

**KULTURELLE
BILDUNG** Ein Dossier
**IM KONTEXT
ASYL**

**KULTURELLE BILDUNG IM KONTEXT ASYL.
EIN DOSSIER
Berlin, Dezember 2017**

Dieses Dossier ist im Rahmen des Projekts
„Diversitätsorientierte Begleitung der Berlin
Mondiale“ entstanden.

Herausgeber:

Kulturprojekte Berlin GmbH
Geschäftsführer: Moritz van Dülmen
Klosterstr. 68, 10179 Berlin
www.kulturprojekte.berlin



Gefördert aus Mitteln der Senatsverwaltung für
Kultur und Europa im Rahmen des Masterplans
für Integration und Sicherheit des Landes
Berlin.

Redaktionelle Leitung: Marwa Al-Radwany
Konzept und Redaktion: Marwa Al-Radwany,
Caroline Froelich, Katharine Kolmans, Laura
Paetau, Julia Wissert, Miriam Aced
Illustrationen: Marike Bode
Lektorat: Sarah Mainka
Gestaltung: Lena Naerger, Caro Mantke
Druck: digital printing hall
COPY-REPRO-CENTER BERLIN GmbH

Copyright:
© 2017 Kulturprojekte Berlin GmbH

EINLEITUNG: THEMENFELD UND BEGRÜNDUNGZUSAMMENHANG // weiß / Schwarz / PoC // Critical Friends? Eine kurze Definition	S. 4–8	DIE LEUTE SOLLTEN TEIL DES PROJEKTES SEIN, KEINE MITTEL Ein Gespräch mit einer Künstlerin und Workshopleiterin	S. 43–45
BEGRIFFLICHKEITEN IM KONTEXT VON FLUCHT UND ASYL	S. 9/10	AUGENHÖHE & EMPOWERMENT: (WIE) GEHT DAS?	S. 46–50
KUNST IST MÖGLICH (WENN WIR WOLLEN)	S. 11/12	JETZT TRETET IHR ZURÜCK, WIR ORGANISIEREN UNS Ein Interview mit <i>Jugendliche ohne Grenzen</i> und dem GRIPS Theater	S. 51–54
ANSÄTZE FÜR EINE POST-KOLONIALE GESCHICHTS-SCHREIBUNG DER KULTURELLEN BILDUNG IN DEUTSCHLAND	S. 13–15	WIR KONNTEN ETWAS UNMÖGLICHES MÖGLICH MACHEN Eine polyphone Unterhaltung über den CommUnity Carnival	S. 55–60
SIND KULTURELLE UND POLITISCHE ARBEIT VONEIN-ANDER ZU TRENNEN? Review unseres Panels auf den Interventionen 2017	S. 16–19	RESÜMEE UND SCHLUSSFOLGERUNGEN // „Es gibt nichts Gutes, ausser: man tut es“? // Persönliche Haltung und kritische Reflexion // Diversität als Querschnittsthema // Das Grundproblem der Projektitis // Weg von der kurzfristigen Ergebnisfixierung hin zu qualitativen Gesamtkonzepten // Profilierungsdruck widerstehen // Starre Sparten in der Förderlandschaft aufbrechen // Entlohnung für Menschen im Asylsystem ermöglichen // Projektbeantragung für alle möglich machen // Das Rad nicht neu erfinden: (Bestehende) Expertise anerkennen und fördern // Abschlussbemerkung: Unsere eigene Rolle im Prozess	S. 61–67
SOZIALE ARBEIT UND UNENTGELTLICHES ENGAGEMENT IM KONTEXT VON FLUCHT	S. 20/21		
TRAUMA UND MIGRATION ALS PROZESSE VERSTEHEN	S. 22/23		
DA KANN MAN [...] IN FALLEN TAPPEN, VON DENEN MAN ALS NORMALSTERBLICHE*R ÜBERHAUPT KEINE AHNUNG HAT. Ein Gespräch über Förderpolitiken im Bereich der kulturellen Bildung	S. 24–26		
MÖGLICHKEITEN DER ENTLOHNUNG IM KONTEXT VON KULTUR UND ASYL	S. 27/28		
ICH BRAUCHE EINEN GESCHÜTZTEN RAUM, NICHT MEHR Ein Gespräch mit Marwa Abidou	S. 29–32	DIE WISSENSCHAFTLICHEN BEGLEITUNGEN AZADEH SHARIFIS – AUSGANGSPUNKT UND HINTERGRUND FÜR DAS PROJEKT	S. 68/69
EIN EMPOWERMENTMÄRCHEN – CHORISCH	S. 33–36		
VOM TRUGSCHLUSS DES EMANZIPATORISCHEN POTENTIALS DER KÜNSTE Eine kritische Betrachtung der Ausbildung von Künstler*innen	S. 37–39	PRAXISORIENTIERTE EMPFEHLUNGEN	S. 70–72
ETWAS IN BEWEGUNG SETZEN – ÜBER DAS „WIR“ DER KUNST UND COMMUNITY-THEATER IM THEATER X	S. 40–42	PRAXISORIENTIERTE LINKS ZUM THEMA FLUCHT / ASYL UND KULTUR	S. 73
		BIOGRAFIEN	S. 74/75
		IMPRESSUM	S. 2



EDITORIAL

THEMENFELD UND BEGRÜNDUNGSZUSAMMENHANG

Kulturelle Bildung soll Zugänge zu Kunst und Kultur schaffen. Sie soll die Möglichkeit bieten, sich kreativ und künstlerisch mit Alltagserfahrungen auseinanderzusetzen. Der Kulturbetrieb ist jedoch nur bedingt offen für alle, und unter anderem Kunstschaffende mit Flucht- oder Migrationsbiographien sehen sich mit alltäglichen und strukturellen Zugangsbarrieren konfrontiert. Vor allem auf Entscheidungsebene bleibt die etablierte Kulturlandschaft von einer mehrheitsgesellschaftlichen, bürgerlichen Perspektive geprägt, die von Menschen stammt, die überwiegend keine Rassismus- oder Asylverfahren haben.

Bei Kunst im Kontext Asyl wird diese Asymmetrie noch deutlicher verschärft: Keine andere Personengruppe in Deutschland hat einen unsichereren und schlechteren rechtlichen, sozialen und politischen Status als Menschen während des Asylverfahrens sowie Illegalisierte¹. Die Fragen von Sprache, Aufenthaltsrecht, Mobilität, Finanzierung des Lebensunterhalts, Zugang zu medizinischer Versorgung (inklusive, im Falle von traumatischen Erfahrungen, psychotherapeutischer Versorgung), Ernährung, Ausbildung und Arbeitserlaubnis, Familie(nnachzug), Privatsphäre und bürgerlichen (Partizipations-)Rechten sind in besonderem Maße prekär und verunmöglichen persönliche Integrität, Selbstbestimmung und ein wirkliches Mitgestalten von Gesellschaft.

¹ Hierbei handelt es sich allerdings um eine sehr heterogene Gruppe mit extrem unterschiedlichen Hintergründen, auf die wir an dieser Stelle nicht im Detail eingehen können.

Kulturelle Bildung im Kontext Asyl stellt beileibe kein *neues* Praxisfeld dar – in seiner derzeitigen *Dimension* jedoch durchaus. Diese spiegelt sich in eigenen Förderprogrammen, der verstärkten Diskussion von kulturpädagogischen Konzepten und Formaten sowie Ansätzen der Erschließung als eigenes Forschungsfeld wider. Während im sogenannten *Sommer der Migration* 2015 gesamt-

gesellschaftlich und auch im kulturellen Sektor eher ein Reagieren auf die neue gesellschaftliche Lage zu beobachten war und Nothilfeprogramme, Provisorien und eilig zusammengezimmerter ‚Masterpläne‘ aus der Taufe gehoben wurden², stehen wir heute an einem anderen Punkt. Die Arbeit im Kontext Asyl hat längst einen eigenen Arbeitsmarkt hervorgebracht; Programme, die durch Sondermittel die erhöhte Nachfrage bedienen sollten, werden evaluiert, aufgehoben oder verstetigt. Das ist auch der Begründungszusammenhang des vorliegenden Dossiers: Nach zwei klassischen Evaluationen eines der größten Programme / Projekte auf dem Feld der kulturellen Bildung mit Asylsuchenden in Berlin, der *Berlin Mondiale* – einem Netzwerk, das schwerpunktmäßig Kooperationen zwischen Kulturinstitutionen und Asylunterkünften in sogenannten Tandemprojekten initiiert – durch Dr. Azadeh Sharifi (siehe Beitrag auf S. 68f.), wurden wir mit einer grundlegenden Feldanalyse beauftragt. Die Idee der Feldanalyse ist im Kontext der Diversitätsentwicklung des Berliner Projektfonds Kulturelle Bildung entstanden, aus dessen Geldern die *Berlin Mondiale* anfangs finanziert wurde. Der Projektfonds hat das Interesse, seine eigenen Beurteilungskriterien zu überprüfen, sowie sicherzustellen, ob sein Angebot der Projektförderung die Berliner Stadtgesellschaft in ihrer Gänze und Vielfalt erreicht. Die Feldanalyse sollte jenseits der Evaluation eines einzelnen Projekts vielmehr den Blick auf grundsätzliche strukturelle Fragen im Feld von Kulturprojekten im Kontext Asyl richten, wiederkehrende Themen und Problematiken identifizieren, Kriterien für eine erfolgreiche und nachhaltige Arbeit im Feld entwickeln und diese als Empfehlungen für Praktiker*innen wie Zuwendungsgeber*innen formulieren. Zu diesem Zweck wurden Projekte der *Berlin Mondiale* sowie andere Akteur*innen der kulturellen Bildung im Kontext von Asyl, von großen Kultureinrichtungen über Träger der freien Szene bis hin zu Selbstorganisationen und Kiez- / Communityprojekten, besucht, Interviews geführt, good und bad practices ermittelt, sowie Expert*innen und Praktiker*innen aus dem Feld gebeten, externe Beiträge zu bestimmten, wiederkehrenden Problemstellungen und Fragen zu verfassen. Die projektbezogenen Ergebnisse der Feldanalyse werden intern in Form eines Fachgesprächs, Berichten und Protokollen den Projektleitenden, Auftrags- und Zuwendungsgebern vorgestellt und diskutiert, während die projektübergreifenden, themenbezogenen Analysen, Erkenntnisse und Empfehlungen in Form dieses Dossiers veröffentlicht werden. Alle einzelnen Beiträge dieses Dossiers werden zudem in englischer Sprache einem breiterem Publikum auf der Webpräsenz *Kubinaut* zugänglich gemacht.

BEZEICHNUNGEN UND SCHREIBWEISEN:

Schwarz und weiß

Schwarz, Schwarze Menschen oder Schwarze Deutsche sind selbstgewählte, positiv besetzte Bezeichnungen von Menschen, die auf ihre gemeinsame Betroffenheit von rassistischer Diskriminierung verweisen. Diese politische Selbstbezeichnung markiert Widerstand gegen rassistische Fremdzuschreibungen. Menschen, die keine rassistische Diskriminierung erfahren, werden als *weiße* Menschen bezeichnet. Die Wörter *weiß* und *Schwarz* beschreiben also nicht die Hautfarbe oder andere phänotypische Merkmale, sondern die sozialen Positionen in einer rassistisch strukturierten Gesellschaft. Die Schreibweise der Wörter will dies anzeigen. So wird *Schwarz* großgeschrieben, um das widerständige Potential hervorzuheben. Um den Konstruktionscharakter der Kategorie »weiß« zu verdeutlichen, wird diese kursiv und – im Gegensatz zur politischen Selbstbezeichnung »Schwarz« – kleingeschrieben.

People of Color (Abk.: PoC, ausgesprochen [pi:-əʊ-si:])

Dieser Begriff stammt aus dem anglo-amerikanischen Raum und wird im deutschsprachigen Raum mangels treffender Übersetzungen häufig wörtlich übernommen. Wörtlich übersetzt würde er zwar ‚farbige Menschen‘ bedeuten, jedoch bezeichnet er keine Hautfarbe im biologischen Sinn, sondern wird von politischen Selbstorganisationen und im wissenschaftlichen Kontext als Sammelbegriff von und für Menschen mit Rassismuserfahrung benutzt – eine Rassismuserfahrung, die durch eine *weiß* gesetzte Norm entsteht.¹

¹Quellen:

- Handreichung für eine rassismuskritische Bildungsarbeit zum Film »Roots Germania« von Mo Asumang, Juli 2011, Universität Bielefeld, Fakultät für Erziehungswissenschaft, Migrationspädagogik und Kulturarbeit.
- Glossar der Neuen Deutschen Medienmacher, 4. Auflage, Dezember 2015. <http://moveonup.blogspot.de/glossar/>

DAS PROJEKT- UND REDAKTIONSTEAM

Wir sind fünf Frauen of Color (siehe Infobox links), die jeweils unterschiedliches, biographisch, fachlich und aktivistisch erworbenes Wissen sowie Fähigkeiten und Erfahrungen zu Themen wie *forced migration*, (Anti-)Rassismus, Gender- & Queertheory, emanzipative Bildung, demokratietheoretische wie -praktische (Klassen-)Fragen politischer Repräsentation, die lateinamerikanische Tradition des Community Theater sowie strukturelle Ausschlüsse Schwarzer Kunstschaffender in Deutschland interdisziplinär zusammengebracht und -gedacht haben und sich als Kunstschaffende darüber hinaus auch praktisch im Feld bewegen. Letzteres führt(e) zu unserem Verständnis als *Critical Friends* (siehe Infobox unten). Die Arbeit unseres Teams war

² Zur Kritik an der Entstehungsgeschichte des *Masterplans für Integration und Sicherheit* der Berliner Senatsverwaltung siehe bspw. Schneider, E. (2016). Kritik an Integrations-Masterplan: EhrenamtlerInnen haben einen Plan. [online] *Taz.de*. Verfügbar unter: <http://www.taz.de/!5294951/> [Zugriff 7. Nov. 2017], Schupelius, G. (2016). Aus dem „Masterplan Integration“ kam mir nur heiße Luft entgegen. [online] *Bz-berlin.de*.

Verfügbar unter: <http://www.bz-berlin.de/berlin/kolumne/aus-dem-masterplan-integration-kam-mir-nur-heisse-luft-entgegen> [Letzter Zugriff 7. Nov. 2017].

prozesshaft, sie entwickelte sich in der Durchführung. Aus Beobachtungen wurden Leitfragen generiert, und von diesen ausgehend die Beobachtung fortgesetzt. Wir möchten das aus der kritischen Begleitung des Feldes entstandene Wissen einer größeren Öffentlichkeit zur Verfügung stellen und damit Kriterien für eine nachhaltige und diskriminierungskritische Arbeit im Feld kultureller Bildung im Kontext Asyl entwickeln.

Mit den unterschiedlichen Formaten von **Beiträgen von Expert*innen und Praktiker*innen**, **Interviews mit Kunstschaffenden** und **unseren eigenen Überlegungen und Reflexionen der Arbeit auf dem Feld** wollen wir Denkanstöße geben, Gewissheiten hinterfragen, provozieren und unsichtbare Machtverhältnisse und Asymmetrien sichtbar machen. Das Dossier richtet sich sowohl an Einsteiger*innen, Interessierte wie ‚Fortgeschrittene‘, an grundlegenden Theorien und Überlegungen Interessierte.

CRITICAL FRIENDS? EINE KURZE DEFINITION

Von Katharine Kolmans

Im Projekt **Diversitätsorientierte Begleitung Berlin Mondiale** nimmt unser Team die Rolle von „critical Friends“ (auf Deutsch: Kritische Freund*innen) ein. Eine oft zitierte Definition beschreibt einen Critical Friend als „eine [...] Person, die provokante Fragen stellt, Daten erhebt, die durch eine andere Linse betrachtet werden, und als Freund*in Kritik an der Arbeit einer Person anbringt. Ein Critical Friend nimmt sich die Zeit, den Kontext der vorliegenden Arbeit sowie die Ziele, auf welche die Person oder Gruppe hinarbeitet, allumfassend zu verstehen. Der/Die Freund*in ist ein*e Befürworter*in des Erfolgs dieser Arbeit“ (Costa/Kallick 1993: 50, Übersetzung: KK). Daraus ergibt sich für uns, dass wir als Critical Friends den Akteur*innen der Kulturellen Bildung im Kontext Asyl sowie dem Gelingen ihrer Arbeit wohlwollend und befürwortend gegenüber stehen. Ein wichtiger Grundsatz unserer Herangehensweise ist dabei jedoch, dass „gelungene Arbeit“ das Erkennen und aktive Hinterfragen sowie Abbauen von gesellschaftlichen Macht- und Herrschaftsverhältnissen einschließt. Das Team der Critical Friends wurde damit beauftragt, das Feld der Kulturellen Bildung im Kontext Asyl vor allem mit Hinblick auf das Reproduzieren von Machtstrukturen zu analysieren beziehungsweise einen diversitätsorientierten Blick auf dieses Feld zu richten. Auf diesen Aspekt konzentriert sich daher auch unsere kritische Betrachtung, die wir als Freund*innen in die Berliner Kulturlandschaft tragen möchten.

Literatur:

Costa, Arthur L. / Kallick, Bena (1993): „Through the Lens of a Critical Friend“, in: Educational Leadership: Journal of the Department of Supervision and Curriculum Development, 51(2), S. 49-51.

ÜBER DAS DOSSIER

Wenn kulturelle Bildung im Kontext Asyl für die Teilnehmenden und Produzierenden gleichberechtigt und nicht-belehrend gestaltet werden soll, braucht sie einen Rahmen, der diese ganzen Aspekte, die Menschen mit sicherem Aufenthaltsstatus, Job, Wohnung, Sprache, Freiheit, Mobilität et cetera im Moment der künstlerischen Praxis leichter außen vor lassen können, mindestens berücksichtigt, ihrer gewahr ist. Diese Themen müssen nicht unbedingt im künstlerischen Werk selber thematisiert werden, wenn es die Teilnehmenden nicht selbst wollen, aber sie müssen in irgendeiner Form aufgefangen und angegangen werden. Es muss den Teilnehmer*innen, die eingebunden sind, ein Rahmen geschaffen werden, in dem sie sich, ihre Bedürfnisse und Wünsche ausdrücken können, bevor *freies* künstlerisches Arbeiten möglich ist. Zusätzlich zu dem Anspruch, einen offenen, sicheren Raum zu schaffen, in dem Kunst stattfinden kann, müssen dann noch die impliziten strukturellen Machtverhältnisse mitgedacht und bedacht werden. Dafür braucht es Sensibilität seitens der Kunstschaffenden und Teilnehmenden ohne Rassismus- und / oder Fluchterfahrungen.

Dies beginnt bereits bei der **Sprache**:

Die **Begriffe**, mit denen wir Personen und Sachverhalte im Kontext Asyl belegen, sind Ausdruck unserer Wahrnehmung und Beurteilung von ihnen. Sie können wahlweise entlastend, verklärend, abwertend oder empowernd wirken. Im

ersten Beitrag wird uns **Sinthujan Varatharajah** dazu einige (Denk-)Anregungen geben (S. 9–10). **Veronika Gerhard** teilt mit uns grundlegende Überlegungen **zur Rolle von Kunst** in der Gesellschaft und speziell im Rahmen der kulturellen Bildung im Kontext Asyl (S. 11–12). **Carmen Mörsch** nimmt diesen Faden auf und beleuchtet die **Geschichte der kulturellen Bildung** aus einer postkolonialen Perspektive: Was waren jeweils die Selbstverständnisse, Akteur*innen/Träger*innen, und Zielgruppen der kulturellen Bildung, und wie waren diese jeweils im politisch-historischen Kontext verortet (S. 13–15)?

