

THERE IS NO THERE THERE





Abed Abdi
Alexis Akrithakis
Gülden Artun
Akbar Behkalam
Cecilia Boisier
Vlassis Caniaris
Rimer Cardillo
Teresa Casanueva
Ali Rıza Ceylan
Santos Chávez
Guillermo Deisler
Grazia Eminente
Eulàlia Grau
Getachew Yossef Hagoss
Azade Köker
MARWAN
César Olhagaray
Jannis Psychopedis
Núria Quevedo
Sohrab Shahid Saless
Manuela Sambo
Navina Sundaram
Dito Tembe
Rıza Topal
Drago Trumbetaš
Chetna Vora
Hanefi Yeter
Serpil Yeter
Hamid Zénati
Želimir Žilnik

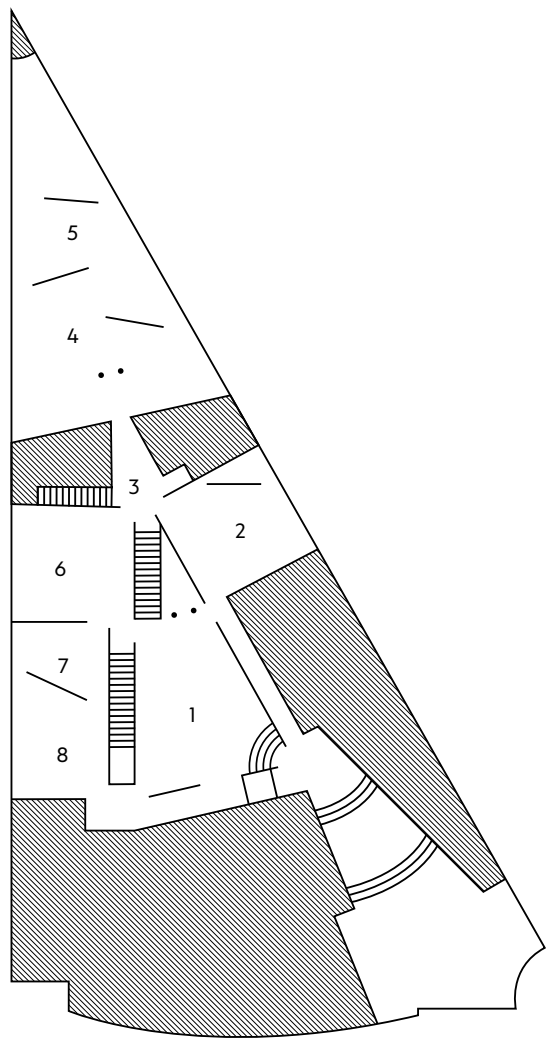
In den 60er-, 70er- und 80er-Jahren arbeiten sowohl in der Deutschen Demokratischen Republik als auch in der Bundesrepublik Deutschland zahlreiche Künstler*innen aus dem Ausland. Im Rahmen von Stipendien und bilateralen Kulturabkommen kommen sie während des Kalten Krieges zusammen mit Arbeitsmigrant*innen, ‚ausländischen Werkträgern‘, Exilant*innen und Geflüchteten in das geteilte Deutschland, um an ihrer Kunst weiterzuarbeiten und sich mit anderen Künstler*innen zusammenzuschließen und auszutauschen. Manche sind Arbeitsmigrant*innen und werden erst später künstlerisch tätig.

Erinnerungen an Menschen und Landschaften, Farben und Formen sowie an Bildtraditionen finden Eingang in ihre Arbeiten. Flucht und das Leben im Exil, das zu ihrer neuen Heimat wird, politische Begebenheiten und auch der Arbeits- und Wohnalltag werden zu ihren neuen Bildthemen.

Infolge struktureller Ausgrenzungen an die Ränder des institutionalisierten Kunstbetriebs gedrängt, erweitern die Künstler*innen dennoch die Kunstdiskurse in den beiden postnationalsozialistischen Deutschlands entscheidend. So eröffnen sie die Möglichkeit, anderes zu sehen und damit anders zu sehen.

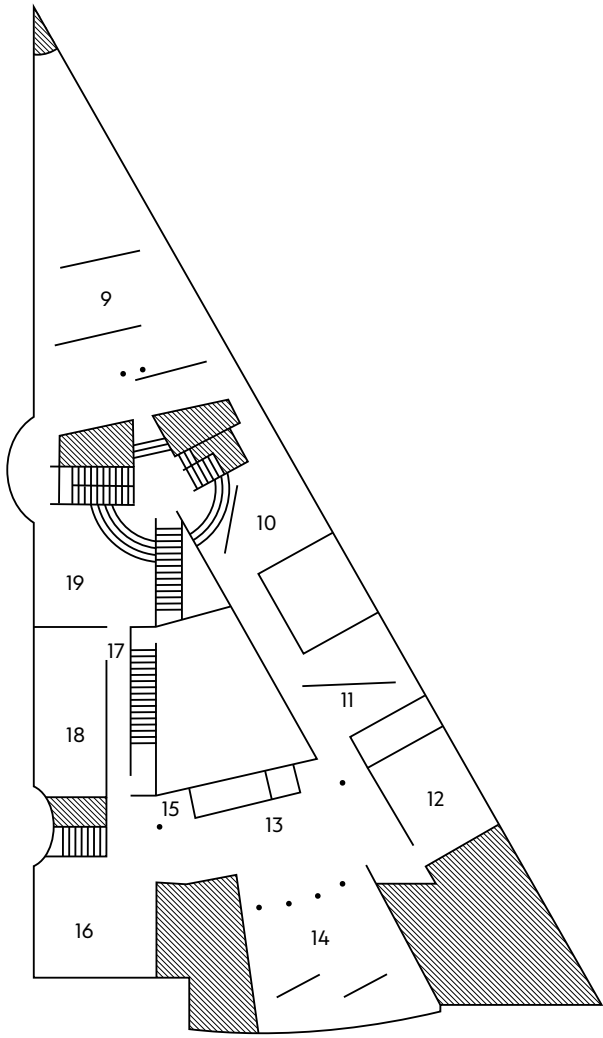
Die Ausstellung *There is no there there* bezeugt den Reichtum dieses künstlerischen Schaffens und die transformative Kraft, die Kunstwerke freisetzen können. Während das Hinterlassene sich unwillkürlich verändert, verändern die Künstler*innen unmittelbar das Gegenwärtige.

Ebene 1



- | | |
|---------------------|--------------------|
| 1. Vlassis Caniaris | 5. Hanefi Yeter |
| 2. Želimir Žilnik | 6. Azade Köker |
| 3. Alexis Akrihakis | 7. Grazia Eminente |
| 4. Serpil Yeter | 8. Akbar Behkalam |

Ebene 2



- | | |
|--------------------------|---------------------|
| 9. Drago Trumbetaš | 15. Gülден Artun |
| 10. Sohrab Shahid Saless | 16. MARWAN |
| 11. Nùria Quevedo | 17. Ali Riza Ceylan |
| 12. Jannis Psychopedis | 18. Abed Abdi |
| 13. Eulàlia Grau | 19. Cecilia Boisier |
| 14. Navina Sundaram | |

Ebene 3

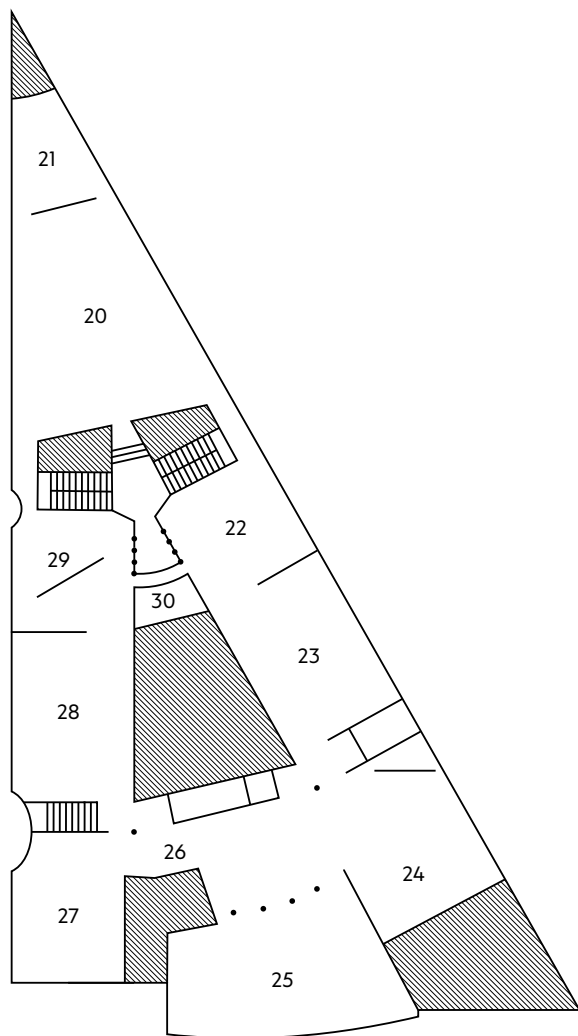
1. Vlassis Caniaris

Vlassis Caniaris (1928–2011) reflektierte in seinen Werken die Wirklichkeiten, Träume, Situationen und möglichen Ausblicke von Arbeitsmigrant*innen, die in den 1960er- und 70er-Jahren auf der Suche nach einem besseren Leben nach Westeuropa zogen. Schon vor seinem Aufenthalt in West-Berlin von 1973 bis 1975, gefördert durch ein Stipendium des Deutschen Akademischen Austauschdienstes (DAAD), beschäftigte sich der Künstler in Paris mit dem Thema Migration.

Caniaris entwickelte Environments mit lebensgroßen Puppen, die er selbst anfertigte. Er verwendete Drahtgerüste, Gips und Klebstoff, um deren Körper in Form zu bringen, und bekleidete sie mit abgetragenen Kleidungsstücken, die er mit Stecknadeln fixierte. Den Figuren fehlen menschliche Attribute. Während manche keine Hände besitzen, haben andere keinen Kopf oder sie tragen stattdessen Konservenbüchsen auf den Schultern.

Ein Beispiel für ein solches Environment ist die Arbeit *Hopscotch* (1974). *Hopscotch* ist die englische Bezeichnung für das traditionelle Kinderspiel „Himmel und Hölle“, das man im Freien auf dem Boden spielt. Es wird oft auf Gehwegen oder Pflastersteinen markiert und erfordert nur einen einfachen ebenerdigen Spielbereich. Das Hüpfspiel besteht aus einer Reihe von nummerierten Feldern, die in einer bestimmten Formation angeordnet sind. Typischerweise wird Himmel und Hölle mit einem Kieselstein oder einem anderen kleinen Objekt gespielt, das als Markierung beim Werfen dient. Ziel des Spiels ist es, alle Felder nacheinander zu erreichen, ohne das falsche Feld zu betreten oder das Gleichgewicht zu verlieren. Macht man einen Fehler, ist die nächste Person an der Reihe. Bei Vlassis Caniaris' Installation stehen in den Feldern allerdings keine Zahlen, sondern mit Kreide geschriebene Wörter wie „Ausländerpolizei“, „Wohnsituation“, „Akkordarbeit“ oder „Konsulate“, welche die verschiedenen Etappen und Mechanismen der Arbeitsmigrationspolitik beschreiben.

