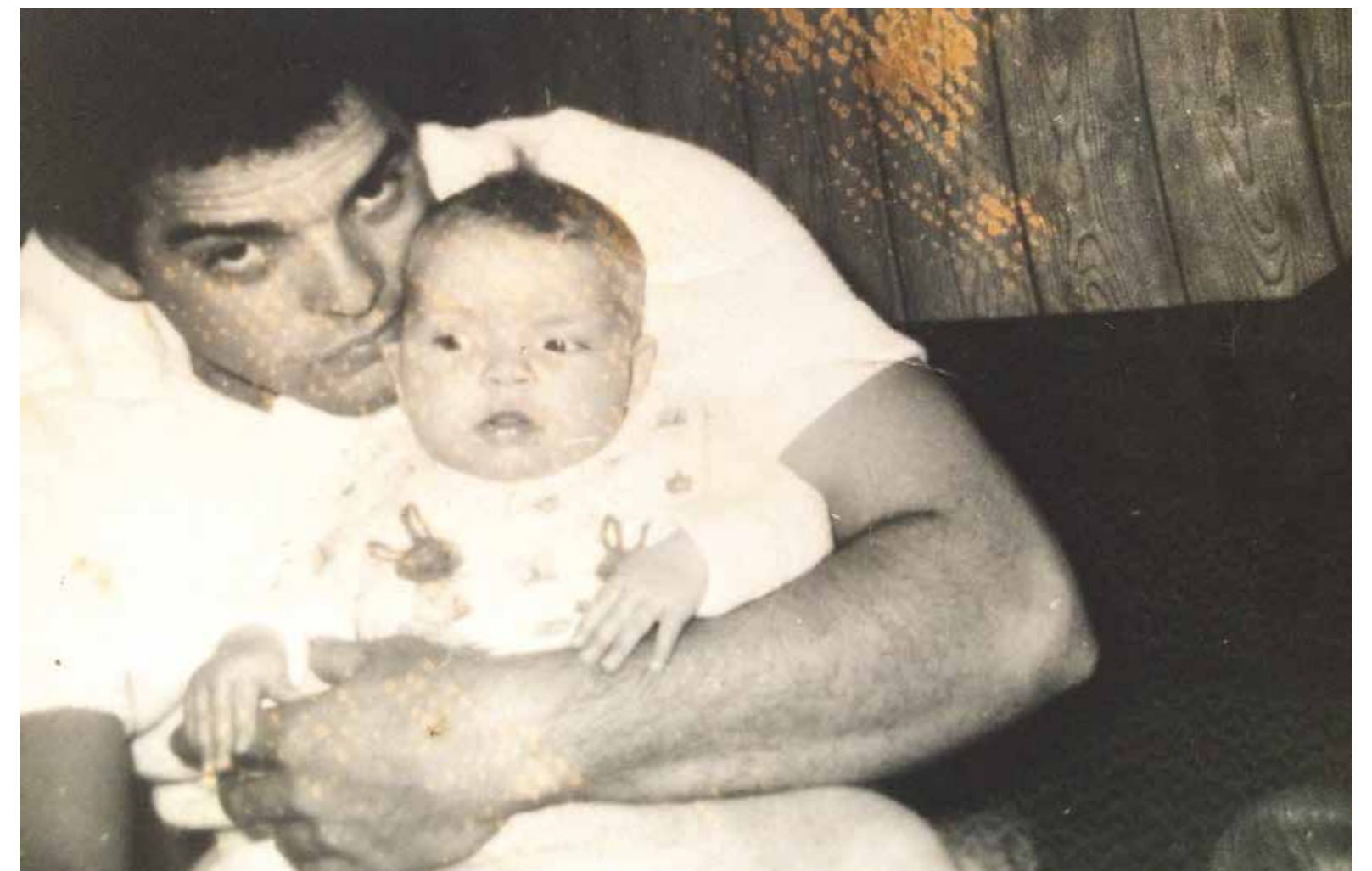
Peter Friedl, *Ohne Titel (Berlin)*, 1998/1999. Klebefolie auf Plexiglas/Leuchtkasten.

Leihgabe der Bundesrepublik Deutschland – Sammlung Zeitgenössische Kunst. Foto: Benjamin Renter

FAMILIEN



WIE MEINE



Wie viele ostdeutsche Kinder binationaler Herkunft hatte auch ALINA SIMMELBAUER keinen Kontakt zu ihrem Vater, einem ehemaligen Vertragsarbeiter. 2011 besuchte die in Thüringen geborene Fotografin und Medienpädagogin ihn erstmals in Kuba. Seitdem sucht sie für das Projekt *Garcias Tochter* Menschen mit einer ähnlichen Familiengeschichte wie der ihren. HENGAME HOSSEINI sprach mit der Künstlerin über die Notwendigkeit, diese Geschichten auszugraben

oben / gegenüberliegende Seite Alina Simmelbauer, aus der Serie *Garcias Tochter*, 2011 – heute.
Mit freundlicher Genehmigung der Künstlerin.

Mit meinem Projekt widme ich mich einem Kapitel deutscher Vergangenheit, das bis heute in den Geschichtsbüchern höchstens eine Randnotiz ist: dem Kapitel der Arbeitsmigrant*innen, die in der DDR gelebt und gearbeitet haben.

CONTEMPORARY AND (C&) Kannst du uns von deinem Projekt *Garcias Tochter* erzählen?

ALINE SIMMELBAUER Mit meinem Projekt widme ich mich einem Kapitel deutscher Vergangenheit, das bis heute in den Geschichtsbüchern höchstens eine Randnotiz ist: dem Kapitel der Arbeitsmigrant*innen, die in der DDR gelebt und gearbeitet haben. Grundlage für ihr Leben in Deutschland waren die Anfang der 1970er Jahre geschlossenen Arbeitsabkommen zwischen der DDR und den sozialistischen Bruderländern. Die darüber angeworbenen Vertragsarbeiter*innen wurden jeweils für etwa vier Jahre in DDR-Betrieben beschäftigt, um die Wirtschaftsentwicklung des Landes zu unterstützen. Nach Ablauf der Vertragszeit wurden sie zurück in ihre Heimatländer geschickt. Für viele gibt es neben der eigenen Arbeitsvergangenheit etwas, das sie bis heute mit Deutschland verbindet: ihre Kinder.

Ich selbst bin die Tochter eines ehemaligen Vertragsarbeiters aus Kuba, der Anfang der 1980er einige Jahre in Thüringen verbracht hat. Kennenlernen konnte ich ihn erst 2011 auf Kuba. Seitdem suche ich nach Menschen, deren Familiengeschichten der meinen ähneln.“

C& Welche Recherchen hast du für dieses Projekt durchgeführt, was war dein Ausgangspunkt?

AS Eigentlich begann es damit, dass mir bewusst wurde, dass ich selbst kaum Bezug zu meinen kubanischen Wurzeln hatte, dass ich mich nicht mit ihnen identifizieren konnte. Und mit dem Älterwerden kam das Bedürfnis nach Selbstfindung. Zu Beginn war es natürlich schwierig, Anhaltspunkte zu finden. Ich wusste nicht, an wen ich mich wenden sollte, kannte auch keine anderen Personen mit ähnlicher Geschichte. Dadurch blieb mir letztendlich nur die Reise nach Kuba, in der ich herausfinden wollte, wie damals alles abgelaufen ist. Vor Ort habe ich mit Menschen gesprochen, die mir erzählten, wie sie in der DDR in Karl-Marx-Stadt, heute Chemnitz, als Vertragsarbeiter*innen gelebt haben. Ich erinnere mich vor allem an einen Mann, der ein Kind in Deutschland hatte,

aber nicht wusste, wo dieses Kind lebt. Mit diesen Erfahrungen im Gepäck, fing ich dann nach der Reise an, mich intensiv mit dem Thema zu beschäftigen: Ich habe nach wissenschaftlichen Arbeiten gesucht, um zu verstehen, warum mein Vater und andere Vertragsarbeiter*innen wieder gehen mussten. So habe ich begonnen, andere Kinder ehemaliger Vertragsarbeiter*innen zu suchen und die Thematik sichtbar zu machen.

C& Wie sah die anfängliche Korrespondenz mit deinen Protagonist*innen aus? War es schwierig, sie davon zu überzeugen, am Projekt teilzunehmen?

AS Das eigentlich Schwierige war nur die Suche nach Protagonist*innen, weil es ja keine offensichtliche Anlaufstelle gab, keinen direkten Weg. Ich habe meine ersten Teilnehmer*innen gefunden, weil ich im Bekanntenkreis offen darüber gesprochen habe, warum ich auf Kuba war. Ich habe erzählt, dass ich Protagonist*innen für ein Projekt suche und gefragt, wer sich an andere Kinder von früher mit ähnlicher Biografie erinnern kann. Ich kannte niemanden persönlich. Wahrscheinlich gab es einige, aber wir wussten nicht voneinander. Es war auch kein Thema, über das offen gesprochen wurde. Nachdem ich dann eine erste Person getroffen hatte, hat sie mich weiteren vorgestellt und die wiederum hatten neue Kontakte, und so kam mein Projekt ins Rollen. Wenn ich dann Kontakt aufgenommen habe, kam meist sofort eine Rückmeldung. Mit jeder weiteren Person, der ich begegnete, begriff ich, dass das Thema längst nicht mehr nur meinen eigenen Mikrokosmos betraf. Manche Geschichten haben meiner geähnelt. Die meisten Menschen haben sehr offen mit mir gesprochen, weil wir eine Erfahrung teilen konnten, über die sich viele zum ersten Mal im Rahmen des Projekts intensiv austauschten. Wir haben einen Aspekt der deutschen Geschichte gemeinsam, der wenig bekannt ist.

C& Um dich dem Thema zu nähern, hast du das Porträt als Form gewählt. Was war der Gedanke dahinter?

AS Es geht um Menschen, und die will ich zeigen. Das Porträt ist für mich der direkteste Zugang zu diesen Personen. Es schafft für mich einen einfühlsamen Blick auf die Menschen.

C& Warst du zu Beginn des Projekts an einer bestimmten Erzählung interessiert, und hat sie sich im Laufe der Zeit geändert? Du beziehst auch Fundstücke, Dokumentar fotografie und narrative Komponenten in deine Arbeit mit ein.

AS Zu Beginn habe ich die Porträtbilder gemacht und relativ schnell damit angefangen, Erinnerungsgegenstände wie Fotos von den Vätern zu sammeln. Zusätzlich habe ich für meine Recherche auf Stadtarchive und Museen zurückgegriffen. Im letzten Jahr wurde das Archivmaterial dann immer wichtiger. Daneben habe ich zahlreiche Interviews geführt und Erinnerungstücke gesammelt. Über dieses Material versuche ich, Erinnerungen für den/die Betrachter*in zu rekonstruieren, aber es hilft mir auch, meine eigenen Erinnerungen zu sortieren – weil auch meine Fundstücke mit in die Arbeit einfließen.

C& Was erhoffst du dir von den Betrachter*innen deines Projekts *Garcias Tochter*? Welche Gedanken sollen sie mitnehmen?

AS Es ist mir sehr wichtig, dass dieses Kapitel der DDR-Geschichte sichtbar wird, deswegen habe ich so intensiv an der Form des Projekts gearbeitet. Ich habe die Erfahrung gemacht, dass vielen Deutschen dieser Teil der DDR-Vergangenheit unbekannt ist. Auch Menschen, die in der ehemaligen DDR aufgewachsen sind, wissen nicht viel darüber – es scheint ein vergessenes Kapitel zu sein. Im Zusammenspiel von Archivmaterial und Porträt erzähle ich diese Geschichte, um die Erinnerung daran zu bewahren und sie öffentlich zu machen. Meine Bildsprache soll einfach Assoziationen wecken. Ich wünsche mir, dass ich damit bei den Betrachter*innen Emotionen freisetze und sie sich in die Thematik reindenken können. ■

Auch Menschen, die in der ehemaligen DDR aufgewachsen sind, wissen nicht viel darüber – es scheint ein vergessenes Kapitel zu sein.



Alina Simmelbauer, aus der Serie *Garcias Tochter*, 2011 – heute.
Mit freundlicher Genehmigung der Künstlerin.

KURZE GESCHICHTE EINER GLOBALEN KUNSTWELT

ASTARTE POSCH schreibt über Ambitionen
und Defizite von Postkolonialität in
der Kunst seit 1989

Im April 2019, 30 Jahre nach 1989, brennt die Kathedrale von Notre-Dame. Es ist schwer die Symbolik darin zu übersehen, dass das Wahrzeichen der westlichen Kultur und des Christentums in Flammen steht. In kürzester Zeit wurden rund eine Milliarde Dollar an Spenden gesammelt – um das Symbol der westlichen Zivilisation und ihrer Macht zu sichern. Überall in den Sozialen Netzwerken kritisierten Menschen die Unverhältnismäßigkeit der emotionalen Reaktionen und die Flut der Millionen an Spenden. Sie fragten: „Wo seid ihr, wenn religiöse Stätten anderer Kulturen brennen? Wo ist euer Geld, wenn der Planet in Flammen steht?“

Seit 1989 sind 30 Jahre vergangen. Sinnbildlich steht dieses Jahr für Wandel. Die Berliner Mauer fiel, der Kalte Krieg endete, die Sowjetunion löste sich auf und nahm den Kommunismus mit. Triumphierend hielt der globale Kapitalismus Einzug und verknüpfte Menschen und Kapital. Und während sich die geopolitische Ordnung der Welt veränderte, fand im Centre Pompidou in Paris eine Ausstellungseröffnung statt. Die Ausstellung *Magiciens de la Terre*, die zeitgenössische Kunst lebender Künstler*innen aus aller Welt nebeneinander präsentierte, wird oft als Schlüsselereignis einer globalen Wende bezeichnet, die die Landschaft der zeitgenössischen Kunst veränderte. Von der Kunstwelt zu Kunstwelten.

In Havanna, Istanbul, Gwangju, Johannesburg und Dakar entstanden Biennalen, die Künstler*innen aus postkolonialen Produktionsstandorten die Türen öffneten und das globale Forum für zeitgenössische Kunst dezentralisierten. Die ehemaligen Peripherien setzten sich mit der Dichotomie auseinander, die die Welt in den Westen und den Rest teilte, und ließ eine polyzentrische Kunstwelt entstehen, die aus Kunstregionen und nicht aus Nationalstaaten bestand.

1989 markiert auch den Beginn vom Ende des Narrativs einer einzigen Kunstgeschichte. Zuvor war die Kunstgeschichte eine

europäische Angelegenheit gewesen, die erst ab der Renaissance und vor allem für alte Meister funktionierte. Die globale Erweiterung der Kunstgeschichte zerschmetterte die Linse des eurozentrischen Blicks, um ein Mosaik aus mehreren Kunstgeschichten und damit mehreren gleichzeitig existierenden Modernitäten zu bilden.

Die Idee der Moderne ist ein westliches Konzept und Teil einer europäischen Weiterentwicklung der Ideologie des Fortschritts, die ihre Wurzeln im Kolonialismus hat. Die Auflösung der westlichen Hegemonie ist ein allgegenwärtiges Thema in der zeitgenössischen Kunst, in der Exotisierung und kulturelle Aneignung angeprangert werden. Gleichzeitig entsteht eine subtilere Form der Ausgrenzung, die sich in dem impliziten Auftrag manifestiert, das künstlerische Schaffen der eigenen Identität, Auseinandersetzung oder Herkunft widmen zu müssen.