Um die gesellschaftlichen Zusammenhänge, in denen kulturelle Bildung im Kontext Asyl stattfindet, geht es auch im nächsten Beitrag: **Rückblick und Zusammenfassung unserer ersten öffentlichen Veranstaltung**, bei der wir mit eingeladenen Gästen die Frage **„Sind kulturelle und politische Arbeit voneinander zu trennen?“** diskutiert haben (S. 16–19).

In vielen der Kulturprojekte, die wir im Rahmen der Feldanalyse besucht haben, kommt Sozialarbeiter*innen in den Unterkünften im Rahmen der Kooperationen eine entscheidende Rolle zu: in einer Funktion der Ermöglichung, Begleitung, auch des Schutzes und der Beratung. Ohne sie und die unentgeltliche Arbeit zahlreicher Ehrenamtlicher würde dem Aufnahmesystem jegliche humanitäre Basis fehlen, etliche Missstände würden unbemerkt bleiben. Über diesen spezifischen Rollenkonflikt und die verschiedenen **Funktionen von Sozialarbeiter*innen und Ehrenamtlichen** in diesem

Kontext klärt **Nivedita Prasad** (S. 20–21) auf.

Ein großer Teil der Asylsuchenden hat vor, während und / oder nach der Flucht traumatische Erlebnisse erfahren. Das Wissen über die Auswirkungen von Traumata auf unterschiedlichen Ebenen, vom Selbstbild bis zum Spracherwerb, ist nicht allen bekannt, die in Projekten mit Asylsuchenden arbeiten. **Sibel Atasayi** erläutert daher in ihrem Beitrag **grundlegende Aspekte von Trauma und Migration** und schlussfolgert daraus, was eine traumasensible Haltung in der kulturellen Bildung beinhalten sollte (S. 22–23).

Kulturelle Bildung mit geflüchteten und asylsuchenden Menschen wird überwiegend in Projekten realisiert. Projekte sind per Definition zeitlich begrenzt, innovativ und verfolgen ein konkretes Ziel / Ergebnis, das messbar und in der Regel vor Projektbeginn definiert sein muss. So sehen es zumindest im Allgemeinen die Förderkriterien der Projektförderung vor. Inwieweit diese Maßgaben mit dem emanzipatorischen Anspruch der kulturellen Bildung überhaupt vereinbar sind, wer überhaupt in der Lage ist, Projektförderungen zu akquirieren, und welche anderen **Stolpersteine der Förderpolitik** engagierte Projektmacher*innen erwarten, wird in einem anonymisierten **Interview** mit einer*em Kenner*in der Förderbranche zutage gebracht (S. 24–26). In diesem Zusammenhang soll auch die **Frage der Vergütung / Entlohnung von Asylsuchenden** behandelt werden. Diese stellt, besonders im Kulturbereich, Projektmacher*innen vor besondere Herausforderungen. Oft fehlt in Projekten das juristische Wissen über Einstellungs- / Vergütungsoptionen. Die geltenden rechtlichen Bestimmungen in der BRD und teilweise in den einzelnen Bundesländern hierzu sind komplex – die Rechtsanwältin **Nina Hager** hat daher für uns einen **Überblick** verfasst, der entschlüsselt, wer wann mit welchem (Asyl-) Status überhaupt erwerbstätig sein und vergütet werden darf (S. 27–28).

Die Frage nach Sinn und Unsinn von Projektförderkriterien in einem Kontext, der eigentlich **prozessorientiert** gestaltet sein sollte und in dem es oft zielführender ist, einen bestimmten **Rahmen zu schaffen – einen sicheren Raum zur Entfaltung** – wird in einem zweiten **Interview**, diesmal auf der Seite einer **Projektleitung**, wieder aufgenommen und anschaulich verhandelt. **Marwa Abidou** spricht zudem eine legitime Frage an: Ist grundsätzlich jede*r dazu geeignet, Kunstprojekte mit Asylsuchenden durchzuführen, oder bedarf es dazu eines spezifischen Hintergrunds oder / und einer bestimmten Haltung (S. 29–32)? Diese Frage wird von **Golschan Ahmad Haschemi, Verena Meyer und Pasquale Virginie Rotter** aufgegriffen und in einem **chorischen Empowerment-Märchen** lust- und schmerzvoll, ironisch und sarkastisch reflektiert: Wer lädt wen ein, zu sprechen, zu singen, zu performen und zu gestalten? Und wie ernst ist diese Einladung gemeint (S. 33–36)?

Es ist nach der Lektüre dieser Beiträge schwer zu leugnen, dass es Schief lagen der Repräsentation in Kulturbetrieben – und zwar sowohl, was das Personal als auch, was das Publikum angeht – wie auch Legitimationskrisen der Inhalte gibt. Wo lässt sich ansetzen, um grundlegend und nachhaltig Veränderungen zu bewirken, um nicht nur punktuell „die Randständigen“ (Ahmad Haschemi/Meyer/Rotter in diesem Dossier) auf der Bühne sprechen zu lassen? Die nachfolgenden beiden Beiträge verweisen daher auf die Orte, an denen Wissen und Fertigkeiten produziert sowie Kunst geschaffen werden, also dorthin, wo asymmetrische Strukturen zuvörderst entstehen, also auch abgebaut werden können. Das ist zum einen die **Ausbildung von Künstler*innen**, für die sich auch die kulturelle Bildung die Frage stellen muss: **Wer lehrt (eigentlich) die Lehrenden?** (**Miriam Schickler und Ulf Aminde**, S. 37–39), zum anderen sind es die jeweiligen **Produktionsstätten und -bedingungen von Kunst und kultureller Bildung**: die Institutionen (**Nils Erhard / Theater X**, S. 40–42). Die Produktionsbedingungen und die Frage, wer von wem lernt, erörtert auch eine Künstler*in und Workshopleiter*in anhand ihrer konkreten Erfahrungen in einem **Interview** (S. 43–45) und gibt darüber hinaus wertvolle Empfehlungen für die **Nachhaltigkeit der gesellschaftlichen Inklusion geflüchteter Künstler*innen**.

Solange die oben und in den Beiträgen beschriebenen Schief lagen weiter bestehen, ist es illusorisch und verschleiern, in der kulturellen Bildung im Kontext Asyl von einem „Arbeiten auf Augenhöhe“ zu sprechen. Um dort hinzukommen, bedarf es, wie bereits angerissen, struktureller Veränderungen und nicht nur hier und da einzelner (Quoten-)Personen oder (Quoten-)Inhalte, die womöglich instrumentalisiert werden im Sinne einer Reinwaschung als divers und diskriminierungssensibel. In unserem Beitrag **„Augenhöhe & Empowerment: (Wie) Geht das?“** (**Katharine Kolmans & Redaktionsteam**, S. 46–50) gehen wir daher in einem ausführlicheren Input, der sich sowohl aus unserem theoretischem (Vor-)Wissen als auch aus unseren konkreten Beobachtungen im Feld speist, auf die Aspekte ein, die für eine chancengerechte und emanzipatorische kulturelle Bildung im Kontext Asyl relevant sind.

Zur praktischen Veranschaulichung der Schlagworte *diskriminierungssensible Haltung, emanzipatorische / demokratische Produktionsbedingungen* und *Selbstrepräsentation Betroffener* nehmen sich in den letzten zwei Beiträgen schließlich **Selbstorganisationen von Asylsuchenden und Geflüchteten** das Wort: **Jugendliche ohne Grenzen** in Kooperation mit dem **GRIPS Theater** (S. 51–54) und **CommUnity Carnival** (S. 55–60) führen aus, was Selbstorganisation und Empowerment in

der Praxis bedeute(t)n kann, welche Rolle etablierte Kulturbetriebe und Institutionen – in positiver wie negativer Hinsicht – dabei einnehmen können, welche Energie, Kraft und Kreativität eine selbstbestimmte Arbeit freisetzen kann, aber auch wo die Grenzen der Freiheit liegen.

In einem abschließenden **Resümee** (ab S. 61) wollen wir den Blick auf die **notwendigen Rahmenbedingungen für eine emanzipatorische und diskriminierungssensible Praxis kultureller Bildung im Kontext Asyl** lenken. Da es sich hauptsächlich um strukturelle Fragen handelt, kann es dabei nicht um einen Baukasten konkreter Handlungsanweisungen gehen. Statische Antworten sollten im Kontext von Gesellschaft und Kultur, die dynamisch und komplex sind, sowieso misstrauisch machen. Um einen Perspektivwechsel vornehmen zu können und seine Haltung zu überdenken, hilft es aber oft schon, die richtigen *Fragen* zu stellen.

In diesem Sinne hoffen wir, mit unserem Dossier zum Nachdenken, Überdenken, Diskutieren und Handeln anzuregen und wünschen eine gute Lektüre,

Marwa Al-Radwany, Caroline Froelich, Katharine Kolmans, Laura Paetau, Julia Wissert
Dossier-Redaktion



BEGRIFFLICHKEITEN IM KONTEXT VON FLUCHT UND ASYL

Von Sinthujan Varatharajah

Sprache ist ein Machtinstrument. Sich mit geflüchteten Menschen zu beschäftigen bedeutet auch, sich mit den Begrifflichkeiten, die mit der Thematik verbunden sind, aktiv auseinanderzusetzen. Im folgenden Abschnitt werden einige Begriffe und Fragen behandelt, die im Kontext von Flucht aufkommen.

MIGRANT*IN ODER GEFLÜCHTETE*R?

In Debatten über Flucht und Migration wurden geflüchteten Menschen lange deren spezifische Erfahrungen abgesprochen. Sie wurden stattdessen oft fälschlicherweise als Migrant*innen bezeichnet. Das hat Konsequenzen. Durch eine solche Wortwahl werden Asylbewerber*innen ihre Fluchthintergründe und die einschneidenden Erfahrungen, die sie im Asylsystem machen, abgesprochen. Doch macht es auch heute noch einen Unterschied aus, ob man* in Deutschland als Migrant*in oder als geflüchtete Person ankommt.

BESSERE WORTWAHL = ANTI-RASSISTISCHE PRAXIS?

Seit der Abkehr vom paternalistischen Begriffs des „Flüchtlings“ und dessen Ersetzung durch den Begriff „Geflüchtete*r“, hat sich der Titel heute zunehmend verbreitet. Er hat sich vor allem in weiten Teilen der *Willkommensindustrie* (siehe unten) durchgesetzt und gilt unter anderem auch als Zeugnis einer linken politischen Haltung. Für viele, vor allem weiße Menschen, ist er auch zu einem Ausdruck für antirassistisches Handeln geworden. Eine Person, die das Wort „Geflüchtete*r“ verwendet, kann in den Augen vieler nicht wirklich rassistisch handeln. Natürlich stimmt es, dass antirassistische Praxis viel mit Sprachgebrauch und Sprachsensibilität zu tun hat, doch schützt ein weniger rassistisches Vokabular niemals vor dem Potential, selbst rassistisch handeln zu können.

Sinthujan Varatharajah ist Essayist*in und promoviert in Politischer Geographie am University College London. Sinthujan hat einen Master in Race, Ethnicity and Postcolonial Studies (LSE) und arbeitet unter anderem zu den Themen Wohn-/Raumpolitik, machtkritische Geographien und staatenlose Realitäten.

GEFLÜCHTETE*R ALS SINGULÄRE KATEGORIE?

Die allgemeine Anwendung des Begriffs Geflüchtete*r birgt auch ihre Probleme. Sie homogenisiert, das heißt vereinheitlicht geflüchtete Menschen in einer Gruppe, die gleichwertig ist, unabhängig davon, wann und wie sie in Deutschland angekommen sind. Doch leben heute Hunderttausende von Menschen, die hier vor Jahren, manchmal sogar vor Jahrzehnten, als geflüchtete Menschen ankamen und seitdem aktiver Bestandteil dieser Gesellschaft sind. Auch wenn geflüchtete Menschen von heute ähnliche Erfahrungen machen wie Geflüchtete von damals, so gibt es auch wichtige Unterschiede innerhalb dieser zeitlich verschobenen Erfahrungen, die nicht geleugnet werden dürfen. Hier wäre es wohl sinnvoller, von „neuen“ sowie „alten“ geflüchteten Personen zu sprechen, um die Vielfältigkeit, Langwierigkeit und Kontinuitäten der Erfahrungen und Probleme zu betonen.

SAMMELUNTERKÜNFTE ODER DOCH ASYLLAGER?

Begriffe spielen eine wichtige Rolle, um die Gewalt, der geflüchtete Menschen tagtäglich ausgesetzt sind, entweder hervorzuheben oder alternativ zu verharmlosen. Die Sprache, die sich auf die Unterkünfte von Asylbewerber*innen bezieht, dient hier als treffendes Beispiel: Asyllager werden heute häufiger als Gemeinschaftsunterkünfte, Sammelunterkünfte oder Asylbewerberheime bezeichnet denn als Asyllager. Durch diese spezifische Namenswahl wird die Gewalt, die in der Architektur und der Politik steckt, sprachlich raffiniert versteckt. Das sozialdemokratische Vokabular, das Asyllager heute im Alltag umschreibt, täuscht ein soziales, fast schon gemütliches Wohnverhältnis vor, das fern der gewaltvollen Erfahrungen von geflüchteten Menschen ist. Das Lager, obgleich geschichtlich oder in der Gegenwart, unterliegt jedoch dem Gedanken der Kontrolle, Konzentration und Einschränkung. Es ist ein Ausdruck des Freiheitsentzugs, der Menschen Entscheidungsmöglichkeiten nimmt und sie in Abhängigkeiten zwingt. Diese Abhängigkeiten werden gleichzeitig benutzt, um den geflüchteten Menschen dann soziale ‚Unproduktivität‘ im populistischen Diskurs – also in der öffentlichen Diskussion über dieses Thema, die in einer Art geführt wird, die darauf abzielt, die Gunst der Massen zu erlangen – vorzuwerfen. Es ist letztendlich eine Falle, die betroffene Menschen über Jahre verfolgt. Indem man das Lager als Unterkunft verklärt, wird ein politisches und architektonisches Konstrukt schnell normalisiert, das alles andere als normal ist – und erst recht keine Normalität für dessen Bewohner*innen produziert.

DER EWIGE INTEGRATIONSGEDANKE

Die Themen Flucht und Asyl unterliegen stark dem deutschen Integrationsgedanken und dem damit verbundenen Vokabular. Hierbei überschneiden sich die Realitäten der meisten als nicht-weiß und nicht-deutsch gelesenen Menschen mit denen von neu geflüchteten Menschen. Sie müssen sich oft dem paternalistischen, das heißt bevormundenden, und rassistischen Integrationsdiktat beugen und vor der weißen Mehrheitsgesellschaft – ob ‚Ottonormalbürger‘ oder staatliche Beamte – Rechenschaft ablegen, wie „gesellschaftsfähig“ sie seien – egal, wie lange sie bereits hier sind und wie deutsch sie sein mögen.

WILLKOMMENSKLASSEN

Willkommensklassen vermitteln oft auf sehr fragwürdige Art und Weise Sprache und gleichzeitig auch die Idee einer deutschen Leitkultur, die von neu geflüchteten Menschen erlernt werden müsse. Das koloniale Sendungsbewusstsein findet sich auch in diesen Klassen wieder. Willkommensklassen mögen zwar begrenzt in ihrem Zeitrahmen sein, doch enden sie selten mit dem eigentlichen Unterrichtsende. Für viele nicht-weiße Menschen ist der Alltag in der deutschen Gesellschaft ein Ebenbild der Willkommensklassen, in der sich jede weiße Person berechtigt fühlt, belehrend auf einen nicht-weißen Menschen zu reagieren.

WILLKOMMENSINDUSTRIE

Die Willkommensindustrie ist Teil dieser Ideologie und agiert oft als Verlängerung und nettere Variante der Assimilations- (das heißt: Anpassungs-)forderung der weißen Mehrheitsbevölkerung. Sie besteht primär aus nicht-staatlichen Organisationen, die sich für geflüchtete Menschen stark machen und von Menschen geleitet werden, die selbst keinen Fluchthintergrund oder keine Asylerfahrungen haben. Die Willkommensindustrie zeichnet sich dadurch aus, dass sie parallel zu von Geflüchteten selbstorganisierten Strukturen existiert, ohne diese wahrzunehmen beziehungsweise unterschlägt oder verdrängt sie diese damit gleichzeitig.

SELBSTORGANISATION

Dieser Begriff bezieht sich auf Organisationen, in der betroffene Menschen Führungspositionen einnehmen, selbstbestimmt handeln und sich organisieren. Selbstorganisierte Gruppen konkurrieren oft mit fremdorganisierten Gruppen, also solche Gruppen, die von Nicht-Betroffenen – in diesem Fall: nicht von Flucht oder Asyl betroffen – organisiert werden, um Fördergelder. Die fremdorganisierten Gruppen sind durch ihre Privilegien – also die Vorrechte und Vorteile, die sie aufgrund ihrer gesellschaftlichen Position als Deutsche genießen – oftmals institutionell besser eingebunden.

KUNST IST MÖGLICH (WENN WIR WOLLEN)

Von Veronika Gerhard

WAS PASSIERT?

Kunst kann Konzept, Gedanke, Behauptung, Freude am Experiment, Moment, Politik, Wissensproduktion, Aktivismus, Meditation oder Provokation von Begegnungen und Geistesregungen sein. Wir lieben Kunst, die Grenzen überschreitet und verschwimmen lässt – nicht nur zwischen ihren verschiedenen Gattungen Theater, Literatur, Performance, Musik, Film und Bildende Kunst, sondern auch zwischen Menschen, die sich durch sie begegnen und miteinander in Beziehung treten. Die westliche Kunstwelt präsentiert sich jedoch notorisch exklusiv. Besonders für Künstler*innen sowie Rezipient*innen of Color gibt es eine Vielzahl von Hindernissen, die deren Partizipation am und Inklusion ins Kunstgeschehen verhindern: physische Barrieren, die Museen, Galerien und Kunstorte in großen, einschüchternden Staatsarchitekturen anordnet, sowie exklusive Netzwerke, strukturelle Grenzen und die mangelnde Vielfalt innerhalb von Kunstinstitutionen und kulturpolitischen Entscheidungsgremien.

Neu angekommene Künstler*innen und Künstler*innen of Color, die Kunst praktizieren, aber keinen staatlich anerkannten Abschluss haben, ihre Ausbildung im Ausland gemacht haben oder schwer goutierbare Kunst als Antwort auf bestimmte Themen produzieren, sind noch mehr als andere vom ‚guten Willen‘ - ‚Good Will‘ eines Apparates abhängig, der künstlerische Qualifikationen subjektiv beurteilt, nicht anerkennt und oft verschleiert, warum er bestimmte Arbeiten und Positionen für relevant hält. Das alles geschieht vor dem Hintergrund eines (turbo-)kapitalistischen (Kunst-)Marktes, der Humankapital und kulturelle Produktion vor allem nach der Logik ihrer Verwertbarkeiten beurteilt.