Die sozialkritischen Environments des Künstlers stellen Szenen der Migration dar, die Themen wie Ausbeutung, Diskriminierung, nationale Zugehörigkeit und den nicht vollständigen Zuspruch der vollen Grundrechte in der Bundesrepublik Deutschland verhandeln. Caniaris' Werk durchdringt die sozialen und politischen Strukturen von Migration und Identität und reflektiert den Wunsch nach Dialog.



- 20. Rıza Topal
- 21. Guillermo Deisler
- 22. Rimer Cardillo
- 23. Manuela Sambo
- 24. Chetna Vora
- 25. Hamid Zénati

- 26. Getachew Yossef Hagoss
- 27. César Olhagaray
- 28. Teresa Casanueva
- 29. Santos Chávez
- 30. Dito Tembe

2. Želimir Žilnik

Mit der Aufnahme einer aufwendig bemalten Häuserfassade in München leitet Želimir Žilnik (*1942) seinen Film *Hausordnung* (1975) ein. Doch die Ruhe der statischen Einstellung wird schnell unterbrochen: Lautstark verleihen die Menschen, die sich hinter der Fassade in engen Zimmern mit strikten Regelwerken einfinden müssen, ihrem Ärger Ausdruck. Betriebe waren zunächst rechtlich dazu verpflichtet, Unterkünfte für die angeworbenen Arbeitnehmer*innen einzurichten, die damit in ein doppeltes Abhängigkeitsverhältnis gerieten – bei Verlust ihrer Arbeitsstelle verloren sie gleichzeitig ihre Unterkunft. Eine detaillierte Hausordnung sollte für das regelkonforme Verhalten der Bewohner*innen sorgen, an einer besseren Gestaltung der unwürdigen Bedingungen ihrer Wohnsituation nicht beteiligen konnten.

Želimir Žilnik drehte seit Ende der 1960er-Jahre Filme, die aus aufmerksamen Beobachtungen seiner Umgebung entstanden. In dieser Zeit widersetzte sich eine Reihe von Filmemacher*innen der Doktrin des Sozialistischen Realismus und beleuchtete mit kritischem Blick die realen gesellschaftlichen und politischen Zustände in Žilniks Geburtsland, dem damaligen Jugoslawien. Als „Schwarze Welle“ wurde jene Strömung von den politischen Funktionären Jugoslawiens diffamierend bezeichnet. Den Regisseur*innen hat man vorgeworfen, die sozialistische Realität in ein falsches Licht zu rücken. Viele der Filme wurden ab Anfang der 1970er-Jahre aufgrund der restriktiven Kulturpolitik des jugoslawischen Staatschefs Tito verboten. Infolge zunehmender Repressionen ging Žilnik 1973 ins Exil in die BRD.

Dort setzte er sich insbesondere mit den Lebensumständen der sogenannten ‚Gastarbeiter‘ auseinander. Seit dem Anwerbeabkommen mit Jugoslawien von 1968 waren bis Mitte der 1970er-Jahre bereits um die 600.000 Menschen in die BRD gekommen. Das ambivalente Verhältnis zu dem Land, in das sie in der Hoffnung auf bessere Arbeitsbedingungen gegangen waren, zeigt sich auch in ihren Aussagen in Žilniks Film *Hausordnung*. Manche äußern ihre enttäuschten Erwartungen sehr direkt, andere schweigen oder beschönigen ihre Situation. Infolge seiner kritischen Darstellung der schwierigen Lebenssituation der sogenannten ‚Gastarbeiter‘ geriet Želimir Žilnik auch in der BRD zunehmend unter Beobachtung der Behörden.

Nach einer polizeilichen Hausdurchsuchung und der verwehrtten Verlängerung seines Aufenthaltsstatus musste er 1977 das Land verlassen und nach Jugoslawien zurückkehren.

3. Alexis Akrithakis

Im Jahr 1968 reiste Alexis Akrithakis (1939–1994) mit einem DAAD-Stipendium nach West-Berlin, wo er schließlich mehr als 15 Jahre seines Lebens verbrachte. Seine Frau Fofi Akrithaki eröffnete dort das Restaurant Estiatóron – auch bekannt als Fofi's –, das bald zu einem wichtigen Treffpunkt für Künstler*innen wurde.

Das Bild des Koffers nimmt in Akrithakis' künstlerischer Praxis einen wichtigen Platz ein. Seine Koffer gehen gern in Flammen auf, ertrinken in tiefen Gewässern oder balancieren am Rand einer Klippe. Als wiederkehrendes Motiv haben sie im Laufe der Jahre verschiedene Formen angenommen. Einige tragen versteckte, kaum zu entziffernde Textfragmente mit sich, andere schwimmen auf der Meeresoberfläche. Die dramatische Bedeutung ihrer Geschichte wird dadurch versinnbildlicht, dass sie aus gebogenem Metall oder aus Sägen gefertigt sind. Eine dieser Arbeiten besteht aus Metallrohren, die an Gefängnisgitter erinnern. Dahinter verbergen sich leere Bierdosen und verrostete Metallteile.

Als Teil unzähliger Migrationsleben wird der Koffer zur Metonymie für die Geschichten und Bewegungen von Menschen, die unter sich ständig verändernden ökonomischen und politischen Bedingungen gezwungen sind, ihr Land zu verlassen.

4. Serpil Yeter

Als Serpil Yeter (*1956) im Jahr 1980 nach West-Berlin kam, war sie eine der wenigen Künstler*innen aus der Türkei. Die Migration in die Bundesrepublik beschreibt sie als einen Wendepunkt in ihrem Leben. Sie malt, was sie in ihrer Umgebung beobachtet: einsame Berliner*innen mit ihren Hunden, Arbeiter*innen nach Feierabend in der U-Bahn oder Punks. Eine Szene aus dem Alltag findet sich in ihrem Gemälde *Es ist 9 Uhr!* von 1981 wieder: Das Format ist vollflächig mit einem Radio ausgefüllt, dessen Antenne windet sich in einem rechten Winkel den Bildrand entlang. In der Mitte dieses riesigen Radios, dort, wo sich für gewöhnlich die Boxen befinden, ist eine Gruppe an Personen zusammengekommen, um dem Radioprogramm zu lauschen – eine für Migrant*innen vertraute Situation.

Fremdsprachige Radiosendungen wurden damals in der BRD von den öffentlich-rechtlichen Rundfunkanstalten insbesondere als Maßnahme initiiert, um Arbeitsmigrant*innen mit den Verhältnissen in der Bundesrepublik vertraut zu machen und um in Zeiten des Kalten Krieges politischen Einflüssen von außen entgegenzuwirken – auch im Sinne der Entsendeländer. Damit sollte der Wirkungskreis der sogenannten ‚Otsendungen‘ minimiert werden. Diese konnten auch in der BRD empfangen werden, Radio Budapest zum Beispiel strahlte Hörfunkprogramme für die türkischsprachige Bevölkerung aus.

So startete im November 1964 eine Radiosendung, die schnell zu einer der wichtigsten türkischsprachigen Informationsquellen für in der BRD lebende Arbeitsmigrant*innen wurde – zumindest bis zur Einführung des Satellitenfernsehens. „Köln Radyosu“ (Radio Köln) entwickelte sich zu einem Publikumsmagnet, der allabendlich einen Großteil der türkischsprachigen Menschen vor dem Radiogerät versammelte. Die Migrant*innen aus der Türkei informierten sich anhand dieser Hörfunksendung in ihrer Muttersprache über Nachrichten aus ihrem Herkunftsland wie auch aus der Bundesrepublik und der Welt. Neben den Nachrichten sorgten Musik und Comedy für Unterhaltung, nach der man sich so sehnte. „Köln Radyosu“ bot auch sozialberatend Orientierungshilfe an. Die Rundfunkanstalt erreichten säckeweise Zuschriften und unzählige Anrufe von Menschen, die Antworten auf ihre alltäglichen Probleme erhofften, beispielsweise Schwierigkeiten am

Arbeitsplatz oder den Familiennachzug betreffend. Die Sendung orientierte sich an den Bedürfnissen ihrer Hörer*innen und wurde über Jahrzehnte Zeugin einer Migrationsepoche – sie war mit deren Herausforderungen, Stimmungslagen und Diskursen eng verwoben.

Serpil Yeter sieht bis heute ihre Aufgabe als Künstlerin darin, den Menschen Möglichkeiten des Zusammenlebens aufzuzeigen und den Respekt für die Differenzen zwischen den verschiedenen Kulturen zu fördern. In den frühen 80er-Jahren konnte sie sich – anders als viele ihrer männlichen Kollegen – nie mit voller Kraft der Kunst zuwenden, da sie als junge Mutter auch die Erziehungsarbeit für ihre Kinder leistete. Serpil Yeter beteiligte sich in jener Zeit an intersektional-feministischen Kämpfen, zugleich wurden ihre Bilder zu politischen Motiven dieser Bewegungen.

5. Hanefi Yeter

Hanefi Yeter (*1947) begann 1967 sein Kunststudium in Istanbul an der Akademie der Schönen Künste und setzte es 1973 an der Hochschule der Künste in West-Berlin fort. Auf eine für den Künstler charakteristische Weise greift das Bild *Analphabeten in zwei Sprachen* von 1978 soziale Themen auf, die das Leben der Arbeitsmigrant*innen betreffen. Zwei Personen stehen mit in den Klassenraum gerichtetem Blick vor einer schwarzen Schultafel. Auf der Tafel sind grammatikalisch fehlerhafte Sätze in deutscher und türkischer Sprache mit Korrekturanmerkungen zu lesen. Einer von ihnen lautet „Ayşe darf nicht nach Schule [kommen]“ und der darunter „Ayşe okula gelemlor“.

In den 1960er-Jahren blieben die Kinder der Arbeitsmigrant*innen in den Planungen der westdeutschen Politik und der Behörden völlig unberücksichtigt: Für sie gab es über viele Jahre hinweg keinerlei schulische Betreuung. Die hierdurch entstandene Chancenungleichheit wurde von den zuständigen Instanzen erst spät erkannt. Ende der 70er-Jahre lebten bereits über eine Million Kinder unter 16 Jahren mit Migrationsgeschichte in der BRD. Eine Statistik von 1979 informiert, dass sich in West-Berlin 28,1 Prozent dieser Kinder auf einer Hauptschule befinden und nur 3,6 Prozent auf einem Gymnasium. Von den 28,1 Prozent wiederum brechen 70,5 Prozent der Schüler*innen die Hauptschule ohne Abschluss ab.

Mit dem Titel *Analphabeten in zwei Sprachen* verweist Hanefi Yeter sowohl auf den muttersprachlichen Unterricht – eine pädagogische Maßnahme, für die ab 1971 Lehrer*innen aus der Türkei in die Bundesrepublik reisten – wie auch auf die Situation in der Türkei selbst: 1970 beträgt dort die Analphabetenquote 48,6 Prozent. Besonders in den ländlichen Regionen, aus denen auch viele der Arbeitsmigrant*innen kommen, ist der Schulbesuch – trotz der 1931 eingeführten allgemeinen Schulpflicht – keine Selbstverständlichkeit.

Zu weiteren Sujets von Hanefi Yeter wurden die heruntergekommenen Häuserfassaden seines Wohnviertels Berlin-Kreuzberg oder Familien aus der Türkei beim Picknick im Stadtpark mit von bunten Vögeln bevölkerten Bäumen, aber auch in den Behörden wartende oder auf den Straßen demonstrierende Menschen. Für seine sozialkritischen Gemälde findet der Künstler eine Farb- und Formgebung, die aus dem damaligen dominierenden

Kunststil in West-Berlin ausschert. Er begann, sich in der „Fremde“ auf traditionelle Künste wie beispielsweise die osmanischen Buchillustrationen oder auch die Miniaturmalerei aus der Türkei zurückzubedenken. Seine Arbeitsweise übernimmt deren intensive Farbigkeit, kombiniert Schrift mit Bild und verzichtet auf zentralperspektivische Bildillusionen – so definiert sich der für Yeter typische Stil und seine Formensprache.