Als Achille Bonito Oliva 1993 der Kommission der 45. Biennale von Venedig vorschlug, Künstler*innen aus anderen Ländern in die nationalen Pavillons einzuladen, insbesondere solche ohne Pavillon, war dies ein Vorschlag zur Globalisierung der Grundfesten der Biennale von Venedig. Einen Moment lang schien eine utopische Vorstellung von einer vereinten Welt, die den Nationalstaat und die westliche Hegemonie überwunden hat, in Reichweite zu sein. Aber was mit einem kulturellen Wandel begann, der westliche ideologische Konzepte immer wieder erschüttert, entwickelte sich gleichzeitig zur neuen Infrastruktur für den freien globalen Kapitalverkehr. Das koloniale und imperiale Erbe der westlichen Welt wirkt sich nach wie vor auf die Existenz eines Großteils der Weltbevölkerung aus. Vor kurzem ließ sich eine Ausstellung im Berliner Künstlerhaus Bethanien [*Milchstraßenverkehrsordnung* (Space ist the Place)] vom Afrofuturismus inspirieren – unter den 22 ausgewählten Künstler*innen, deren Werke gezeigt wurden, war jedoch nur ein*e Künstler*in of Color. ■



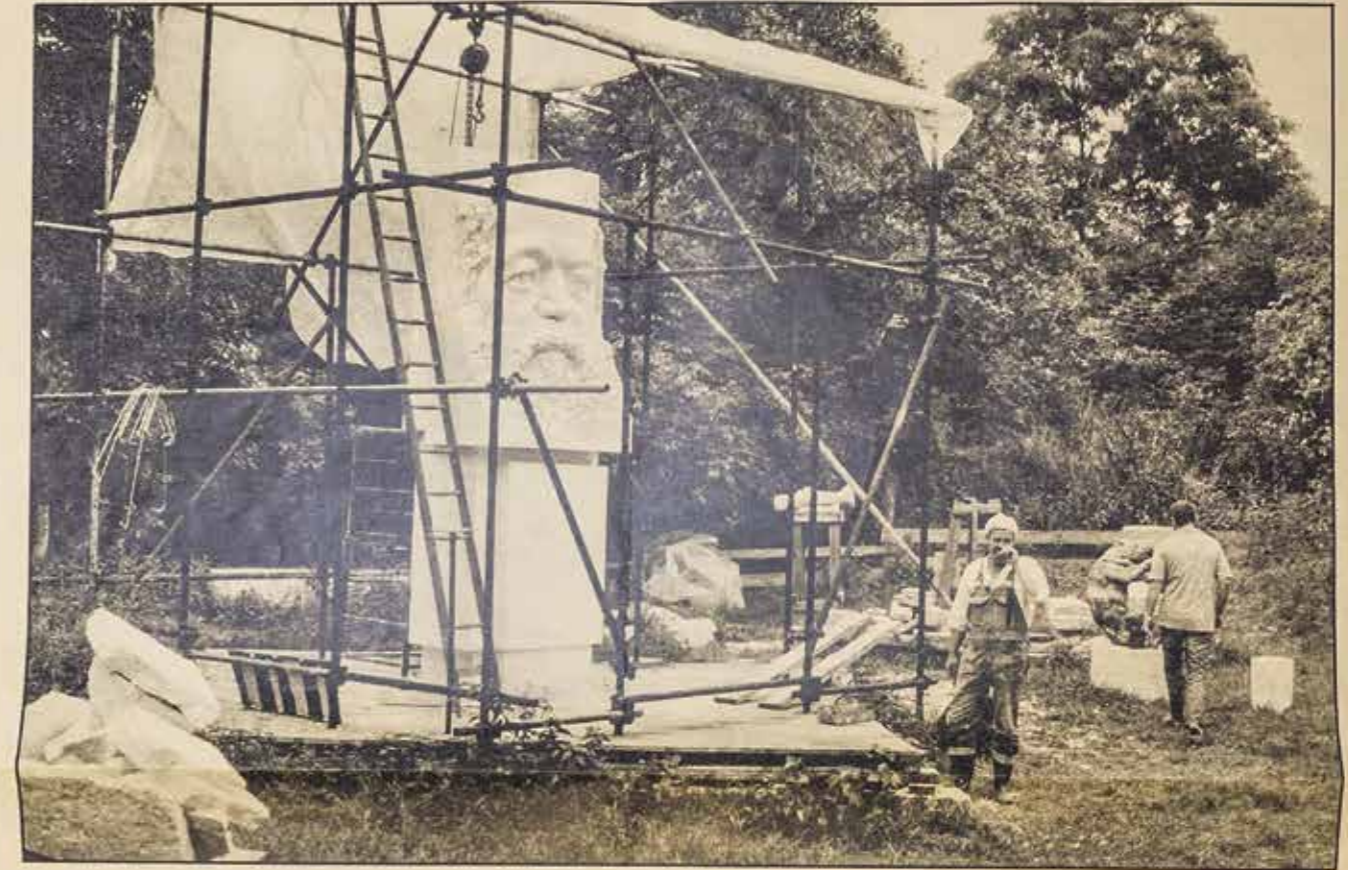
Notre Dame am 16. April 2019. Foto: AP Photo/Thierry Mallet

SOZIALISTISCHE ÜBERBLEIBSEL IN ÄTHIOPIEN

1979, vier Jahre nach der Gründung der Volksrepublik, schloss Äthiopien eine Reihe von Abkommen mit der DDR. Auf kultureller Ebene führte dies dazu, dass in Addis Abeba mehrere Statuen von Karl Marx aufgestellt und der Lehrplan für Kunst sozialistisch überarbeitet wurden. Mit drei ehemaligen Studierenden der Alle School of Fine Art and Design, die inzwischen in Deutschland als Maler arbeiten, sprach DAGMAWIT HUNZ über den Einfluss des Sozialismus auf die Kunstausbildung in Äthiopien und ihre eigene künstlerische Praxis

Jo Jastram
schuf
Marx-Denkmal
für Äthiopien

Marx auf dem Dach Afrikas



»Das Gesicht ist etwas rund, die Stirn wohlgeformt und gewölbt, der Blick ist ziemlich streng, aber der ganze Ausdruck ist eher angenehm und keineswegs der eines Herrn, der kleine Kinder in ihren Wiegen zu fressen pflegt, was – wie ich wohl sagen darf – die Ansicht der Polizei über ihn ist.« Diese Beschreibung, Anno 1879 von einem gewissen Sir Mount Stuart Elphinstone Grant Duff nach seiner Begegnung mit Karl Marx dem englischen Königshause kundgetan, könnte den Bildhauer Prof. Jo Jastram für sein Marx-Denkmal, dieser Tage in Addis Abeba enthüllt, angeregt haben. Anlaß wäre gegeben, bedenkt man, daß die britannischen Hoheiten nicht nur dem Mohren von London »gewisse Neugierde« entgegenbrachten, sondern seit 1867 – mit militärischem Nachdruck – auch Äthiopien gegenüber. Dort in Krisenzeiten dann, um kolonialistische Interessen nicht gefährdet zu sehen, reagierten die europäischen Imperialisten häufig mit brutalster Gewalt, die auch vor den Wiegen kleiner Kinder nicht halt machte. Doch davon berichtete jener Sir Grant Duff nichts gegenüber seiner Kaiserlichen Hoheit, vielmehr dagegen besorgt von Marxens Idee der Revolution, der zweifellos kommenden »großen

Anregungen suchte der Bildhauer auch bei historischen Vorlagen.

Das 1:1-Modell des Marx-Denkmal im Freilichtatelier von Kneese: Von dort wurde es in die Steinmetzwerkstatt transportiert. Danach trat die in Stein gefertigte Stiele die weite Reise nach Addis Abeba an.

Die Rückfront des fast 4 m hohen Denkmals



Bewegung«. Obwohl der »dankbarste und treueste Diener« Duff daraufhin an der Zukunft der Menschheit zu zweifeln gedachte, äußerte er über Marx jedoch: Nicht dieser wird es sein, der die Welt auf den Kopf stellen wird... Nun, die Geschichte hat spätestens seit 1917 erstmals darauf Antwort gegeben.

»Die Schwierigkeit bei der Arbeit an dem Marx-Denkmal«, so Jo Jastram, »bestand darin, einerseits die Spezifik Äthiopiens und seiner Bewohner hinsichtlich ihrer sozialen und kultu-

rellen Entwicklung zu berücksichtigen, andererseits die Persönlichkeit von Marx und dessen Ideen für die Äthiopier und ihr Land glaubhaft, überzeugend und wirksam in Zusammenhang zu bringen.« Dabei konnte der Künstler skulpturale Erfahrungen Zentraleuropas mechanisch nicht auf das »Dach Afrikas«, wie das äthiopische Hochland genannt wird, übertragen, sondern er mußte Bildentsprechungen finden, sich dem Bildverständnis der Afrikaner annähern. Vor allem wollte er mit dem Marx-Bildnis einen Menschen

vorstellen, der, obwohl aus einer anderen Zeit und Welt stammend, für die Äthiopier von elementarer Bedeutung ist. Marx als Revolutionär, der, wie Friedrich Engels es formulierte, mitwirkte an der Befreiung des modernen Proletariats, dem er zuerst das Bewußtsein seiner eigenen Lage und seiner Bedürfnisse, das Bewußtsein der Bedingungen seiner Emanzipation gegeben hatte. Dieser Tage beging das äthiopische Volk den zehnten Jahrestag der Befreiung vom feudalkapitalistischen Ausbeutungssystem. Zehn Jahre, in denen vieles unternommen wurde, die soziale und ökonomische Rückständigkeit zu überwinden und die revolutionäre Macht weiter zu festigen. Die Marx-Gedenkstätte, mit Hilfe äthiopischer Freunde errichtet, ist ein Sinnbild der »großen Bewegung« im sozialistischen Äthiopien, deren Bewohner Marxens Auffassung vom Glück teilen, nämlich zu kämpfen. PS: Beim Gründungskongreß der Arbeiterpartei Äthiopiens stimmten derzeit die Delegierten für die marxistisch-leninistischen Prinzipien ihrer Avantgardepartei. Wie man sieht, waren Sir Grant Duffs Zweifel an der Zukunft berechtigt, Zweifel an der Zukunft seiner Klasse. Text und Fotos: Joachim Maaß

Die erste Karl Marx- Figur, die auf dem afrikanischen Kontinent errichtet wurde, ist ein Symbol sozialistischer Expansion: ein knapp fünf Meter hoher Steinblock aus rotem Meißner Granit, der ein schildartiges Relief mit Marx' Gesichtszügen zeigt. Dieses postsozialistische Vermächtnis steht bis heute in Addis Abeba im Universitätspark in Sidist Kilo.

1979 wurde der Bildhauer Jo Jastram vom Kulturministerium der DDR damit beauftragt, als Geschenk für das damalige sozialistische Bruderland Äthiopien ein Karl Marx-Monument anzufertigen. Da man annahm, es gäbe in Äthiopien keine ausreichenden Hilfsmittel und Ressourcen, wurde das Denkmal in der DDR in einzelnen Teilen vorproduziert, um anschließend per Flugzeug transportiert werden zu können. Auf äthiopischem Boden angekommen, wurden die Einzelteile der Büste vom Bildhauer und seinen Assistenten mit ebenfalls importierter Hebeteknik wie ein Puzzle zusammengesetzt. Bei der Einweihung dieses Marx-Denkmal zelebrierte Honecker es als „heilige Stätte, die das Wachsen und Gedeihen des Sozialistischen Weltsystems“ widerspiegle. Von da an war die DDR das wichtigste Exportland für monumentale Marx- und Lenin-Denkmal.

Unter dem von Major Mengistu Haile Mariam geführten Militärregime „Derg“ wurde Äthiopien zum engsten Verbündeten der Sowjetunion auf dem Kontinent. Ab 1979 wurden zahlreiche Verträge und Abkommen zwischen der DDR und Äthiopien geschlossen, wodurch sich Ostberlin leichter Zugang zu Rohstoffen und Genussmitteln, wie zum Beispiel Kaffee, erhoffte.

Eine wichtige Rolle spielte hierbei auch das Kulturabkommen. Damit waren Fachkräfte, Schüler*innen und Student*innen aufgefordert, die Bildung der ländlichen Bevölkerung und die Produktionsprozesse in der Landwirtschaft zu verbessern. Unter anderem gehörte es zu den Hauptaufgaben der Bevölkerung, die Alphabetisierung voranzutreiben, die volkstümliche Kultur zu dokumentieren und Patriotismus und

Moral in allen Landesteilen zu stärken. Die sozialistische Einflussnahme betraf auch die Kunsthochschule Alle School of Fine Arts. Das Curriculum wurde umgekrempelt, so dass unter anderem Monumentalplastik und -malerei zu den Hauptfächern gehörten. Sinn und Zweck dieses Kulturabkommens und des daraus folgenden Kulturaustauschs war die Integration Äthiopiens in das Sozialistische Weltssystem.

CONTEMPORARY AND (C&) Wie hat der Sozialismus Lehrinhalte beeinflusst, und was genau war das „Sozialistische“ im Curriculum? Hat es eure Kunst damals – vielleicht auch heute noch – beeinflusst?

TEGENE KUNBI Durch unsere Professor*innen an der Alle School of Fine Arts kannten wir natürlich auch westlich geprägte Lehrinhalte. Aber das Curriculum war noch immer stark sozialistisch beeinflusst. Es ging in unserem Grundstudium nur um realistische Darstellungen: Porträt, Zeichnungen, Grafik und Skulptur. Und es standen vor allem Darstellungen von sozialistischen Themen in unseren Lehrplänen. Es ging also nicht um die Entwicklung eines persönlichen Stils, sondern eher um die Vervielfältigung angepasster Ideen.

In meiner Kunst war es mir aber gerade wichtig, aus dem figurativen Realismus auszubrechen. Mein künstlerischer Prozess führte mich letztendlich in die Abstraktion. Mit meinen Bildern kann ich mich dadurch viel eher mit mir selbst identifizieren und meine Wahrnehmungen besser zum Ausdruck bringen.

NIGATU TSEHAY Es wurden viele Bücher von Schriftsteller*innen aus der Sowjetunion ins Amharische übersetzt. Bereits zu Zeiten von Haile Selassie verbreiteten sich eine Reihe kommunistischer Bücher und Manifeste, wie zum Beispiel die Schriften von Gorki, Marx und Lenin.

Die direkten Auswirkungen des Sozialismus waren meiner Meinung nach noch zu meiner Zeit spürbar. Aber ich könnte nicht sagen, dass wir als Student*innen ausschließlich davon beeinflusst wurden. Prägend waren ebenso die französischen Impressionist*innen, beispielsweise Monet, oder auch die „School of London“.

Einen speziellen Einfluss kann ich für meine Malerei ohnehin nicht nennen. Ich wurde sowohl von der östlichen und westlichen Kunst als auch von der traditionellen äthiopischen Malerei inspiriert. Und ich

habe im Laufe des Studiums in Addis immer stärker versucht, mich auf meine eigene Arbeit zu konzentrieren. Als ich in Deutschland studierte, veränderte sich meine Kunst weiter, das Umfeld spielt ja immer eine große Rolle. Zum Beispiel benutzte ich davor deutlich mehr Erdfarben.

TESFAYE URGESSA Ich empfand das Curriculum an unserer Universität nicht als besonders sozialistisch. In meinen Augen war es einfach sehr akademisch, besonders die ersten zwei Jahre des Grundstudiums. Danach konnten wir das machen, wofür wir uns interessierten und uns auf ein bestimmtes Kunstmedium konzentrieren. Heute sehe ich die sehr strikte, klassische akademische Ausbildung des Grundstudiums – in Anatomie, Farbenlehre und Komposition – als essentielle Grundlage meines künstlerischen Schaffens. Ich denke, erst nachdem man sich diese Grundlagen angeeignet hat, kann man zum individuellen künstlerischen Prozess übergehen. Insgesamt war es eine allmähliche Entwicklung, bis ich meinen eigenen Stil fand.

C& Monumental-Plastik und -Malerei waren in der sozialistischen Zeit die Hauptfächer. Bis heute sind die meisten Absolvent*innen der Alle School of Fine Arts Maler*innen oder Bildhauer*innen. War eine sozialistische Prägung der Malerei-Technik zu eurer Zeit noch erkennbar?

TK Damals waren Bildhauer*innen in Äthiopien stärker gefragt, heute lässt sich mit Malerei mehr Geld verdienen. Während des Grundstudiums kopierten wir in Zeichnungen den Stil und die Technik unserer Lehrer*innen und damit das gesamte Wissen eines Kollegiums, das im Ostblock ausgebildet worden war. Wir durften allerdings auch andere künstlerische Richtungen ausprobieren.