Sandrine Mikossé-Aikins, Künstlerin und Kuratorin, die das neugegründete *Berliner Projektbüro für Diversitätsentwicklung* leitet, stellt im Gespräch mit *Kultur öffnet Welten* als Antwort auf die Frage „Aber gilt nicht gerade die Kultur als progressiver Teil der Gesellschaft?“ fest: „Das ist nur ein Image. Der deutsche Mainstream-Kulturbetrieb identifiziert sich nicht wirklich mit dem Begriff ‚diskriminierungskritisch‘. Lieber werden Vokabeln wie ‚international‘ oder ‚Diversity‘ benutzt – Ausschlüsse, Hierarchien und Macht werden so nicht thematisiert. Die idealisierte Vorstellung von der freien Kunst bedeutet gleichzeitig die irri- ge Annahme, dass

der Kulturbetrieb automatisch allen gleich zugänglich wäre – ohne darüber zu sprechen, dass auch die Kunst ein kapitalistisches System ist, das Menschen mit Gewalt raushält.“ (Lanzke 2016)

KÜNSTLER*INNEN OF COLOR UND IDENTITÄTSPOLITIKEN

Die große Aufmerksamkeit, welche die Kunstwelt derzeit der sogenannten ‚Flüchtlingskrise‘ entgegenbringt, kann man zugleich optimistisch und pessimistisch verstehen. Einerseits zeigt es sich, dass die Kunstwelt schnell auf aktuelle Ereignisse reagiert und keine Angst davor hat, auch Politisches zu thematisieren oder politisch zu werden. Dass dieses Interesse auch davon motiviert ist, Trendthemen zu bedienen und so zu profitieren, ist zwar beunruhigend, aber sicher nicht überraschend. Carmen Mörsch konstatiert in *Stop Slumming!*: „Der größere Teil von Projekten mit migrationsgesellschaftlichem Fokus wird von Mehrheitsangehörigen vorangetrieben, welche sich über als migrantisch markierte Teilnehmende freuen, aber die Jobs im Kulturbetrieb weiterhin selbst besetzen wollen: Die Forderung ‚Migrant_innen ins Museum‘ beispielsweise meint in der Regel nicht das Direktor_innenzimmer oder überhaupt nur irgendeinen Arbeitsplatz mit Gestaltungsmöglichkeiten jenseits der unteren Dienstleistungsbereiche wie Aufsicht, Maintenance, Garderobe.“ (Mörsch 2016: 74)

Diese Paradoxien durchziehen die Kunstwelt und ihre Strukturen von den Spitzen der großen Institutionen bis hin zum künstlerischen Selbstverständnis der Kunstproduzent*innen selbst. Es gibt Künstler*innen mit Hintergrund, die gerne Kunst zum Thema Migration machen, es gibt aber auch solche, die gerne in Gruppenausstellungen unter dem Motto Migrant*innen- oder Flüchtlingskunst aufgenommen werden, aber keine langfristige Zugehörigkeit zu diesem

Veronika Gerhard ist Künstlerin und Kunstvermittlerin. Sie hat Visual Culture Studies und Film in Berlin und Pittsburgh studiert. 2002 war sie Stipendiatin des Education Project der Documenta11 unter der Leitung von Okwui Enwezor. 2004 lebte sie als Stipendiatin der Cité internationale des Arts in Paris. Ihre Produktion *URBAN SOUNDS* mit Volkan T. gewann 2013 den Bundeswettbewerb TTJ der Berliner Festspiele. Für ihre Leitung der Akademie der autodidakten am Ballhaus Naunynstrasse seit 2010 erhielt sie 2017 den Julie & August Bebel Preis für experimentelle politische Bildung. Ab 2018 geht sie ans GorkiX am Maxim Gorki Theater. Veronika hat eine Tochter.

„NEU ANGEKOMMENE KÜNSTLER*INNEN SIND NOCH MEHR ALS ANDERE VOM ‚GUTEN WILLEN‘ – ‚GOOD WILL‘ EINES APPARATES ABHÄNGIG, DER KÜNSTLERISCHE QUALIFIKATIONEN SUBJEKTIV BEURTEILT, NICHT ANERKENNT UND OFT VERSCHLEIERT, WARUM ER BESTIMMTE ARBEITEN UND POSITIONEN FÜR RELEVANT HÄLT.“

Label oder den Institutionen – die Ausstellungen zu solchen Themen möglich machen – wünschen, da sie durch die Einsortierung ihrer künstlerischen Produktion unter diese Labels Gefahr laufen, dass ihre Arbeit auf Dauer nur noch in dieser Kategorie gelesen wird (und nicht wegen ihrer ästhetischen Qualität Beachtung findet). Viele Künstler*innen haben deshalb gelernt, dass sie ihr Werk und ihre Identität strategisch nutzen können, wenn sie für Beiträge in diesem Kontext angefragt werden.

Die Künstlerin und Kuratorin Coco Fusco berichtet über die Entwicklung der Identitätspolitik im Laufe ihrer künstlerischen Praxis: „Warum hielten die Kunstförderer [1980 in den USA] an einer Sicht der ästhetischen Innovation fest, die den Werken nichtweißer Produzenten / Produzentinnen jeglichen Wert absprach? Als Nächstes folgte der Kulturkrieg der frühen 1990er Jahre, in dem Multikulturalismus diffamiert wurde – aus der Privatisierung der Kultur folgend. Im Gegenzug explodierte das Interesse an zeitgenössischer afroamerikanischer Kunst, und überhaupt wurde das Sammeln von Gegenwartskunst mehr und mehr zum globalen Geschäft. Der Markt trug wesentlich dazu bei, den politischen Aktivismus um Fragen der Identität einzudämmen. [...] Für die systematische Analyse institutioneller Praktiken oder für die organisierte Forderung nach Inklusion werden weitaus weniger Energien aufgewandt – eine traurige Folge der Marktherrschaft im Kunstsektor und des Versagens der Kunstschulen, Lehrpläne mit globalem Horizont und fundierte Kurse für postkoloniale Theorie zu entwickeln.“ (Fusco 2017: 115)

WAS KULTURELLE BILDUNG DAMIT ZU TUN HAT

Künstler*innen, die als Teaching Artists oder Kunstvermittler*innen im Feld der kulturellen Bildung mit Menschen mit Fluchterfahrung arbeiten, müssen deshalb ihre Aufmerksamkeit besonders dafür schärfen, dass sie mit großer Wahrscheinlichkeit zum Instrument einer kolonialen Konstellation und Machtverteilung werden, welche die Kontinuität ihres hierarchischen Kulturverständnisses gewährleistet wissen will.

In ihrer Keynote im Rahmen von *Szenenwechsel – Diversität in Kultur und Bildung* nennt Prof. Dr. Maureen Maisha Auma das Kulturverständnis, das in Projekten der kulturellen Bildung vorherrscht: „ein Kulturverständnis, was sich durchgesetzt hat, was hierarchisch arbeitet, das wir als Dominanzkultur kritisieren. Was daraus entstehen kann bzw. entsteht, ist die so genannte Kulturalisierungsfall. Das ist ein Begriff von Anita Kalpaka und was damit gemeint ist, ist diese enge Sicht auf Kultur, in der Kultur mit Zivilisation gekoppelt ist, mit Nation, mit höher und niedriger, also ‚die hohe Kunst‘ und offen lässt,

was niedrige Kunst ist, aber auf jeden Fall sehr starke hierarchische Bilder produziert. Deswegen ist eine zentrale These meiner Arbeit, dass Kulturelle Bildung eher zur Stereotypisierung und Kulturalisierung und zum Kultur-Rassismus beiträgt, als dass sie zu Gleichstellung und Diskriminierungsschutz führt. [...] Es sieht dann zwar so aus als würden Menschen, die als Andere konstruiert werden, mehr in künstlerischen Projekten gespiegelt werden, aber die Art, wie sie gespiegelt werden, ist wenig dominanzkritisch. Das heißt wir haben eine Zunahme von Differenz, von Menschen, die wahrgenommen werden als Menschen, die Merkmale der Differenz haben, und trotzdem bleibt die Erzählweise dominant und stärkt die Kontinuität der dominanten Konstellation.“ (Auma 2016)

UND DANN?

Im Kontext einer entmenschlichenden Rhetorik über Einwanderung und der zunehmenden Abstumpfung des Mitgefühls in den Aufnahmegesellschaften ist der Erfolg der Kunst mit ihrer Fähigkeit, Empathie durch alternative Narrative zu fördern, trotzdem von unschätzbarem Wert. Anstatt die trennenden politischen Grenzen zwischen ‚Anderen‘ und ‚uns‘ zu festigen, können zeitgenössische Kunst und Kunstinstitutionen die Positionen näher zusammenbringen und als Knotenpunkte und Plattformen funktionieren, die ihre strukturellen Bedingungen und Exklusionsmechanismen reflektieren und durchsichtig machen und von denen aus Erfahrungen und Gedanken von Migrant*innen und neu angekommenen Menschen in den kulturellen Mainstream gelangen.

Das Potenzial von Kunst im Kontext von Flucht und Migration wird jedoch bewusst oder unbewusst viel zu häufig auf seinen therapeutischen oder kulturellen Nutzen und die Fähigkeit reduziert, Biographien von Menschen mit Fluchterfahrung als mehr als die Summe ihrer Stereotype darzustellen. Auch wenn das unter den aktuellen Bedingungen schon ein wichtiges Verdienst ist, ist doch die kritische Trennlinie zwischen Kunst und Kultur vor allem dadurch markiert, dass Kunst und Künstler*innen seit Jahrhunderten einen „erbitterten Kampf um die Unabhängigkeit von kulturellen, sozialen, wirtschaftlichen und politischen Einflussnahmen“ und Instrumentalisierungen führen. (Enwezor 2009: 3729) Die Kunst ermöglicht es, unmögliche Möglichkeiten zu denken, konkrete Lösungen vorzuschlagen und mit ihnen zu experimentieren, wie neue Modelle von Staatsbürgerschaft, transnationale Republiken, alternative Verwertungsketten und Zirkulationen von Gütern und Wissen oder die vollständige Auflösung globaler Grenzen.

Literatur:

- Auma, Maisha Maureen: (2016) Keynote Szenenwechsel – Diversität in Kultur und Bildung: Keynote von Prof. Dr. Maureen Maisha Auma. <https://soundcloud.com/user-580913158/szenenwechsel-diversitat-in-kultur-und-bildung-keynote-von-prof-dr-maureen-maisha-auma>
- Dies.: (2014) Kinderbücher und Empowerment, Heinrich Böll Stiftung, Heimatkunde, Migrationspolitisches Portal, Interview mit Prof. Dr. Maisha Maureen Eggers, Erziehungswissenschaftlerin und Geschlechterforscherin, Professorin für Kindheit und Differenz (Diversity Studies) an der Hochschule Magdeburg-Stendal über Kinderbücher und Empowerment. <https://www.youtube.com/watch?v=o4yv0ATQ3U&t=449s>
- Enwezor, Okwui: (2009) THE POSTCOLONIAL CONSTELLATION: CONTEMPORARY ART IN A STATE OF PERMANENT TRANSITION. Terry Smith, Okwui Enwezor, and Nancy Condee. Antinomies of Art and Culture: Modernity, Postmodernity, Contemporaneity (e-Duke books scholarly collection.) (Kindle-Position 3720). Duke University Press. Kindle-Version.
- Lanzke, Alice: (2016) Diversity als Etikettenschwindel? Interview mit Sandrine Mikossé-Aikins und Sharon Dodua Otoo, Kultur öffnet Welten. Positionen. http://www.kultur-oeffnet-welten.de/positionen/position_3392.html
- Mörsch, Carmen: (2016) „Stop Slumming! Eine Kritik kultureller Bildung als Verhinderung von Selbstermächtigung“. In: Castro Varela, Maria do Mar; Mecheril, Paul (Hg.): Die Dämonisierung der Anderen. Rassismuskritik der Gegenwart, S. 74.
- TEXTE ZUR KUNST #107 Digital. (2017) „Identitätspolitik heute / Identity politics now“, Fusco, Coco: „Jahrzehnte der Identitätspolitik“, S. 115 ff.

ANSÄTZE FÜR EINE POSTKOLONIALE GESCHICHTSSCHREIBUNG DER KULTURELLEN BILDUNG IN DEUTSCHLAND

Von Carmen Mörsch

Für eine Feldanalyse der kulturellen Bildung im spezifischen Kontext von Flucht und Asyl ist es unerlässlich, einen Blick auf das Selbstverständnis und die geschichtlichen Hintergründe beziehungsweise den Entstehungskontext von kultureller Bildung zu werfen. Denn wie jede gesellschaftliche Praxis ist auch die kulturelle Bildung weder unveränderlich und unbeweglich, noch im luftleeren Raum entstanden, sondern in einem konkreten historischen Kontext. Sie ist im Kontext der prägenden und ‚herrschenden‘ Ideen und gesellschaftlichen, politischen und ökonomischen Bedingungen ihrer Zeit entstanden und von ihnen geprägt worden. Daher soll hier ein kurzer Abriss der Geschichte kultureller Bildung in Deutschland aus einer postkolonialen Perspektive gegeben werden.

Kolonialität [Quijano 2016] ist eine unbenannte, aber allgegenwärtige Dimension in der deutschsprachigen kulturellen Bildung. Hier einige Beispiele, wie sie sich artikuliert:

- über die fast komplett weiße und häufig auch bürgerliche und weibliche Zusammensetzung des Personals
- über die Tendenz, Konflikte, die aus sozialer Ungleichheit erwachsen, mit dem Verweis auf „kulturelle Unterschiede“ zu erklären und einer auf dieser Erklärung fußenden Pädagogik
- sowie über den Paternalismus (die Bevormundung die aus dem Bewusstsein erwächst, man wisse, was für andere gut sei), welcher in ihren Begründungen, Zugängen und Repräsentationen steckt [Mörsch 2016].

Eine Forschung, die sich auf die Spuren des historischen Gewordenseins dieser Kolonialität begibt, steht bislang noch aus, was sicher kein Zufall ist. Schillers „Briefe über die ästhetische Erziehung des Menschen“ (1795) gelten als eine Art „Urtext“ und bilden einen weitgehend positiven historischen Bezugspunkt für das Arbeitsfeld. Die Begründung von kultureller Bildung in der deutschen Aufklärung scheint fest verbunden mit der Idee der Freiheit des Geistes und des Rechtes auf Bildung ohne Unterschied des Standes.

Entsprechend jung und weiterhin marginalisiert sind auch Forschungen zur Kolonialität der deutschen Aufklärung: Peggy Piesche hat hier Grundlagenarbeit geleistet [Piesche 2009]. Zur deutschen Ästhetik arbeitet gegenwärtig Ruth Sonderegger [Sonderegger 2016]. Sie zeigt an Kant und Schiller, dass Konzepte wie ästhetische Erziehung, Geschmack oder interesseloses Wohlgefallen weiß verfasst sind und im Kontext von Kolonialismus und Versklavungshandel Funktionen erfüllten. Die Autoren dieser Konzepte betrieben mit ihren Schriften die rassistische Abwertung von Schwarzen Menschen und Kolonisierten. Dies war auch damals schon ein bewusst eingenommener politischer Standpunkt, da es durchaus zeitgenössische Positionen gab, die gegen Rassismus und gegen die koloniale Expansion argumentierten [Stuchtey 2014].

An diese Forschungen anschließend, könnten frühe Konzepte und Praktiken ästhetischer Erziehung auf ihre weiße Perspektiviertheit, ihre nationalen Identitätskonstruktionen und die damit verbundenen Ausschlüsse intersektional analysiert werden. Intersektional würde hier meinen, das Ineinanderwirken von Rassismus, Klassismus und Sexismus in der Geschichte der deutschsprachigen ästhetischen Erziehung und später der kulturellen Bildung zu untersuchen.¹

Ein zweiter aus postkolonialer Perspektive wichtiger historischer Moment wäre sicher die Zeit der Lebensreform zwischen dem letzten Drittel des 19. und dem ersten Drittel des 20. Jahrhunderts. Dies ist auch die Hochphase des deutschen Kolonialismus. Untersuchungen, welche beispielsweise die diskursiven Verknüpfungen zwischen deutscher Kunsterzieherbewegung und deutscher kolonialer Expansion in den Blick nehmen, fehlen bis dato fast ganz.²

Carmen Mörsch ist Kunstvermittlerin und Leiterin des Institute for Art Education (IAE) der Zürcher Hochschule der Künste.

„DIE BEGRÜNDUNG VON KULTURELLER BILDUNG IN DER DEUTSCHEN AUFKLÄRUNG SCHEINT FEST VERBUNDEN MIT DER IDEE DER FREIHEIT DES GEISTES UND DES RECHTES AUF BILDUNG OHNE UNTERSCHIED DES STANDES.“

¹ Untersuchungen zu den diskursiven Rahmungen der Kolonialität der Ästhetik und des Bildens durch Kunst in England im 18. Jahrhundert [Gikandi 2014; Mörsch 2017] können hier Orientierung geben, und zwar aus drei Gründen: Zum Ersten bestand ein Austausch zwischen deutschen und englischen Protagonist*innen, zu dem bisher ebenfalls wenig geforscht worden ist. Zum Zweiten ist die Entwicklung in Deutschland zeitlich versetzt (verspätet aufgrund der Restauration und des extrem hierarchischen, ständeorientierten Bildungssystems im Kaiserreich), aber in vielen Punkten mit der Englands vergleichbar. Zum Dritten orientiert sich die ästhetische und kulturelle Bildung in Deutschland nicht erst gegenwärtig an Praktiken und Vorbildern aus Großbritannien.

² Einer der wenigen bisherigen Beiträge wurde von Yuk Lin Chen verfasst. Ihre detailreiche Untersuchung [Chen 2010] widmet sich dem großen Einfluss der ersten deutschen Kunsterzieherkonferenz in Dresden 1901 auf die Entwicklung der Kunstpädagogik in China, ohne dabei jedoch Kolonialität als Analysekategorie zentral zu setzen.

In den wenigen bisherigen historischen Aufarbeitungen deuten sich solche Verbindungen zumindest an: Deutlich wird darin zum Beispiel der starke Bezug der Kunsterzieherbewegung auf den Primitivismus, welcher mit einer Gleichsetzung von „Künstlern“, „Kindern“ und „Wilden“ verbunden war [Kossolapow 1975: 60ff.]. Gründungsfiguren der Kunstvermittlung brachten zudem völkisch-nationale Argumente für die Bildungsarbeit im Museum und für die künstlerische „Volksbildung“ in Anschlag und schrieben rassistisch und antisemitisch [Skiera 2010: 138ff.]. Auch hier wären intersektionale Untersuchungen notwendig: Sowohl die Museumspädagogik als auch die Kunstpädagogik bildeten beispielsweise frühe Artikulationsräume für weiße bürgerliche, häufig frauenbewegte Frauen; ihre Bestrebungen einer Zivilisierung durch Kunst richteten sich auf die Arbeiter*innenklasse [Hering 2013]. Zur gleichen Zeit nutzten solche Frauen auch Entfaltungsspielräume in den Kolonien für die Veränderung ihrer gesellschaftlichen Stellung.