6. Azade Köker

Azade Köker (*1949) ist eine Bildhauerin, deren Werke sich im Besonderen mit der Rolle der Frau in patriarchalen Strukturen und kapitalistischen Ökonomien in unterschiedlichen gesellschaftlichen Kontexten beschäftigen. Ein Beispiel hierfür stellt die über zwei Meter hohe *Akkordarbeiterin* (1987) aus Terrakotta dar. Deren Oberkörper setzt sich aus aufeinandergestapelten Fragmenten von Körperteilen zusammen, die an antike Relikte von Skulpturen aus Mesopotamien und an Versatzstücke von Maschinen erinnern. Ihr abgewandtes Gesicht blickt auf eine Verrichtung ihrer Hand. Azade Köker setzt mit diesem Werk den in den Fabriken arbeitenden Frauen, insbesondere den Migrantinnen aus der Türkei, ein Denkmal.

Akkordarbeit, bei der die Bezahlung von der geleisteten Arbeitsmenge statt von der Arbeitszeit abhängt, zielt darauf ab, die Produktivität zu erhöhen. Bei Überschreitung einer gewissen Mindestmenge werden Akkordzuschläge gezahlt. Diese Arbeitsform kann jedoch die Gesundheit gefährden, da Arbeiter*innen oft an ihre Leistungsgrenzen oder darüber hinaus gehen. Die Akkordarbeit wurde zunehmend seltener eingesetzt – aber nicht etwa aus Rücksicht auf die Arbeitnehmenden, sondern weil die Qualität der Produkte darunter litt und die Qualitätssicherung zusätzliche Kosten verursachte.

Die Arbeiten der Künstlerin kombinieren eine formale Auseinandersetzung mit sozial engagierten Themenkomplexen. Sie fordern die Betrachtenden heraus, über die konventionellen Darstellungen von Geschlecht und Macht hinauszudenken. Im Jahr 1973 verließ Azade Köker Istanbul, um in West-Berlin an der Hochschule für Bildende Künste ein Studium in Keramik und Industriedesign zu beginnen. Ihre Spezialisierung auf Bildhauerei erfolgte zwischen 1976 und 1979 in der Meisterklasse unter der Leitung von Lothar Fischer. Vier Jahrzehnte nach ihrer Ankunft in der Bundesrepublik Deutschland wird Köker für elf Jahre Professorin und Direktorin des Instituts für Architekturbezogene Kunst an der Technischen Universität Braunschweig.

7. Grazia Eminente

Auf das Schaufenster des Reisebüros Imperial in Kreuzberg ist ein riesiges Foto eines Flugzeugs geklebt und darunter geschrieben „Aktarmasız Direkt Berlin Istanbul Berlin“. Inmitten von zahlreichen Preisschildern, das Gesicht von einem Kopftuch gerahmt, den Blick gesenkt, steht eine Frau in einem Warengeschäft. „Sucuklari“ steht auf einem Schild an der Wand in Großbuchstaben, die Theke ist vollends mit Fleischwaren gefüllt. Ihr schönes Profil, ihre hohen Wangenknochen, ihr sinnlicher Mund prägen die Rezeption der ägyptischen Königin Nofretete. Wie unterschiedlich das Fremde und Unbekannte rezipiert wird, davon zeugen die Fotografien der italienischen Künstlerin Grazia Eminente (*1937). Während die eine Frau im Museum verehrt wird, wird die andere im Alltag ignoriert.

Eminente verließ Spanien 1974, nachdem ihr Mann – der Maler und Bühnenbildner Eduardo Arroyo – inhaftiert worden war, seine spanische Staatsangehörigkeit verloren hatte und in Frankreich als politischer Flüchtling anerkannt wurde. Während ihres Aufenthalts in West-Berlin von 1975 bis 1976 brachte sich Grazia Eminente selbst das Fotografieren und das Entwickeln von Filmen bei.

8. Akbar Behkalam

Bis an die Bildgrenze und darüber hinaus verwachsen die Figuren in Akbar Behkalams (*1944) Gemälden zu einer dynamischen Menge. Zwischen Flucht und Konfrontation geht die Individualität der Einzelnen im Schutz der Gruppe auf. In seinem Bilderzyklus *Berlin Kreuzberg* (1981) thematisiert Behkalam Protestaktionen im West-Berlin der frühen 1980er-Jahre. Als Reaktion auf Wohnungsnot und soziale Missstände besetzten Mitglieder der Bürger*inneninitiative SO36 und weitere aktivistische Gruppen damals leer stehende und baufällige Häuser. Anfangs weitgehend unbeachtet, spitzte sich die Lage jedoch nach und nach zu: Die Polizei führte Räumungen durch und begegnete jener Form des zivilen Ungehorsams mit Gewalt.

Für eingewanderte Bewohner*innen West-Berlins war die Wohnungssituation besonders prekär. Mit einer 1975 eingeführten Zuzugssperre war es ihnen untersagt, sich eine Wohnung in Vierteln wie Kreuzberg, Tiergarten oder Wedding zu suchen. Dadurch mussten später nachgezogene Familienmitglieder häufig getrennt von ihren Angehörigen leben. Im November 1980 fand in der Folge die erste Hausbesetzung in Berlin-Kreuzberg durch eine mehrheitlich türkische und kurdische Frauengruppe statt. Jener Protest verlief friedlich und führte dazu, dass die Besetzer*innen einen Mietvertrag für die Immobilie erhielten und zum Teil bis 2016 dort leben konnten.

Protestbewegungen und politische Umbruchsituationen sind wiederkehrende Bildgegenstände in der Arbeit von Akbar Behkalam. Auch die Situation in seinem Geburtsland Iran nimmt einen wichtigen Platz im Werk des Künstlers ein: Behkalam, der als Angehöriger der aserbaidzschanischen Minderheit im Norden des Landes aufgewachsen war, floh 1976 vor der Bedrohung durch das Regime des persischen Schahs. Auch nach dessen Sturz 1979 konnte der Künstler nicht in sein Geburtsland zurückkehren. Infolge der Iranischen Revolution wurden unter der Herrschaft Ayatollah Khomeinis Oppositionelle brutal verfolgt und säkulares Gedankengut massiv unterdrückt. Mit seiner Ankunft in West-Berlin verbinden sich in Akbar Behkalams Werken persische Traditionen wie die Miniaturmalerei mit Einflüssen aus der europäischen Kunstgeschichte. „Mein Fortgehen aus dem Iran hat mein Leben verändert. [...] Im Iran hätte ich ganz andere Bilder gemalt. Vor allem die politischen Bilder konnte man dort

nicht malen. [...] Wenn man im Ausland ist, hat man mehr Zeit, über sein Heimatland nachzudenken.“

9. Drago Trumbetaš

„Beim Zeichnen ist für mich wichtig, daß ich auf den Betrachter einwirke. Ich will dadurch erreichen, daß ein Problem, das man zur Seite geschoben hat oder früher nicht bemerkt hat, voll ins Bewußtsein rückt“, erklärte der Künstler Drago Trumbetaš (1938–2018) seine Arbeitsweise. Seine Zeichnungen sind „sehr realistisch, wie es nur das Leben ist“, und daher wirken sie „schockartig“, betonte er.

In verschiedenen Werkzyklen dokumentierte Trumbetaš drastisch und detailliert die Anfangszeit der sogenannten ‚Gastarbeiter‘ in Frankfurt am Main. Er selbst kam im Februar 1966 aus Zagreb (im ehemaligen Jugoslawien) in Frankfurt an und arbeitete dort zunächst als Bügler und Packer. Unter seinen Zyklen zählt die Mappe *Gastarbeiter* von 1975 mit 20 Grafiken zu den berühmteren. Er hält darin Alltagsszenen des fiktiven Arbeitsmigranten Tonček in der Bundesrepublik fest, wie die Zeit in den Baracken mit seinen Kollegen, auf Bahnhöfen, in Kneipen. „Tonček“ ist im Kroatischen ein Spitzname, abgeleitet von Anton, ähnlich dem deutschen „Toni“. Das Blatt *Tontschek bei der Arbeit* (*Tonček na poslu*) zeigt ihn mit einer Schaufel auf der Baustelle. Gemeinsam mit seinen Kollegen arbeitet Tonček am Bau eines Tunnels für die Linie C des Frankfurter Nahverkehrs. Auf satirische Weise wirbt eines der Gebäude hinter ihnen für eine Bank, eine Schule, eine Versicherung und ein Theater speziell für ‚Gastarbeiter‘. Das ‚Gastarbeiterheim‘ nutzt als Werbemotiv eine Handgeste, die eine sexuelle Handlung andeutet. Vor den Arbeitern befindet sich ein Bauzaun, auf den wiederum Beleidigungen wie „Scheißgastarbeiter!!!“ geschmiert sind. In einer Studie des Deutschen Instituts für Internationale Pädagogische Forschung in Frankfurt am Main aus jener Zeit befürworteten lediglich 25 Prozent der Befragten gleiche Rechte für Arbeitsmigrant*innen. Im Vergleich dazu lag die Akzeptanzrate in den Niederlanden bei 49 Prozent und in Großbritannien sogar bei 63 Prozent. Mit seinen prägnanten Darstellungen schuf Trumbetaš ein Bewusstsein für die strukturelle Diskriminierung von Arbeitsmigrant*innen in der Bundesrepublik.

2011 schuf Drago Trumbetaš eine detaillierte Nachbildung eines sogenannten ‚Gastarbeiterzimmers‘ unter dem Titel *Archipel Gastarbeiter*. Dieses Zimmer, mit einer Fläche von etwa zwölf Quadratmetern, ist unter anderem eingerichtet mit einem Kleiderschrank, auf dem Koffer

und Taschen abgelegt sind, einem Bett, einem Tisch, einem Stuhl und einer Kochplatte. Verschiedene Bücher und Zeitungen sind im Raum gestapelt oder in Plastiktüten verstaut, darunter seine eigenen Publikationen oder Bücher mit Beiträgen von ihm sowie Tageszeitungen wie die *Frankfurter Rundschau*, bei der er ab 1973 als Schriftsetzer arbeitete, und Materialien für seine künstlerischen Skizzen und Zeichnungen. „Das Zimmer, mit seinen Maßen von drei mal vier Metern, zwang mich, Ideen zu sammeln“, so seine Beschreibung dieser Erfahrung. Tatsächlich dienten ihm Zeitungsartikel, Bilder aus Zeitungen und Magazinen sowie eigene Fotografien als Vorlage zu seinen äußerst detailgenauen Zeichnungen.

10. Sohrab Shahid Saless

Der Spielfilm *In der Fremde / Dar Ghorbat* (1975) porträtiert den monoton getakteten Alltag des Fabrikarbeiters Husseyin im West-Berliner Stadtteil Kreuzberg. Dessen Leben spielt sich ab zwischen der Akkordarbeit an der Stanzmaschine einer industriellen Fertigungshalle, der U-Bahn, den Straßen einer Stadt, an deren Häuserfassaden noch die Spuren des Krieges ablesbar sind, und seiner Wohngemeinschaft, die sich aus einer Familie, weiteren männlichen Arbeitsmigranten und einem Studenten zusammensetzt. Unterschiedliche Lebensumstände führten sie alle aus der Türkei in die BRD. In der kritischen Gesellschaftsstudie lässt der iranische Regisseur Sohrab Shahid Saless (1944–1998) in ruhigen und langen Einstellungen die Zuschauer*innen daran teilhaben, wie der leise und aufgeschlossene Protagonist Husseyin in der fremden, abweisenden und zuweilen rassistischen Umwelt nach Vertrautheit und sozialer Wärme sucht.