NT Der Fokus lag eher auf bildender Kunst, die Themen und Darstellungen hatten Appell-Charakter und waren als soziale Kunst an das Volk gerichtet. Für mich war dieser Stil emotionslos, da eher gesellschaftspolitische als persönliche Themen bearbeitet wurden.

TU Ich glaube, dass die Akademie diese Unterschiede gar nicht bewusst gemacht hat. Wenn du deinen Abschluss zum Beispiel in Druck oder in Bildhauerei gemacht hast, hattest du nach dem Studium kaum Möglichkeiten, weiterhin die dafür notwendigen Maschinen zu benutzen. Daher



Marx-Statue im Universitäts-Park in Addis Abeba; im Hintergrund wechselnde lokale Bierwerbung.

Quelle: Zelalem Kibret auf Twitter, 2013

„Es gibt wohl kaum etwas, das bezeichnender und aussagekräftiger für Marx' äthiopisches Erbe wäre als das, was sich im Hintergrund aktueller Fotos seines Denkmals in Addis Abeba abzeichnet: große Werbetafeln mit Bierreklame! Übrigens, das unheimliche Nebeneinander nennt sich auch Abiyotawi Democracy – revolutionäre Demokratie. Herzlichen Glückwunsch zum 200. Geburtstag, Marx.“

ZELALEM KIBRET AUF TWITTER @ZELALEMKIBRET

haben sich viele aus logistischen Gründen für die Malerei entschieden. Weil es die Haupttechnik im Sozialismus war. Es gab Plakatmalerei, Schildermalerei, Porträts von Mengistu Haile Mariam, Marx und Lenin, vergleichbar mit handgemalten Zinnplakaten, mit Motiven des schweren täglichen Arbeiter*innenlebens.

C& Ist euch diese Skulptur von Karl Marx vorher schon aufgefallen? Sind die Spuren des Sozialismus in Addis als Kunst im öffentlichen Raum heute noch sichtbar?

TK Ja, das Ferengi-Denkmal, steht neben einem Café im Universitäts-Park, es zieht überwiegend Tourist*innen an, die machen immer Fotos. Für mich gehört es zu den Restbeständen von Propaganda-Figuren aus der sozialistischen Zeit. Man kann einige dieser sozialistischen Skulpturen aus der Derg-Ära in Addis finden.

TU Die Karl Marx-Skulptur fand ich als Kunstwerk in ihrer Umsetzung sehr beeindruckend, aber mehr auch nicht. Die propagandistischen Denkmäler, die es in der Stadt noch vereinzelt gibt, verbinde ich mehr

mit der Zeit meiner Eltern. Meine Generation hat sich kaum mit ihnen beschäftigt. Ich hatte überhaupt kein Gefühl dafür. Vielleicht ist es in Europa präsenter geblieben, da es dort eher einen Gegenpol gibt.

NT Für mich hat das Monument eine ganz persönliche Bedeutung. Ich bin in der Nähe vom Karl Marx-Park aufgewachsen, daher verging kaum ein Tag, an dem ich nicht an dieser Figur vorbei kam. Sie weckt die unterschiedlichsten Erinnerungen. Als ich noch jung war, war sie für mich eine große, beeindruckende, unzerstörbare Figur. Obwohl man versucht hatte, sie zu zerstören, war es irgendwie niemandem gelungen. So wurde sie nach und nach akzeptiert. Als Kind habe ich das Denkmal gerne kurz berührt oder daran geklopft, weil sich die Oberfläche so schön anfühlte. In Addis Abeba gab es nicht viele Skulpturen im öffentlichen Raum, mit denen man spielen konnte. Später, als Student an der Alle School of Fine Arts, sah ich die Skulptur natürlich mit anderen Augen, mehr als ein Kunstwerk. Und ihre Ideologie, das, wofür sie steht, ist natürlich sehr problematisch. Doch sie erregt bei den meisten Bewohner*innen der Stadt kaum Aufsehen. Sie sehen sie einfach

als einen riesigen Steinblock. Selbst meine Kommiliton*innen interessierten sich nicht wirklich für sie.

C& Fändet ihr es besser, wenn propagandistische Kunstwerke wie die Karl Marx-Skulptur komplett aus dem öffentlichen Raum verschwinden würden?

NT Meiner Meinung nach ist die Präsenz der Karl Marx-Skulptur heute kaum für jemanden von Interesse und hat auch keinerlei Auswirkung auf die Gesellschaft. Ich sehe die Skulptur in erster Linie als Kunstobjekt, als Darstellung einer bestimmten Ära, die das Bewusstsein der damaligen Zeit widerspiegelt. Auch wenn sie noch so statisch ist, sie bleibt eine Geschichtenerzählerin der Vergangenheit. Wir müssen sie also zumindest als Kunstwerk erhalten. ■

¹ Erich Honecker, Zitat aus *Neues Deutschland*, in: *Äthiopien und Deutschland: Sehnsucht nach der Ferne*, 2006

² „Ausländer“ auf Amharisch.

THIS IS NOT ABOUT KANYE

WEITERLESEN AUF
CONTEMPORARYAND.COM

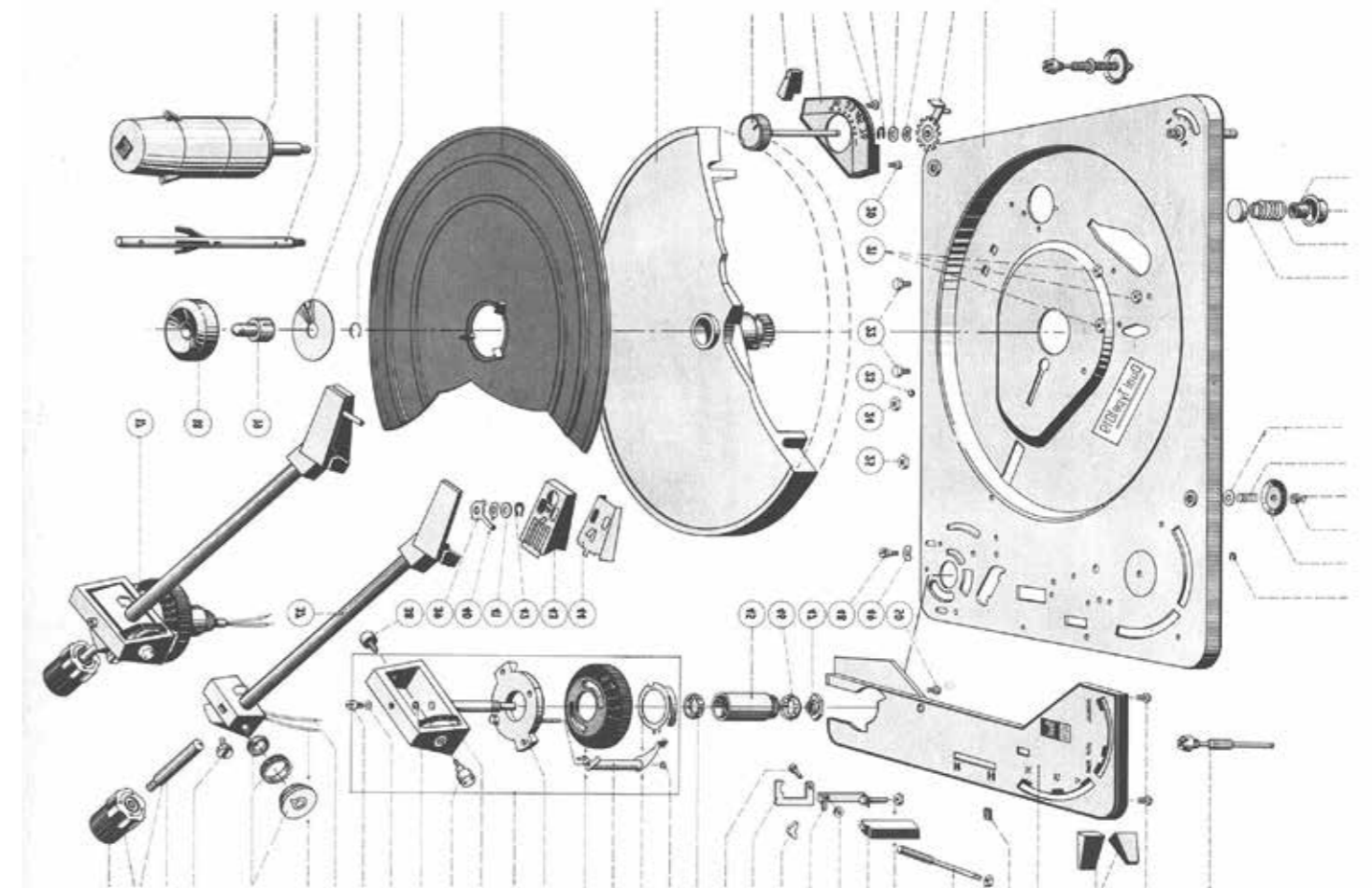
HOFFNUNG



JANINE JEMBERE nutzt eine Vielzahl von Medien wie Sound und Performance, um ganz unterschiedliche Themen zu erforschen, darunter Ableismus und Geschichte. Ihre facettenreiche Herangehensweise an das Kunstschaffen ist zum Teil geprägt von ihrem Aufwachsen in der DDR, deren Zerfall sie selbst miterlebt hat. WILL FURTADO, Stellvertretender Chefredakteur bei C&, spricht mit der Künstlerin über Anpassung an radikale Veränderungen, die Flüchtigkeit des Status quo, Deutschlands anhaltendes Bestreben nach Verwirklichung neokolonialistischer Projekte und ihr aktuelles Projekt zu Dokumenten von Afrikaner*innen um die Jahrhundertwende des letzten Jahrhunderts

Janine Jembere, *In the breaks*. Performance, verschiedene Längen, laufend.
Im Rahmen des „acting in concert festival“, 2017, Witten. Foto: Till Spiegel

AUF



inSTABILITÄT

oben rechts Janine Jembere, *Decolonize! Bodies! Minds! Perceptions!* (mit Michael Götting). Performance/Stück, Ballhaus Naunynstraße Berlin.
Im Rahmen von: "We are tomorrow. Visionen und Erinnerungen anlässlich der Berliner Konferenz von 1884", 2015. Foto: Zé de Paiva
mitte Janine Jembere, *In the breaks*. Performance, verschiedene Längen, laufend. Bild Plattenspieler: Janine Jembere.

Dass ich in der DDR, einem Staat, der nicht mehr existiert, geboren wurde und gesehen habe, wie die Erwachsenen versuchten, sich an ein anderes System und eine mögliche Zukunft anzupassen, hat mir wirklich geholfen zu verstehen, dass der Status quo nicht unendlich ist und sich wohl oder übel jederzeit in sein Gegenteil verkehren kann.

CONTEMPORARY AND (C&) Deine Installationen und Performances beschäftigen sich mit einer Vielzahl gesellschaftlicher Themen wie Ableismus, Race und Gender. Wie haben sich diese Interessen in deiner Psyche entwickelt und wie hat dein Hintergrund als eine, die in der DDR geboren ist, das beeinflusst?

JANINE JEMBERE Mir wurde klar, dass ich mit Anpassung oder der „weißen Maske“ immer wieder scheitern würde, egal was ich versuchte. Ich hatte ein zunehmendes Interesse an Mechanismen des „Othering“ und letztlich normativer Gewalt. Heutzutage setze ich mich mehr mit den kreativen Produktionen und Strategien anderer „Geanderter“ auseinander, indem ich versuche, Verbindungen herzustellen und Allianzen über die Grenzen unterschiedlicher Kämpfe hinweg aufzubauen. Dass ich in der DDR, einem Staat, der nicht mehr existiert, geboren wurde und gesehen habe, wie die Erwachsenen versuchten, sich an ein anderes System und eine mögliche Zukunft anzupassen, hat mir wirklich geholfen zu verstehen, dass der Status quo nicht unendlich ist und sich wohl oder übel jederzeit in sein Gegenteil verkehren kann. Ich habe – meist durch die erschütterten Erwachsenen um mich herum – einen einschneidenden und radikalen Wandel in Bezug auf Ideologie und Selbstverständnis miterlebt. Das ist eine riesige Quelle der Hoffnung, denn die Gegenwart erscheint oft katastrophal, aber ich glaube wirklich an ihre Instabilität. Für mich ist es dringend notwendig, mir verschiedene Beziehungen vorzustellen, und das ist auch der Antrieb für meine Arbeit.

C& Wie war es, als Schwarze Deutsche im Osten aufzuwachsen? Und welche Erfahrungen teilst oder teilst du nicht mit Schwarzen Deutschen aus dem Westen?

JJ Wenn ich zurückblicke, bin ich wirklich wütend. Und ich bin froh, dass meine Familie und ich es einigermaßen überstanden haben. Besonders in den frühen 1990er Jahren war die Atmosphäre extrem gewaltvoll – kein „versteckter“ Rassismus, sondern entfesselte Aggression. Einige dieser Neonazi-Jugendlichen, mit denen ich aufgewachsen

bin, organisieren sich heute in faschistisch-rassistischen Netzwerken wie dem NSU oder sind bei der Polizei und anderen staatlichen Behörden. Ich unterschätze weder das, was sie antreibt, noch sehe ich sie als verlorene Seelen. Aber sie sind nicht spezifisch für den Osten. Vor der Wiedervereinigung fand der anti-Schwarze Rassismus vor zwei verschiedenen Hintergründen statt: In der DDR verbergte er sich unter einer paternalistischen Interpretation von internationaler Freundschaft und Antiimperialismus. In den 1980er Jahren entstanden in Westdeutschland antirassistische und migrantische Organisationen und es entwickelte sich auch eine Sprache in Bezug auf Rassismus, während dieser im Osten irgendwie unaussprechlich blieb. Mit der Vereinigung schien für viele jeglicher Schein „guter Manieren“ beendet zu sein, und ich weiß, dass Schwarze und andere Menschen in beiden deutschen Staaten vom rassistischen Backlash und dem Anstieg der Gewalt betroffen waren.

C& Glaubst du, dass der Dekolonisierungsprozess in Deutschland bezogen auf Ost und West unterschiedlich ist oder entsprechend angepasst werden müsste?