Die kolonial-diskursive Trias Künstler-Kind-Wilder im Sinne des Primitivismus fand ab 1946 international Verbreitung und Vertiefung, wesentlich durch die internationale Verbreitung der enorm einflussreichen Schrift „Education Through Art“ von Herbert Read (dem Begründer der UNESCO-basierten, heute weiterhin einflussreichen International Society of Education in the Arts, INSEA). Die deutsche Übersetzung dieses Buches [Read 1962] hatte unter anderem Einfluss auf die Bewegung der freien Kinder- und Jugendkunstschulen (seit Mitte der 1960er Jahre) in der BRD. Vergleichbare Denkfiguren re-artikulierten sich nach dem Ende des Nazismus auch in den Entwürfen der „musischen Erziehung“ der 1950er Jahre [Kossolapow 1975: 77ff.]. Ihr pädagogisches Verständnis war geprägt von den Reformbewegungen der Jahrhundertwende. Künstlerisch orientierte sie sich wesentlich am Expressionismus und an der abstrakten Kunst. Diese Zeit wäre also ein drittes Moment in der Geschichte des Arbeitsfeldes, dem bei einer postkolonialen Spurensuche Aufmerksamkeit geschenkt gehörte.

Gegen die musische Erziehung formierte sich „kulturelle Bildung“ in den 1970er Jahren. Ersterer wurde vorgeworfen, einen bürgerlichen Kunstbegriff zu propagieren, ausschließlich auf Selbstverwirklichung und Innerlichkeit zu setzen, elitär und realitätsflüchtig zu sein und im schlimmsten Fall dem Wiedererstarken völkischen Gedankenguts langfristig Vorschub zu leisten [Kossolapow 1975: 106]. Kulturelle Bildung war demgegenüber vom kritischen Materialismus informiert, mit einem weiten Kulturbegriff angetreten, verstand sich als Teil politischer Bildung und als Arbeit an der Beseitigung von sozialer Ungleichheit. Es handelte

sich um ein Projekt der Sozialdemokratie, die Gewerkschaften waren daran wesentlich beteiligt. Kulturelle Bildung bezog sich daher zumindest in ihren Anfangsjahren auf eine kritische Theorie und Geschichte des Arbeitsfeldes und auf eine Praxis, deren Ziel es war, bestehende Machtverhältnisse zu hinterfragen und zu verändern. Diese müsste ebenfalls rekonstruiert werden, will man bei der Historisierung nicht die Gewaltverhältnisse, die analysiert werden sollen, dadurch wiederholen, dass man Widerständiges entnennt. Die Idee einer „Bildung für alle“ als Voraussetzung für politische Mitbestimmung wurde zum Beispiel von Handwerker*innen aus dem revolutionären Frankreich nach Deutschland gebracht und im Vormärz als Recht eingefordert, was die Entstehung der Erwachsenenbildung mitbegründete [Balsler 1959: 31ff.]. Um die Jahrhundertwende sowie in der Weimarer Zeit wiederum gab es marxistische Ansätze kultureller Bildung, wie das Kommunistische Kindertheater von Walter Benjamin und Asja Lacis, um nur ein Beispiel zu nennen [Paškevica 2006]. Das „Volk“ in „Volksbildung“ hatte bis zur Vereindeutungs- und Gleichschaltungspolitik im Nazismus unterschiedliche Bedeutungen gleichzeitig: emanzipatorisch-selbstbehauptend und nationalistisch-identitär. Eine bisher ebenfalls weitgehend ausstehende Forschung zur Geschichte machtkritischer Ansätze der kulturellen Bildung müsste sich wesentlich mit den Effekten beschäftigen, die das Verbot der Praxis, das Vernichten der Schriften und die Vertreibung und Ermordung der Akteur*innen auf die weitere Entwicklung des Arbeitsfeldes im deutschsprachigen Raum hatten.

Allerdings gilt es auch bei der Rekonstruktion von kultureller Bildung als Widerstandsgeschichte, die Dimension der Kolonialität nicht aus dem Blick zu verlieren. Denn inzwischen ist kulturelle Bildung hegemonialisiert, und es wird in diesem Arbeitsfeld lieber obsessiv über Benachteiligte und deren „Integration“ und „Ermächtigung“ gesprochen als über die Privilegien, über die Profite, die für die meist mehrheitsangehörigen Menschen, die in der kulturellen Bildung arbeiten, aus den Ungleichverhältnissen erwachsen³ [Mörsch 2016].

„SOWOHL DIE MUSEUMSPÄDAGOGIK ALS AUCH DIE KUNSTPÄDAGOGIK BILDEN BEISPIELSWEISE FRÜHE ARTIKULATIONS-RÄUME FÜR WEISSE BÜRGERLICHE, HÄUFIG FRAUENBEWEGTE FRAUEN; IHRE BESTREBUNGEN EINER ZIVILISIERUNG DURCH KUNST RICHTETEN SICH AUF DIE ARBEITER*INNENKLASSE.“

³ Danke an Anja Schütze für diesen Hinweis.

Daher wären beispielsweise koloniale Kontinuitäten auch in den Diskursen und Praktiken der sogenannten „Ausländerpädagogik“ in der kulturellen Bildung der 1970er und 1980er Jahre und in der diskursiven Wende hin zur „Interkulturalität“ zu untersuchen

– hier wäre vielleicht nicht mehr „Volk“, sondern „Integration“ der Begriff, welcher sich zwischen Einforderung eines Rechtes von Seiten der Migrant*innen einerseits und der autoritären Forderung nach Anpassung durch und an die Mehrheitsgesellschaft andererseits aufspannt [Espahangizi 2015].

Diskriminierungskritische Selbstbefragungen der kulturellen Bildung – wie das Projekt, in dessen Rahmen dieser Text erscheint – befinden sich jedenfalls erst in den Anfängen und finden unter großen Widerständen statt. Diese ersten Schritte sind wesentlich den Interventionen und der Wissensproduktion von aktivistischen Akteur*innen aus dem Kontext Flucht und

Diaspora sowie postmigrantischen Kulturproduzent*innen und Intellektuellen of Colour zu verdanken. Eine postkoloniale, intersektionale Geschichtsschreibung kann sich in die Gegenwart dieser Kämpfe einschreiben und ein Baustein für die diskriminierungskritische Bewusstwerdung und Weiterentwicklung des Arbeitsfeldes sein.

„KULTURELLE BILDUNG [...] VERSTAND SICH ALS TEIL POLITISCHER BILDUNG UND ALS ARBEIT AN DER BESEITIGUNG VON SOZIALER UNGLEICHHEIT.“

„...INZWISCHEN IST KULTURELLE BILDUNG HEGEMONIALISIERT, UND ES WIRD IN DIESEM ARBEITSFELD LIEBER OBSESSIV ÜBER BENACHTEILIGTE UND DEREN „INTEGRATION“ UND „ERMÄCHTIGUNG“ GESPROCHEN ALS ÜBER DIE PRIVILEGIEN ...“

Literatur:

Balsler, Forlinde (1959): Die Anfänge der Erwachsenenbildung in Deutschland in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Eine kultursoziologische Deutung.

Cheng, Yuk Lin (2010): Learning from the West: the development of Chinese art education for general education in the first half of 20th Century China. [Thesis (PhD/Research)] University of Southern Queensland. <https://eprints.usq.edu.au/19477/>

Espahangizi, Kijan (2015): „Im Wartesaal der Integration. Ankommen in der postmigrantischen Gesellschaft“, in: terra cognita – Schweizer Zeitschrift zu Integration und Migration 27, S.104–109.

Gikandi, Simon (2014): Slavery and the Culture of Taste.

Hering, Sabine (2013): „Die Zugänge von Frauenbewegung und Volksbildung zu Kunst, Kunsterziehung und Kunstgewerbe“. In: Imrode, Joseph; Zeising, Andreas (Hg.): Teilhabe am Schönen. Kunstgeschichte und Volksbildung, S.47–64.

Kossolapow, Line (1975): Musische Erziehung zwischen Kunst und Kreativität.

Mörsch, Carmen (2017): Die Bildung der Anderen mit Kunst: Ein Beitrag zu einer postkolonialen Geschichte der Kulturellen Bildung. http://kunst.uni-koeln.de/kpp/kpp_daten/pdf/KPP35_Moersch.pdf

Dies. (2016): „Stop Slumming! Eine Kritik kultureller Bildung als Verhinderung von Selbstermächtigung“. In: Castro Varela, Maria do Mar; Mecheril, Paul (Hg.): Die Dämonisierung der Anderen. Rassismuskritik der Gegenwart, S. 173–184.

Dies. (2016): „Mehrwert mit Marx: den über den Wert der Arbeitskraft hinausgehenden Teil der Wertschöpfung“. In: Schlie, Camilla; Willenbacher, Sascha: „Eure Zwecke sind nicht unsere Zwecke“. Zur Kooperationspraxis zwischen Theater und Schule im Berliner Modellprojekt „Jump & Run“, S. 85–106.

Paškevica, Beata (2006): In der Stadt der Parolen. Asja Lacic, Walter Benjamin und Bertolt Brecht.

Piesche, Peggy (2009): „Der ›Fortschritt‹ der Aufklärung – Kants ›Race und die Zentrierung des weißen Subjekts“, in: Arndt, Susan; Eggers, Maureen Maisha; Kilomba, Grada; Piesche, Peggy (Hg.): Mythen, Masken und Subjekte. Kritische Weißseinsforschung in Deutschland.

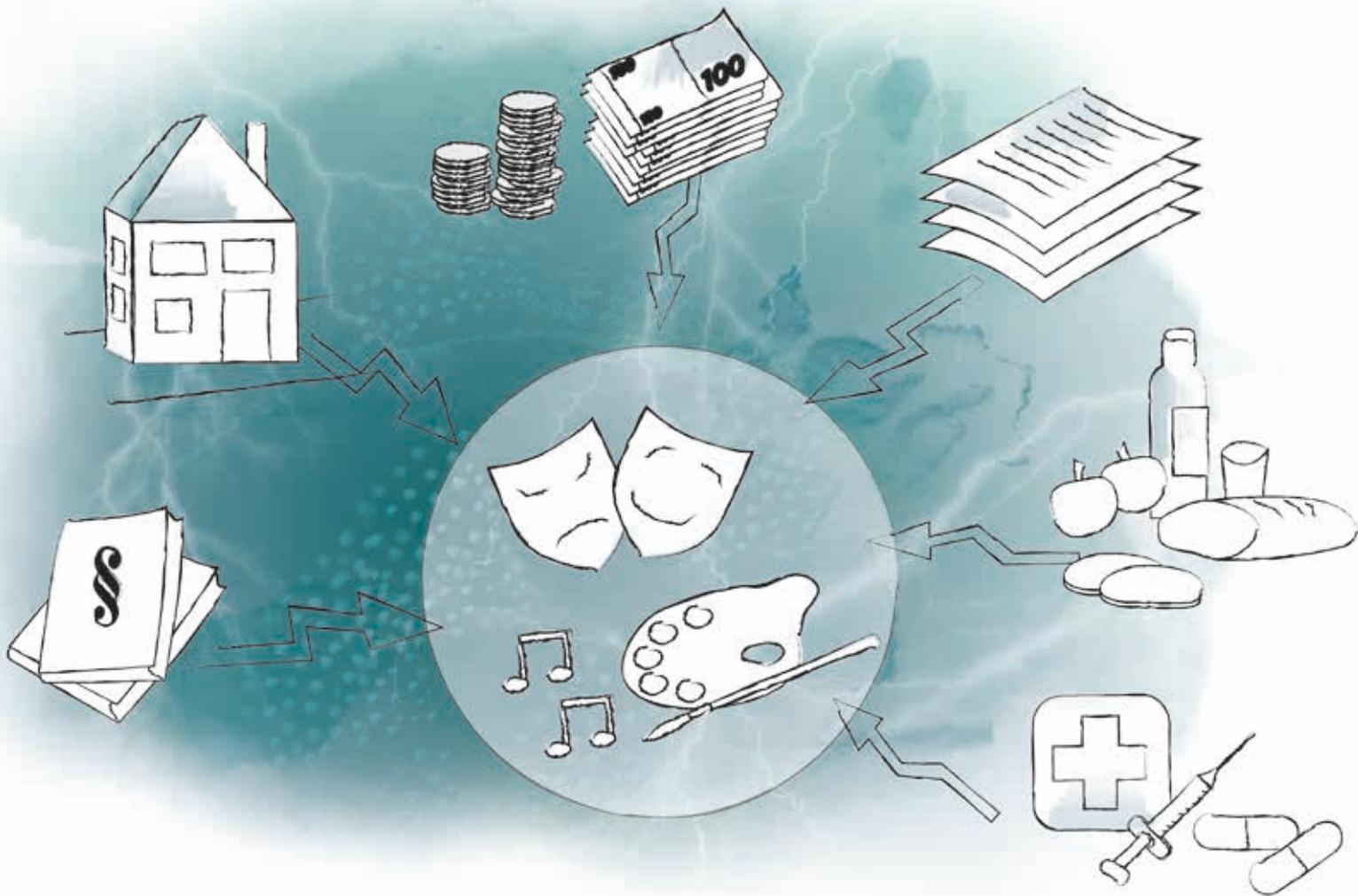
Quijano, Anibal (2016): Kolonialität der Macht, Eurozentrismus und Lateinamerika.

Read, Herbert (1962): Erziehung durch Kunst.

Skiera, Ehrenhard (2010): Reformpädagogik in Geschichte und Gegenwart: eine kritische Einführung.

Sonderegger, Ruth (2016): Zur Kolonialität der europäischen Ästhetik. Vortrag an der FernUni Hagen am 8.12.2016. https://www.fernuni-hagen.de/videostreaming/ksw/forum/20161208_shtml

Stuchtey, Benedikt (2014): Die europäische Expansion und ihre Feinde. Kolonialismuskritik vom 18. bis in das 20. Jahrhundert.



SIND KULTURELLE UND POLITISCHE ARBEIT VONEINANDER ZU TRENNEN?

REVIEW UNSERES PANELS AUF DEN INTERVENTIONEN 2017

Von Laura Paetau

Ist Kunst zu machen eigentlich Luxus? Was bedeutet es, in Kunstprojekten zu arbeiten, wenn die eigene Existenz in Frage steht? Und welche Absicht verfolgt man, wenn man mit Asylsuchenden arbeitet? Das sind Fragen, die gleich zu Beginn unserer Veranstaltung „Kulturelle Bildung im Kontext Asyl: Sind kulturelle und politische Arbeit voneinander zu trennen?“, die im Rahmen der Tagung Interventionen. Diversity in Arts and Education stattfindet, im Raum stehen. Der Titel ist zugleich die Ausgangsfrage unseres Fish-Bowl- Panels. Als Gäste geladen sind dafür: Sandra Selimović (Regie Become Flüchtling), Samee Ullah (CommUnity Carnival), Ferdos Mirabadi (Kargah e.V.) und Ahmed Shah & Mohammed Kello (Club Al-Hakawati). Moderiert wird das Format von Marwa Al-Radwany.

WE'LL COME UNITED

„Mit Kunst kann man erzählen, was man nicht erzählen darf. Art is very close to life. If it's not close to life, it's not art.“ befindet Samee Ullah gleich zu Beginn des Gesprächs. Asylsuchende Künstler*innen sollten nicht in erster Linie als Schauspieler*innen anerkannt werden, sondern zunächst als Menschen, fordert er. Ullah ist seit 2013 in Berlin und war Koordinator der Kampagne „My right is your right“, ein Bündnis von Kulturschaffenden, Aktivist*innen, Jurist*Innen, Geflüchteten, Kirchenvertreter*innen, Vereinen, Gewerkschafter*innen, Nachbarschaftsinitiativen, Einzelpersonen und vielen weiteren Gruppen. Ende 2014 gründete sich das Netzwerk, um sich stärker in die Berliner

Geflüchtetenpolitik einzumischen und Sichtbarkeit zu schaffen. Jetzt koordiniert Ullah gemeinsam mit anderen den *CommUnity Carnival*, eine große Parade, die am 16. September 2017 in Berlin stattfindet und unter dem Motto „We'll come UNITED“ bundesweit zu einem bunten Protest einlädt. Der *CommUnity Carnival* steht ganz in der Tradition des Karnevals für ein „Gelächter von unten“: im Aufruf heißt es: „Dieser Karneval ist ein Moment der Unity, der Gemeinschaft gegen Rassismus, gegen die Objektivierung und Entmenschlichung von Geflüchteten und ein guter Ort, um unsere Geschichten zu teilen. Der *CommUnity Carnival* soll eine Plattform sein, um so viele Gruppen wie möglich zusammenzubringen und starke Geschichten, Bilder, Momente der Solidarität und Hoffnung gegen die Angst zu erschaffen.“

„KARNEVAL HAT EINE LANGE TRADITION DES WIDERSTANDS, ES HAT EINE TRADITION DES LACHENS“

„Warum organisiert ihr einen Karneval und nicht eine Demonstration?“ möchte Marwa Al-Radwany auf der Veranstaltung wissen. „Karneval hat eine lange Tradition des Widerstands, es hat eine Tradition des Lachens“, erklärt Ullah. Ein Lachen, dass sich an die Herrschenden richte.

WIR BRAUCHEN KEIN MITLEID, WIR BRAUCHEN SOLIDARITÄT!

„Mein Startpunkt als Künstler war, als ich alles verloren hatte. Wenn man weiß, man ist am Nullpunkt und die ganze Welt weiß, du bist am Nullpunkt, dann hat man das Bewusstsein, alles zu erzählen.“ Ullah beschreibt die Bühne als Chance, alles erzählen zu können. Er sei nicht hier, um Kleidung oder Essen zu bekommen: „Wir brauchen kein Mitleid, wir brauchen Solidarität.“ Er sei Ingenieur und habe acht Jahre Berufserfahrung. „Gib mir Arbeit!“ sagt er. Wie das Leben in den Erstunterkünften sei, wüssten alle, aber niemand spreche darüber. Das sei die erste Forderung und der Grund, warum er als Schauspieler spiele. „Wir haben das Recht, jederzeit auf die Straße zu gehen, zu demonstrieren und unsere Idee zu feiern.“ Solidarität ist der direkte Aufruf des *CommUnity Carnival*. „Don't abuse the people.“ fordert Ullah und fragt: „Wo beginnt kulturelle Bildung und eine willkommene Willkommenskultur und wo fängt ein Abhängigkeitsverhältnis an?“ Denn Abhängigkeiten seien per se strukturell gegeben. Das Selbstverständnis der beteiligten Akteur*innen erscheine ausschlaggebend dafür, ob sich diese strukturellen Gegebenheiten verstetigen oder in diese interveniert werde, mit dem Ziel, diese aufzulösen.

VON SICHTBARKEIT...