In der Fremde ist der erste Film, den Sohrab Shahid Saless in der Bundesrepublik produziert. Das Drehbuch hat der Regisseur nach eigenen Angaben in nur zwölf Stunden auf Persisch geschrieben und der Film wurde zwischen dem 2. und 12. Dezember 1974 gedreht, also in nur zehn Tagen. Die Charaktere aus der Türkei unterhalten sich im Film auf Türkisch. Shahid Saless lernt die Laiendarsteller*innen, die in dem Film mitspielen, in Kreuzberg kennen – außer den türkischen ‚Gastarbeiter‘ Husseyin: Ihn stellt der berühmte iranische Schauspieler Parviz Sayyad dar. In einem der Zeitungsartikel zum Film sagt Shahid Saless: „Ich wollte den Film aus der Perspektive von Ausländern drehen, schließlich bin auch ich ein Ausländer.“

In den 1960er-Jahren verließ Sohrab Shahid Saless den Iran, um in Wien und Paris Regie zu studieren. Er drehte danach Filme im Iran und ließ sich schließlich von 1974 bis 1994 in der BRD nieder. Obwohl er in dieser Zeit 13 Spiel- und Dokumentarfilme realisierte, blieb sein Schaffen von der Filmgeschichtsschreibung und damit im Kanon des Neuen Deutschen Films lange Zeit unberücksichtigt. Shahid Saless kritisierte in seiner Streitschrift *J'accuse. Notizen im Exil* (1981) den institutionalisierten Rassismus der bundesdeutschen Filmbranche und deren Förderstrukturen. Da er in der BRD keine weitere Zukunft für sich sah, zog er 1994 in die USA.

11. Núria Quevedo

Drei Frauen und drei Männer haben sich hinter einem Tisch versammelt. Sie sind eng aneinandergerückt, als versuchten sie, sich in den Ausschnitt eines Kamerasuchers einzupassen. Ihre Gesichtsausdrücke lassen sich auf den ersten Blick nur schwer deuten, variieren von nachdenklich und sorgenvoll bis hin zu einem in sich gekehrten Lächeln. Ein Mann schaut über seine rechte Schulter nach oben zu einem der anderen Männer, als erwarte er, dass im nächsten Moment etwas passiert. Ähnlich der Fotografien in einem Familienalbum bringt die Zeichnung *Studie zum Thema Exil* (1968) den Verlauf der Zeit zum Stillstand, lässt das Davor und Danach hinter den festgehaltenen Augenblick zurücktreten.

Núria Quevedo (*1938) kam 1952 mit ihrer Familie nach Ost-Berlin. Infolge des Spanischen Bürgerkriegs (1936–39), der mit einem Militärputsch begann, sahen sich seit Ende der 1930er-Jahre viele Gegner*innen der Franco-Diktatur (1939–77) aufgrund der sich zuspitzenden politischen Lage gezwungen, das Land zu verlassen. Die faschistische Regierung des spanischen Generals war mit dem Ziel angetreten, das Land von den Einflüssen der Zweiten Spanischen Republik zu „säubern“. Aufgrund von massiven Verhaftungswellen, Morden und Folter nahmen viele Menschen den letzten Ausweg und flohen ins Exil. Jenes an einen anderen Ort versetzte Leben verfestigte die familiären Bande, die in der neuen Umgebung ein wichtiges Bezugsnetz darstellten. Zugleich verschwanden enge Vertraute aus dem alltäglichen Umfeld und wurden zu statischen Erinnerungen.

Núria Quevedo studierte ab 1958 an der Hochschule für angewandte und bildende Kunst Berlin-Weißensee in der Fachrichtung Grafik und arbeitete auch als Buchillustratorin und Plakatkünstlerin. Mit dem Begriff „Unferne“ beschreibt die Künstlerin jene Empfindungen, die der Erfahrung von Migration und Exil innewohnen und die sich auch in ihrer aufmerksamen Beobachtung sozialer Gefüge zeigen. Ihre Arbeiten materialisieren ein Gefühl des Fremdseins und eines unbestimmten Wartens – auf die Rückkehr an vertraute Orte und einen Zeitpunkt, der längst vergangen ist.

12. Jannis Psychopedis

Bei der Serie *Seminars* handelt es sich um eine Gruppe von Arbeiten auf Papier, die Textfragmente mit gezeichneten fotografischen Bildern kombinieren. Jannis Psychopedis (*1945) arbeitete daran zwischen 1979 und 1981, als er dank eines Stipendiums des DAAD in West-Berlin wohnte. Zuvor studierte er an der Akademie der Bildenden Künste in München, wo er bis 1976 lebte. Die Serie beinhaltet eine Vielzahl an Motiven: Zeitungsanzeigen, anatomische Zeichnungen aus medizinischen Lehrbüchern, Vögel und antike griechische Skulpturen sowie Fotografien von Arbeiter*innen und die kopflosen Vertreter der rechtsextremen griechischen Militärdiktatur des 21. Aprils (1967–74). Die Bilder sind in einem umfangreichen Text eingebettet. Dieser ist handgeschrieben und enthält kleine Randnotizen, Verschmierungen, Verwischungen und Anmerkungen. Einige Wörter sind eingekreist, um auf ihre Bedeutung hinzuweisen, andere hingegen komplett durchgestrichen, sodass sie vom Publikum nicht entziffert werden können.

Bei näherer Betrachtung wird deutlich, dass der Text größtenteils aus einer Auswahl von Passagen aus Karl Marx' Werk *Das Kapital* (1867) besteht. Ins Auge fällt das Bild einer Frau, die neben einem toten Körper kniet. Diese Szene beruht auf einem Foto, das im Mai 1936 während der blutigen Unruhen nach dem Arbeiter*innenstreik in der Stadt Thessaloniki aufgenommen wurde. Tasos Tousis, ein 25-jähriger Kraftfahrer aus der nahe gelegenen Stadt Asvestochori, war das erste Opfer, das von den Polizeikräften erschossen wurde. Das Foto der neben ihm trauernden Mutter gilt seither als wichtiges politisches Dokument in der Geschichte der Arbeiter*innenrechte in Griechenland sowie als bedeutendes Vorzeichen für die politische Instabilität, die noch im selben Jahr zur Diktatur von Ioannis Metaxas führen wird (1936–41). Auf der großformatigen Zeichnung *Migrants* (1978) stehen Migrant*innen geduldig in der Schlange. Über ihnen wurde eine griechische Skulptur ins Bild montiert. Der Künstler gibt den Geschichten der zahlreichen Arbeitsmigrant*innen, die seit den späten 1960er-Jahren bessere Lebens- und Arbeitsbedingungen in der Bundesrepublik gesucht haben, einen Raum.

Jannis Psychopedis löst Bilder, Ereignisse und Texte aus ihrem ursprünglichen Zusammenhang heraus und öffnet sie so für neue Assoziationen und kritische Reflexionen.

13. Eulàlia Grau

Das Werk von Eulàlia Grau (*1946) ist darauf ausgerichtet, die Funktionsmechanismen repressiver Regime aufzudecken. Anfang der 1970er-Jahre begann sie, Bilder aus der Presse zu manipulieren, sie zu bearbeiten und ihre operative Logik aufzubrechen. Mithilfe der Fotomontage schuf die katalanische Künstlerin ein Werk, das die Paradoxien des Franco-Regimes sichtbar werden ließ und dessen Rolle bei der Festigung der kapitalistischen Wirtschaftsstrukturen im Nachkriegs-Spanien massiv anprangerte.

In *El règim capitalista crea cada dia situacions com aquesta en la classe obrera* (Das kapitalistische Regime schafft jeden Tag neue Situationen wie diese in der Arbeiter*innenklasse, 1976) stellt Grau ein Bild von US-Präsident Jimmy Carter und seiner Frau und Tochter, die von Bodyguards begleitet die Straße entlanggehen, einem Porträt der Familie von Diego Navarro gegenüber. Navarro, ein arbeitsloser andalusischer Bauarbeiter und Vater einer großen Familie, ist eine eher unbekannte Figur. Nach seiner Teilnahme an einer Demonstration, bei der er schwer verletzt worden ist, wurde er zu Unrecht inhaftiert und beging anschließend Selbstmord. Das Foto seiner Familie wurde höchstwahrscheinlich unmittelbar danach aufgenommen. Über die wahre Geschichte und den Ablauf der Ereignisse, die zu Navarros Tod und zu diesem Bild führten, gibt es kaum Informationen. Die Künstlerin operiert hier mit einer klaren Geste: Sie entnimmt zwei vorhandene Bilder aus der Presse und beginnt, Verbindungen herzustellen, die Ungleichheiten und Widersprüche sichtbar machen.

Discriminació de la dona (Diskriminierung gegen Frauen, 1977) ist eine feministische Kritik an der Situation zahlreicher Frauen, denen eine Rolle zugewiesen wird, die sie in Abhängigkeit hält und unterdrückt. Dies stellt ein zentrales Thema in Graus gesamter Praxis dar – die Bilder zeigen die unzähligen Ungleichheiten, denen Frauen ausgesetzt sind. Ob zu Hause, bei der Arbeit, auf der Straße oder im Justizsystem: Diesmal sind die Gefängniszellen für das bloße Auge unsichtbar und dennoch ebenso klar vorhanden.

Eulàlia Grau seziert die Logik von Bildern, die im Dienst von Machtsystemen stehen. Sie zeigt, wie die Kontrolle – ob offen oder im Stillen – fortbesteht und sich wie ein roter Faden durch alles zieht: durch Familienporträts, die kommerzielle Werbung und die frühe Phase der heutigen Informationsgesellschaft.

14. Navina Sundaram

Binational Ehen (1982) untersucht die Perspektiven von drei weißen deutschen Frauen, die mit Männern aus dem Irak, Portugal und Nigeria verheiratet sind. Öffentliche Beleidigungen, anonyme Briefe, beschädigte Autos und Drohanrufe sind alltäglich zu beobachtende Übergriffe, die sich gegen transkulturelle Paare richten. Die Partner*innen werden in diesen Fällen mit dem Vorwurf konfrontiert, eine auf rassistischen Vorstellungen beruhende Nationalidentität zu verraten, das in einem postnationalsozialistischen Deutschland noch stark präsent ist.

Der Fernsehkommentar von Navina Sundaram (1945–2022) operiert durch ein migrantisch situiertes Wissen und beleuchtet die persönlichen Kämpfe von Frauen, die sich für eine Ehe außerhalb ihrer Staatsangehörigkeit entschieden haben. Gleichzeitig verweist Sundaram auf die gesellschaftliche Verantwortung und den öffentlichen Charakter solcher Gewalt.

Asyl in der BRD (1982) zeigt die Ungleichbehandlung von geflüchteten Menschen aus Afrika, Asien und Lateinamerika im starken Gegensatz zu der von Menschen aus Osteuropa, wenn es um die Entscheidung geht, wer ein Aufenthaltsrecht erhält. Diese restriktive Politik des Staates offenbart ein System der Diskriminierung mit erheblichen Auswirkungen auf die betroffenen Menschen. Vor dem Hintergrund steigender Zahlen von Asylbewerber*innen wurde ab Mitte der 1980er-Jahre in der BRD eine zunehmend polemische öffentliche Debatte über die Reform des Asylrechts geführt. Laut *Asyl in der BRD* sei es Ziel des Staates, den Aufenthalt in der Bundesrepublik für die meist unerwünschten Asylbewerber*innen so unattraktiv wie möglich zu gestalten.