JJ Eine wichtige Lektion für mich war, zu verstehen, dass „Dekolonisierung keine Metapher ist“, um es mit Eve Tuck und K. Wayne Yang zu sagen. Sie steht im Zusammenhang mit den sehr realen Kämpfen gegen die Auswirkungen und Logiken des Siedler-Kolonialismus und geht einher mit Verunsicherung und Verzicht auf Eigentumsansprüche und Landrechte. Wenn ich das auf Deutschland und sein anhaltendes Bestreben nach Verwirklichung (neokolonialistischer), extraktivistischer Projekte anwende, glaube ich nicht, dass es einen Unterschied zwischen Ost und West gibt. Die 45-jährige Teilung ist ein Klacks verglichen mit den kolonialistischen Bestrebungen Deutschlands. Ich glaube, dass sich das dazu notwendige Weltbild größtenteils früher entwickelte – Hand in Hand mit Wissenschaft, humanistischen Ideen und Militarisierung – und sich bis heute gehalten hat. Personen wie Alexander von Humboldt, Friedrich II. und viele andere deutsche Forscher*innen und Denker*innen

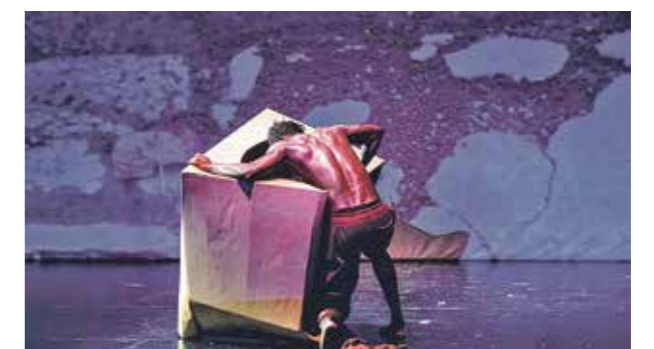
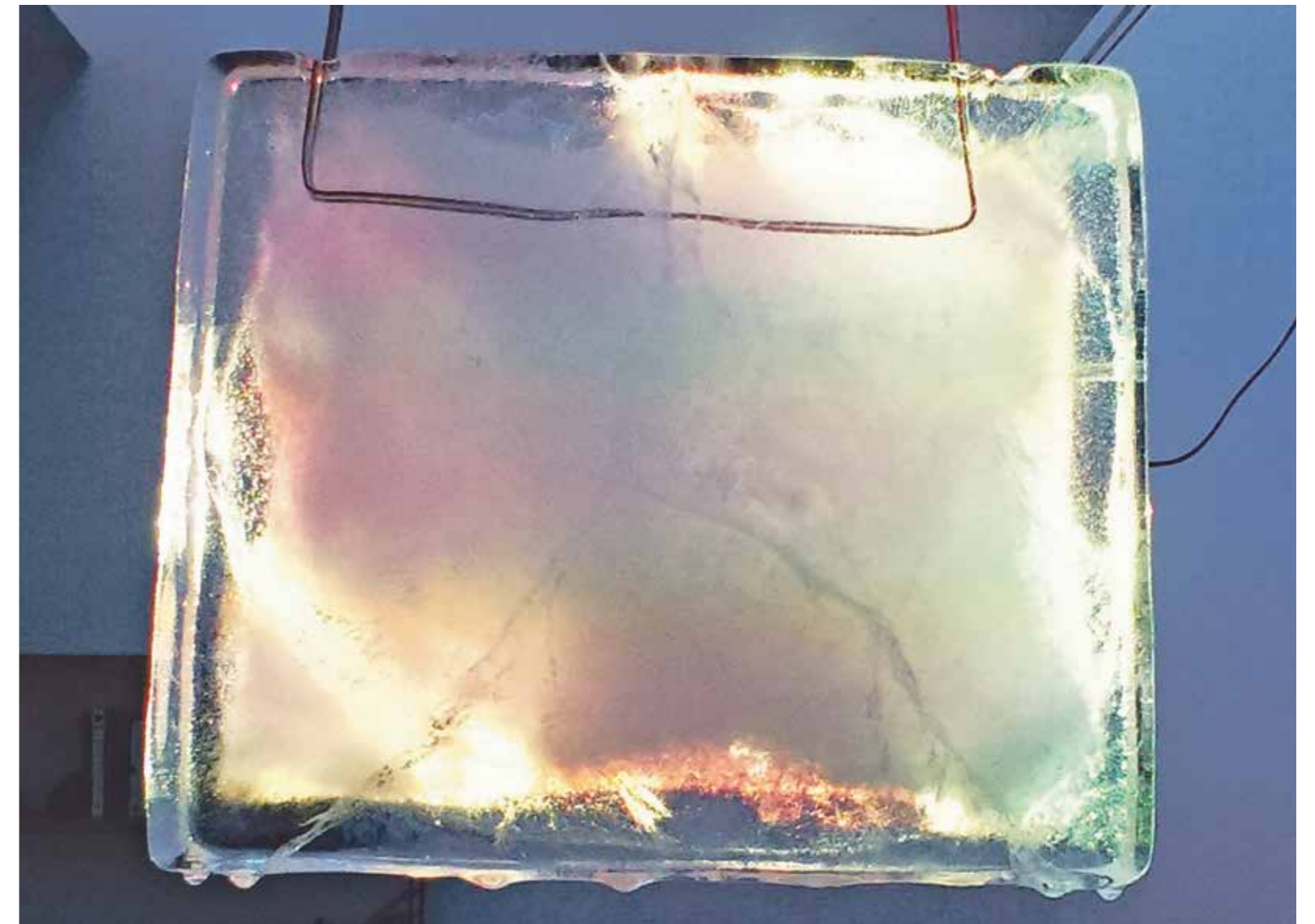
des 18. und frühen 19. Jahrhunderts prägen den aktuellen kolonialistischen Geist und werden trotz ihrer Verbrechen gefeiert. Dass deutsche Kolonialtheoretiker*innen und -herrscher*innen geehrt werden, zeugt von einer gewaltvollen Ignoranz und trägt dazu bei, neokoloniale Projekte und die Vertuschung kolonialer Gräueltaten zu rechtfertigen. Die Wirkmacht und Beliebtheit ihrer Gedanken zeigt sich in Projekten wie dem Humboldt-Forum/Stadtschloss in Berlin, das als architektonisches Wahrzeichen letztlich auch die Teilung Deutschlands bedeutungslos macht.

C& Als Filmemacherin und Klangkünstlerin arbeitest du auch in Bildungsprojekten und mit öffentlichen Interventionen. Warum ist dir dieser multidisziplinäre Ansatz beim künstlerischen Schaffen wichtig und wie verhandelst du diese ganz unterschiedlichen Medien und Formen der Kunstproduktion?

JJ Ich habe das Gefühl, dass es gleichermaßen etwas ist, das ich mir ausgesucht habe und das zu mir kommt. Ich denke, verschiedene Projekte und Ideen erfordern oft unterschiedliche Formate. Außerdem bin ich ausgebildete Filmemacherin und am Film hat mir immer besonders die Zusammenarbeit mit anderen Menschen und über verschiedene Disziplinen hinweg gefallen. Ich habe großen Respekt vor dem Handwerk und dem Wissen, das mit der Spezialisierung einhergeht. Obwohl ich in verschiedenen Medien arbeite, versuche ich deshalb immer im Austausch mit Menschen zu sein, deren Wissen und Herangehensweise ich schätze.

C& Was sind deine aktuellen oder anstehenden Projekte?

JJ Im Moment sammle ich schriftliche Dokumente, die zwischen 1880 und 1914 von Afrikaner*innen an deutschen Behörden gingen. Einige finden sich verstreut in Archivordnern, die ich durchkämmte, um sie anderen Schwarzen Menschen leichter zugänglich zu machen. Ich möchte sie in einer offenen Sammlung zusammenstellen, die erweiterbar ist und mit der man sich auf vielfältige Weise beschäftigen kann. ■



**AN EXCLUSIVE
CONVERSATION WITH
MAREN HASSINGER**

WEITERLESEN AUF
CONTEMPORARYAND.COM

oben Janine Jembere, *Water on Water*. Eisblock, Projektion, Videoschleife.

Im Rahmen des Sommerfest Solitude, 2017. Foto: Luzi Gross

unten Video für das Tanzsolo von Taigué Ahmed: *Je sors de nulle part mais d'un trou obscur*, Hoch X Theater München, 2019. Foto: Franz Kimmel

BRENNENDES LAND

POLLY YIM und **ANGELIKA NGUYEN** sprechen über die Geschichte rassistischer Gewalt in Ostdeutschland in den 1990er Jahren, DDR-Propagandawörter, die Erfahrung des „geanderten“ Körpers und irreführende Popsongs



Angelika Nguyen ist eine deutsch-vietnamesische Schriftstellerin und Dokumentarfilmerin, die sich intensiv mit den Lebensrealitäten Ostdeutscher mit Migrationsgeschichte auseinandergesetzt hat. Als Tochter eines vietnamesischen Arztes, der im nordvietnamesischen Dschungelwiderstand ausgebildet wurde und 1954 in Dien Bien Phu gegen die französische Kolonialbesatzung kämpfte, und einer deutschen Mutter, die 1945 aus dem damaligen Ostpreußen floh, wuchs Angelika Nguyen in der DDR an der Schnittstelle vieler Geschichten auf. 1992 drehte sie den Dokumentarfilm *Bruderland ist abgebrannt*. Episodisch erzählt der Film, wie vietnamesische Mütter damals in der DDR Erziehungsratschläge erhielten, wie ein deutsch-vietnamesisches Elternpaar mit Kleinkind seinen Alltag gestaltet, wie Menschen, die in der DDR studiert hatten, in Vietnam nicht mehr heimisch wurden, und

wie ehemalige Vertragsarbeiter*innen eine Abfindung erhalten, bevor sie ins Flugzeug zurück nach Vietnam steigen.

CONTEMPORARY AND (C&A) *Bruderland ist abgebrannt* wurde in der Zeit zwischen den Pogromen in Hoyerswerda von 1991 und in Rostock-Lichtenhagen von 1992 gedreht. Kannst du etwas über den Kontext erzählen, in dem der Film entstand?

ANGELIKA NGUYEN Als die Mauer gefallen war, hat ein Freund von mir eine Firma gegründet, eine Filmproduktionsfirma. Er bot mir die Möglichkeit, einen Dokumentarfilm zu drehen. Für mich war sofort klar, dass ich nicht nur einen Film über Vertragsarbeiter*innen machen wollte, sondern auch über andere Vietnames*innen, die sich damals in Ost-Berlin aufhielten. Ich wollte, dass der Film das Leben der Vietnames*innen nach dem Mauerfall so

vielfältig darstellt, wie es tatsächlich war, auch die vielen Gründe, warum Menschen in die DDR gekommen waren. Damals wurde die Neonazi-Szene zusehends stärker, und in der gesamten Bevölkerung breitete sich immer mehr Feindseligkeit gegenüber allen, die anders aussahen, aus – das mussten nicht mal Leute mit Migrationsbiografie sein. Es war schon eine sehr bedrohliche Zeit. Eine Zeit, in der manche Menschen abends nicht mehr rausgegangen oder mit öffentlichen Verkehrsmitteln gefahren sind. Damals ereigneten sich eine Reihe von Gewalttaten gegen Ausländer*innen, einschließlich des ersten rassistischen Mordes nach dem Mauerfall an dem angolanischen Vertragsarbeiter Amadeu Antonio, 1990 in Eberswalde.

C&A Worauf bezieht sich der Titel *Bruderland ist abgebrannt*?

AN Es gibt da dieses deutsche Lied: „Maikäfer flieg! Der Vater ist im Krieg. Die Mutter ist in Pommerland. Pommerland ist abgebrannt. Maikäfer flieg!“ Es ist ein alptraumartiges Einschlaflied für Kinder. Als es mir wieder einfiel, dachte ich an das Wort „Bruderland“. Es ist so ein typisches Solidaritätswort aus den sozialistischen Ländern, das eine ideologische Empathie suggeriert, die es überhaupt nicht gab. Aber es gab auch dieses offizielle propagandistische Wort, „Bruderhilfe“. Die DDR hat zum Beispiel Vietnam, Kuba oder Albanien – den armen sozialistischen Ländern – geholfen: beispielsweise mit der Entsendung von Fachkräften oder, in den frühen Jahren, mit der Ausbildung von Menschen vor Ort. Bruderland war ein typisches Ost-Wort, ein sozialistisches Wort, das ich im Titel haben wollte, weil ich es immer gehasst habe. Als ich es ausgesprochen hatte, war es endlich abgebrannt. Abgebrannt, weil mit dem Verschwinden der DDR auch die staatliche Bruderhilfe zusammengebrochen war.

C&A Du hast darüber gesprochen, dass Körperlichkeit eine große Rolle in der Kommunikation spielt ...

AN Genau. Obwohl ich nur Deutsch mit den Protagonist*innen sprechen konnte, wurde mir schnell klar, dass ich etwas verstehe, das man nicht erklären muss. Etwas, das sich durch die Erfahrung der Körper, durch die Erfahrung einer bestimmten Herkunft, durch das Gefühl, anders zu sein, übersetzt. Es genügte, eine ähnliche Perspektive zu haben, damit meine Gesprächspartner*innen

nicht schüchtern oder misstrauisch waren, wenn sie mir ihre Geschichten erzählten. Vielleicht auch, weil ich nicht versuchte, irgendetwas schönzureden. Es gab oft diesen paternalistischen Blick in der DDR, oft auch unbewusst, denke ich, aus einer weißen, kolonialen Perspektive. So helfend, so ... „Ich gehe jetzt mal auf die anderen zu“. Das fällt bei mir weg. Für mich war es wichtig, dass die Geschichten aus der jeweils eigenen Sicht erzählt wurden.

C&A *Bruderland ist abgebrannt* beginnt mit dem Lied des Oktoberklubs „Saigon ist frei“, endet aber mit einem traditionellen vietnamesischen Volkslied „Đường chúng ta đi“. Warum diese beiden Lieder?

AN Das Lied des Oktoberklubs von 1975, dem Jahr des Kriegsendes, vermittelte eine Vorstellung von Vietnam, die nur ein Bild war, ein Bild aus der Ferne. Es ist ein Lied, das den angeblichen Sieg eines Krieges feiert, der Vietnam in zwei Hälften zerrissen hat. Es wurde von Leuten geschrieben, die den Konflikt zwischen Nord und Süd nicht kannten oder verstanden, warum die sogenannten Boatpeople damals fliehen wollten. Das Lied am Ende singt Le Duy Trung, einer der Protagonisten des Films, im Off, als das Flugzeug abhebt. Als ich den Film bei einer Vorführung ehemaligen Vertragsarbeiter*innen zeigte, jubelten sie und sangen mit. Es war ein Lied, das sie aus ihrer Kindheit kannten, ein Lied, das eine bestimmte Verbundenheit ausdrückte.

C&A Seitdem du diesen Film gedreht hast, hast du dich auf das Schreiben konzentriert. Bei welchen Themen fühlst du dich in deinem Schreiben am wohlsten?

AN Ich schreibe gerne über Filme. Darüber, wie sie funktionieren und über die Emotionen, die ich habe, wenn ich sie ansehe. Meine Gefühle waren da bereits während des Studiums sehr präsent, ich habe sie immer gerne hinterfragt. Wenn ich meine Emotionen analysiere, dann erkenne ich Wirkmechanismen, ich sehe, wie Dinge in der Sprache des Films funktionieren. Aber ich schreibe auch zu anderen Themen, zum Beispiel in dem Text *Doppelt heimatlos?*, oder über Frauen, die etwas bewegen, wie Kim Thuy, eine vietnamesisch-kanadische Schriftstellerin. Ich bin dort zu Hause, wo ich beobachten kann, wie in der Gesellschaft Geschichten erzählt werden, besonders im Film. Und natürlich sind da auch die Geschichten meiner eigenen Familie. ■



alle Bilder Angelika Nguyen, *Bruderland ist abgebrannt*, 1992. Filmstills.
Mit freundlicher Genehmigung der Künstlerin

THEATER ALS KOLLEKTIVE HEILUNG

Die deutsch-vietnamesische Schauspielerin **MAI-PHUONG KOLLATH** erinnert sich an ihre Erfahrungen bei den Ausschreitungen von 1992 in Rostock-Lichtenhagen und erklärt **WEN-LING CHUNG**, wie wir uns durch Theater gegenseitig heilen können und dass Rassismus die vietnamesische Community in Deutschland weiterhin mundtot macht



Sonnenblumenhaus in Rostock-Lichtenhagen am 26 August 2017.

Foto: Stefan Sauer/dpa-Zentralbild/dpa

Als Mai-Phuong Kollath 1981 aus dem Vietnam nach Rostock kam und als Küchenhilfe am Hafen arbeitete, wohnte sie zunächst mit Landsleuten in der elften Etage des Wohnheims „Sonnenblumenhaus“. Nachdem sie 1989 heiratete, konnte sie aus dem Abkommen für Vertragsarbeiter*innen ausscheiden und aus dem Sonnenblumenhaus ausziehen. Als es 1992 zu den Ausschreitungen in Rostock-Lichtenhagen kam, wohnte sie direkt gegenüber dem betroffenen Wohnheim. Heute arbeitet Kollath als interkulturelle Beraterin und Trainerin in Berlin und ist an Projekten wie den Theaterstücken *Danke Deutschland* (2019) von Sanja Mitrović und *Atlas des Kommunismus* (2016) von Lola Arias beteiligt.

CONTEMPORARY AND (C&) Wie war die Situation der vietnamesischen Vertragsarbeiter*innen nach den Ausschreitungen? Und hat sich deine persönliche Haltung nach dem Anschlag verändert?