Sandra Selimović leitet ein Projekt des Vereins *Amaro Drom*, einer Selbstorganisation von Rom*nija und Nicht-Rom*nija mit dem Titel „Become Flüchtling“. Das Stück bringt deutsche Rom*nija-Jugendliche zusammen, die in der Gefahr schweben, abgeschoben zu werden. „In den letzten Jahren hat es viele Deportationen gegeben nach Serbien und in die sogenannten sicheren Herkunftsländer“ erklärt sie. Selimović ist selbst Romni aus Serbien und kam als Fünfjährige mit ihrer Familie nach Österreich. Sie ist Schauspielerin und Regisseurin und hat in Wien viel Aufsehen erregt mit ihrem Romnija-Theater-Verein *Romano Svato* – der erste professionelle und feministische Rom*nija-Theaterverein – und Performances wie *Roma Attack* und *Roma Armee Fraktion*. Als politische Aktivistin hat sie auch den Protestmarsch Geflüchteter aus dem Flüchtlingslager Traiskirchen nach Wien Ende 2012, die anschließende Besetzung des Vorplatzes der Votivkirche und den Einzug in die Kirche unterstützt. Seit kurzem ist Selimović in Berlin. Als Schauspielerin spielt sie im Maxim Gorki Theater in dem Stück *Roma Armee*, zu dem sie gemeinsam mit ihrer Schwester Simonida Selimović die Idee entwickelt hat. Deutschland und Österreich verfolge eine Politik des Platzmachens und einer Hierarchisierung von Geflüchteten, wie die Unterteilung in ‚Wirtschaftsflüchtlinge‘ und andere, erzählt sie. Es werde unterteilt in Flüchtlinge mit guten und schlechten Aussichten. In ihrer Arbeit gehe es letztendlich viel um Sichtbarkeit und Sichtbarmachung, erklärt Selimović.

„WO BEGINNT KULTURELLE BILDUNG UND EINE WILLKOMMENE WILLKOMMENSKULTUR UND WO FÄNGT EIN ABHÄNGIGKEITSVERHÄLTNISS AN?“

...UND SELBSTORGANISATION

Ferdos Mirabadi benennt Selbstorganisation als Ziel ihrer Arbeit. *Kargah* ist das persische Wort für Werkstatt. Der Verein für interkulturelle Kommunikation, Migrations- und Flüchtlingsarbeit hat sich offiziell 1986 in Hannover gegründet, um Geflüchtete aus dem Iran zu unterstützen, die nach der gescheiterten Revolution von 1979 nach Deutschland gekommen waren. *Kargah* ist eine Selbstorganisation von Geflüchteten und Migrant*innen, die bereits seit 1980 aktiv sind – ursprünglich als Hilfe zur Selbsthilfe von politischen Geflüchteten aus dem Iran, hat sich *Kargah* im Laufe seines Bestehens für Menschen aller Herkunft geöffnet, die von Abschiebung, Ausgrenzung oder fehlender Chancengleichheit und prekären Lebensbedingungen betroffen sind. Jede*r könne

heute mitmachen, Religion spiele keine Rolle, der Verein sei parteilos, 90 % der Teilnehmer*innen und Mitglieder seien Frauen, erzählt Mirabadi. Es gebe Sprachkurse, Beratung für Migrantinnen, die von häuslicher Gewalt betroffen sind und Kinderbetreuung. Kulturelle Arbeit mit dem Fokus auf Begegnungen haben den Verein bei seiner Arbeit immer begleitet. Die Vereinsarbeit sei projektbezogen finanziert, die Politik bestimme auch die Förderung. Hier macht Mirabadi auf die Defizite innerhalb der Förderlandschaft aufmerksam. Förderlogiken seien nicht immer einzuhalten, wenn man gute Arbeit leisten wolle. Dabei verfolgt Kargah beim Ehrenamt einen politischen Ansatz. Politische Erwartungen seien hier der Anspruch auf Augenhöhe, Teilhabe und Partizipation. Diese sollen in den Projekten selbst umgesetzt werden.

MEINE GESCHICHTE GEHÖRT MIR

Auf Al-Radwanys Frage hin, ob Kunst von Geflüchteten sowie mit Geflüchteten und Nicht-Geflüchteten automatisch politisch sein müsse, weil sie unter bestimmten Bedingungen stattfindet, oder auch eine Art „Therapie“ und Ablenkung sein könne, antwortet Ullah: „What is not political? Art cannot change or give you solutions for your bureaucratic and political problems, but it can show you how to live, how to resist. Resistance is a power and art empowers the power.“ (Kunst kann dein Leben nicht verändern oder Lösungen für bürokratische oder politische Probleme bieten, aber sie kann dir zeigen, wie du leben und Widerstand leisten kannst.) Ein 30-Sekunden-Gastauftritt

auf der Bühne eines Theaterstücks, das eigentlich von *weißen*, deutschen Schauspieler*innen gespielt werde, und anschließend eine Premierenparty mit Party, Kleidung und Essen für die Geflüchteten, wie er es schon erlebt habe – das sei nicht das, was gebraucht werde. „Wenn ein Haus oder Regisseur Geld von der Stadt bekommt, für ein Projekt mit Migrant*innen und Geflüchteten, und er zeigt meine Geschichte auf der Bühne, darüber was alles schlecht ist; diese Geschichte gehört mir.“

„ART CANNOT CHANGE OR GIVE YOU SOLUTIONS FOR YOUR BUREAUCRATIC AND POLITICAL PROBLEMS, BUT IT CAN SHOW YOU HOW TO LIVE, HOW TO RESIST.“

NOBODY GIVES US A VOICE, WE TAKE IT!

Ahmed Shah greift diesen Punkt auf und erklärt: „Jede*r von uns hat eine Geschichte, aber wir werden abgestempelt, wir sind eine Krise geworden und haben selbst vergessen, dass wir Menschen sind.“ Gemeinsam mit Mohammed Kello ist er Teil des Clubs Al-Hakawati (Club

der Geschichtenerzähler*innen). Der Club hat sich ein Manifest gegeben, mit dem Titel „Nobody gives us a voice, we take it!“ (Niemand gibt uns eine Stimme, wir nehmen sie uns). Darin heißt es: „We come from every corner of the world and we are open to the world. we are an international, self-organized, creative collective. we are a community where every member is important. we break the border of language, nationality and cultural differences. Club Al-Hakawati is a re-mix of culture, is a melting pot and an experimental ground. we are an inclusive group, open for new members who respect our manifesto.“

„Warum ist dieses Manifest und die Frage der Selbstorganisation für euch so wichtig, und wie drückt sie sich ganz konkret in eurer Arbeit aus?“, möchte Al-Radwany wissen. Kello antwortet: „Club Al-Hakawati heißt nicht mehr ‚Refugee Club‘ [sein Vorgänger]. Wir wollen als Menschen gesehen werden, nicht als Flüchtlinge. Wir sind Kunstschaffende, Geschichtenerzähler*innen und keine armen Opfer. Aber unsere Geschichten sind wichtig, weil wir Gerechtigkeit wollen und weil wir damit unsere Situation sichtbar machen. Hier geht es auch um Krieg, Rechtslosigkeit, Rassismus und so weiter. Gearbeitet wird auf Augenhöhe, es gibt keinen Boss, wir sind alle eins, ein Ensemble, wir sagen ‚Niemand gibt uns eine Stimme, wir nehmen sie uns‘. Es geht nicht darum, dass in unserem Ensemble nur Geflüchtete arbeiten dürfen – bei uns sind alle willkommen, die unser Manifest respektieren.“

„ES GEHT NICHT DARUM, DASS IN UNSEREM ENSEMBLE NUR GEFLÜCHTETE ARBEITEN DÜRFEN – BEI UNS SIND ALLE WILLKOMMEN, DIE UNSER MANIFEST RESPEKTIEREN.“

Shah beschreibt, wie beim Geschichten-auf-die-Straße-Bringen auch unangenehme Geschichten erzählt werden. Diese Geschichten seien ihr Gepäck und auch eine politische Auseinandersetzung, denn letztendlich seien weltweite politische Bedingungen der Grund, warum Menschen flüchten müssen und das sei auch der Grund, warum sie hier seien: „We are here because you are there.“ Der Club Al-Hakawati be- wege sich dabei sehr autonom und momentan relativ unabhängig von

Förderlogiken [sprich: frei von finanzieller Förderung, das heißt ehrenamtlich]. Dadurch sei man zwar frei von solchen Strukturen, aber auch von Selbstausbeutung betroffen und der Möglichkeit, bestimmte Infrastrukturen zu schaffen. Man sei also nicht betroffen von der ‚Projektitis‘, einer Krankheit der Projektförderung, die nach der herrschenden Förderlogik stets neue Projekte erwarte, die ein konkretes Ziel formulieren, Teilnehmende erfasse, Ergebnisse messe und zeitlich beschränkt

sei. Solch eine Krankheit könne bedeuten, sehr schnell Ergebnisse zu erwarten und gehe auch mit einem bestimmten Druck einher, erklärt Shah. „Wer sind wir, zu erwarten, dass ein Projekt klappt, wenn wir in ein Camp [von Geflüchteten] hineingehen, unter diesen Bedingungen?“ Dabei sei die Willkommenskultur durchaus willkommen gewesen. Doch der entscheidende Impuls sei gewesen, dass Geflüchtete selber Druck gemacht haben und eine Bewegung nach der anderen organisiert haben. Diese Bewegung werde von Aktivist*innen getragen. Shah betont, wie wichtig es sei, dass diese Aktivist*innen das Geld bekommen, das derzeit an die großen Theater und Projekte gehe. Nach nur drei oder vier Jahren Geflüchtetenpolitik und kultureller Bildung mit Geflüchteten seien solche Projekte bereits die größten Abnehmer von Geldern für die Arbeit mit Geflüchteten. Die Aktivist*innen, die seit Jahren selbstorganisierte Projekte tragen und eine Bewegung aufbauen würden, haben solche Gelder nie bekommen. „Das Geld wird von oben nach unten aufgeteilt, wir fordern eine Umverteilung dieser Gelder an die Aktivist*innen.“

**„ZU SCHWEIGEN
ODER NICHT DAMIT
UMZUGEHEN BEDEUTET
IMMER AUCH EIN ERHAL-
TEN DES STATUS QUO.“**

**„ES GEHT UM DAS RECHT,
DIE EIGENE GESCHICH-
TE ZU ERZÄHLEN, DAS
RECHT AUF SELBSTREPRÄ-
SENTATION.“**

An diesem Abend wird deutlich: Kunst findet nicht in einem luftleeren Raum statt. Das tut sie nie, aber der Kontext Flucht und Asyl lässt die unterschiedlichen Produktionsbedingungen und Voraussetzungen eklatant erscheinen. Wollen Projekte und Institutionen hiermit umgehen und diesen Fakt nicht ignorieren, sind sie aufgefordert, eine Haltung zu entwickeln, die diesen besonderen Gegebenheiten gerecht wird. Zu schweigen oder nicht damit umzugehen bedeutet immer auch ein Erhalten des Status Quo. Bei kulturellen Projekten und Kunst von und mit Geflüchteten geht es eben auch um den Moment der Sichtbarkeit. Als wer wird man gelesen? Welche Label werden verteilt? Es geht um das Recht, die eigene Geschichte zu erzählen, das Recht auf Selbstrepräsentation.

Die Selbstbestimmung anderer zuzulassen, geht immer auch damit einher, Deutungshoheit abzugeben. Hier stellt sich die Frage, inwiefern Projekte und die Engagierten für eine Willkommenskultur im Bereich der kulturellen Bildung bereit sind, sich selbstkritisch und in einer solidarischen Haltung gegenüber den Teilnehmer*innen zu positionieren. Was ist das eigene Selbstverständnis als Unterstützer*in? Statt davon

zu sprechen Ressourcen einzusetzen, können wir auch davon sprechen, Ressourcen umzuverteilen; statt mit Privilegien umzugehen, Privilegien aufzugeben. Im konkreten Fall kann das auch bedeuten: Entscheidungsstrukturen abzugeben. Darin eine Haltung zu entwickeln ist notwendig, um eben nicht bei der Projektitis stehen zu bleiben und lediglich Symptome zu bekämpfen.

SOZIALE ARBEIT UND UNENTGELTLICHES ENGAGEMENT¹ IM KONTEXT VON FLUCHT

Von Prof. Dr. Nivedita Prasad

Für Geflüchtete können sowohl Angebote der Sozialen Arbeit als auch Unterstützung durch unentgeltlich Engagierte wichtige Pfeiler für ein gelingendes Ankommen in Deutschland darstellen. Spätestens mit dem Ankommen in staatlichen Strukturen kommen Geflüchtete in Kontakt mit professionellen Sozialarbeitenden, die in der Regel in Kontexten tätig sind, in denen auch unentgeltlich Engagierte aktiv sind.

Ob unentgeltliches Engagement mit Sozialer Arbeit in Konflikt steht oder eine sinnvolle und zusätzliche ergänzende Rolle übernimmt, hängt von den Angeboten beziehungsweise jeweiligen Tätigkeitsfeldern ab. Karakayali/Kleist weisen darauf hin, dass ein Großteil der Tätigkeiten der unentgeltlich Engagierten in Behördengängen, Übersetzungsarbeiten und der Organisation der ehrenamtlichen Arbeit liegen (vgl. Karakayali/Kleist 2015: 5). Dies klingt nach einer sinnvollen Ergänzung zu hauptamtlichen Angeboten, ebenso wie die Unterstützung bei Wohnungs- und Arbeitssuche. Wenn aber zu den Haupttätigkeitsfeldern von unentgeltlich Engagierten Beratung hinzukommt, muss große Skepsis entstehen, da Beratungsarbeit genaue rechtliche Kenntnis fordert und Mindeststandards gewährleistet sein müssen (vgl. Bertelsmann Stiftung 2016: 23 & 50).

TRENNLINIE SOZIALE ARBEIT UND UNENTGELTLICHES ENGAGEMENT

In der Regel wird davon ausgegangen, dass unentgeltlich Engagierte freiwillig, gemeinwohlorientiert und unentgeltlich tätig sind. Darüber hinaus ist der offensichtlichste Unterschied zwischen Sozialarbeitenden und unentgeltlich Engagierten das Studium der Sozialen Arbeit als Voraussetzung für eine Einstellung als Sozialarbeiter*in. Professionelle Soziale Arbeit zeichnet sich im Idealfall „dadurch aus, dass sie in den verschiedenen Handlungsfeldern aufgrund von erworbenem Beschreibungs-, Erklärungs-, Handlungs- sowie Erfahrungswissen komplexe Problemlagen erkennt und schließlich auf der Basis ihrer berufsethischen Prinzipien und berufseigenen Kompetenzen Handlungsstrategien entwickelt“ (DBSH Landesverband Bayern 2013: o.S.).² Auch wenn viele unentgeltlich Engagierte zahlreiche formale und faktische Kompetenzen mitbringen, so ersetzen diese kein

Studium der Sozialen Arbeit, wo im Idealfall die interdisziplinären Grundlagen einer nicht-paterналиstischen und diskriminierungssensiblen Profession erlernt werden.

Auf der anderen Seite bietet gerade die Unabhängigkeit von unentgeltlich Engagierten Möglichkeiten, die den Rahmen einer professionellen Betreuung zeitlich und konzeptionell sprengen würde. So verbietet es sich beispielsweise für professionelle Helfer*innen, private Kontakte mit Klient*innen zu pflegen. Unentgeltlich Engagierte können aber eine solche Beziehung eingehen – die zum Beispiel für unbegleitete Minderjährige sehr hilfreich sein kann. Han-Broich nennt diese Art der Beziehung „Ersatzbeziehung“, die dadurch gekennzeichnet ist, dass durch die Flucht verlorengegangene soziale Bindungen teilweise ersetzt werden (vgl. 2015: 46). Auch die Typisierung der Beziehung als „Kapitalbeziehung“ ist von Bedeutung. Hier geht es darum, unentgeltlich Engagierte als eine Art Sozialkapital für Geflüchtete zu betrachten, die im Umgang mit behördlichen Schwierigkeiten oder bei der Wohnungs- und Arbeitssuche unterstützen können (vgl. ebd.).

Neben diesen Unterstützungsmaßnahmen ist der größte Vorteil von unentgeltlich Tätigen die Tatsache, dass sie Einblick in ein Feld haben, in dem sie nicht weisungsgebunden tätig sind. Solange es keine regulären und effektiven Schutz- und Beschwerdemechanismen für Geflüchtete (in Gemeinschaftsunterkünften) gibt, kommt unentgeltlich Engagierten eine sehr wichtige Rolle zu: sie können kritisch beobachten und gegebenenfalls ihre Beobachtungen öffentlich machen, ohne beispielsweise ihren Arbeitsplatz zu gefährden. Eindrucksvolle Beispiele solcher Interventionen sind von Initiativen wie „Kreuzberg hilft“, „Moabit hilft“ oder „Friedrichshain hilft“ ausgegangen.

Sowohl für Sozialarbeitende als auch für unentgeltlich Engagierte gilt, dass ihre politische Grundhaltung die Art der Ausübung ihrer Tätigkeit beeinflussen dürfte. Lambert et. al. machen darauf aufmerksam, dass nicht alle unentgeltlich Engagierten eine politische Stimme teilen; einige betonen sogar explizit, dass sie ihre Arbeit als eine unpolitische ansehen (vgl. Lambert et.al 2015: o.S.). In diesen Fällen wird das Engagement konformistisch ausgeübt,

Prof. Dr. Nivedita Prasad ist Professorin an der Alice Salomon Hochschule in Berlin, wo sie u.a. den Masterstudiengang Soziale Arbeit als Menschenrechtsprofession (<http://www.mrma-berlin.de//MRMA/>) und den Zertifikatskurs „Soziale Arbeit mit Geflüchteten – Möglichkeiten und Grenzen professionellen Handelns“ (<https://www.ash-berlin.eu/weiterbildung/zentrum-fuer-weiterbildung/kursuche/einzelansicht-kurs/?a-typ=zk&uid=210>) leitet. Sie ist Initiatorin und Mitautorin des Positionspapiers zu Sozialer Arbeit mit Geflüchteten in Gemeinschaftsunterkünften (www.fluechtlingssozialarbeit.de) und gibt im Herbst 2017 ein Buch mit dem Titel „Soziale Arbeit mit Geflüchteten. Rassismuskritisch, professionell, menschenorientiert“ im Barbara Budrich Verlag heraus.

¹ Hier wird bewusst nicht die Terminologie Bürgerliches Engagement verwendet, da nicht alle unentgeltlich Engagierten Bürger*innen der BRD sind.

² Für eine dezidierte Darstellung professioneller Kompetenzen für Soziale Arbeit in Gemeinschaftsunterkünften siehe: Initiative Hochschullehrender zu Sozialer Arbeit in Gemeinschaftsunterkünften (2016: 9f).

das heißt es wird Gutes getan und im Sinne der staatlichen Intention werden Versorgungslücken geschlossen, ohne die sozialen Verhältnisse zu kritisieren (vgl. van Dyk et al. 2016:40). Ein als rebellisch verstandenes Engagement geht im Gegensatz hierzu davon aus, dass das Adressieren der Frage nach den Bedingungen einer solidarischen Gesellschaft im Vordergrund steht; es klagt an, fordert ein und erkundet neue Perspektiven emanzipatorischer Solidarität (ebd.).

Während unentgeltlich Engagierte sich für oder gegen eine politische und damit rebellische Ausrichtung ihrer Tätigkeit entscheiden können, haben Sozialarbeitende diese Wahl kaum. Denn sowohl die Definition Sozialer Arbeit als auch alle Dokumente zur Ausgestaltung der Profession sind eindeutig darin, dass Soziale Arbeit selbstverständlich ein politisches und damit auch ein Mandat für strukturelle Veränderung hat.