Navina Sundaram, die englische Literatur studiert hat, bevor sie 1964 für ein zweijähriges Praktikum zum NDR nach Hamburg ging, arbeitete als Journalistin, politische Kommentatorin und Moderatorin für Sendungen wie *Weltspiegel*, *Gesichter Asiens*, *Panorama* und *extra 3*. Nach ihrem Ausscheiden beim NDR war sie weiterhin als freie Dokumentarfilmerin und Autorin tätig.

15. Gülden Artun

Das Gemälde *König* (1983) von Gülden Artun (*1953) ist kurz nach ihrem Studium der Malerei an der Hochschule der Künste in Berlin entstanden. Gülden Artun kam 1976 aus der Türkei in die Bundesrepublik. „Als ich 1976 nach West-Berlin kam“, schreibt sie, „empfand ich die Stadt wie ein Paradies ... Große Freiheit ... Ich denke, dieses Gefühl, frei zu sein, ist die erste Voraussetzung, wenn man Kunst machen will.“ 1977 begann sie ihr Kunststudium bei Professor MARWAN (ebenfalls Künstler der Ausstellung) und schloss es 1983 als Meisterschülerin ab.

Das Gemälde lässt sich nur schwer auf einen Blick erfassen. Einerseits verbinden sich auf der Bildfläche figurative Elemente sowie lineare und geometrische Motive mit abstrakten Formen und andererseits bewegen sich die Farbrhythmen gegeneinander. Die Konturen gehen teilweise ineinander über, widersetzen sich jeglicher Klarheit und erzeugen eine gewisse Unruhe. Grundlage der Arbeit *König* ist die gleichnamige Spielkarte. Anders als beim Kartenspiel wiederholt sich der König nicht auf den beiden Hälften der Karte, denn hier ist er mal weltlicher Herrscher und mal Fürst der Finsternis. Gülden Artuns König lässt sich somit nicht auf eine einheitliche Figur festlegen, sondern erzählt von komplementären und kippenden Machtverhältnissen. Denn im Spiel, das sowohl von Zufall als auch von Strategie geprägt ist, ist die Macht nicht statisch, sondern in ständiger Bewegung.

16. MARWAN

Anfang der 1950er-Jahre studierte MARWAN (1934–2016) Arabische Literatur an der Universität Damaskus, bevor er 1957 für ein Studium an der Hochschule für Bildende Künste nach West-Berlin ging. Dort wird er später für fast zwanzig Jahre als Professor tätig sein.

In den 1970er-Jahren begann MARWAN, seine Malerei allein auf die dargestellten Figuren zu reduzieren. Nach und nach konzentrierte er sich in seinen Werken auf das menschliche Gesicht und verzichtete dabei auf jegliche Kulisse. Anhand nur weniger Farben trug er seine Motive in zahlreichen Schichten aus Öl und Tempera auf.

Eine Hand sticht durch das Auge des Künstlers, ein Paar mit in den Hosentaschen vergrabenen Händen steht unbeholfen vor uns, ein liegendes Gesicht. Selten schauen uns MARWANs Menschen Auge in Auge an. Man muss sich bemühen, man muss aufmerksam bleiben, um ihrem Blick zu begegnen.

Hinter diskreten wie klaren Zeichen, subtilen wie direkten Andeutungen – der Taktilität von Händen, dem Überkreuzen zweier Augenpaare, einem schnellen Flüstern ins Ohr, wenn niemand schaut – verbirgt sich eine sexuelle Obsession, die oft unerwartet ist oder für viele gleich ganz unsichtbar bleibt. In dem Moment, in dem die obskuren Geschichten des Künstlers hinter dem Vorhang aufzutauhen scheinen, gleiten sie zugleich wieder zurück. Da, wo eine lineare Erzählung in Erscheinung tritt, bricht die Welt auseinander und man beginnt erneut.

17. Ali Rıza Ceylan

Kristallin leuchten Formen, Figuren und Szenen auf den durchweg kleinformatischen Arbeiten von Ali Rıza Ceylan (*1963). Mit ihrer reduzierten Farbpalette aus Schwarz, Weiß und Grau erinnern sie an die alte Maltechnik der Grisaille. Ceylans Bilder entstehen auf der rauen Seite eines feinen Sandpapiers. Seine Motive ergeben sich aus den abgeriebenen Schleifkörnern, die eine helle, glatte Oberfläche freilegen, und den nicht ermüdeten Bereichen des Papiers mit ihrem dichter angeordneten, grauen Korn. In dem ungleichmäßigen Abrieb sieht der Künstler Gesichter und Tiere, aber auch Landschaften, die er zu Beginn seines Schaffens zeichnerisch herausarbeitet. Über die Jahrzehnte ändert sich sein künstlerischer Duktus. Ab 2020 verwendet er Buntstifte, um vorhandene Formen und Figuren in Porträts weiterzuentwickeln.

Die Bilder entstehen über einen langen Zeitraum hinweg in Ceylans Arbeitspausen bei den Ford-Werken in Köln und verwandeln in einer widerständigen Geste den Pausenraum in ein Atelier. Träger seiner Kunstwerke ist abgenutztes Schleifpapier: Seit 1981 arbeitet Ceylan in der Schleifabteilung des Automobilunternehmens. Dort poliert er händisch kleine Unebenheiten, Schmutz oder Bläschen aus dem Lack der Autos heraus. Auf einigen Arbeiten werden rote oder blaue Farbspuren des bearbeiteten Autolacks sichtbar. Manchmal sind auch Abdrücke seiner Hand zu erkennen, da er beim Schleifvorgang keine Schutzhandschuhe trägt.

Seine Einstellung erfolgte in jener Zeit, als ein erheblicher Teil der Fertigung des 1976 eingeführten Automodells „Fiesta“ nach Köln verlagert wurde und es bei Ford somit wieder an Arbeitskräften mangelte. Ende der 1970er-Jahre kam Ali Rıza Ceylan im Rahmen der Familienzusammenführung aus der Türkei in die Bundesrepublik Deutschland und nahm, wie schon sein Vater 1974, eine Stelle bei den Ford-Werken an. Die Produktion des Fiesta wurde nach dem Umstieg auf die Herstellung von Elektromodellen am 7. Juli 2023 eingestellt. Ceylans Kunst setzt sich aber fort.

In mehr als vier Jahrzehnten sind zahlreiche Bilder entstanden, von denen Ceylan einige nahestehenden Verwandten, Kolleg*innen und Freund*innen geschenkt hat. Viele Arbeiten in dieser Ausstellung stammen aus dem Besitz des Künstlers, andere sind Leihgaben des Doku-

mentationszentrums und Museums über die Migration in Deutschland (DOMiD) in Köln. Das Kölner Archiv und Museum bewahrt und zeigt Dokumente und Zeugnisse von wenig erzählten Migrationsgeschichten, die einen vielschichtigen Einfluss auf die deutsche Migrationsgesellschaft haben. Ceylans Arbeiten wurden im August 2023 von der Initiative „Herkesin Meydanı – Platz für alle“ im „Raum für alle“ erstmals öffentlich präsentiert. Der „Raum für alle“ bietet in Köln-Mülheim an der Keupstraße einen Ort der Begegnung, an dem Überlebende und Betroffene rassistischer und antisemitischer Gewalt mit ihren Perspektiven auf Erinnerung, Widerstand, Kunst, Kultur und Empowerment sichtbar werden. Anlass der Ausstellung, in der rund 100 Bilder von Ali Rıza Ceylan gezeigt wurden, war der 50. Jahrestag des Ford-Streiks: Vom 24. bis zum 31. August 1973 hatten vornehmlich die Arbeiter*innen aus der Türkei in Form von sogenannten „wilden Streiks“ – also ohne gewerkschaftliche Unterstützung – für bessere Arbeitsbedingungen gekämpft.

18. Abed Abdi

In seiner Zeit in der DDR schuf Abed Abdi (*1942) eine Gruppe von Werken, vor allem Zeichnungen, Gouachen und Drucke, aber auch Wandmalereien und einige Arbeiten auf Leinwand und Pappe. Menschen, die auf der Straße demonstrieren oder sich dort versammeln, Fischer am Strand und immer wieder Menschen auf der Flucht – alle scheinen für einen kurzen Moment stillzustehen.

1964 erhielt der palästinensische Künstler mithilfe der Kommunistischen Partei Israels ein Stipendium für die Hochschule für Bildende Künste Dresden. Dort studierte er Grafik und Wandmalerei bei Lea Grundig, deren Werk eine wichtige Rolle für seine eigene künstlerische Praxis spielen sollte. Grundig war eine Malerin und Grafikerin, die als Jüdin und Kommunistin aus dem nationalsozialistischen Deutschland fliehen musste und in Haifa Zuflucht fand. 1948–49 kehrte sie nach Dresden zurück und übernahm ein paar Jahre später die Professur.

Abdi wurde schließlich auch selbst pädagogisch tätig und arbeitet seit 1975 in seiner Geburtsstadt Haifa viele Jahre lang sowohl an Schulen als auch in Gemeindezentren als Lehrer. Von 1985 bis 2009 unterrichtete er Bildende Kunst und Kunstgeschichte am Arab Academic College of Education in Haifa.

19. Cecilia Boisier

Cecilia Boisier (*1943) war bis 1973 Kunstlehrerin an einem Gymnasium und Lehrassistentin an der Universidad de Chile in Santiago. Nach dem Militärputsch von 1973 emigrierte sie zuerst nach Buenos Aires und zog 1975 schließlich nach West-Berlin. Dort arbeitete sie als Künstlerin, Übersetzerin, Spanischlehrerin und Kuratorin. „Das Exil zerstörte mein Gefühl der Zugehörigkeit“, schreibt sie rückblickend auf jene Zeit. „Mein künstlerisches Anliegen konzentrierte sich auf die getreue Wiedergabe solcher Situationen und Gefühle und gegen die Manipulation menschlicher Tragödien“, erklärt sie die Themen ihrer Werke, in denen sich diese Erfahrungen ausdrücken: Unterwegssein, Fremde, Warten und Begegnungen, aber auch Vereinzelung, Einsamkeit, Trennung oder Haft.

Eine dieser Arbeiten trägt den Titel *Waggon* (1981): Ein dunkelhaariger Mann mit Schnurrbart sitzt alleine in einem Zugabteil. Auf dem Platz neben sich hat er seinen beigefarbenen Mantel abgelegt. Er blickt aus dem fahrenden Zug in die dunkle Nacht hinaus, sein Gesicht spiegelt sich im Fenster.

In den Werken von Migrant*innen kommt sehr häufig der Bahnhof vor, als Ort der Ankunft, des Abschieds, des Wiedersehens, der Sehnsucht, Trauer und Überraschung. Cecilia Boisier greift dieses vertraute Motiv auf, ohne die menschlichen Tragödien dahinter zu reinen Stereotypen zu verengen.