MAI-PHUONG KOLLATH Kurz nach dem Mauerfall waren die vietnamesischen Vertragsarbeiter*innen plötzlich arbeitslos geworden. Meine Situation war zwar etwas besser, weil ich vor der Wende schon in einem Kindergarten und einem Lokal auf dem Campingplatz gearbeitet hatte. Aber trotz deutscher Staatsangehörigkeit habe ich immer wieder rassistische Diskriminierung im Alltag erlebt. Nach dem Anschlag wollte ich sofort ins Sonnenblumenhaus, um dort nach meinen Landsleuten zu sehen, aber das Gebäude war komplett leer. Alle waren bereits weg. Ich sagte mir damals: „Du bist hier jetzt ganz alleine. Wenn etwas passiert, wird niemand auf deiner Seite stehen. Du musst jetzt lernen, für dich selbst zu sprechen.“

C& War das der Moment, in dem du dich entschieden hast, Aktivistin zu werden?

MPK Als Aktivistin würde ich mich nicht bezeichnen. Ich wollte einfach meine Erfahrungen teilen. Damals als Sozialarbeiterin im Verein „Dien-Hong“, heute als interkulturelle Trainerin und Schauspielerin auf der Bühne.

C& Du spielst zurzeit in dem Theaterstück *Danke Deutschland*. In dem Stück *Atlas des Kommunismus* am Maxim Gorki Theater hast du dich selbst gespielt. Was sind die Vor- und Nachteile, wenn die eigene Geschichte als Theaterstück erzählt wird?

MPK Als die Anfrage von *Atlas des Kommunismus* kam, habe ich sofort abgesagt. Ich wollte das Projekt unterstützen, aber nicht selbst auf der Bühne stehen. Nach gutem Zureden von meiner Familie habe ich es mir dann anders überlegt. Es war ja auch eine Gelegenheit, die vietnamesische Community in den Fokus zu rücken und die Ausschreitungen in Rostock-Lichtenhagen noch einmal aufzuarbeiten. Ich habe meine Rassismus-Erfahrungen damals immer unterdrückt und ignoriert. Aber wenn die Schauspieler*innen heute als Neonazis neben mir auf der Bühne stehen, durchlebe ich diese traumatischen Situationen noch einmal. Ich habe während der Proben viel geweint. Auch in den 40 Aufführungen habe ich es nur zwei oder drei Mal geschafft, die Tränen zurückzuhalten. Aber ich schäme mich nicht mehr dafür. Es ist ein Heilungsprozess für mich, und auch für meine Tochter, die das Stück schon zwölf Mal gesehen hat. Wir heilen uns gegenseitig, weil es eben nicht nur meine Geschichte ist, sondern auch ihre. Seit dem Theaterstück fühle ich mich viel stärker als zuvor.

C& Wer ist das Zielpublikum von *Danke Deutschland*?

MPK *Danke Deutschland* wird auf Deutsch gespielt und mit englischen Untertiteln gezeigt. Das Publikum ist in der Regel gemischt: Alt und Jung, Vietnames*innen mit Familie, internationale Tourist*innen. Für Tourist*innen und die Jüngeren sind die Ausschreitungen von Rostock-Lichtenhagen gar kein Begriff.

C& Im Stück werden teils problematische Themen verhandelt, auch von sexueller Gewalt ist die Rede. Trotzdem lacht das Publikum häufig ...

MPK Wir haben diese komplexe Geschichte natürlich auch ironisch gebrochen. Nicht jeder und jedem im Publikum ist klar, dass es sich um eine Geschichte handelt, die tatsächlich komplett auf Fakten basiert.

C& Wie erlebt die zweite Generation der vietnamesischen Deutschen ihre Rolle in aktuellen Diskussionen über Rassismus und Diskriminierung?

MPK Viele aus der zweiten Generation der Boatpeople nehmen an meinen Trainings teil, was sie ihren Eltern allerdings nie erzählen dürfen, weil ich aus Nordvietnam stamme. Vietnam hat einen jahrelangen Krieg

erlebt. Wir sind aus ganz unterschiedlichen Gründen nach Deutschland gekommen – als sozialistische Vertragsarbeiter*innen aus dem Norden oder als Flüchtlinge auf wackeligen Booten aus dem Süden Vietnams. Und diese unsichtbare Mauer zwischen Nord- und Südvietnames*innen ist auch hier in Berlin immer noch spürbar. Gerade bei der Verarbeitung dieses Themas setze ich meine Hoffnung auf die zweite Generation in Deutschland.

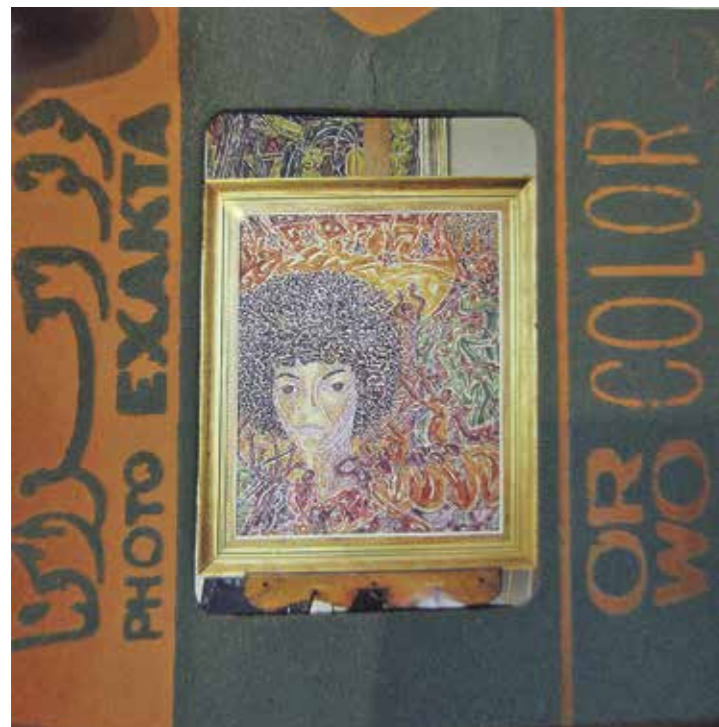
C& Was ist dir in der interkulturellen Arbeit derzeit generell am wichtigsten?

MPK Seit 1980 sind wir Vertragsarbeiter*innen hier in Deutschland. Wir wurden als billige Arbeitskräfte hergeholt, genau wie heute Pflegekräfte aus anderen Ländern, um den Arbeitskräftemangel in Deutschland auszugleichen. Ich habe immer wieder erlebt, wie schnell die Stimmung kippen kann. Erst waren wir erwünschte Vertragsarbeiter*innen, dann auf einmal die illegale Zigarettenmafia, dann Teil des Wirtschaftswunders – und aktuell sind wir die „besseren Migrant*innen“. Wir haben alle viel für dieses Land, für diese Gesellschaft gegeben. Aber schaut euch mal um im öffentlichen Raum. Wer von uns ist überhaupt sichtbar? Wir leben hier und gestalten die Gesellschaft mit. Da kann es nicht sein, dass immer nur die anderen über unser Schicksal entscheiden.

Die Mehrheitsgesellschaft hat diese Stereotypen im Kopf, dass Vietnames*innen immer leise und unsichtbar sind. Ich höre dauernd: „Du bist anderes. Frech und undankbar.“ Tatsächlich unterwerfen sich manche Vietnames*innen diesem Stereotyp. Sie würden sich niemals beschweren. Wie die Eltern der vergewaltigten Schwester aus dem Theaterstück. Das ist auch deshalb problematisch, weil unser Alltag noch immer von Rassismus geprägt ist. Egal ob wir hier geboren wurden oder die deutsche Staatsangehörigkeit haben: Wer so aussieht wie wir oder wessen Eltern eine Migrationsgeschichte mitbringen, trägt die eigene „Herkunft“ offen vor sich her. Der Umgang damit kann Menschen krank und depressiv machen. Und ich wünsche mir, durch meine Trainings und die Theaterarbeit Migrant*innen zu ermuntern, ihre eigene Geschichte mit ihren Eltern zu besprechen – ihre Stimme zu erheben und ihre Rechte einzufordern. ■

EIN SYMBOL DER BEFREIUNG IN DER KUNST VEREWIGT

Seit den 1970er Jahren setzt sich **ANGELA DAVIS** für eine antikapitalistische feministische Befreiung ein. Ihr stolzer Afro wurde zum unerwarteten Symbol sowohl ihres eigenen Protestes als auch des kollektiven Kampfes. **GENEVIEVE LIPINSKY DE ORLOV** schreibt darüber, wie Künstler*innen auf der ganzen Welt Angela Davis' Vermächtnis in ihren Werken verewigt haben, trotz der zunehmenden Entpolitisierung der Aktivistin durch die Medien seit 1989



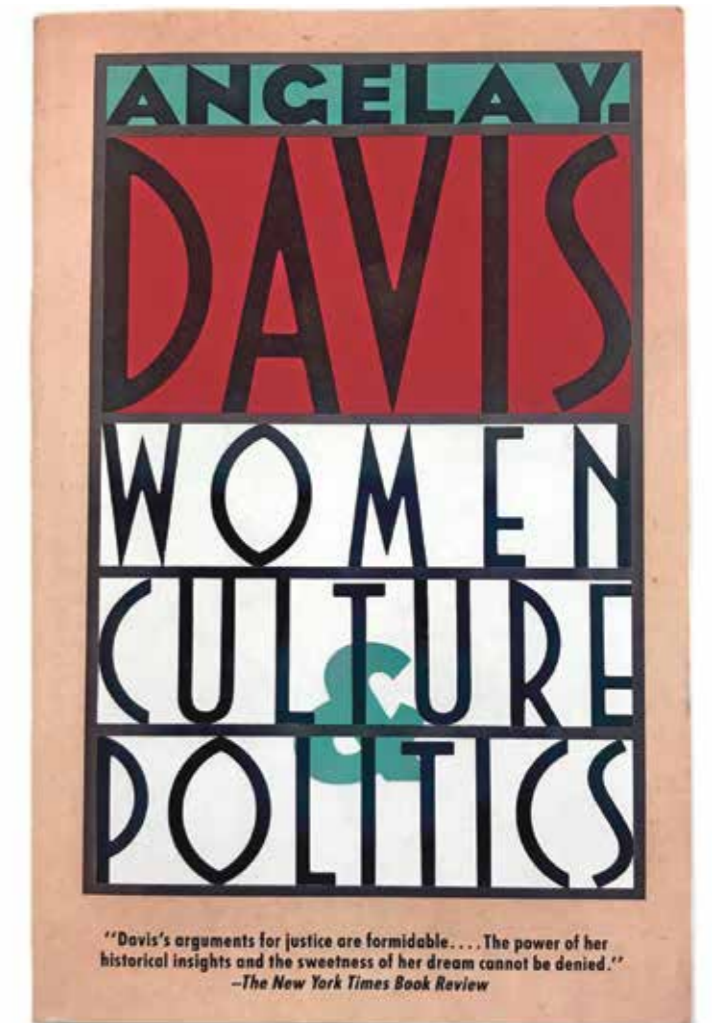
Inji Efflatoun, *Homage to Angela*, Öl auf Leinwand, ca. 1971-73.
Das Gemälde wurde identifiziert und das Foto von Dr. Nadine Atallah im Rahmen ihrer Recherchen über Inji Efflatoun aufgenommen.

Im Oktober 1993 veröffentlichte das *New York Times Magazine* den Artikel „50 Who Mattered Most“, eine nach Aussage der Zeitschrift beliebig zusammengestellte Liste von Menschen, die in den letzten 50 Jahren wichtige Veränderungen in der Mode bewirkt hatten. Auch Angela Davis war dabei, eingepfercht zwischen Yves Saint Laurent und Brigitte Bardot. Die Bildunterschrift unter ihrem Foto lautete: „In den 60er Jahren weckten Fotografien von ihr mit ihrem ungezähmten Afro den Stolz schwarzer Menschen. Politik wurde zur Mode.“ Abgesehen von den verwirrenden zeitlichen Angaben (Davis' Bild zirkulierte erst nach ihrer Verhaftung 1970 in einem bedeutenden Umfang), der marginalisierenden Beschreibung der Haare Schwarzer Menschen als „ungezähmt“ und der allgemeinen Entpolitisierung von Davis, würdigt der Artikel zweifelsohne ihren nachhaltigen Einfluss auf das kulturelle Gedächtnis. In einem Essay, den Davis ein Jahr später, 1994, veröffentlichte, setzt sie sich mit der Entwicklung ihrer Ikonographie im US-amerikanischen Kontext im Lichte des Times-Artikels auseinander. Enttäuscht beschreibt Davis die kulturelle Herauslösung ihres Abbilds aus seinem historisch-politischen Kontext und seine Reduzierung auf eine „Frisur“.¹ Sie räumt jedoch ein, dass die massenhafte Verbreitung ihres Bildes eine entscheidende Rolle sowohl bei der Dämonisierung ihrer Person durch die US-Regierung als auch bei ihrem anschließenden Freispruch gespielt hat. Während die eindrücklichen Fotos auf den Steckbriefen des FBI dazu dienten, Davis in den USA zu verunglimpfen, nutzte die nach ihrer Verhaftung organisierte Kampagne *Free Angela Davis* ihr Bild dazu, genau das Gegenteil zu erreichen. Die Kampagne verbreitete sich schnell international und Davis' Gesicht war auf Protestplakaten in Kuba, Indien, Ost- und Westdeutschland, Chile, Frankreich und Südafrika zu sehen. Die Allgegenwart ihres Porträts – in leuchtenden Farben oder gesichtslos, aber immer mit dem Markenzeichen des Afro – machte Davis zu einem kraftvollen Symbol und weltweit zur bekanntesten und berühmtesten Figur im Kampf für Gerechtigkeit und Freiheit.

Es ist daher nicht verwunderlich, dass sich angesichts der massenhaften Verbreitung ihres Konterfeis Künstler*innen von Davis inspirieren ließen, indem sie sie entweder selbst darstellten oder auf den Aktivismus anspielten, für den sie inzwischen stand. Viele dieser Kunstwerke entstanden während ihres Prozesses 1971 oder in den Jahren nach ihrem Freispruch. Obwohl die Solidarität mit Davis nicht durch die Politik einzelner Länder beeinflusst war, kamen die Künstler*innen, die in ihrer Arbeit Davis als Symbol einsetzten, überwiegend aus Ländern, die sich selbst in einem gesellschaftspolitischen Umbruch befanden. Es gibt natürlich Beispiele aus den USA, insbesondere Charles Whites *Love Letter #1* (1971) und Rupert Garcias *¡Libertad para las Prisoneras Politicas!* (1971), die eng mit der Black-Power-Bewegung verbunden waren. In Kuba zog die Dichterin Nancy Morejón in dem Davis gewidmeten Gedicht „Un manzano de Oakland“ (Ein Apfelbaum aus Oakland) Parallelen zwischen dieser Bewegung in Kuba und der Black-Power-Bewegung in den USA. Und Nicholas Guillén, ein weiterer kubanischer Dichter, schwärmte für Davis in seinem nach ihr benannten Gedicht.

Ab etwa 1989 begann man sich mit der historischen Bedeutung von Davis' Einfluss und den damit verbundenen Bildern auseinanderzusetzen, was möglicherweise nicht zufällig mit den sich abzeichnenden politischen Veränderungen zusammenfiel. Davis' eigenes Buch, das Ende 1989 veröffentlichte *Women, Culture & Politics*, dokumentiert in Reden und Essays einen Großteil ihrer aktivistischen Arbeit aus den 1980er Jahren. Der mit „International Issues“ überschriebene Teil des Buches bietet wertvolle Details über ihre Bezüge zu Aktivist*innen an einigen der vielen von ihr bereisten Orte. Sie spricht über Apartheid in Südafrika, Feminismus und die UNO in Kenia, Kämpfe für Gleichberechtigung in Ägypten und Clara Zetkins Schriften zum Sozialismus.