CHANCEN EINES EFFEKTIVEN MITEINANDERS

Dass die Ausgestaltung des politischen Mandats Sozialarbeitende in Loyalitätskonflikte bringen kann, ist eine nicht zu leugnende Realität; hier können sie aber sehr von der Unabhängigkeit unentgeltlich Engagierter profitieren, wenn sie mit ihnen kooperieren.

Weiterhin werden Geflüchtete in einem Kontext leben (müssen), in denen Sozialarbeitende und unentgeltlich Engagierte tätig sein werden. Im Großen und Ganzen dürfte Klarheit darüber herrschen, dass die jeweiligen Anderen keine Konkurrenz darstellen. Wie sich dieses Miteinander gestaltet, ist sicherlich abhängig von der Sicht der jeweiligen Akteur*innen. Aus der Perspektive der professionellen Sozialen Arbeit ist eine Koordination aller Tätigkeiten der unentgeltlich Engagierten notwendig; hierzu gibt es bereits mehrere Konzepte (siehe zum Beispiel Blickhäuser 2016), die größtenteils davon ausgehen, dass ein gutes Miteinander zwischen Sozialarbeiter*innen und unentgeltlich Engagierten gelingen kann, wenn Konzepte zur strukturierten Einbindung von unentgeltlich Engagierten mit klar formulierten Tätigkeitsbeziehungsweise Aufgabenfeldern und Ansprechpersonen für unentgeltlich Engagierte vorhanden sind (vgl. ebd.:142).

„AUCH WENN VIELE UNENTGELTLICH ENGAGIERTE ZAHLEICHE FORMALE UND FAKTISCHE KOMPETENZEN MITBRINGEN, SO ERSETZEN DIESE KEIN STUDIUM DER SOZIALEN ARBEIT, WO IM IDEALFALL DIE INTERDISZIPLINÄREN GRUNDLAGEN EINER NICHT-PATERNALISTISCHEN UND DISKRIMINIERUNGSENSIBLEN PROFESSION ERLERNT WERDEN.“

Literatur:

Bertelsmann Stiftung (2016): Koordinationsmodelle und Herausforderungen ehrenamtlicher Flüchtlingshilfe in den Kommunen. Gütersloh. https://www.bertelsmann-stiftung.de/fileadmin/files/BSf/Publikationen/GrauePublikationen/Koordinationsmodelle_und_Herausforderungen_ehrenamtlicher_Fluechtlingshilfe_in_den_Kommunen.pdf [Zugriff 17.5.2017]

Blickhäuser, Angelika (2016): Engagement in Zeiten der Flucht. Ein Blick aus der Praxis, in: Stadler, Wolfgang (Hrsg.): Mehr vom Miteinander. Wie bürgerschaftliches Engagement sozialen Zusammenhalt stärken kann. TUP Sonderband 2016. S. 140–144

DBSH Landesverband Bayern (2013): Ergänzen statt ersetzen. Professionelle mit Profil und Bürger mit Engagement. Zum Verhältnis von Freiwilligenarbeit und Sozialer Arbeit. <http://www.dbsh-bayern.de/wordpress/wp-content/uploads/2013/12/Professionelle-Soziale-Arbeit-und-Freiwilligenarbeit.pdf> [Zugriff 17.5.2017]

Han-Broich, Misun (2015): Engagement in der Flüchtlingshilfe – eine Erfolg versprechende Integrationshilfe, in: APuZ 14–15/2015. S. 43–49

Initiative Hochschullehrender zu Sozialer Arbeit in Gemeinschaftsunterkünften (2016): Soziale Arbeit mit Geflüchteten in Gemeinschaftsunterkünften. Professionelle Standards und sozialpolitische Basis, Berlin 2016, abrufbar unter: www.fluechtlingssozialarbeit.de/ [Zugriff 17.5.2017]

Karakayali, Serhat/ Kleist, Olaf (2015): Strukturen und Motive der ehrenamtlichen Flüchtlingsarbeit in Deutschland, 1. Forschungsbericht: Ergebnisse einer explorativen Umfrage vom November/Dezember 2014, Berlin: Berliner Institute für empirische Integrations- und Migrationsforschung, Humboldt-Universität zu Berlin. <http://www.fluechtlingshilfe-htk.de/uploads/infos/49.pdf> [Zugriff 24.5.2017]

Lambert, Laura/Liebig, Manuel/Schwartz, Helge (2015): Willkommen um zu bleiben? Diskussion. Wie aus der aktuellen Hilfswelle für Geflüchtete Langfristiges entstehen kann. In: ak – analyse & kritik 609/2015, o.S. https://www.akweb.de/ak_s/ak609/10.htm [Zugriff 22.5.2017]

Speth, Rudolf/Becker Elke (2016): Geflüchtete Menschen in Deutschland: Neue Herausforderungen für die Zivilgesellschaft. In: Stadler, Wolfgang (Hrsg.): Mehr vom Miteinander. Wie bürgerschaftliches Engagement sozialen Zusammenhalt stärken kann. TUP Sonderband 2016. S. 55–66

van Dyk, Silke/Dowling, Emma/Haubner, Tine (2016): Für ein rebellisches Engagement. In: Blätter für deutsche und internationale Politik 2/2016, S. 37–40

TRAUMA UND MIGRATION ALS PROZESSE VERSTEHEN

Von Sibel Atasayi

Während vor einigen Jahrzehnten um die Legitimation des Traumbegriffs gekämpft wurde, wird dieser Begriff heute inflationär verwendet. Umso drängender ist es, sich um eine differenzierte Sprache zu bemühen und kritisch zu schauen, welche Begriffe sich in unsere Alltagssprache eingeschlichen und aus welchen Bereichen wir diese ausgeliehen haben.

Die Hauptdiagnose für Geflüchtete ist die „Posttraumatische Belastungsstörung“ (PTBS), die eine mögliche psychische Reaktion auf ein traumatisches Ereignis ist. Gemäß der medizinisch-psychiatrischen Diagnosemanuale (DSM IV; ICD 10) beschreibt die PTBS ein Ereignis, welches schwerwiegend und belastend, mit außergewöhnlicher Bedrohung oder von katastrophentypischem Ausmaß ist, das bei fast jeder*in eine tiefe Verzweiflung hervorrufen würde. Diese Diagnose (altgriech. „Urteil“) folgt einem biomedizinischen Traumaverständnis und blendet die politische und soziale Dimensionen aus. Die Verantwortung der Traumabewältigung wird auf das Individuum delegiert, das zum*r traumatisierte*n/ Krankheitsträger*in gemacht wird (Kühner, 2002; Brennsell & Weber, 2016). Um daher einer Medikalisierung unserer Sprache im Kontext von Flucht und Trauma vorzubeugen, werde ich weitgehend Begriffe aus dem medizinisch-psychiatrischen Spektrum vermeiden.

ERWEITERUNG DES TRAUMAVERTÄNDNISSES

Das Wort Trauma stammt aus der griechischen Sprache und bedeutet „Wunde“. Im psychologischen Sinne reden wir von einer seelischen Wunde, die nicht mehr rückgängig gemacht werden kann und eine tiefgreifende Erschütterung der menschlichen Seele verursacht. Traumata rufen bei Betroffenen großes Chaos hervor. Häufig kann das Erlebte nicht in Worte gefasst werden, da es die bisherigen Erfahrungen- und Sprachhorizonte sprengt. Sprachlosigkeit und die Fragmentierung der Sprache hängen dabei eng zusammen, denn auch das Gedächtnis kann sich nur noch in Bruchstücken an die genauen Details und Hintergründe des Traumas erinnern.

Jeder Mensch verfügt über Selbstheilungskräfte, um Traumatisches zu bewältigen, sodass sich erst keine psychischen Beschwerden entwickeln

können. Wie gut er*sie das kann, hängt unter anderem von der Art, der Häufigkeit und dem Schweregrad der Traumata ab. Generell gilt es zwischen zwei Arten zu unterscheiden: Handelt es sich um ein akzidentelles Ereignis, wie ein Verkehrsunfall oder um ein man-made disaster, wie Krieg oder Vergewaltigung? Im Besonderen stellt die von anderen Menschen ausgehende Gewalterfahrung eine extreme Belastung für die menschliche Psyche dar, da sie gerichtet und bewusst die Zerstörung und Erniedrigung des Gegenübers hervorruft. Folglich gilt es zu unterscheiden, ob es das Beben des Meeres ist oder ob es beispielsweise Menschen sind, die im Auftrag einer staatlichen Gewalt in Gefängnissen oder an Grenzübergängen foltern.

Im Kontext von Flucht und Asyl sind es meist Gewalterfahrungen, die durch Menschen verursacht sind und über einen längeren Zeitraum hinweg wiederholt auftreten. Diese Form von Traumata haben die höchste Wahrscheinlichkeit, psychische Beschwerden nach sich zu ziehen. Insbesondere Überlebende von Foltererfahrung verlieren nicht nur ihr Vertrauen in die eigene Person, sondern auch in die Mitmenschen und die Welt, die nunmehr als bedrohlich und gefährlich wahrgenommen wird (Baron & Flory, 2016).

Bei Geflüchteten handelt es sich nicht um eine Traumatisierung mit einem klaren Anfang und Ende, sondern um eine Aneinanderreihung mehrerer traumatischer Sequenzen: Vor der Flucht (1. Sequenz), die Flucht (2. Sequenz) und nach der Flucht (3. Sequenz). Dieses Traumaverständnis geht auf die Arbeiten vom Holocaust-Überlebenden und Psychiater Hans Keilson zurück, der mit seiner Langzeitstudie an jüdischen Kriegswaisen auf den kumulativen Prozesscharakter von Traumatisierungen hinwies und den Begriff der sequentiellen Traumatisierung prägte (Keilson, 2005; Becker, 2006; Bittenbinder, 1992; 1999).

Für die Traumabewältigung spielen die Lebensbedingungen in der Gegenwart, also im Exil, eine entscheidende Rolle. Wie geht es für die Betroffenen nach der Flucht weiter? Geflüchtete benötigen Schutz, innere und äußere Sicherheit und psychotherapeutische Versorgung, damit sie das Erlebte verarbeiten und ein neues Leben aufbauen können. Leider werden ihre Lebensrealitäten durch asyl- und

Sibel Atasayi ist Politische Psychologin (Diplom) und psychologische Psychotherapeutin i. A. Sie arbeitet psychotherapeutisch mit Klient*innen, die eine Trauma-, Zuwanderungs- und Migrationsgeschichte haben (2015-). Zuvor war sie persönliche Assistentin der Intendantin Shermin Langhoff am Maxim Gorki Theater in Berlin (2015–2016) und hat an verschiedenen Kulturproduktionen teilgenommen, nachdem sie Mediations- und Dialogprojekte in der Türkei, im Libanon und in Afghanistan durchführte (2011–2014).

aufenthaltsrechtliche Bestimmungen massiv beschränkt. Sie sind größtenteils mit Unsicherheiten, Entmündigungs- und Ausgrenzungserfahrungen konfrontiert.

Dabei ist und bleibt die Gestaltung von gesellschaftlichen Rahmenbedingungen eine gesamtgesellschaftliche Aufgabe, die alle (nicht-)staatlichen Akteur*innen, die es mit Geflüchteten zu tun haben, in die politische Verantwortung zieht.

DIE FOLGEN VON TRAUMA UND MIGRATION

Migration ist geprägt von Verlusterfahrungen, die reale Orte, Menschen, Berufe und Lebensentwürfe einschließt. Die notwendige Trauer um Verlorenes bleibt fluchtbedingt oder während des laufenden Asylverfahrens häufig auf der Strecke. Krisen, wie eine drohende Abschiebung, können zu Kurzschlusshandlungen wie suizidalen Krisen oder zu selbstverletzendem Verhalten führen. Ohne äußere Sicherheit (Aufenthaltsstatus) kann sich eine innere Sicherheit (psychische Stabilität) nur sehr schwer entwickeln. Das Gefühl von Identitätsverlust und Entwurzelung wird durch die Isolation in Unterkünften weiter aufrechterhalten. Die mediale Berichterstattung und eine asylfeindliche Stimmung lassen ein Kollektivbild von Geflüchteten entstehen und sprechen ihnen die Individualität ab.

Im Alltäglichen ist der Schlaf weder tief noch ungestört, sondern häufig von Albträumen geprägt. Eine Polizeisirene, die im Hintergrund zu hören ist, kann ungewollte Erinnerungsattacken in Form von Flashbacks hervorrufen und eine erhöhte Schreckhaftigkeit und Wachsamkeit als Folge haben. Die Konzentration beim Vokabellernen im Deutschunterricht wird unterbrochen, durch die Trauer über erlebte Verluste oder die Sorge um Familienangehörige, die weiterhin in Lebensgefahr sind. Das Leistungsniveau ist niedrig, obwohl man* früher schneller lernte. Dies nagt am Selbstwertgefühl und löst Ängste und Zweifel aus. Wenn das Lernen der Sprache nicht im durch den Stundenplan vorgesehenen Tempo passiert, kann dies auf der individuellen Ebene Scham- und Schuldgefühle auslösen. Situationen wie die Anhörung durch staatliche Beamt*innen oder auch Gespräche über die Fluchthintergründe werden eher gemieden, um sich vor einer Reaktualisierung des Traumas zu schützen. Im idealtypischen Fall erfordert der Erwerb einer neuen Sprache und das Lernen von neuen kulturellen Regelwerken viel Mühe, Disziplin, Ausdauer und Ressourcen. Im Fall von traumatisierten Geflüchteten, sind es nicht nur individuelle, sondern auch institutionelle und strukturelle Belastungen, die solch einem Integrations- und Akkulturationsprozess im Wege stehen.

EINE TRAUMASENSIBLE HALTUNG ALS HANDWERKSZEUG FÜR DIE KULTURPRAxis MIT GEFLÜCHTETEN

Ähnlich wie im Kontext von Asyl und Trauma, geht es bei der kulturellen Praxis unter anderem auch um die Schaffung von Zugängen zu geregelten Ressourcen und die Überwindung von strukturellen Barrieren. Empowerment ist komplex, aber es fängt dort an, wo man* nicht mehr über Geflüchtete spricht, sondern sie selbst sprechen. Fühlen sich Geflüchtete nicht ermächtigt, wenn sie zu Mitgliedern eines Exil-Ensembles am *Maxim Gorki Theater* werden und eigenständig ihre alltäglichen Erfahrungen künstlerisch in die Szene setzen? Es gibt kein Patentrezept für Selbstermächtigung, doch es muss Selbstbestimmung, Verantwortungsübergabe und Freiwilligkeit umfassen. Bin ich mir der strukturellen Machtasymmetrien, in denen eine Begegnung stattfindet (ich = Helfende*r, Geflüchtete*r = Hilfeempfänger*in), bewusst? Bin ich bereit, eigene Stereotype und Privilegien kritisch zu reflektieren? Kenne ich die Grenzen zu Paternalismus? Ab wann muss ich professionelle Hilfe hinzuziehen, an wen kann ich vermitteln? Die Antworten auf diese Fragen umschreiben eine offene Haltung, die transkulturell, rassistuskritisch und traumasensibel ist. Traumata haben im Kern viel mit Grenzverletzungen zu tun, wovon Überlebende von Foltererfahrung viel zu viele erleiden mussten. Deswegen ist es unerlässlich, die eigenen Grenzen zu achten und die der anderen zu wahren.

Ansprechpartner*in für die psychosoziale Versorgung von Geflüchteten und Folterüberlebenden in Deutschland:

Einen umfassenden Überblick hierzu und weiterführende Arbeiten finden Sie auf der Webseite der **Bundesweiten Arbeitsgemeinschaft der Psychosozialen Zentren für Flüchtlinge und Folteropfer BAfF e.V.** <http://www.baff-zentren.org>. Seit über 20 Jahren bieten diese Zentren medizinische und psychotherapeutische Behandlung sowie asyl- und sozialrechtliche Beratung für Geflüchtete und Folterüberlebende in Deutschland an. Mittlerweile existieren 37 bundesweit aufgestellte Psychosoziale Zentren, die sich unter dem Dachverband der BAfF e.V. versammeln. Die BAfF und ihre Zentren verstehen sich als Menschenrechtsorganisationen, die sich für die Verbesserung der Lebenssituation von Geflüchteten und Folterüberlebenden auf verschiedenen politischen Ebenen einsetzen.

OHNE ÄUSSERE SICHERHEIT (AUFENTHALTSSTATUS) KANN SICH EINE INNERE SICHERHEIT (PSYCHISCHE STABILITÄT) NUR SEHR SCHWER ENTWICKELN.

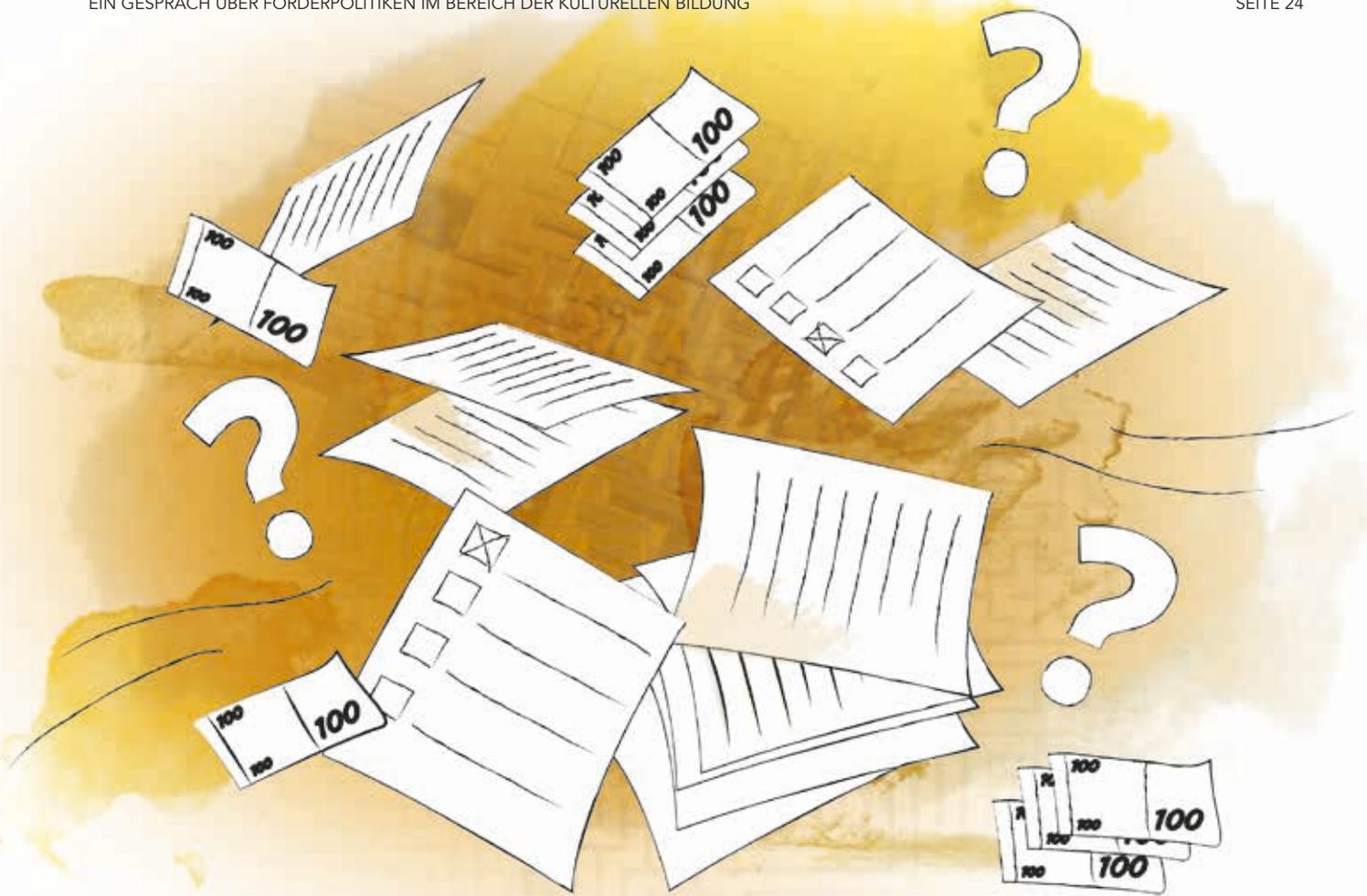
Literatur:

Baron, J. & Flory, L. (2016). Versorgungsbericht. Zur psychosozialen Versorgung von Flüchtlingen und Folteropfern in Deutschland. 3. Aktualisierte Auflage.
 Becker, David (2000): Prüfsteipel PTSD – Einwände gegen das herrschende „Trauma“-Konzept. In *medico international* (Hrsg.), *Schnelle Eingreiftruppe „Seele“: auf dem Weg in die therapeutische Weltgesellschaft, Texte für eine kritische „Traumarbeit“* (2. Aufl.), 25-47.
 Becker, David (2002): Flüchtlinge und Trauma. Interview mit David Becker.
 Becker, D. (2006): Die Erfindung des Traumas - verflochtene Geschichten. Edition Freitag.