Neben ihrer künstlerischen Tätigkeit organisierte Boisier in West-Berlin kulturelle Aktivitäten: Sie war Mitbegründerin des Chile-Kulturzentrums sowie der Wandmalerei-Gruppe „El Frente“, die versuchte, die Tradition der chilenischen Maler*innenbrigaden zur Zeit der Unidad Popular fortzusetzen: In großen öffentlichen Wandbildern wurde damals das Regime von Augusto Pinochet angeklagt. Als Kuratorin stellte Cecilia Boisier Werke chilenischer Künstler*innen in der Bundesrepublik aus.

20. Rıza Topal

Eine junge Frau in einem rosafarbenen Kleid steht barfüßig auf dem Ast eines Baumes. Mit der einen Hand hält sie sich fest, mit der anderen greift sie nach einer Frucht über ihr. Wie eine Vignette rahmen die dichten grünen Blätter im Bild sie ein und lassen sie erstrahlen. Das Gemälde *Maulbeeresserin* (1977) des Künstlers Rıza Topal (*1934) entstand zwei Jahre nach seinem Abschluss als freier Künstler an der Kunstakademie in München. Er war bereits ein ausgebildeter Lehrer und praktizierender Künstler mit zahlreichen Ausstellungen, als er 1968 in die Bundesrepublik Deutschland reiste und sich im Jahr darauf für ein Kunststudium an der Akademie der Bildenden Künste München einschrieb.

Rıza Topal macht den dörflichen Alltag der Menschen aus der kurdischen Region der Türkei zu den Sujets seiner Bilder. Er selbst wuchs in dem kleinen Dorf Hülüman (später in Doğucak umbenannt) in der Osttürkei auf. Nachdem er 1957 seine Volksschullehrerausbildung abgeschlossen hatte, arbeitete er immer wieder in Provinzen wie Bingöl oder Hakkâri, wo vermehrt Kurd*innen leben. In den 1960er-Jahren entwickelte er von Hakkâri aus – und damit weit entfernt von den etablierten Kunstzentren Mittel- und Westeuropas – seinen eigenen „Ismus“: den Archaismus. Angelehnt an die antiken Werke der Ägypter*innen, Hethiter*innen, Sumerer*innen und Assyrer*innen komponierte er Gemälde, die deren reliefartigen Charakter und die überwiegend in Profilansicht gezeigten Figuren übernahmen. Ein Beispiel hierfür ist das Gemälde *Sumerer und ihre Tiere* von 1964: Detailreich gibt er die farbigen Muster und Applikationen der Kleidung und Kopfbedeckung der zwei Personen, vielleicht Bäuer*innen oder Priester*innen, wieder. An ihrer Seite befinden sich drei Schafe, die alle unterschiedlich bunt gestreift sind. Möglicherweise symbolisieren die vor den Menschen platzierten Tiere eine Hierarchie und verweisen auf mythische Wesen, die verlorene kulturelle und spirituelle Werte darstellen.

Rıza Topal ist auch ein Poet, der Gedichte in Kurmancî (einer der kurdischen Sprachen) verfasste. Dies galt als riskantes Unterfangen, weil diese Gedichte in einer Zeit entstanden, in der in der Türkei kurdische Sprachen – ob in gesprochener oder geschriebener Form – verboten waren. Mit staatlichen Repressionen bis hin zum Krieg gegen die kurdische Bevölkerung setzte der türkische

Staat seine Doktrin durch, dass alle Bürger*innen des Landes Türk*innen seien. Diese radikale Assimilationspolitik hatte auch zur Folge, dass sich die Kurd*innen selbst dann noch als „Türk*innen“ definierten, als sie im Zuge des Anwerbeabkommens in die BRD kamen. Hier erlebten sie Mehrfachdiskriminierungen, so auch von den ethnischen Türk*innen. Seit 1975 reiste Rıza Topal nicht mehr in die Türkei.

21. Guillermo Deisler

Nach dem Militärputsch von 1973 in Chile wurde Guillermo Deisler (1940–1995) inhaftiert und sah sich gezwungen, mithilfe eines von Freund*innen verschafften französischen Visums das Land zu verlassen und nach Paris auszuwandern. Nach einem kurzen Aufenthalt in Frankreich beschloss er, mit seiner Familie in die DDR zu ziehen, wo er aufgrund eines Abkommens zwischen den sogenannten ‚Bruderländern‘ jedoch weiterreisen musste. Er wurde als ‚Kontingentflüchtling‘ (‚Kontingentflüchtlinge‘ sind Menschen aus Krisengebieten, die ohne Asylantrag von einem Land aufgenommen werden) nach Bulgarien umgesiedelt. Erst 1986 durfte er wieder in die DDR zurückkehren.

Als Teil eines internationalen Netzwerks von Künstler*innen schuf Deisler vorwiegend Mail Art. Diese künstlerische Form erlaubte ihm, der gezwungenermaßen ständig in Bewegung war, einen neuen Ausdruck, aber auch den Austausch mit anderen. Anfang der 1980er-Jahre begann der Künstler, mit Ruth Wolf-Rehfeldt und Robert Rehfeldt Mail Art auszutauschen. Postkarten mit verschmierten Randnotizen, Zeilen von Pablo Neruda, Briefe mit persönlichen Geschichten, kleine Zeichnungen sowie Bahnkarten und Museumstickets bildeten das Ergebnis ihrer Kommunikation. Deisler setzte sich in jener Zeit intensiv mit der politischen Instabilität in seinem Heimatland Chile auseinander und fühlte mit den Menschen mit, die unter dem Pinochet-Regime lebten.

Werke Visueller Poesie sind auch in dieser Werkgruppe zu finden. Textelemente werden jenseits ihrer reinen Kommunikationsfunktion als Form an sich behandelt, die über die Schriftsprache zur Vermittlung von Inhalten hinausgeht. Die Auseinandersetzung des Künstlers mit den Grenzen sprachlicher Zeichen war stark von seinen persönlichen Erfahrungen geprägt, da er sich immer wieder an neue und fremde Sprachen anpassen und mit ihnen umzugehen lernen musste. Deisler sagte: „Sprachen sind nur ein Mittel zur Trennung und kein internationaler Codex an Zeichen, die sich gegenseitig unterstützen.“ Ziel seiner Arbeit war es, nach „Zeichensystemen zu suchen, die über die Sprache hinaus funktionieren und helfen, einen Gedanken, eine Botschaft zu verstehen und zu vermitteln“.

22. Rimer Cardillo

Hintereinander aufgereiht in Verehrung eines Einzelnen, auf übergroßen Flügeln Richtung Himmel getragen oder im geheimen Zwiegespräch stehen die Nachtfalter und Zikaden in Rimer Cardillos Siebdruckserie *Chicharras y Mariposas Nocturnas* (1972–73) symbolhaft für das menschliche Zusammenleben.

Rimer Cardillo (*1944), der in Uruguay aufwuchs, studierte zunächst an der National School of Fine Arts Montevideo und später an der Hochschule für angewandte und bildende Kunst Berlin-Weißensee sowie an der Hochschule für Grafik und Buchkunst in Leipzig. Kurz nachdem er infolge seines Studienabschlusses Anfang der 1970er-Jahre nach Uruguay zurückkehrte, löste der damalige Präsident Juan María Bordaberry das Parlament auf und bereitete so den Weg in eine langjährige Militärdiktatur. Die Zensur unterband den freien künstlerischen Ausdruck und schränkte auch die Arbeit Cardillos massiv ein. Das Motiv der Singzikade erhält in diesem Kontext eine weitere Bedeutungsebene: Für mehrere Jahre halten sich die Tiere im Untergrund auf. Erst am Ende ihres Lebens verlassen sie den Schutz der unterirdischen Gänge und kommen in Synchronisierung ihrer Entwicklungszyklen in großer Zahl an die Oberfläche. So werden Drucke mit Titeln wie *El Elejido* (Der Auserwählte, 1973) oder *El Conciliábulo* (Das geheime Treffen, 1973) zu einem subtilen Ausdruck des politischen Widerstands.

23. Manuela Sambo

Die Arbeit *Vogelmaske* (1988) mit ihren runden Augen und dem verlängerten Schnabel gleicht einem Vogelkopf und erinnert an die traditionelle Kunst der Maskenherstellung in Angola. Als Manuela Sambo (*1964) mit ihrer künstlerischen Praxis begann, gestaltete sie Masken wie diese, die fester Bestandteil religiöser und sozialer Rituale sind. Ihre Träger*innen verkörpern die Eigenschaften der so dargestellten Tiere. Es passt also, dass Sambo, die wenige Jahre zuvor ihr Geburtsland Angola verlassen hatte, diesen Vogel schuf – als Symbol für den Flug oder die Flucht.

Manuela Sambo kam 1984 mithilfe eines Stipendiums in die DDR und studierte von 1985 bis 1993 Germanistik und Literaturwissenschaft an der Universität Leipzig. Zum Zeitpunkt ihrer Ausreise befand sich Angola im Bürgerkrieg – ein langwieriger Konflikt, eng verwoben mit der geopolitischen Dynamik des Kalten Krieges. Der Bürgerkrieg, der im Jahr 1975 im Anschluss an Angolas Kampf um die Unabhängigkeit von der portugiesischen Kolonialherrschaft ausbrach, wurde schnell zu einem Schlachtfeld für rivalisierende Fraktionen, die von konkurrierenden Machtblöcken Unterstützung erhielten. Vor dem Hintergrund des Kalten Krieges entwickelte sich der angolansische Konflikt zu einem Stellvertreterkrieg der Vereinigten Staaten und der Sowjetunion. Angola schloss Verträge mit den sogenannten ‚sozialistischen Bruderstaaten‘ ab, um seine politischen, wirtschaftlichen und kulturellen Beziehungen auszubauen. Man schätzt, dass etwa 20 Prozent der heutigen angolansischen Führungskräfte in den Bereichen Wirtschaft und Politik in der DDR studiert haben.

In den ersten zehn Jahren ihres Schaffens stellte Manuela Sambo großformatige Maskenskulpturen her, die sich auf die Kunst beziehen, mit der sie in Angola aufgewachsen war. Die Arbeit *Kranzmaske* (ca. 1988) sieht aus wie ein Gesicht mit Haarkranz, halb geschlossenen Augen und einem übertrieben großen Mund. Sambos Arbeiten aus jener Zeit beschäftigen sich mit der Form der Maske, was vielleicht auf den Wunsch hinweist, zunächst das eigene Erbe zu erforschen und schließlich auch Aspekte des Kubismus und Expressionismus zu integrieren, die europäische Künstler*innen aus Afrika entliehen hatten. Sambo nimmt diesen Einfluss in ihre Gemälde mit auf; die Figuren in ihren Werken besitzen oft maskenförmige Köpfe.

„Erst in der Fremde wurde mir bewusst, dass auch ich eine Kultur habe,“ beschreibt Manuela Sambo ihre Erfahrungen in der DDR. So verortet sie ihre Arbeit zwischen ihrem Geburtsland und ihrem neuen Zuhause.

