

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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



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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Anmerkungen

1 Walter Ulbricht (im Artikel Brüderlichkeit, in: Neues Deutschland, 15.03.1960, S. 31) zitiert nach Quinn Slobodian: *Socialist Chromatism: Race, Racism, and the Racial Rainbow in East Germany*, in: Ders. (Hg.): *Comrades of Color: East Germany in the Cold War World*, New York/Oxford 2015, S. 23–39, hier S. 31.

2 Siehe hierzu etwa: Ines Grau: «Aber das war eigentlich nach der Wende ...» – Von Brüchen und Kontinuitäten rassistischer Erfahrungen Mosambikanischer Arbeitsmigrant:innen in der DDR bis in die Gegenwart, in: *Wissen schafft Demokratie* (2022), Bd. 11, S. 119–127; Bernd Wagner: *Rechtsextrémismus in der DDR – die vertuschte Gefahr. Frühe Spuren von Neonazis in Ostdeutschland*, in: Ilko-Sascha Kowalczyk et al. (Hg.): *(Ost) Deutschlands Weg. 45 Studien & Essays zur Lage des Landes, Teil I – 1989 bis heute*, Berlin/Bonn 2021, S. 347–359.

3 *1 Million Rosen für Angela Davis* (Kunsthalle im Lipsiusbau, Dresden) wurde von Kathleen Reinhardt kuratiert. Gemeinsam mit Kerstin Schankweiler und Mathias Wagner war Reinhardt auch maßgeblich für die Konzeption und Realisation von *Revolutionary Romances?* (Albertinum, Dresden) verantwortlich. *Re-Connect. Kunst und Kampf im Bruderland* (Museum der bildenden Künste, Leipzig) ging aus der Zusammenarbeit zwischen Sithara Weeratunga und Marcus Andrew Hurrting hervor. *Echos der Bruderländer* (Haus der Kulturen der Welt, Berlin) wurde unter der Leitung von Bonaventure Soh Bejeng Ndikung präsentiert und *Fremde Freunde* (Museum Utopie und Alltag, Eisenhüttenstadt) von Andrea Wieloch und Miriam Friz Trzeciak kuratiert.

4 Slobodian 2015 (wie Anm. 1), S. 24.

5 Ebd., S. 28.

6 Ebd., S. 28.

7 Ebd., S. 33.

8 Ankündigungstext der Ausstellung: <https://www.utopieundalltag.de/ausstellungen/sonderausstellungen/fremde-freunde/>, Zugriff am 06.05.2025.

9 Davis wurde am 13. Oktober 1970 verhaftet und am 4. Juni 1972 freigesprochen. Bereits kurz nach ihrer Verhaftung begannen *Free Angela*-Proteste in den USA. Es wurde das Angela Davis Legal Defense Committee gegründet, um ihre Verteidigung finanziell und organisatorisch zu

unterstützen. Auch prominente Künstler:innen engagierten sich: John Lennon und Yoko Ono veröffentlichten Anfang 1972 das Lied *Angela*, und die Rolling Stones widmeten ihr kurz darauf den Song *Sweet Black Angel*. Obwohl nicht konkret einzuschätzen ist, in welchem Ausmaß die Solidaritätsaktion *1 Million Rosen für Angela Davis* den juristischen Verlauf beeinflusste, erhöhte sie doch eindeutig den Druck auf die US-Behörden, indem sie eine gesteigerte internationale Aufmerksamkeit auf Davis generierte. Im September 1972 reiste Davis selbst in die DDR, um sich persönlich bei ihren Unterstützer:innen zu bedanken.

10 Der Begriff tauchte erstmals 1972 in der Zeitschrift *Time* auf.

11 Davis hat zu diesen Themen auch weitläufig publiziert. Siehe hierzu etwa: Angela Davis: *Are Prisons Obsolete?*, New York 2003; dies.: *Abolition Democracy: Beyond Empire, Prisons, and Torture*, New York 2005 und dies. *Freedom Is a Constant Struggle: Ferguson, Palestine, and the Foundations of a Movement*, Chicago 2016.

12 Kathleen Reinhardt: *1 Millionen Rosen für Angela Davis*, in: Dies./Hilke Wagner (Hg.): *1 Millionen Rosen für Angela Davis*, Ausst.-Kat. Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, Dresden/Mailand 2020, S. 15–27, hier S. 16, 17.

13 Ebd., S. 18.

14 Angela Y. Davis: *Afro Images: Politics, Fashion, and Nostalgia* (1994), in: Monique Guillory/Richard Green (Hg.): *Soul. Black Power, Politics and Pleasure*, New York 1998, S. 23–31, hier S. 28 (Übersetzung D. B.).

15 Ebd., S. 26 (Übersetzung D. B.).

16 Wolfgang Hütt: *Willi Sitte. Gemälde 1950–1994*, Bönen 1994, S. 40.

17 Kathleen Reinhardt/Kerstin Schankweiler/Mathias Wagner: *Internationalismus in der DDR. Kunst und visuelle Kultur zwischen Idealen und Widersprüchen*, in: Hilke Wagner et al. (Hg.): *Revolutionary Romances? Globale Kunstgeschichten in der DDR*, Ausst.-Kat. Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, Dresden/Leipzig 2024, S. 23–31, hier S. 24.

18 Ebd., S. 30.

19 Sithara Weeratunga/Marcus Andrew Hurrting: *Einleitung*, in: Dies. (Hg.): *Re-Connect: Kunst und Kampf im Bruderland*, Ausst.-Kat. Leipzig, Museum

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