Besonders aufschlussreich ist das Kapitel über die Reise, die Davis 1985 nach Ägypten unternahm. Sie erinnert sich an das Treffen mit der ägyptischen Aktivistin und Schriftstellerin Latifa al-Zayyat, die zu Davis sagt: „Ihr Name, ihre Persönlichkeit ist wegen Ihres Kampfes bekannt. Sie können von Ihrer Gesellschaft benutzt werden, einer wohlhabenden Gesellschaft, die versucht, unser Land auszubeuten. Ich bin gekommen, um Sie zu treffen [...], weil Sie Angela Davis sind. Wären Sie bloß eine amerikanische Forscherin, wäre ich nicht gekommen.“² Dieses Zitat zeigt den besonderen Status, der mit Davis verbunden und mit ihrer bildlichen Darstellung symbolisiert wurde. Im gleichen Kapitel erwähnt Davis kurz das Treffen mit der ägyptischen Künstlerin Inji Efflatoun. Obwohl Davis nur flüchtig darauf eingeht, gibt es in Efflatouns Leben auffallende Parallelen zu dem von Davis, insbesondere ihre Inhaftierung aufgrund kommunistischer politischer Aktivitäten in den späten 1950er Jahren. Efflatoun, die von Davis' Kampf inspiriert war, malte *Homage to Angela* Anfang der 1970er Jahre. Der Verbleib des Gemäldes ist unbekannt, doch es ist auf einem Dia erhalten, das sich in der Sammlung des Inji Efflatoun Museums im Amir Taz Palast in Kairo befindet.³ Efflatouns Bild zeigt eine gelassene Davis mit dem für sie typischen Afro, umgeben von Aktivist*innen, die ihr voller Bewunderung die Arme entgegenstrecken. Das Gemälde veranschaulicht das Gefühl, dass Davis als Schwarze Frau und lautstarke Kritikerin ihrer eigenen Regierung in den USA in einer einzigartigen Position ist, um verstehen und sogar nachempfinden zu können, mit welcher Unterdrückung Frauen und politische Aktivist*innen an Orten konfrontiert sind, die von westlichen hegemonialen politischen Zentren üblicherweise missverstanden oder unsichtbar gemacht werden. Ihre einzigartige Positionierung machte Davis auch beim Forum '85 in Nairobi, Kenia deutlich. Zeitgleich mit der UN-Weltfrauenkonferenz 1985 zum Ende der „Dekade der Frau“ beschäftigte sich das Programm des nichtstaatlichen Forums mit den Zusammenhängen zwischen Rassismus und Sexismus. Auf der offiziellen UN-Konferenz stellte Davis gemeinsam mit der Organisation Women for Racial and Economic Equality die Studie „The Effects of Racism and Militarization on Women“ vor. Insbesondere in ihren Reflexionen über das Forum stellt Davis jedoch fest, dass dort mehr Schwarze Frauen aus den USA als jemals zuvor bei einem internationalen Treffen anwesend waren, was für sie ein wachsendes Bewusstsein für das eigene Potenzial im Kampf für die Gleichstellung von Frauen bedeutet. In *Women, Culture & Politics* schreibt sie: „Wenn wir eine vereinte, diverse, antimonopolistische Frauenbewegung schaffen und etablieren, werden wir uns bald die aufrichtige Solidarität unserer in Nicaragua, Iran und Südafrika kämpfenden Schwestern verdient haben.“⁴ Während dies (bisher noch) nicht geschehen ist, inspiriert und prägt Davis' Aktivismus sowohl historisch als auch gegenwärtig weiterhin den Feminismus und politische Bewegungen auf der ganzen Welt. Liest man *Women, Culture & Politics* heute im Jahr 2019 erneut,



Buchcover Angela Davis, *Women, Culture, Politics*, 1989. Foto: C&

bestätigt sich die Bedeutung, die Davis in der internationalen Politik, insbesondere in Bezug auf Frauenfragen hatte. Es belegt die unerbittlichen Bemühungen, die sie unternahm, um die wirklichen, die dringenden Probleme, mit denen Frauen außerhalb der USA konfrontiert waren und sind, ins amerikanische Bewusstsein zu holen, und zwar zu einer Zeit, in der es viele Orte auf der Welt gab, die von der US-Regierung ausgebeutet oder verteuft wurden – oder beides. Mit dem Jahr 1989 und dem Fall der Berliner Mauer kam die mediale Entpolitisierung von Angela Davis, aber ihr radikales politisches Erbe lebt teilweise in den Kunstwerken weiter, die eben jene Courage verkörpern, die sie für viele auf der ganzen Welt symbolisierte. ■

– Die Autorin dankt Dr. Nadine Atallah und Betty LaDuke für ihre wichtige Forschung über Inji Efflatoun und Dr. Sara Salem für ihre Arbeit zu Angela Davis in Ägypten, sowie allen dreien für die großzügige Unterstützung, die sie beim Schreiben dieses Textes geleistet haben.

¹ Angela Davis, „Afro Images: Politics, Fashion, and Nostalgia,“ *Critical Inquiry* 21 (Autum 1994): 37.

² Angela Davis, *Women, Culture, & Politics* (New York: Vintage Books, 1990): 124

³ Freundlicherweise zur Verfügung gestellt von Dr. Nadine Atallah, deren umfangreiche laufende Forschung über Efflatoun von grundlegender Bedeutung für die Bewahrung ihres künstlerischen Erbes ist.

⁴ Angela Davis, *Women, Culture, & Politics*: 115



DAS WANDBILD FÜR DEN BRUDERSTAAT

Dreißig Jahre nach der ersten Auflage hat der mosambikanische Künstler **PEDRO „DITO“ TEMBE** sein Wandbild, das die Hoffnungen und Ängste der Vertragsarbeiter*innen in Ostdeutschland darstellt, rekonstruiert. **MEARG NEGUSSE** wirft einen genaueren Blick darauf



Installationsansicht Pedro „Dito“ Tembe, Wandgemälde (Reproduktion), 2017.
Foto: Hans-Georg Gaul. Mit freundlicher Genehmigung des Künstlers

1987 schuf Pedro „Dito“ Tembe an einer Wand seines Wohnheims in der DDR ein Wandbild, das eine junge Frau, bewaffnet mit einem Buch und einem Gewehr, zeigt. Sie ist die zentrale Figur des Gemäldes in schwarz-weiß, flankiert von zwei weiteren Frauen, die die Köpfe heben, um sie anzuschauen, im Hintergrund eine strahlende Sonne. Von 1979 bis 1991 kamen fast 20.000 Vertragsarbeiter*innen aus Mosambik in die DDR, um einen Beruf zu erlernen. Ziel war es, dass sie nach ihrer Rückkehr zum Wiederaufbau ihres Heimatlandes beitragen – so die Vereinbarung zwischen den sozialistischen Bruderstaaten Mosambik und DDR. Wie viele Mosambikaner*innen damals, verließ Tembe seine Heimat, um dem Bürgerkrieg zu entkommen. Von 1985 bis 1989 arbeitete er dann als Vertragsarbeiter bei der VEB Lederwaren in Schwerin. Tembes damaliges Wohnheim wurde vor langer Zeit abgerissen – und sein Wandbild zerstört. 2017, dreißig Jahre später, rekonstruierte der Künstler das Wandbild aus seinem Gedächtnis und mit Hilfe alter Fotos. Die Rekonstruktion wurde in der Ausstellung „Madgermanes / Mystery of Foreign Affairs“¹ im Kunstverein Schwerin gezeigt, und damit würdigte Tembe erneut die jungen Soldatinnen, viele von ihnen damals Studentinnen, die eine wichtige Rolle in dem 16 Jahre währenden mosambikanischen Bürgerkrieg spielten, dem er entfliehen konnte.

In einem größeren Zusammenhang ist die Rekonstruktion des Wandbildes als eine Wiederbelebung der ausradierten Biografien afrikanischer Vertragsarbeiter*innen zu sehen, die ein fester Bestandteil der DDR-Geschichte waren. Indem Tembe seine Vergangenheit erinnert und visualisiert, entfaltet und verewigt er ein anderes DDR-Narrativ, das nicht nur vernachlässigt, sondern auch vernichtet wurde.

Tembes Malstil steht klar in der Tradition anderer mosambikanischer Künstler*innen wie Malangatana Valente Ngwenya, und die Ikonologie des Wandbildes hat ihre Wurzeln in der mosambikanischen Kunstgeschichte. Darüber stellt die Rekonstruktion des Wandbildes für die Ausstellung Madgermanes heraus, dass es eigentlich in Schwerin zu Hause ist, wo Tembe eine entscheidende Zeit seines Lebens als junger Erwachsener verbrachte. ■

–
¹ Als „Madgermanes“ bezeichnen sich die ehemaligen Vertragsarbeiter aus Mosambik [. . .] Der Begriff „Madgermane“ ist ein Lehnwort, das sich aus dem Englischen Germany und dem Bantu-Präfix „ma“ zusammensetzt und so viel wie „die Deutschen“ bedeutet. Es wird oft fälschlicherweise mit „Mad-Germans“, also „Verrückte Deutsche“, übersetzt. [Aus der Ausstellungsbeschreibung, Kunstverein Schwerin]



Pedro „Dito“ Tembe, Original Wandgemälde, 1987.
Mit freundlicher Genehmigung des Künstlers

DIE TRANSFORMATIVE KRAFT DER KUNST IN CHILE ZU ZEITEN PINOCHETS

STEFANIA VITTORI reflektiert über das „Colectivo Acciones de Arte“ – ein 1979 gegründetes Kollektiv für Kunstaktionen, das sich Pinochets totalitärem Regime in Chile entgegenstellte



Die Künstler*innen des CADA-Kollektiv im Jahr 1981: Juan Forch, Diamela Eltit (vorne bei der Kamera) und Raúl Zurita (rechts neben ihnen) bei den Vorbereitungen ihrer Performance *El fulgor de la huelga* (Die Helligkeit des Streiks).

Welche Bedeutung hatte das Jahr 1989 im Kontext von politischen Umbrüchen und sozialen Revolten in den Amerikas und vor allem für Chile? Eine Frage, die man mit Blick auf die Umbrüche lesen kann, die wenig später in Europa stattfanden. Während in den westeuropäischen Staaten der Triumph liberaler Demokratien und das Ende des Kalten Krieges zelebriert wurden, befand sich Ende der 1980er Jahre auch Chile auf dem Weg zur Demokratie. Mit dem Militärputsch von 1973 gegen die sozialistische Regierung von Präsident Salvador Allende war zuvor jedoch für Regierung und Gesellschaft eine autoritäre Wende eingeleitet worden. Eine Wende, welche die Ausdrucksformen der Kunst- und Kulturszene in dieser Zeit deutlich veränderte. In den Jahren nach dem Putsch setzte der Militärrat unter Augusto Pinochet verschiedene totalitäre Maßnahmen um. Im Zuge der „Operación Limpieza“ (Säuberungsaktion) in den Jahren 1974 und 1975 wurden Ausgangssperren verhängt und politische Parteien verboten. Mit der Schließung des Museo Nacional de Bellas Artes und der Academia de Bellas Artes sowie dem Verbot von politischen Performances und Ausstellungen in Galerien in weiten Teilen des Landes wurde ein „kultureller Blackout“ eingeleitet, der ab Mitte der

1970er Jahre sämtliche kollektive Erinnerungen an das kulturelle Erbe des sozialistischen Chiles unter Allende auslöschen sollte. Während die Zensurmechanismen der Militärbehörde die kulturelle Produktion in Chile immer stärker durchdrangen, bildeten sich verschiedene multidisziplinäre Kollektive aus der avantgardistischen Szene „Escena de Avanzada“. Das 1979 in Santiago de Chile unter dem Akronym CADA gegründete „Colectivo Acciones de Arte“ war das bekannteste von ihnen. Es bestand aus der Schriftstellerin Diamela Eltit, dem Dichter Raúl Zurita, dem Soziologen Fernando Balcells und den bildenden Künstler*innen Lotty Rosenfeld und Juan Castillo und forderte einen Bruch mit traditionellen Formen der kulturellen und künstlerischen Produktion. Die Aktionen des Kollektivs boten einen kaleidoskopischen Einblick in die politische Realität und die Kulturpolitik während des Pinochet-Regimes (1973-1990), eine der prägendsten Epochen der chilenischen Geschichte. Zwischen 1979 und 1985 führte das Kollektiv in Santiago neun Kunstaktionen durch. Die Arbeit zielte darauf ab, mit kulturellen Produktionen nicht nur das Unbehagen in Bezug auf die diktatorische Realität auszudrücken, sondern darüber auch Kritik an anderen



Die Aktion No+ (1983-1989) war das politische Symbol für den Widerstand und den Widerspruch der CADA – und sollte von den Bürger*innen Santiago de Chiles umgesetzt werden.

Mit freundlicher Genehmigung des Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid

Themen, die das kurze Schaffen von CADA kennzeichneten, waren die Neubesetzung der Straße als urbanen Aktionsraum gegenüber dem institutionellen und zensierten Museumsraum, Serien statt Einzelobjekte, und die Bedeutung des zivilen Widerstands gegen die eindeutige Herrschaft des Bürgertums.

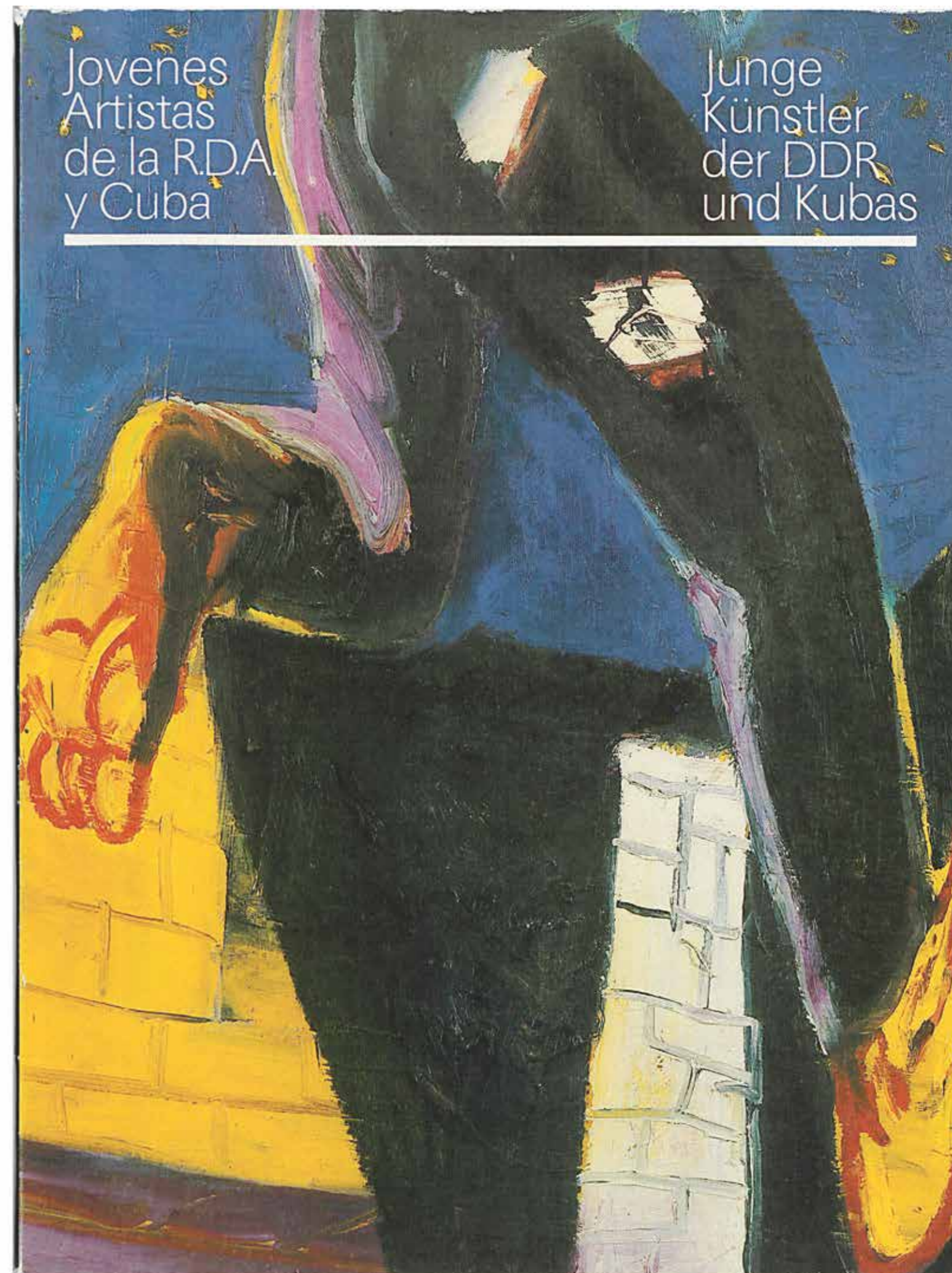
künstlerischen Praktiken zu üben und Meinungsverschiedenheiten auszutragen. Themen, die das kurze Schaffen von CADA kennzeichneten, waren die Neubesetzung der Straße als urbanen Aktionsraum gegenüber dem institutionellen und zensierten Museumsraum, Serien statt Einzelobjekte, und die Bedeutung des zivilen Widerstands gegen die eindeutige Herrschaft des Bürgertums. Ein wesentlicher Einflussfaktor für das Kollektiv und seine Aktionen war die in den späten 1960er Jahren gegründete Wandmalereibewegung der chilenischen Kommunistischen Partei, die Brigada Ramona Parra. Mithilfe von audiovisuellen Techniken, Plastiken und der Auseinandersetzung mit dem urbanen Raum entwickelte das CADA-Kollektiv durch seine Aktionskunst eine eigene künstlerische Sprache. Im Gegensatz zur Brigada Ramona Parra, die die Wände von Gebäuden mit populären Themen bemalte, übernahm die CADA eine bedeutende Rolle bei der Neuordnung der künstlerischen Aktivitäten im öffentlichen Raum und veränderte damit die Alltagsrealität unter der Diktatur. Das Kollektiv versuchte aktiv die Bevölkerung von Santiago in seine Aktionen miteinzubeziehen. Die 1983 ins Leben gerufene „No +“ - Aktion