Bittenbinder, E. (1992): Krieg, Verfolgung und Folter überleben. In: *Systema, Zeitschrift für Familientherapie*, 2/1992, Weinheim.

Bittenbinder, E. (1999): Herrschaft und Gewalt. Psychotherapie mit vergewaltigten und gefolterten Frauen. In: *Laßt uns das Leben leise wieder lernen. Anregungen für die Arbeit mit Flüchtlingsfrauen*, 1/1999, S. 59-77.

Brensell, A., & Weber, K. (Hrsg.) (2016): *Störungen* (3. Aufl.). Hamburg: Argument Verlag.
 Keilson, Hans (2005): Sequentielle Traumatisierung bei Kindern. Untersuchung zum Schicksale jüdischer Kriegswaisen. Stuttgart.
 Kühner, Angela (2002): Kollektive Traumata. Eine Bestandsaufnahme, Annahmen, Argumente, Konzepte nach dem 11. September. Berlin: Berghof Forschungszentrum für konstruktive Konfliktbearbeitung.



„DA KANN MAN [...] IN FALLEN TAPPEN, VON DENEN MAN ALS NORMALSTERBLICHE*R ÜBERHAUPT KEINE AHNUNG HAT.“

Ein Gespräch über Förderpolitiken im Bereich der kulturellen Bildung

Die interviewte Person möchte anonym bleiben.

KANNST DU DEINE ERFAHRUNGEN MIT FÖRDERPOLITIK KURZ BESCHREIBEN?

Ich habe in den letzten acht Jahren die unterschiedlichsten Fördermöglichkeiten kennengelernt und ausprobiert und kann deshalb ganz gut sagen, wo Hemmschwellen sind, wo Steine in den Weg gelegt werden für jede*n, der beziehungsweise die ein Projekt realisieren will. Sehr viel hängt immer von der Frage ab, woher das Geld für ein Projekt kommt, denn unbezahlt kann man tatsächlich nicht viel machen. Das fängt bei ganz großen Töpfen wie dem Hauptstadtkulturfonds oder der Stiftung Deutsche Klassenlotterie an, wo ein Projekt durchaus auch mal mit 100.000 Euro gefördert wird.

Hier sagen meine Erfahrungen eher, dass, wenn man nicht mindestens drei oder vier Personen aus der Jury auf seiner*ihrer Seite hat, dann kann ein Antrag noch so gut sein: Man hat keine Chance.

WIE SCHWIERIG IST ES FÜR PROZESSORIENTIERTE PROJEKTE, ANTRÄGE BEWILLIGT ZU BEKOMMEN?

Sehr schwer. Bei den meisten Projekten und Anträgen, die ich bislang begleitet habe, ging es immer darum, dass du ein Ziel oder auch mehrere formulieren musst und dann im Zweifelsfall auch sagen musst, was du tust, um dieses Ziel zu erreichen und mit welchen Indikatoren du nachher die Zielerreichung belegst. Also zum Beispiel müssen dann Teilnehmer*innenlisten

geführt werden, wo tagtäglich die tatsächliche Teilnahme abgezeichnet werden muss. Oder du musst ein fertiges Theaterstück zur Aufführung bringen und sagen: „Da waren jetzt dreihundert Zuschauer!“ Du stehst immer unter dem Druck, am Ende was abzuliefern. Das kann die Arbeit ziemlich beeinträchtigen.

„HIER SAGEN MEINE ERFAHRUNGEN EHER, DASS, WENN MAN NICHT MINDESTENS DREI ODER VIER PERSONEN AUS DER JURY AUF SEINER*IHRER SEITE HAT, DANN KANN EIN ANTRAG NOCH SO GUT SEIN: MAN HAT KEINE CHANCE.“

Wenn es zum Beispiel darum geht, Projekte auf Augenhöhe zu machen, also zum Beispiel mit der Zielgruppe Kinder, egal wo sie herkommen, ob Syrien, Wedding oder Wannsee, auf Augenhöhe irgendeinen künstlerischen Workshop zu machen, kannst du in diesem Fall kein Ziel formulieren und auf keine bestimmten Ergebnisse spekulieren. Da musst du dich tatsächlich darauf einlassen, was die Kinder eigentlich wollen. Und

dann kann es eben auch passieren, dass überhaupt kein Theater dabei rauskommt, weil ihr vier Wochen hintereinander, weil so tolles Wetter ist, lieber Fußballspielen wart. Wenn du tatsächlich partizipativ arbeiten willst und deine Zielgruppe nicht im Vorfeld der Antragstellung schon ausführlich ihre Wünsche und Bedürfnisse formulieren kann, kannst du nie wissen, was dabei herauskommt.

KANNST DU ANDERE PROBLEMATIKEN VON FÖRDERANTRÄGEN IM BEREICH DER KULTURELLEN BILDUNG ERLÄUTERN?

Es gibt zum Beispiel diese Gratwanderung zwischen Kultur und Soziokultur. Und wenn ein Projekt Kulturgelder beantragen würde, dann kommen dreiviertel aus der Jury und sagen: „Die machen doch Soziokultur!“ Oder sie stellen den Antrag beim Fonds Soziokultur und dann heißt es: „Ach nee, ihr seid ja kulturelle Bildung.“ Da kann man immer wieder gegen Mauern rennen oder in Fallen tappen, von denen man als Normalsterbliche*r überhaupt keine Ahnung hat.

WAS IST MIT ANDEREN STRUKTURBILDENDEN MASSNAHMEN, DIE HEMMSCHWELLEN WERDEN KÖNNEN?

Diese ganzen Projektförderungen, zum Beispiel im Bereich kultureller Bildung, sind alle zeitlich begrenzt, und es muss auch immer etwas Neues, Innovatives sein. Der Druck, sich immer neue Projekte auszudenken, ist enorm, und dann geht die ganze Kreativität in das Erfinden neuer Projekttitle und nicht in die konkrete Projektarbeit. Wenn es ein funktionierendes Konzept

ist, warum sollte das dann nach einem Jahr beendet werden?

GIBT ES WEITERE DINGE, DIE IN DER KULTURELLEN BILDUNG NICHT FINANZIERT WERDEN?

Es gibt freie Träger, die haben überhaupt keine festen Stellen oder noch nicht mal feste Räume und alle hangeln sich immer von Auftrag zu Projekt. Eine*r hat eine Projektidee und sucht sich Partner und sucht sich eine Schule. Die ganze Vorarbeit, diese ganze Antragstellung machst du schon mal unbezahlt und das, was hinterher an Verwaltung, Abrechnung dranhängt, macht die Schatzmeisterin auch unbezahlt. Das muss als Ehrenamt mit einfließen, das ist jedenfalls häufig die Logik der Zuwendungsgeber. Auch nicht finanziert werden häufig Verpflegungskosten für Workshops oder Fahrtkosten. Und das gleiche gilt für Honorare, die du manchmal für Übersetzungen oder sozialpädagogische Begleitung der Workshops gut brauchen könntest; das ist in vielen Förderprogrammen häufig nicht abrechenbar.

WAS WÄREN LÖSUNGSANSÄTZE FÜR DIE VEREINFACHUNG DER ARBEIT IN BEZUG AUF FÖRDERUNG?

Es fängt schon bei der Antragstellung an und das ist eine Erfahrung, die ich in den letzten 20 Jahren wirklich gesammelt habe. Die Antragstellung an sich wird schon wie eine Geheimpolitikwissenschaft behandelt. Ich weiß, die *Kulturprojekte Berlin* oder der *Projektfonds Kulturelle Bildung* geben sich mit Antragsberatung alle Mühe, aber ich habe bisher über andere Kreise nur sehr selten mitbekommen, dass es so ein Antragscoaching zum Beispiel auch in den *Communities* gibt oder auch in anderen Sprachen. Wenn du nicht Deutsch sprichst, dann kannst du deinen Antrag nicht stellen. Und wenn du Excel nicht kannst, dann kannst du deinen Antrag auch nicht stellen, weil du dann gar nicht ordentlich kalkulieren kannst.

Was die Projektdurchführung oder Abrechnung angeht, ist dann vor allem die Falle, in die man als Zuwendungsempfänger*in tappt, nicht genau nach Plan abrechnen zu können. Hinzugehen und zu sagen: „Ok, wir machen nur einen groben Plan, ihr habt Honorarkosten und ihr habt Sachkosten. Da kann man ungefähr schon sagen, was zusammenkommen wird und innerhalb dieser beiden Positionen könnt ihr hin und her schieben, wie ihr es braucht. Hauptsache, ich kriege hinterher ordentliche Belege.“ So etwas würde die Arbeit total erleichtern. Bei manchen Fördertöpfen hast du mehr zu tun mit der Einholung von Vergleichsangeboten, mit der Erfüllung der Auflagen zur Öffentlichkeitsarbeit, mit dem Berechnen der Abgaben für die Künstlersozialkasse oder die GEMA oder mit der Recherche von Versicherungen, so dass für die

echte Projektarbeit eigentlich keine Zeit mehr bleibt. Außerdem braucht es viel mehr Möglichkeiten, sich bei der Antragstellung Rat zu holen und ein vereinfachtes Verfahren, wie ich finde. Um bei diesen Online-Formularen einen Antrag reinbasteln zu können, muss man schon fortgeschrittene Vorkenntnisse haben. So werden be-

„DIESE GANZEN PROJEKTFÖRDERUNGEN SIND ALLE ZEITLICH BEGRENZT, UND ES MUSS AUCH IMMER ETWAS NEUES, INNOVATIVES SEIN.“

stimmte Gruppierungen ausgrenzt. Vom Hörensagen weiß ich, dass es bei bestimmten EU-Förderprogrammen mittlerweile Menschen gibt, die sich darauf spezialisiert haben, solche Anträge im Auftrag von anderen zu stellen und sich damit ihren Lebensunterhalt verdienen. Passt das noch

in das Konzept, dass, wer immer eine gute Projektidee hat, auch gefördert werden soll?

KÖNNTEN KIEZRÄTE ODER ÄHNLICHES DIE VERTEILUNG DER GELDER GERECHTER MACHEN?

Das kommt darauf an, welche Gelder und für welche Zwecke. Es gibt da die unterschiedlichsten Töpfe in unterschiedlichsten Größen und auch die unterschiedlichsten Entscheidungsgremien. Eine Schwierigkeit bei solchen Modellen ist die Frage danach, wie groß der Tellerrand der Menschen ist, die dann mitentscheiden dürfen und wie groß der finanzielle Spielraum ist, den sie haben. Da wüsste ich jetzt auch keine Patentlösung, aber ich glaube, dass es trotzdem mehr Überlegungen geben muss, wie bei Projektförderungen und auch bei institutionellen Förderungen eine größere Bandbreite von Interessent*innen berücksichtigt werden kann.

FÄLLT DIR EINE SYSTEMATISCHE LÖSUNG ZUM PROBLEM EIN?

Ich glaube tatsächlich, es muss an ganz vielen verschiedenen Stellen gearbeitet werden. Jede Stelle, die Förderprogramme auflegt, will sich damit profilieren und zeigen: „Hey, wir sind toll, wir machen ja das und das.“ Für mich ist aber nicht das ‚Sich-profilieren‘ im Zentrum, sondern, dass ich mit diesen Projekten ja etwas bewegen will. Ich will vielleicht mit einem kleinen Projekt im Bereich kultureller Bildung, dass ein paar Kids in den Sommerferien mal ein paar coole Erfahrungen machen. Und ich möchte damit nicht angeben müssen. Und das ist, glaube ich, das Hauptübel. Dass sich immer alle darstellen wollen. Und müssen. Egal womit.

Das Interview führte Caroline Froelich.

MÖGLICHKEITEN DER ENTLOHNUNG IM KONTEXT VON KULTUR UND ASYL

Von Nina Hager

Der Wunsch nach einer Zusammenarbeit auf Augenhöhe sowie Fragen von Selbstrepräsentation und Selbstbestimmung im Kunst- und Kultursektor im Kontext Asyl führen unweigerlich zur Frage der Vergütung / Entlohnung. Zum einen fehlt jedoch in Projekten oft das juristische Wissen über Einstellungs- / Bezahlungsoptionen. Zum anderen erschweren die Förderlandschaft der kulturellen Bildung sowie die üblicherweise vorherrschenden Beschäftigungsverhältnisse im Kunst- und Kulturbereich bezahlte Arbeitsmöglichkeiten für geflüchtete und asylsuchende Menschen. Ziel des folgenden Beitrags ist es daher, überblicksartig in nicht juristischer Sprache darzustellen, wer wie wann erwerbstätig sein kann.

Die Frage, ob eine Person, die nach Deutschland gekommen ist, um hier Asyl zu suchen, arbeiten kann, kann nicht einheitlich beantwortet werden und hängt vom **Aufenthaltsstatus**

- (1) **Asylsuchende** ▶
- (2) **Asylsuchende aus sogenannten sicheren Herkunftsstaaten** ▶
- (3) **Anerkannte** ▶
- (4) **Geduldete** ▶

und der **Dauer** ▶ des Aufenthalts ab.

An dieser Stelle kann nicht auf alle möglichen Aufenthaltsstatus und alle Details eingegangen werden; der Beitrag ersetzt auch keine qualifizierte Einzelfallberatung. Kostenlose Einzelfallberatung wird zum Beispiel durch das Bridge Netzwerk oder das Willkommenszentrum Berlin des Integrationsbeauftragten von Berlin angeboten.

Die Möglichkeiten, Geflüchtete im Rahmen von bezahlten Tätigkeiten in die kulturelle Arbeit einzubeziehen, hängen zunächst von dem aufenthaltsrechtlichen Status der Menschen ab.

Befinden sie sich noch im Asylverfahren und verfügen über eine Aufenthaltsgestattung, ist in der Regel innerhalb der ersten sechs Monate des Aufenthalts in Deutschland die Erwerbstätigkeit nicht erlaubt. Danach kann die Beschäftigung durch die Ausländerbehörde erlaubt werden. Unter Beschäftigung sind angestellte Tätigkeiten zu verstehen; Honorartätigkeiten sind weiterhin nicht erlaubt. Auch ein Ehrenamt mit Aufwandspauschale muss von der

Nina Hager ist Rechtsanwältin mit dem Schwerpunkt auf Asyl- und Aufenthaltsrecht und Rechtsreferentin in dem Dachverband der Psychosozialen Zentren für Geflüchtete und Opfer von Folter in Berlin (BAfF e.V.).

(1) Asylsuchende

Menschen, die nach Deutschland einreisen und hier einen Asylantrag stellen, erhalten für die Dauer des gesamten Asylverfahrens eine Aufenthaltsgestattung.

Ob die Personen mit der Aufenthaltsgestattung arbeiten dürfen, hängt von der Dauer ihres Aufenthalts in Deutschland ab.

Wichtig ist der Hinweis, dass nur die Beschäftigung, das bedeutet die angestellte Tätigkeit, erlaubt werden kann. Eine selbstständige Tätigkeit ist während des gesamten Asylverfahrens nicht möglich.

Dauer

Innerhalb der ersten drei bis maximal sechs Monate gilt ein absolutes Arbeitsverbot (§ 61 AsylG). Auf der Aufenthaltsgestattung steht also: „Erwerbstätigkeit gestattet.“

In der Regel kann nach sechs Monaten die Beschäftigung durch die Ausländerbehörde mit Zustimmung der Bundesagentur für Arbeit (BA) erlaubt werden.

Für die Dauer der Pflicht, in einer Aufnahmeeinrichtung zu wohnen, darf der / die Ausländer*In keine Erwerbstätigkeit ausüben.

Nach der Asylantragstellung besteht die Pflicht, für maximal sechs Monate in einer Aufnahmeeinrichtung zu leben (§ 47 AsylG).

Diese Verpflichtung kann zum Beispiel bei einer Anerkennung als Flüchtling oder subsidiär Schutzberechtigte/r (§ 48 AsylG) beendet werden.

Das bedeutet: In der Regel wird ein Arbeitsverbot innerhalb der ersten sechs Monate des Aufenthalts angeordnet, wenn das Asylverfahren noch nicht abgeschlossen ist.

(2) Asylsuchende aus sogenannten sicheren Herkunftsländern

Ein generelles Arbeitsverbot gilt für Asylsuchende aus sogenannten sicheren Herkunftsländern, die nach dem 31. August 2015 einen Asylantrag in Deutschland gestellt haben (§ 61 Abs. 2 S. 4 AsylG).

Als sogenannte sichere Herkunftsländer gelten die Mitgliedstaaten der Europäischen Union, Albanien, Bosnien und Herzegowina, Kosovo, Montenegro, Serbien, Mazedonien, Ghana und Senegal.

Für Staatsangehörige von Albanien, Bosnien und Herzegowina, Kosovo, Mazedonien, Montenegro und Serbien wurde eine Sonderregelung eingeführt. Sie erhalten dann unter vereinfachten Bedingungen eine Arbeitserlaubnis, wenn sie das erforderliche Visum bei der Botschaft in ihrem Heimatland beantragen. Dies gilt aber nur dann, wenn die Person in den letzten zwei Jahren vor dieser Antragstellung keinen Asylantrag in Deutschland gestellt hat (§ 26 Abs. 2 BeschV).

(3) Anerkannte

Im Rahmen des Asylverfahrens prüft das Bundesamt für Migration und Flüchtlinge (BAMF), ob dem oder der Asylsuchenden die Flüchtlingsanerkennung, der subsidiäre Schutzstatus oder ein nationales Abschiebehindernis zuerkannt wird.