24. Chetna Vora

Auf eindringliche Weise erzählen die Bewohner*innen des internationalen und mittlerweile geschlossenen Studierendenwohnheims in Berlin-Karlshorst in dem Film *OYOYO* (1980) über sich und die Beziehung zu ihrem Herkunftsland oder über die Situation in der DDR. Sie treffen sich in den Zimmern und auf den Fluren des Wohnheims, um gemeinsam Zeit zu verbringen, miteinander zu sprechen, Musik zu hören oder zu machen und zu tanzen. *OYOYO* ist das Erstlingswerk der indischen Filmstudentin Chetna Vora (1958–1987) an der Hochschule für Film und Fernsehen Potsdam-Babelsberg. In dem Film über Gemeinschafts-sinn, Freundschaft und politische Kämpfe der Studierenden aus den sogenannten ‚sozialistischen Bruderländern‘ in der DDR ist Chetna Vora selbst nicht zu sehen, jedoch hört man ihre Stimme bei den Interviews mit den Studierenden leise aus dem Hintergrund. „Wo bist du jetzt?“, fragt sie beispielsweise Carmen Maria Barbosa e Sá aus Bissau. Die Studentin antwortet, dass sie gerade einen Deutschkurs besucht und anschließend in Halle oder Leipzig Medizin studieren möchte. Mit der Wirtschaftsstudentin Tungalag Sodnomgombyn aus Ulaanbaatar spricht sie über die Weite des Zeitempfindens sowie über den engen Zeitplan an der Universität und die daraus resultierenden Konflikte. Immer wieder kommen die Studierenden auf den Kolonialismus zu sprechen – wenn beispielsweise Theodros Alemu aus Addis Abeba erzählt, wie der Kaiser von Äthiopien beim Bau von Zugstrecken durch das Land von Frankreich betrogen wurde.

In *OYOYO* agiert die Musik wie eine weitere Protagonistin des Films. Die Studierenden singen – begleitet von einer Gitarre und einer Trommel – im Flur des Wohnheims in kapverdischer Kreolsprache das Lied *Forti Trabadja P’alguém* der Musikgruppe Os Tubarões aus dem Jahr 1976 und tanzen dazu. Es handelt sich hier um ein Lied, das sich über die harte Arbeit beschwert und die unterwürfige Haltung ablehnt, die dem Protagonisten des Songs in den Ländern der (ehemaligen) Kolonialmächte wie den Niederlanden oder Portugal abverlangt wird. Der Refrain gibt dem Film auch seinen Titel. Gegen Ende des Films hören einige Studierende, die sich über die Liebe unterhalten, Stücke aus dem Debütalbum *Días y flores* (1975) des kubanischen Liedermachers Silvio Rodríguez und von der LP *Dez anos depois* (1971) der brasilianischen Schauspielerin

und Sängerin Nara Leão. In den Räumen des Wohnheims haben sich die Studierenden einen vertrauten Ort geschaffen, der auch der eigenen Verletzlichkeit und der Utopie Raum gibt.

Neben *OYOYO* drehte Chetna Vora einen weiteren Film, *Frauen in Berlin* (1982) – ihre Abschlussarbeit. Aufgrund der realistischen und kritischen Darstellung von Frauen in der DDR wurde dieser Film von der Hochschule verboten und später von der Polizei und der Staatssicherheit beschlagnahmt. 1983 verließ sie mit ihrer Familie die DDR und ging zurück nach Indien. Dort starb sie 1987.

25. Hamid Zénati

Hamid Zénati wurde 1944 in Constantine in damals Französisch-Algerien geboren. Seine künstlerische Laufbahn begann in den 1960er-Jahren in Algerien, wo er als Übersetzer arbeitete. Da er häufig lange Wartezeiten bis zum nächsten Job zu überbrücken hatte, wandte er sich zum Zeitvertreib dem Zeichnen und Malen zu. Aufgrund seiner Unzufriedenheit mit den Beschränkungen von Papier als Bildträger wagte sich Zénati an die Malerei auf Kleidern und Alltagstextilien und verwandelte sie in tragbare Formen, die die konventionellen Vorstellungen von Kunst infrage stellten. In seinem anarchischen Schaffensdrang schmückte Zénati Stoffe mit lebhaften Mustern und leuchtenden Farben und überschritt dabei die traditionellen Grenzen der Malerei auf Leinwand. Die Textilbilder versinnbildlichen daher eine dynamische Verschmelzung von Farbe, Muster und Materialität, die an arabische und islamische Traditionen und Motive erinnern, die mit der Abstraktion als Ausdrucksform verbunden werden. Sein ästhetisches Prinzip des „All-over“ vereint unterschiedliche Materialien, Techniken und kulturelle Inspirationen zu einzigartigen künstlerischen Visionen. Zénatis Arbeiten entziehen sich trotz ihres visuellen Reizes einer einfachen Interpretation und tragen die Spuren einer bewussten Rätselhaftigkeit in sich.

Hamid Zénatis rastlose Kreativität findet ihren Ausdruck in Werken, die von einem Gefühl ständiger Bewegung durchdrungen sind und sein nomadisches Leben zwischen Algier und München widerspiegeln. In den 1960er-Jahren kam der Künstler erstmals in die Bundesrepublik und studierte von 1971 bis 1973 Fotografie in München an der damaligen Bayerischen Staatslehranstalt für Photographie. Er wuchs in einem Algerien auf, das im Begriff war, den französischen Kolonialismus zu überwinden. Während seines Aufenthalts in der BRD hatte er mit der Ungewissheit über seinen Aufenthaltsstatus zu kämpfen. Zénati besetzte auch durch seinen befreiten Umgang mit Form und Technik einen Grenzbereich, der eine unerschöpfliche Fülle von Mustern und Farben umfasste. Als scharfer Beobachter sozialer, kultureller und künstlerischer Bewegungen entwickelte Zénati eine einzigartige Perspektive, die die etablierten Grenzen zwischen Stilen und Genres infrage stellte. Jede Kreation ist Ausdruck seiner spielerischen und doch kraftvollen ästhetischen Sensibilität und spiegelt

ein unermüdliches Engagement für künstlerische Experimente und Innovationen wider.

Während seiner sechs Jahrzehnte währenden Karriere beschäftigte sich der Künstler unter anderem mit Malerei, Textil- und Raumgestaltung, Modedesign und Fotografie, immer angetrieben von einem anarchischen Schaffensdrang. Hamid Zénati verstarb im Jahr 2022 in München.

26. Getachew Yossef Hagoss

Das Selbstporträt *Life in the Concrete Jungle* (1987) zeigt den Künstler Getachew Yossef Hagoss (*1957) vor einem geometrischen Hintergrund. Schräge Linien und spitze Winkel ragen in die Höhe. Aus einer hellen polygonalen Form fällt Licht ein und lässt die grünbraunen Strukturen in goldenem Glanz erleuchten. Der Künstler ist in einer Art weißem Gewand in der Bildmitte positioniert und blickt schräg nach unten. Wie eine zerbrochene Glasscheibe mit gleichmäßigen Rissen fügt sich das Spinnennetz vor ihm in die Geometrien der Bildkomposition ein, gleichzeitig kontrastieren die Spinnenfäden, die eine Art Stillstand suggerieren, mit der dynamischen Welt hinter ihm. Das Bild entstand ein Jahr nach der Rückkehr des Künstlers aus Leipzig nach Addis Abeba. Die Arbeit *Life in the Concrete Jungle* wirkt wie ein Rückblick auf die Zeit zwischen den Plattenbauten in Leipzig. Dort studierte er von 1981 bis 1986 an der Hochschule für Grafik und Buchkunst (HGB).

Das Wintersemester 1981/82 war für die HGB außergewöhnlich, denn gemeinsam mit Getachew Yossef Hagoss nahmen weitere 25 Kommiliton*innen aus Äthiopien, Bulgarien, der Tschechoslowakei, Jordanien, der Mongolischen Volksrepublik, Polen, der UdSSR und Ungarn ihr Studium in Leipzig auf. Damit stellten die internationalen Studierenden zu jener Zeit ein Viertel aller an der Hochschule Immatrikulierten. Anders als an den Universitäten, wo Studierende aus dem Ausland oft eigene Ländergruppen bildeten, waren sie an der HGB voll in die Seminargruppen integriert. Kulturabkommen zwischen den genannten Ländern und der DDR ermöglichten es, mit einem Stipendium zum Studieren in die DDR zu reisen. Zwischen der Sozialistischen Volksrepublik Äthiopien und der DDR wurde 1977 – drei Jahre nach Absetzung der Monarchie – ein solches Abkommen geschlossen. Im Jahr darauf eröffnete im Sinne der diplomatischen Beziehungen beider Länder die Gruppenausstellung *Junge Kunst aus Äthiopien* mit den drei Künstler*innen Demmelash Adal, Martha Ketsela und Ejigayehu Tesfaye im Pavillon der Neuen Berliner Galerie in Ost-Berlin.

Politische Fragestellungen prägten bereits Hagoss' erstes Kunststudium von 1974 bis 1979 an der Allé Fakultät für Bildende Künste der Universität Addis Abeba. In jener Zeit las er beispielsweise den Roman *Roots* (1976) des US-amerikanischen Schriftstellers Alex Haley über den

atlantischen Handel mit versklavten Menschen und beschäftigte sich mit der Kolonialisierung des Kontinents. Er fragte sich: „Warum gab es die Sklaverei, warum gab es die Apartheid in Südafrika, warum leiden in Afrika die Menschen dermaßen in ihren eigenen Ländern?“ Seine in Leipzig entstandenen Plakate mit politischen Botschaften wie *Apartheid, No!* (1984) oder *Mandela for Freedom* (1984) sind Versuche einer Antwort. Einige der Plakate – wie beispielsweise *Demands of Africa* (1984), auf dem eine Skulptur aus dem früheren Königreich Benin zu sehen ist, gepaart mit den Forderungen nach „Freedom“, „Equality“, „Human Rights“, „Justice“ und „Independence“ – haben bis heute nicht an Aktualität verloren.

Demands of Africa steht auch im Zusammenhang mit den Forderungen nach Rückgabe von Kulturgut, die ehemals kolonisierte Staaten seit 1973 in den UN-Organisationen erhoben. Die beiden deutschen Staaten waren den Vereinten Nationen im selben Jahr beigetreten. Die DDR und andere sozialistische Staaten befürworteten die einschlägigen Resolutionen der UN- und UNESCO-Vollversammlungen, während sich die BRD und andere westliche Staaten enthielten. Dennoch blieb die Forderung nach Rückführung von Kulturobjekten auch seitens der DDR meist unerfüllt.

27. César Olhagaray

César Olhagaray (*1951) sah sich nach dem Militärputsch von Augusto Pinochet im Jahr 1973 und nach seiner Inhaftierung gezwungen, sein Heimatland Chile zu verlassen und nach Europa zu fliehen. Nach einem kurzen Aufenthalt in Frankreich kam er schließlich in die DDR und begann, an der Hochschule für Bildende Künste Dresden Malerei und Grafik zu studieren. Ende der 1980er-Jahre setzte er sein Studium an der Humboldt-Universität zu Berlin fort. Kurz nach der gewaltsamen Machtübernahme Pinochets wurden in der DDR verschiedene Solidaritätsmaßnahmen ergriffen, darunter die Aufnahme zahlreicher von der Diktatur verfolgt und ins Exil geflüchteter Menschen.

Menschliche Körper, Fabelwesen und fantastische Figuren sind in Olhagarays Narrationen oft miteinander verwoben. Sie schwimmen einen gelben Fluss hinab, eilen eine violette Straße entlang, liegen unter einer orange-farbenen Sonne oder tanzen im rosa Mondlicht. Seine fiktiven Geschichten besitzen jedoch einen realen politischen Unterton. Die fantastischen Szenen werden zum kritischen Kommentar, in dem Olhagaray seine eigenen Erfahrungen mit der Gefangenschaft thematisiert und dabei im Kollektiv verwurzelt bleibt.