(das No+ bedeutet so etwas wie „es reicht“) forderte die chilenische Gesellschaft auf, sich an der kreativen und kollektiven Aktion zu beteiligen, um sich gegen die Indoktrination durch die staatliche Ideologie zu wehren. Außerdem wurden Künstler*innen aus anderen Teilen der Welt aufgerufen, sich das „No +“ anzueignen und so das Thema international zu verbreiten. Viele Menschen folgten dem Beispiel von CADA und zeigten Solidarität mit dem Widerstand gegen das Militärregime. Die Kampagne „No +“ (1983-1989) zog sich bis zum Ende der Diktatur durch die Proteste gegen das Regime. Die symbolische und ideologische Kraft der Aktion überlebte sogar das Kollektiv und blieb bis zum „Nein“ der Volksabstimmung 1988 bestehen, dem Beginn des Übergangs Chiles in die Demokratie. Bis heute ist das Werk von CADA im spanischsprachigen Raum präsent, insbesondere im Rahmen von Demonstrationen und Zusammenkünften, die soziale Gerechtigkeit in Chile einfordern. ■

KULTURELLE ENTWICKLUNGS- POLITIK

In den letzten zwei Jahrzehnten ihrer Existenz organisierte die DDR über das Zentrum für Kunstausstellungen in den kommunistischen Ländern Hunderte von Ausstellungen. Ein Blick ins Bundesarchiv zeigt, wie Kunst sowohl als Widerstandsstrategie gegen das koloniale Erbe als auch als ein Instrument zur Missionierung eingesetzt wurde, schreibt **JULE LAGODA**

gegenüberliegende Seite Katalog zur Ausstellung „Junge Künstler der DDR und Kubas“, 1989.
Design: Laszlo Szirmai. Mit freundlicher Genehmigung des Bundesarchivs Lichterfelde





Eröffnung der Ausstellung „Bildende und angewandte Kunst aus Angola, Äthiopien, Madagaskar und Mocambique“, 1980. Foto: Wolfgang Schönborn. Mit freundlicher Genehmigung des Bundesarchivs Lichterfelde

Fünfzehn Jahre internationaler Austausch zeitgenössischer Kunst, lese ich auf einem Ausstellungsflyer, den ich staunend in den Händen halte. Ich befinde mich im Bundesarchiv Lichterfelde und werde mir gerade erst der Dimensionen und Aufgaben bewusst, die das Zentrum für Kunstausstellungen in der DDR zu bewältigen hatte. In Kooperation mit über 90 Ländern seien zwischen 1973 und 1988 rund 2000 Ausstellungen entstanden, heißt es. Davon ein Teil in den sogenannten „Bruderländern“, die meisten in der DDR selbst.

Die Gründung der Neuen Berliner Galerie – Zentrum für Kunstausstellungen der DDR löste 1973 die provisorische Ausstellungsgruppe ab, die bis dahin an einer Konzeption für ein Ausstellungswesen in der DDR gearbeitet hatte. Daneben waren die Ethnologischen Museen, Kunstakademien, die Galerie am Weidendamm und eine Galerie am Fernsehturm zentrale Ausstellungsorte. Dass erst in den 1970er Jahren regelmäßig offizielle Ausstellungen gezeigt wurden, erklärt der Kunsthistoriker Romuald Tchibozo damit, dass die Auslandsbeziehungen der DDR anfangs vor allem politisch-ökonomisch geprägt waren. Zunächst galt es, gerade in der Konkurrenz mit den kapitalistischen Ländern, allen voran Westdeutschland, an Stabilität und internationaler Anerkennung zu gewinnen. Ein Bericht des Zentralkomitees der SED über die Zeitspanne von 1963 bis 1971 beleuchtet die Versuche, Beziehungen auch auf kultureller Ebene herzustellen:

„Diese Entwicklung ist in den meisten Fällen mit dem Bestreben verbunden [verbunden], die kunstfeindlichen Einflüsse westlicher Länder zurückzudrängen. Daran müssen die kulturellen Auslandsbeziehungen anknüpfen und in Verbindung mit der Information über die kulturelle Entwicklung in der DDR diesen Länder[n] eine wirksame Unterstützung in ihrem Bestreben geben, das kolonial[e] Erbe auf kulturellem Gebiet und die für die Entwicklung einer eigenen Nationalkultur schädlichen Einflüsse des Modernismus

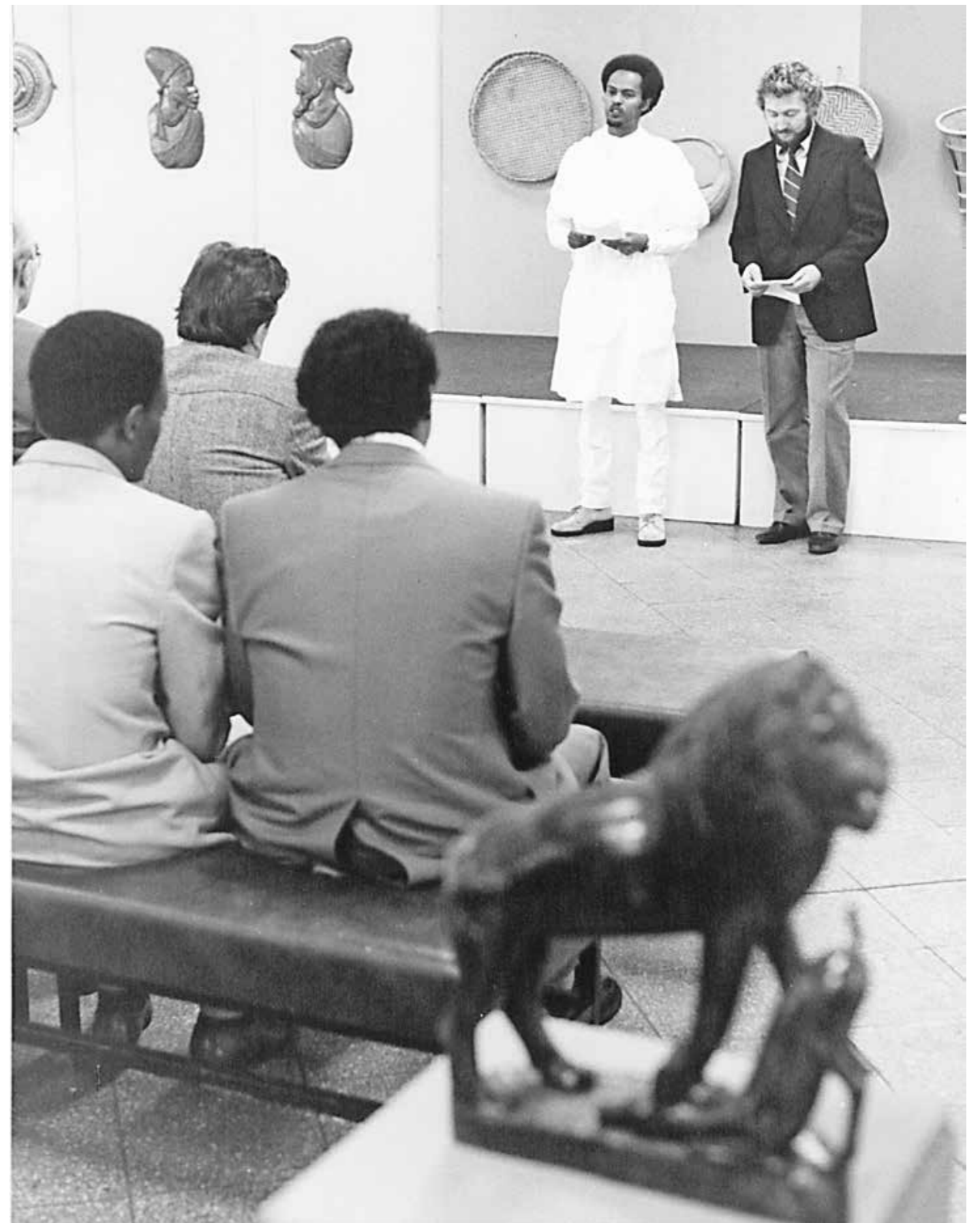
zu überwinden. In diesem Zusammenhang kann auch der westdeutschen Aktivität wirkungsvoll entgegengetreten werden. Gute Erfahrungen, die in dieser Hinsicht in der VAR [Vereinigte Arabische Republik] gesammelt wurden, müssen zielstrebig auch in anderen Ländern angewandt werden.“¹

Es ist offensichtlich, welche Aufgabe dem Kulturbereich hier zugeteilt wird. Trotz des bekundeten Widerstands gegen das koloniale Erbe durch Kunst und Kultur, lässt sich nicht ignorieren, welcher Rhetorik sich bedient wird. Sie erinnert stark an missionarische Ambitionen, die durch Verbreitung „kultureller Entwicklung“ aus dem eigenen Land, anderen Ländern zum „sozialistischen Fortschritt“ verhelfen sollten. Fraglich ist auch, inwiefern von einer eigenen „Entwicklung“ überhaupt die Rede sein kann – gab es doch die Erwartung an einen sozialistischen Duktus im künstlerischen Schaffen.

Die im Ausland ausgerichteten DDR-Ausstellungen sollten in der Regel Einblicke in die sozialistische Lebensrealität oder die künstlerische Produktion des Landes bieten. Sansibar, erstes Ziel des DDR-„Engagements“ in Ostafrika, nahm zum Beispiel 1967 eine Ausstellung zu Käthe Kollwitz auf.

Die Formate der Ausstellungen in der DDR selbst erstreckten sich von zeitgenössischen künstlerischen Positionen bis hin zu ethnologisch angehauchten Rückblicken auf sogenannte „alte Kunst“. In der Ausstellung *Kunst aus Afrika*, mit bildender und angewandter Kunst aus Angola, Äthiopien, Madagaskar und Mosambik, wurde 1980 der Versuch unternommen, beides zu vereinen. Meist aber bezogen sich die Ausstellungen auf ein spezifisches Land, gelegentlich auch auf ein bestimmtes Medium, wie beispielsweise bei *Künstlerische Fotografie aus Mocambique* von 1983. In einigen Fällen gab es auch Gruppenausstellungen, so zum Beispiel *Junge Künstler der DDR und Kubas* von 1989.

Selten wurden Einzelausstellungen ausgerichtet, wie im Fall des



Die im Ausland ausgerichteten DDR-Ausstellungen sollten in der Regel Einblicke in die sozialistische Lebensrealität oder die künstlerische Produktion des Landes bieten.

Eröffnung der Ausstellung „Bildende und angewandte Kunst aus Angola, Äthiopien, Madagaskar und Mocambique“, 1980. Foto: Wolfgang Schönborn. Mit freundlicher Genehmigung des Bundesarchivs Lichterfelde

Kapwani Kiwanga Out Now!

For more information:
contemporarand.com
info@contemporaryand.com

C&

Contemporary And (C&) ist ein Kunstmagazin und ein dynamischer Ort für Themen und Informationen zu zeitgenössischer Kunst aus Afrika und seiner globalen Diaspora. Auf contemporaryand.com veröffentlicht C& wöchentliche Features, Kolumnen, Rezensionen und Interviews auf Englisch und Französisch. C& América Latina (C& AL) konzentriert sich auf die Verbindungen zwischen Lateinamerika, der Karibik und Afrika (amlatina.contemporaryand.com). Die Texte auf dieser Plattform werden in Portugiesisch, Spanisch und Englisch veröffentlicht. Die C&-Printausgaben erscheinen zweimal im Jahr.

CONTEMPORARYAND.COM
#WEARECONTEMPORARYAND

VERÖFFENTLICHT VON
Contemporary And (C&)
2019

KONZEPT
Julia Grosse
Yvette Mutumba

REDAKTIONSTEAM
Julia Grosse
Yvette Mutumba
Will Furtado
Theresa Sigmund
Olivia Buschey
Elisabeth Wellershaus
Mearg Negusse

VORSTANDSMITGLIEDER
Christine Eyene
David Adjaye OBE
N'Goné Fall
Thelma Golden
Thomas Lax
Yinka Shonibare MBE
Suzana Sousa

AUTOR*INNEN
Ann Mbuti
Wen-Ling Chung
Will Furtado
Christina Harles
Hengame Hosseini
Dagmawit Hunz
Diane Izabiliza
Jule Lagoda
Genevieve Lipinsky
Yashar Mazidi
Mearg Negusse
Peggy Piesche
Astarte Posch
Benjamin Renter (Fotos)
Zoë Ritts
Pablo Santacana López
Stefania Vittorio
Polly Yim

LEKTORAT UND ÜBERSETZUNGEN
Ekpenyong Ani
Jenifer Evans
Simon Cowper
Elisabeth Wellershaus

Grafik DESIGN
Britta Rogozinski,
SHIFT Design, London

DRUCK
FUNKE Zeitungsdruckereien, Essen

©Autor*innen Fotograf*innen / C&

Alle Rechte vorbehalten. Obwohl wir uns nach bestem Wissen bemüht haben, die Nutzungsrechte von Dritten einzuholen, bei denen wir es für die Verwendung ihrer Werke für notwendig erachtet haben, vertreten oder garantieren wir nicht, dass die Nutzung dargestellter Inhalte die Rechte Dritter nicht beeinträchtigt oder verletzt.



von links nach rechts Ricardo Rodríguez Brey, Tomás Esson Reid, Zaida de Río, Joel Jovert Llenderosos, Ciro Quintana Gutiérrez, Neo Rauch, Klaus Killisch. Im Rahmen der Ausstellung „Junge Künstler der DDR und Kubas“, 1989. Foto: Elfriede Schönborn. Mit freundlicher Genehmigung des Bundesarchivs Lichterfelde

mosambikanischen Malers Valente Malangatana Ngwenya. Seine beiden Retrospektiven in Leipzig und Berlin 1986 erhielten viel Beachtung. Bekannt für seinen politischen Aktivismus – vor allem für einen Gefängnisarrest aufgrund seiner Kollaboration mit der FRELIMO² – gilt Ngwenya neben seinen Zeitgenoss*innen als emblematisch. Im begleitenden Katalog zu den Ausstellungen hieß es, sie würden einen Höhepunkt im freundschaftlichen Verhältnis zwischen der DDR und Mosambik bilden. Ich lese auch, dass seine Werke dem besseren Verständnis vom Kampf gegen das Apartheid-Regime in Südafrika dienen sollten. Unter anderem sollte die DDR-Bevölkerung für die politischen Geschehnisse in Mosambik und die Beteiligung des eigenen Landes daran sensibilisiert werden. Die DDR unterstützte die Befreiungsfront FRELIMO im Kampf gegen die RENAMO³, die unter anderem vom südafrikanischen Apartheid-Regime gestärkt wurde. Letztere hatte sich als antikommunistische Widerstandsbewegung im neuen unabhängigen sozialistischen Staat organisiert.

Am Umgang mit Valente Malangatana Ngwenya lässt sich die Bedeutung der Malerei in der Ausstellungspraxis der DDR nachvollziehen. Ein weiteres Beispiel für die Verbindung zwischen Kunst und Politik sind die Makonde-Skulpturen. Sie stellen eine zusammenhängende Gruppe dar und werden daher in enger Verbindung mit dem Ujamaa⁴-Konzept des ersten und sozialistischen Präsidenten Tansanias verstanden. Julius Nyerere machte sich für ein Gesellschaftsmodell stark, das unter anderem eine Kollektivierung der Landwirtschaft und eine Verstaatlichung der Banken und Industrie vorsah. Durch die Aufträge der FRELIMO erfuhr die Makonde-Holzskulptur außerdem neue Inspiration, wodurch satirische Darstellungen der portugiesischen Kolonialherren entstanden. In der DDR, wo man die Kämpfe gegen die imperialistischen Mächte befürwortete, wurden die Makonde-Skulpturen so zu beliebten Ausstellungsobjekten.

Die politischen Ziele des Ausstellungswesens werden auch in der

Wanderausstellung *Traditionelle Kunst aus Äthiopien* sichtbar, die 1986 zum zwölften Jahrestag der äthiopischen Revolution in Berlin eröffnete. Sie wurde im Anschluss in den Städten Dresden, Minsk, Warschau und Moskau gezeigt und sollte dadurch die Bindung Äthiopiens an den Ostblock stärken und ausweiten. Das Material, das ich im Archiv gefunden habe, zeugt von der regelmäßigen Korrespondenz zwischen den diplomatischen Vertretungen. Darunter sind Praktikumsanfragen junger äthiopischer Student*innen ebenso wie die Meldung des vermeintlichen Verlusts von Gemälden am Schönefelder Flughafen. Was mir jedoch auffällt, sind die oftmals fehlenden Berichte über die Betroffenheit der Involvierten. Gerne würde ich mehr über die beteiligten Künstler*innen selbst erfahren, über ihre Perspektiven oder über Momente des tatsächlichen zwischenmenschlichen Austauschs. Eines hat mir die Auseinandersetzung mit der Ausstellungspraxis der DDR jedoch bereits gezeigt: Es lohnt sich, in Archiven zu recherchieren. Offensichtlich gibt es hierzulande deutliche Abweichungen zwischen historischen Zeugnissen und deren Rezeption und Vermittlung. Ein Blick ins Archiv bietet dennoch Möglichkeiten, den etablierten Kanon der Geschichtsschreibung zu revidieren, einen Perspektivwechsel einzuleiten und vor allem beteiligte aber häufig in Vergessenheit geratene Akteur*innen sichtbar zu machen. ■

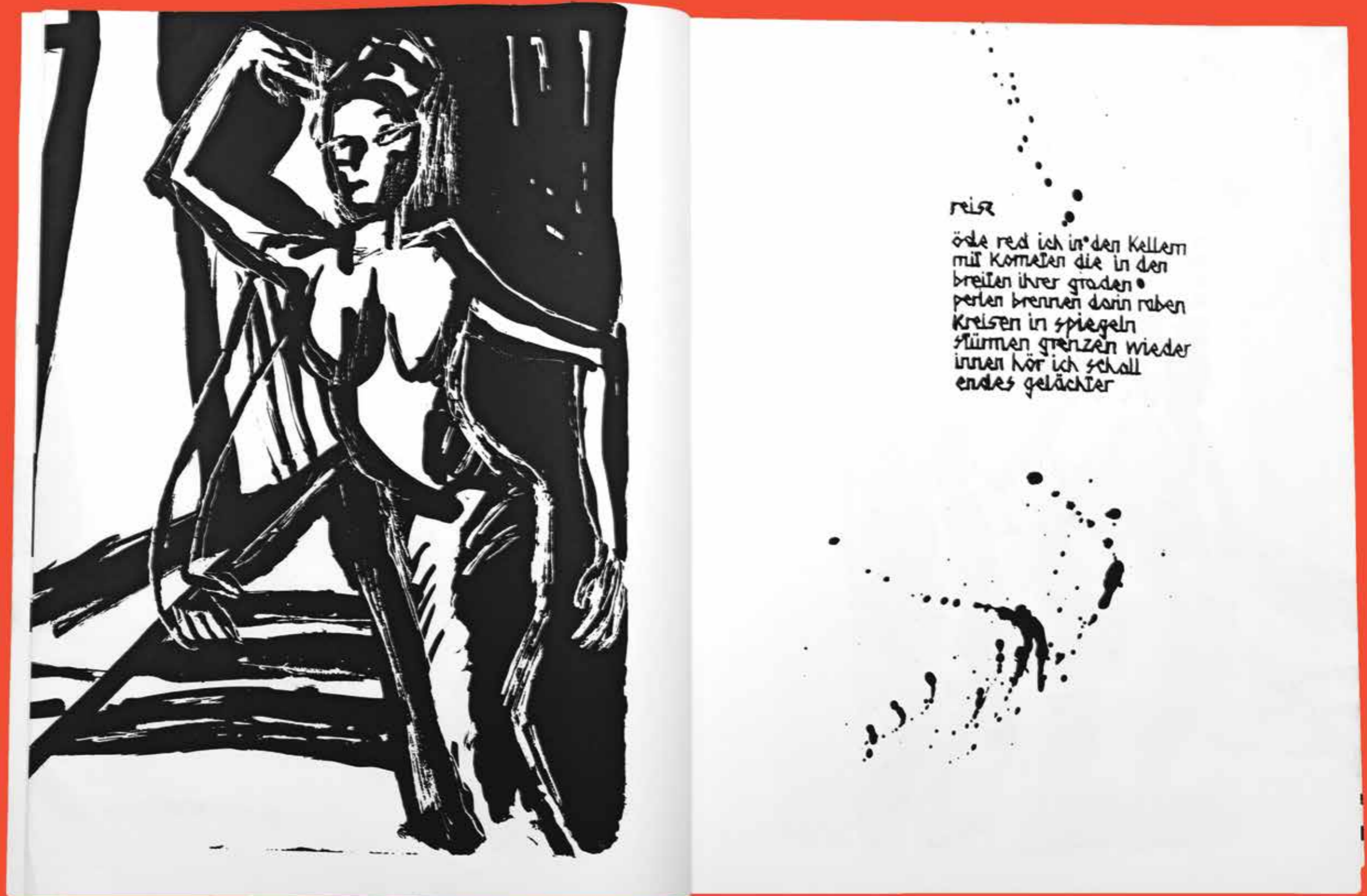
–
1 SAPMO-Barch, Schlussfolgerungen für die Kulturellen Beziehungen zu den jungen Nationalstaaten, SED ZK, S. 34, zit. in: TCHIBOZO, Romuald: L'art contemporain d'Afrique dans l'ex-République Démocratique Allemande: entre influence idéologique et légitimation, Studies in Visual Arts and Communication: an international journal Vol 1, No 1 (2014)

2 Frente de Libertação de Moçambique (Mosambikanische Befreiungsfront)

3 Resistência Nacional Moçambicana (Nationaler Widerstand Mosambiks)

4 Swahili für Familie oder Gemeinschaftssinn

RAJA LUBINETZKI ist eine in Ostdeutschland geborene Dichterin und Künstlerin. DIANE IZABILIZA sieht viel Kraft in ihrem Werk in einer Zeit des wider erwachten Nationalismus



WEG- BEREITERIN

In einer Zeit, in der rechter Populismus, Nationalismus und Rassismus unter dem Deckmantel von Sicherheitsbedürfnis und bestimmten Ängsten wieder salonfähig sind, gibt [Raja Lubinetzki] mir Hoffnung.

Als ich den Namen Raja Lubinetzki las, kam er mir nicht gleich bekannt vor. Aber dann erinnerte ich mich daran, dass ich ihre Geschichte in dem Buch *Farbe bekennen: Afro-deutsche Frauen auf den Spuren ihrer Geschichte* gelesen hatte. Das 1986 erschienene Buch zählt heute zu den Meilensteinen der Schwarzen deutschen Geschichte(n). Die Herausgeberinnen haben darin Schwarze Biografien in Deutschland historisch aufgearbeitet und diese mit (damals) zeitgenössischen Interviews ergänzt. Eine der interviewten Frauen war Raja Lubinetzki. Zum Zeitpunkt des Interviews war sie 23 Jahre alt und erzählte von ihrem Leben als junge Schwarze Frau aus Ostdeutschland. Sie berichtete von ihren Erfahrungen und ihrem Umgang mit Rassismus und Sexismus und gab Einblicke in ihre Entwicklung als Künstlerin.

Lubinetzki war Teil der Künstler*innen-Szene in Prenzlauer Berg, einem Bezirk, der damals als die „andere DDR“ bezeichnet wurde: ein für DDR-Verhältnisse unangepasster Kiez, der von Künstler*innen und Arbeiter*innen geprägt war. 1987 reiste Lubinetzki aus der DDR nach West-Berlin aus, wo sie heute noch immer lebt und arbeitet. Ihre Texte und Zeichnungen wurden in zahlreichen Zeitschriften veröffentlicht und sie hat mehrere Gedichtbände herausgegeben. Inzwischen ist sie vor allem als Lyrikerin und Malerin bekannt.

Es fällt auf, dass Raja Lubinetzkis Arbeiten hauptsächlich in kleinen, ostdeutschen Verlagen gedruckt wurden – auch nach ihrer Ausreise aus der DDR. Einige dieser Verlage gibt es nicht mehr, andere lösen ihren Bestand langsam auf, und es überrascht nicht, dass ausgerechnet eine Schwarze Künstlerin aus Ostdeutschland von dieser Marginalisierung betroffen ist. Der Zugang zu Lubinetzkis Arbeiten wird erschwert durch das Ineinandergreifen unterschiedlicher Systeme der Unterdrückung. In einem weißen, männlichen Kulturbetrieb ist es nicht selbstverständlich, dass die Arbeit einer Schwarzen ostdeutschen Frau als relevant gilt. Vor allem Schwarzen Künstlerinnen wird oft der Vorwurf gemacht, zu spezifisch zu sein – zu Schwarz, zu sehr Frau oder beides nicht ausreichend. Häufig werden ihre Werke als ausschließend gesehen, wenn sie darin Schwarzsein nicht als Abweichung thematisieren oder diese Erfahrung ins Zentrum rücken und damit zu handelnden und vielschichtigen Subjekten werden. Dabei sind Lubinetzkis Gedichte und Zeichnungen wichtige Zeitdokumente, wobei sie einige Widerstände überwinden musste, um ihrer Stimme Gehör zu verschaffen. Bereits mit 23 beschrieb sie ihren Berufsweg als hindernisreich, da sie beispielsweise mehrmals ihre Anstellung verlor und neue Jobs finden musste. Ihre Ausbildung als Schriftsetzerin konnte sie nicht beenden, arbeitete dann als Gärtnerin und Haushaltshelferin. Mit dieser Erfahrung ist sie nicht allein, sie findet sich in vielen Lebensläufen rassifizierter Menschen wieder und ist das Resultat eines institutionellen Rassismus. Doch wie viele andere auch, hielt Lubinetzki dagegen, um ihren eigenen Weg zu gehen. Nicht nur im Hinblick auf den Mauerfall, der sich in diesem Jahr zum 30. Mal jährt, frage ich mich, wie es für rassifizierte Menschen gewesen sein muss, sich zu Wort zu melden – sich in eine Geschichte einzuschreiben, an der sie nicht teilhaben sollten. In eine Zeit, in

der das weiße, (west)deutsche Narrativ noch dominanter war, als wir es heute kennen. Ich frage mich, wie es damals war, trotzdem, oder gerade deshalb zu schreiben.

Schreiben kann ein sehr intimer, herausfordernder und befreiender Akt sein. Durch das Schreiben und das Spiel sortieren und analysieren wir unsere Gedanken. Im besten Fall ist dies ein Wahrsprechen, das Veränderung und Weiterentwicklung zur Folge hat. In einer Gesellschaft, die marginalisierte und rassifizierte Menschen in ihrem Sprechen, ihrem Ausdruck beschneidet, ist dieser Akt eine Überlebensstrategie, die auch dazu dient, Erfahrungen mit anderen zu teilen und an die nachkommende Generation weiterzugeben. Für mich ist es jedes Mal eine Herausforderung, mich meinen Selbstzweifeln zu stellen, meine Stimme zu finden und mich nicht von Ismen ablenken zu lassen. Daher rührt meine große Anerkennung für jene Schwarzen Menschen, die dies zu einer Zeit taten, in der es fast etwas Unverschämtes hatte, wenn sie auf Deutsch schrieben oder dichteten, wenn sie eigenmächtig handelten, verletzlich und gleichzeitig stark waren – in einer Gesellschaft, die sie nicht sehen wollte.

In einem Interview erzählt Raja Lubinetzki, dass sie nicht anders konnte, als zu schreiben. Sie hat sich ihre Themen selbst ausgesucht und entzog sich auch der Forderung, mehr über ihr Schwarzsein zu schreiben. Nichtsdestotrotz ist Schwarzsein sehr wohl ein Thema, das sich in ihren Gedichten findet, doch ob, wie und wann sie darüber schreibt, scheint sie unabhängig von den Erwartungen anderer entschieden zu haben.

Viele von Lubinetzkis Gedichten fühlen sich schwer an, hinterlassen einen Kloß im Hals, manche wirken wie ein einziger großer Mittelfinger. Doch die Künstlerin wickelt ihre scharfen Worte in ein klangvolles Tuch. Menschen wie Raja Lubinetzki haben dazu beigetragen, Vorstellungen einer hegemonialen deutschen Geschichtsschreibung zu widersprechen und zu verändern. In einer Zeit, in der rechter Populismus, Nationalismus und Rassismus unter dem Deckmantel von Sicherheitsbedürfnis und bestimmten Ängsten wieder salonfähig sind, gibt sie mir Hoffnung. Auch heute, fast 30 Jahre nach der Wiedervereinigung, fragt der Mainstream danach, wer deutsch ist, wer dazugehören darf und wem basale Menschenrechte qua Geburt aberkannt werden können. Die Parolen von damals hören sich heute anders an, doch sind sie nach wie vor sowohl am Rand als auch in der Mitte der Gesellschaft zu hören. Es gibt Parallelen und dennoch viel Neues.

Dass ich mich heute mit den Texten von Raja Lubinetzki und anderen Schwarzen und People of Color auseinandersetzen kann, macht deutlich, dass sie Wege geebnet haben. Wege, die sich durch wiederholtes Anrufen und Abrufen verfestigen und in einer sich verändernden Welt sichtbar bleiben müssen. ■

Die grafischen Abbildungen entstammen dem Künstlerbuch *Innen hör ich Schall* von Petra Schramm. Raja Lubinetzki schrieb die Gedichte dazu. Berlin, 1989. Fotografien der Abbildungen: Benjamin Renter.



Menschen wie Raja Lubinetzki haben dazu beigetragen, Vorstellungen einer hegemonialen deutschen Geschichtsschreibung zu widersprechen und zu verändern.

**THE
IMPORTANCE
OF BLACK MODELS
IN THE CREATION
OF ART**

WEITERLESEN AUF
CONTEMPORARYAND.COM



grenzen

ich habe aufgehört
 durch das dauernde gitter
 am fenster des kellers
 den grenzen meines pulses
 zu glauben
 erzählt meine mutter

meine mutter erzählt
 die weißen fahnen
 parteiischen redens
 aus dem lehmhaus gehängt
 meiner anhaltbäckerischen nachbarn
 verbrannt nicht im widerstand