Im Laufe der Jahre hat der Künstler ein umfangreiches Werk geschaffen, das aus großen Wandgemälden im öffentlichen Raum besteht, wie zum Beispiel an der Fassade eines Ost-Berliner Clubs in den 1980er-Jahren oder anlässlich des Nationalen Festivals der mosambikanischen Jugend in Maputo zum Gedenken an die Unabhängigkeit Mosambiks von Portugal im Jahr 1975. Beide Arbeiten wie auch zahlreiche weitere öffentliche Wandbilder in Dresden, London oder Paris waren deutliche Zeichen gegen Krieg und Rassismus. Keines dieser Werke existiert heute noch.

28. Teresa Casanueva

Im August 1985 nahm Teresa Casanueva (*1963) ihr Studium im Fachbereich Textil an der Hochschule für industrielle Formgestaltung Halle – Burg Giebichenstein auf. Für Textilien als Material, Medium und Metapher bot ihr die Hochschule einen interdisziplinären Ansatz. Ihre Abschlussarbeiten *Luftwiderstand*, *Aufrecht im Wind* und *Lianen* von 1991 kombinieren Stoff und Skulptur, natürliches und synthetisches Gewebe sowie industrielle und handwerkliche Herstellungstechniken miteinander. Ihre Objekte schweben wie Klang- oder Windspiele schwerelos im Raum und bewegen sich mit dem Luftzug. Das leichte Material ist ihr durch die Textilindustrie in Kuba vertraut, deren Beziehungen zum internationalen Handel tief in der kolonialen Vergangenheit – global wie auch in der Geschichte Kubas, Casanuevas Geburtsland – verwurzelt sind und postkoloniale Kontinuitäten aufweisen. „Der Geist der Hochschule“, sagt die Künstlerin rückblickend, „geprägt von der Mischung aus Kunst und Design, ermöglichte mir einen weiten Blick auf das, was visuelle Kunst ist.“

Teresa Casanueva reiste im Rahmen des Kulturabkommens, das die DDR 1961 mit Kuba geschlossen hatte, zum Studium nach Halle. Zwei Semester vor dem Ende von Casanuevas Studium brach die DDR zusammen und im Jahr darauf kam es zur deutschen Wiedervereinigung. Trotz dieser neuen politischen Verhältnisse war es rechtlich abgesichert, dass Teresa Casanueva in Deutschland weiterstudieren durfte. „Für mich persönlich gehört diese ‚Wendezeit‘ zu den bewegendsten Momenten und zur intensivsten Zeit meines Lebens“, erzählt sie in einem Interview. „In mir kämpften und kämpfen bis heute zwei konträre Gefühle: große Freude und tiefe Trauer. Auf der einen Seite die Freude und die Feier über das Ende des geteilten Deutschlands, des Sozialismus und des Kalten Krieges, auf der anderen Seite die Ablehnung der kubanischen Regierung und die Repressalien, denen ich zu dieser Zeit unterworfen war.“ Die Künstlerin verlagerte ihren Lebensmittelpunkt nach Berlin und nahm 1997 die deutsche Staatsangehörigkeit an.

29. Santos Chávez

Im Gras liegen eng aneinandergeschmiegt drei Personen. Ihre Augen sind geschlossen, die Gesichtsausdrücke wie in tiefem Schlaf. Über ihnen schwebt vor schwarzem Hintergrund ein blauer Himmelskörper. Der Holzschnitt *Homenaje a mi pueblo* (Hommage an mein Volk, 1978) verweist auf einen zentralen Bezugspunkt im Werk von Santos Chávez (1934–2001). Als Angehöriger der größten Indigenen Gruppe Chiles wuchs der Künstler im Territorium der Mapuche auf. In der spezifischen Kosmovision der Mapuche befinden sich die Dinge in dualen Wechselverhältnissen zueinander. Über die Wahl seiner Farben und Formen setzt auch Chávez Elemente wie Licht und Schatten, Erde und Sonne sowie Ruhe und Bewegung in Beziehung. Als „Menschen der Erde“ bezeichneten sich die Mapuche zunächst in Abgrenzung zu den spanischen Kolonisatoren und später gegenüber der chilenischen Mehrheitsgesellschaft. Sie umschreiben damit ihre besondere und kollektive Beziehung zur Natur, mit der sie leben.

Nach seinem Studium an der Sociedad de Bellas Artes im chilenischen Concepción ging Santos Chávez 1960 in die Hauptstadt Santiago de Chile. Dort schloss er sich der Taller 99 an, einer Werkstatt für Druckgrafik, die die damals zunehmende Popularität des Mediums in Chile maßgeblich beeinflusste. Während eines längeren Aufenthalts in Mexiko beschäftigte sich der Künstler zudem mit den traditionsreichen *murales* und setzte nach seiner Rückkehr in Santiago eigene Wandmalereien um. Als der Diktator Augusto Pinochet 1973 infolge eines Militärputsches an die Macht gelangte, ging Chávez in den Widerstand. Die scheinbar friedliche Szene in *Homenaje a mi pueblo* ist in Wirklichkeit eine Darstellung dreier Frauen, die sich im Hungerstreik befinden. Die Mapuche protestierten auf diese Weise gegen die massiven Einschnitte, die die Diktatur für ihre Rechte und Kultur bedeutete.

Santos Chávez sah sich 1977 gezwungen, das Land zu verlassen. Die Faschisten hatten zu jenem Zeitpunkt bereits einen Großteil seiner Wandbilder im öffentlichen Raum zerstört. Nach Aufhalten in Schweden, Spanien und West-Berlin ließ er sich von 1981 bis 1994 im Exil in der DDR nieder. Der Künstler lebte in Ost-Berlin, wo er neben Druckgrafik und Malerei auch Buchillustrationen und Wandgemälde anfertigte. Den Schwierigkeiten, sich in seiner neuen Umgebung zurechtzufinden, begegnete

Chávez, indem er in seinen Werken eine Verbindung zu den Orten, der Kultur und der Landschaft seiner Erinnerung beibehielt. „Wenn man weit weg von seiner Heimat ist, muss man sie sich näherbringen. Die Landschaft ist in anderen Ländern so unterschiedlich, alles ist flach; dann nahm ich meine Werkzeuge und brachte die Berge von Arauco mit, ich nahm die Menschen aus dem Süden, den Regen, das Grün und den Wind von Chile auf.“

30. Dito Tembe

„Das Ziel war, dorthin zu gehen, wo alle etwas zu essen und Kleidung haben“, beschrieb Dito Tembe seine Übersiedlung als ‚ausländischer Werktätiger‘ in die DDR im Jahr 1985. Der 1960 in Mosambik geborene Tembe erlebte zunächst den Kampf des Landes um die Unabhängigkeit von der portugiesischen Herrschaft und schließlich den mosambikanischen Bürgerkrieg, dessen Dynamik durch den Kalten Krieg noch verschärft wurde. Der Krieg dauerte von 1977 bis 1992 und war ein an Brutalität kaum zu überbietender Konflikt zwischen der regierenden marxistischen Frente de Libertação de Moçambique (FRELIMO) und der antikommunistischen Resistência Nacional Moçambicana (RENAMO). Die DDR schickte Militärhilfe und bildete Soldaten der FRELIMO aus. Darüber hinaus nahm die DDR mosambikanische Studierende und Arbeiter*innen auf und bot Stipendien, Ausbildungsprogramme und Arbeitsmöglichkeiten an, um die diplomatischen Beziehungen zu stärken und ihren Einfluss in der Region geltend zu machen.

In diesem Kontext ließ der 25-jährige Tembe mit 150 anderen Arbeiter*innen das vom Krieg wirtschaftlich zerstörte Land hinter sich, um in einer Lederwarenfabrik in Schwerin in Mecklenburg zu arbeiten. Dort verhandelte er mit der Botschaft von Mosambik, um von 1987 bis 1989 an einem dreijährigen Kurs für bildende Kunst im Haus der Deutsch-Sowjetischen Freundschaft in Schwerin teilnehmen zu dürfen. Im Sommer 1986 schuf Dito Tembe ein Wandgemälde an einer Wand seines Wohnhauses. Das nur aus geschwungenen Linien bestehende Bild zeigte eine Frau mit ausgestreckten Händen, wie eine Erlöserin am Kreuz – mit Buch auf dem Schoß, geschultertem Gewehr und einer riesigen Sonne über ihrem Kopf. Neben ihr stehen zwei Figuren, die sich an ihre Brust schmiegen. Tembe wollte damit den starken Frauen des Bürgerkriegs Tribut zollen. Die Wiederherstellung dieses Werks, das mit dem Abriss des Gebäudes zerstört worden war, entstand auf der Grundlage von Fotografien und bruchstückhaften Erinnerungen und verweist auf die Komplexität von Vertreibung und Migration.

Im Zuge der Wiedervereinigung war ein Großteil der Arbeitsmigrant*innen wie Dito Tembe gezwungen, in ihre Heimatländer zurückzukehren, ohne die erhoffte Ausbildung oder das Studium realisiert zu haben. Tembe konnte

nur eine einzige seiner Zeichnungen mitnehmen. Er kämpft in Mosambik als Mitglied einer großen Gruppe von Rückkehrer*innen aus der DDR, den sogenannten ‚Madgermanes‘, für die Auszahlung der ausstehenden Lohnanteile, Rentenrücklagen und Sozialleistungen. Mit den monatlich einbehaltenen Anteilen ihrer Gehälter wurden die Staatsschulden Mosambiks gegenüber der DDR abgearbeitet. Die Ausbeutung wurde ihnen erst nach der Rückkehr bewusst, während sie vergeblich – bis heute – auf Auszahlungen hoffen.

Impressum

Dieses Booklet erscheint anlässlich der Ausstellung

There is no there there

MUSEUM^{MM}

13. April – 29. September 2024

ÖFFNUNGSZEITEN

Di–So: 11–18 Uhr

Mi: 11–20 Uhr

KURATOR*INNEN DER
AUSSTELLUNG

Gürsoy Doğtaş, Susanne Pfeffer

HERAUSGEBERIN

Susanne Pfeffer

REDAKTION

Jana Pfort

TEXTE

Gürsoy Doğtaş, Haris Giannouras,

E.N Mirembe, Susanne Pfeffer,

Jana Pfort

LEKTORAT UND KORREKTORAT

Haris Giannouras, Jana Pfort,

Tina Wessel

FACHLEKTORAT

Bengü Kocatürk-Schuster, Ellen

Pupeter, Eric Otieno Sumba

ÜBERSETZUNG

Steven Lindberg

GRAFIK

Zak Group, London

Anna Sukhova, Frankfurt am Main

DRUCK

Druck- und Verlagshaus Zarbock
GmbH & Co. KG, Frankfurt am Main

COVER

Serpil Yeter, *Überall das Gleiche*,
1985, courtesy the artist, Foto: Axel
Schneider

INNENSEITEN COVER

Hamid Zénati, o. T., o. J., © Hamid
Zénati Estate, Foto: Maximilian
Geuter

BILDSEITEN

Drago Trumbetaš, *Tontschek bei
der Arbeit (Tonček na poslu)*, Grafik-
mappe *Gastarbeiter*, 1975, © Privat-
besitz der Familie Trumbetaš, Foto:
Axel Schneider

Chetna Vora, *OYOYO*, Filmstill, 1980,
© Hochschule für Film und Fernsehen
der DDR, „Konrad Wolf“, Potsdam-
Babelsberg, unterstützt durch das /
with the support of Förderprogramm
Filmrbe, BKM, Länder und / and
FFA (DE).

MUSEUM^{MM} FÜR MODERNE KUNST

MUSEUM^{MM}

Domstraße 10, 60311 Frankfurt am Main
mmk.art

Die Ausstellung wird gefördert durch