Stellt das BAMF fest, dass eine dieser Kategorien erfüllt ist, so erhält die Person eine Aufenthaltserlaubnis, die zur Erwerbstätigkeit berechtigt. Das bedeutet, sie dürfen sowohl angestellt als auch selbstständig arbeiten. Auf der Aufenthaltserlaubnis steht dann „Erwerbstätigkeit gestattet“.

(3.1) Flüchtlingsanerkennung, der subsidiäre Schutzstatus oder ein nationales Abschiebehindernis

Für die Flüchtlingsanerkennung prüft das BAMF unter anderem, ob sich der oder die Asylsuchende aus begründeter Furcht vor Verfolgung wegen zum Beispiel seiner oder ihrer Religion, Nationalität, politischen Überzeugung oder Zugehörigkeit zu einer bestimmten sozialen Gruppe außerhalb seines oder ihres Heimatlandes befindet. (§ 3 AsylG).

Der sogenannte subsidiäre Schutzstatus wird zuerkannt, wenn der Person im Herkunftsland ein ernsthafter Schaden, wie zum Beispiel die Todesstrafe oder Folter droht. Außerdem wird dieser Schutzstatus zuerkannt, wenn im Herkunftsland ein Krieg herrscht. (§ 4 AsylG).

Nationale Abschiebehindernisse (§§ 60 Abs. 5 und Abs. 7 AufenthG) werden beispielsweise zuerkannt, wenn jemand an einer schwerwiegenden Erkrankung leidet, die sich durch eine Abschiebung wesentlich verschlechtern würde.

Ausländerbehörde erlaubt werden. Hier ist der Hinweis wichtig, dass unter Umständen diese Summe von den Sozialleistungen der geflüchteten Person abgezogen wird.

Ein absolutes Arbeitsverbot gilt in der Regel für Menschen aus den sogenannten sicheren Herkunftsstaaten.

Endet das Asylverfahren mit einem positiven Bescheid des Bundesamts für Migration und Flüchtlinge, erhalten die Menschen eine Aufenthaltserlaubnis, die zur Erwerbstätigkeit ohne Einschränkungen führt.

In den Fällen, in denen das Asylverfahren mit einem negativen Bescheid endet und der Person auch aus anderen Gründen keine Aufenthaltserlaubnis ausgestellt wird, eine Abschiebung aber aus rechtlichen oder tatsächlichen Gründen nicht erfolgen kann, wird eine Duldung ausgestellt.

Auch hier kann die Beschäftigung nach Erlaubnis der Ausländerbehörde erlaubt werden, wovon Honorartätigkeiten allerdings ausgeschlossen sind.

Ein Arbeitsverbot besteht in den Fällen, in denen die Duldung zum Beispiel erteilt wurde, weil die Abschiebung aus Sicht der Ausländerbehörde aus Gründen nicht erfolgen kann, die die Person selber zu vertreten hat.

Aus dem jeweiligen Ausweisdokument geht hervor, ob eine Erwerbstätigkeit ► erlaubt ist.

Weiterführende Informationen

>> [Bundesamt für Migration und Flüchtlinge \(BAMF\): Zugang zum Arbeitsmarkt für geflüchtete Personen](#)

>> [Anwalt.org: Dürfen Flüchtlinge arbeiten?](#)

>> [GGUA: Zugang zur Beschäftigung mit Duldung](#)

(3.2) Aufenthaltserlaubnis

Personen, denen die Flüchtlingseigenschaft zuerkannt wurde, erhalten eine Aufenthaltserlaubnis für drei Jahre (§ 25 Abs. 2 1. Alt. iVm § 26 Abs. 1 S. 2 AufenthG).

Wurde der subsidiäre Schutzstatus zuerkannt, dann wird eine Aufenthaltserlaubnis für in der Regel zunächst ein Jahr erteilt, bei Verlängerung für weitere zwei Jahre (§ 25 Abs. 2 2. Alt. iVm § 26 Abs. 1 S. 3 AufenthG).

Wenn ein nationales Abschiebehindernis festgestellt wurde, so wird eine Aufenthaltserlaubnis für mindestens ein Jahr erteilt (§ 25 Abs. 3 iVm § 26 Abs. 1 S. 4 AufenthG).

(4) Geduldete

Hat das BAMF den Asylantrag abgelehnt, die Abschiebung kann aber derzeit aus rechtlichen oder tatsächlichen Gründen nicht vollzogen werden, zum Beispiel weil der erforderliche Pass nicht vorliegt, so erhält die Person eine Duldung.

Eine Duldung ist keine Aufenthaltserlaubnis, sondern zeigt nur an, dass die Abschiebung vorübergehend ausgesetzt wurde.

Wenn sich Personen mit einer Duldung seit drei Monaten im Bundesgebiet aufhalten, kann ihnen grundsätzlich eine Beschäftigung durch die Ausländerbehörde erlaubt werden.

Auf der Duldung steht „Beschäftigung nur nach Erlaubnis der Ausländerbehörde“.

Die **Erlaubnis der Beschäftigung** muss bei der Ausländerbehörde mit einem konkreten Arbeitsangebot beantragt werden.

Die Ausländerbehörde übersendet das Arbeitsangebot zur Prüfung an die Bundesagentur für Arbeit (BA). Die BA prüft die Beschäftigungsbedingungen, sprich, ob die Arbeitszeit und das Arbeitsentgelt den gesetzlichen Vorgaben entspricht.

Bis zum 06.08.2019 führt die BA in Berlin keine Vorrangprüfung durch.

Wo sonst die Vorrangprüfung ausgesetzt ist siehe in der Anlage zu [§ 32 Beschäftigungsverordnung](#).

In den Orten, in denen die Vorrangprüfung nicht ausgesetzt wurde, prüft die BA weiterhin, ob deutsche Arbeitnehmerinnen und Arbeitnehmer, Ausländerinnen und Ausländer, die Deutschen bezüglich der Aufnahme einer Arbeit gleichgestellt sind oder EU-Bürgerinnen und Bürger zur Verfügung stehen würden, um die beantragte Tätigkeit auszuführen.

Ohne Überprüfung durch die BA können Praktika im Rahmen einer Ausbildung von bis zu drei Monaten, Schulische oder betriebliche Berufsausbildungen oder ein Freiwilliges Soziales Jahr durch die Ausländerbehörde erlaubt werden. Auch ein Ehrenamt mit Aufwandspauschale ist der Ausländerbehörde gegenüber anzuzeigen.

Wichtig ist der Hinweis, dass nur die Beschäftigung, das heißt eine angestellte Tätigkeit, erlaubt werden kann. Eine selbstständige Tätigkeit ist ausgeschlossen.

In bestimmten Fällen darf die Ausübung der Erwerbstätigkeit nicht erlaubt werden. Das ist zum Beispiel dann der Fall, wenn aufenthaltsbeendende Maßnahmen, also die Abschiebung, nicht vollzogen werden können, aus Gründen, die die Person selbst zu vertreten hat oder wenn die Person einen einem sogenannte sicheren Herkunftsland kommt und ihr nach dem 31.08.2015 gestellter Asylantrag abgelehnt wurde.

In diesen Fällen steht auf der Duldung: „Erwerbstätigkeit nicht gestattet“ (§ 60a Abs. 6 Nr. 1, 2 & 3 AufenthG).

Unter **Erwerbstätigkeit** wird sowohl die selbstständige Tätigkeit als auch die Beschäftigung verstanden (§ 2 Abs. 2 AufenthG).

Beschäftigung ist definiert als nichtselbstständige Arbeit, insbesondere in einem Arbeitsverhältnis. Beschäftigung ist außerdem der Erwerb beruflicher Kenntnisse, Fertigkeiten oder Erfahrungen im Rahmen einer betrieblichen Berufsbildung (§ 7 SGB IV).

„ICH BRAUCHE EINEN GESCHÜTZTEN RAUM, NICHT MEHR“

Ein Gespräch mit Marwa Abidou

**„DIE FRAUEN HABEN
SICH ALLE BESCHWERT,
DASS SIE HIER NICHT
ALS MENSCHEN
WAHRGENOMMEN
WERDEN, SONDERN
NUR ALS ZAHLEN
AUF PAPIEREN.“**

Marwa Abidou, gebürtig aus Kairo, hat an der Akademie der Künste in Kairo Kunst studiert und in Köln und Berlin in Performing Arts- und Theaterwissenschaften promoviert. Bevor sie den Workshop Fadfadah an der Werkstatt der Kulturen in Neukölln ins Leben gerufen hat, ar-

beitete Abidou in verschiedenen deutschen NGOs mit Geflüchteten und gab Deutschkurse. Fadfadah – auf Arabisch „sich etwas von der Seele reden / sich erleichtern durch Erzählen“ – ist ein wöchentlicher Erzählworkshop für Frauen auf Arabisch, der bereits zum zweiten Mal in diesem Jahr stattfindet.

Der letzte Workshop mündete in eine Inszenierung in der Werkstatt der Kulturen. Die Gruppe, bestehend aus knapp zehn Frauen unterschiedlichen Alters, tauscht sich in dem Workshop mit künstlerischen Mitteln über ihr Leben aus. Der Workshop bewegt sich zwischen künstlerischen Interventionen, Gesprächstherapie und familiärem Beisammensein. Abidou wird zur Moderatorin der Bedürfnisse der teilnehmenden Frauen.

Abidou: Als die Fluchtwelle von Arabern nach Deutschland kam, hatte ich für viele Organisationen gearbeitet, die für Geflüchtete Kulturprojekte anbieten und Deutschunterricht gegeben. Dort habe ich dann viele Frauen aus Syrien kennengelernt, die ein sehr enges Verhältnis mit mir aufbauten, weil ich ihre Muttersprache gesprochen habe. Ich hatte das Gefühl, sie müssen sprechen, sie brauchen einen Ort, an dem sie sprechen können. Die Frauen kamen aus Syrien, aus dem Irak, es war schwer für sie mit der Mentalität hier oder den ganzen Informationen, mit der Flucht, sie haben Angehörige und Freunde verloren. Es war wirklich überwältigend. Viele haben den Krieg richtig erlebt. Nicht wie wir nur im Fernsehen.

Ich wusste, wir brauchen einen Ort, wo wir reden und mit theatralen Elementen den Frauen die Möglichkeit bieten können, sich auszudrücken oder sich zu präsentieren. Vielleicht sollte

es am Ende eine Performance geben, vielleicht auch nicht. Die Idee war sehr unkonkret in dem Moment. Alles, was ich wusste, war: Ich will diesen Frauen helfen.

Ich habe mich dann an sehr viele Organisationen gewandt, bis ich hier zur Werkstatt der Kulturen kam. Ich habe mit Philippa Ebené, der Leiterin, gesprochen. Sie hat gefragt, was ich brauche und gesagt: „Okay, dann komm!“ Sie hat einfach an das Projekt geglaubt und Räumlichkeiten dafür zur Verfügung gestellt. Dadurch haben wir im März 2016 angefangen. Dann habe ich zweimal die Woche die Frauen hier getroffen und habe immer wieder versucht, herauszufinden, welche Übung oder welche Aufgabe passt, um ihnen zu helfen, sich auszudrücken, die ganzen Probleme rauszulassen, und habe das Fadfadah genannt. Wir haben viel erzählt, viel gesprochen, viel geweint.

Ich habe viele Tage gelitten und viele Nächte nicht geschlafen, als ich ihre Geschichten alle gehört hatte. Ich hatte das Gefühl, ich bin machtlos. Ich kann nichts machen. Die Welt ist so schrecklich unfair. All die Kriege, die passieren. Die Menschen, die sterben. Aber ich versuche immer weiter, dass ich ein bisschen Abstand bekomme. Um wirklich einen Raum zu schaffen, in dem die Frauen frei, also wirklich von ihrem Herzen sprechen können, experimentiere ich immer mit verschiedenen Übungen. Ich stelle mich immer auf das ein, was gerade akut gebraucht wird. Dann schaue ich: Klappt das, klappt das nicht?

Nach dem Workshop habe ich alles dramaturgisch zusammengesetzt. Wir haben alles in den Dialekten der Frauen aufgeschrieben und uns überlegt, dass wir eine Botschaft an unsere Gastgesellschaft übermitteln wollen. Diese wurde dann auch der Titel unserer Performance: „Wir sind keine Zahlen“.

Die Frauen haben sich alle beschwert, dass sie hier nicht als Menschen wahrgenommen werden, sondern nur als Zahlen auf Papieren. Eine syrische Frau hat mir einmal gesagt: „Niemand hört uns zu. Sie geben uns Regeln, du musst die Sprache lernen, du musst das machen, du musst, du musst, du musst.“ Aber wie man dabei mit ihnen umgeht, spricht keiner an. Ich finde das katastrophal.

Am Ende traten fünf Frauen auf, die auf der Bühne ihre Geschichten erzählen und die anderen Frauen vertreten wollten. Ich habe daran gearbeitet, Gefühle und Geschichten der ganzen Gruppe in eine Performance zu bringen und einen passenden Titel zu finden, der die Probleme aller Teilnehmerinnen schildern kann.

„ICH GLAUBE, DASS SOLCHE PROJEKTE NICHT MÖGLICH SIND, OHNE DIE KULTUR ODER DIE SPRACHE DER TEILNEHMENDEN ZU KENNEN. ES FEHLT DIE GLAUBWÜRDIGKEIT. ICH GLAUBE AUCH, DASS ES SO GUT GEKLAPPT HAT, WEIL DIE FRAUEN FÜR MICH IM MITTELPUNKT STANDEN. ES GEHT NICHT DARUM, DASS ICH BERÜHMT WERDE ODER EIN PROJEKT DURCHFÜHRE. SONDERN ICH BIN NUR AN IHNEN INTERESSIERT. SIE KÖNNEN GUT SPÜREN, OB ES SO IST ODER OB ES UM MEINEN ERFOLG GEHT.“

dann einspielen wollten. Eine halbe Stunde vor der Aufführung kam sie und hat gesagt, sie will doch mitmachen. Als sie kam, wusste ich: Jetzt möchte sie auf die Bühne! Also habe ich schnell ihre Texte übersetzt und auch auf die Leinwand projiziert. Ich hatte alle Erzählungen der Frauen ins Deutsche übersetzt und auf eine Leinwand projiziert, damit eine Kommunikation mit den Zuschauern stattfinden kann. Wir haben bis um sechs Uhr, also genau bis zur Premiere, gearbeitet.

Es gab keine Tickets, nur Einladungen. Ich hatte Menschen eingeladen, die in dem Bereich Migration und Flucht arbeiten. Ich dachte, es ist wichtig, dass sie das sehen. Danach gab es ein Publikumsgespräch. Ich

Zunächst waren vier Frauen auf der Bühne. Dazu Musik und Gesang. Manche der Frauen haben selbst gesungen. Andere haben hinter den Kulissen gearbeitet und Requisiten gemacht. Jede hatte eine Rolle vor oder hinter der Bühne. Die Frauen auf der Bühne waren bereit, diese Erlebnisse noch einmal durchzustehen.

Es gab viele Probleme. Nicht von den Frauen, sondern von ihren Männern oder ihren Angehörigen. Es wurde ihnen verboten, auf die Bühne zu kommen. Es gab viele Auseinandersetzungen darüber, was privat ist und was nicht. Was darf ich in der Öffentlichkeit sagen und was behalte ich lieber für mich? Wir hatten kaum mit der Technik geprobt. Eine Frau hatte gesagt, sie kommt nicht. Also haben wir mit ihr einen Film gemacht, den wir

habe moderiert. Es kamen auch viele komische Fragen, es gab viele Angriffe von den deutschen Zuschauern ohne Fluchthintergrund. Ich habe die Frauen natürlich in Schutz genommen, so sehr ich konnte. Es gab zum Beispiel den Vorwurf beziehungsweise die Frage, warum die Frauen Arabisch sprechen. Sie seien doch in Deutschland, sie müssten Deutsch lernen.

Die Frauen haben schon genug Sprachkurse, sie machen auch weiter. Ich bin auch nicht dagegen, dass sie Deutsch lernen müssen, das sollte jeder. Ich bin ganz sicher, sie lernen das. Die Macht der Gesellschaft ist so groß. Ich sehe das an meiner Tochter. Ich versuche ihr Arabisch beizubringen, aber Deutsch ist ihre Muttersprache. Es wird sich aber auf der anderen Seite nicht in die Frauen hineinversetzt.

Ich habe Jahre gebraucht, um das zu lernen. Es geht ja nicht nur darum, die Worte richtig zu lernen, sondern auch, die Sprachsignale richtig zu verstehen. Nicht nur zu quatschen, sondern richtig anzunehmen. Das dauert lange. Ich kann das nicht jetzt von ihnen verlangen. Diese Frauen brauchen Hilfe in ihrer Muttersprache.

Ein anderer Zuschauer, ein weißer Mann, äußerte, er fände es widersprüchlich, dass die voll verschleierte Frau, eine der Erzählerinnen, vor radikalen Djihadisten in Syrien geflohen sei. Er hat sie einfach aufgrund ihres Aussehens beurteilt. Ich war von der Frage schockiert und spürte in dem Augenblick die Aggression, die dahinter steckt. Ich wusste am Anfang nicht, wie ich die Frage auf Arabisch vermitteln kann, hatte Angst, dass die Frau sich angegriffen fühlt. Besonders diese Frau, da ich lange gebraucht hatte, sie zu überreden, sich auf der Bühne zu präsentieren. Dann habe ich doch die Frage übersetzt und an sie gestellt. Ich sah die Tränen in ihren Augen und habe ihr gesagt, ich übernehme es. Meine Antwort war vielleicht nicht sehr wichtig, aber die Hintergründe der Frage, die oberflächlichen und gleichzeitig verletzenden Vorurteile in der Gesellschaft, die Tränen der Frau sind mir bis jetzt sehr wichtig. Darauf habe ich den nächsten Workshop *Fadfadah 2* dieses Jahr aufgebaut.

Ich glaube, dass solche Projekte nicht möglich sind, ohne die Kultur oder die Sprache der Teilnehmenden zu kennen. Es fehlt die Glaubwürdigkeit. Ich glaube auch, dass es so gut geklappt hat, weil die Frauen für mich im Mittelpunkt standen. Es geht nicht darum, dass ich berühmt werde oder ein Projekt durchführe. Sondern ich bin nur an ihnen interessiert. Sie können gut spüren, ob es so ist oder ob es um meinen Erfolg geht.

Die Resonanz nach der Präsentation war von den Teilnehmerinnen so positiv, dass ich gesagt

habe, dass ich jährlich einen Workshop machen will, damit viel mehr Frauen dadurch geholfen werden kann.

Wann der stattfinden sollte, wusste ich noch nicht. Ich musste es erstmal schaffen, eine feste Gruppe aufzubauen. Viele kamen und gingen. Es ist schwierig für sie, kontinuierlich und monatelang an solchen Projekten teilzunehmen.

„SOBALD ICH GESAGT HABE, DER KURS SEI AUF ARABISCH UND DEN OPEN CALL AUF ARABISCH VERÖFFENTLICHTE, KAMEN DIE FRAUEN VON SICH AUS.“

Die Frauen haben viel zu tun, wenn sie hier sind, mit Sprache, Bürokratie, Terminen, Kindern und vor allem mit der Bewältigung des „fremden“ Alltags. Dass sie wirklich durchhalten und dabei bleiben, das ist schwierig.

Ich habe gewartet, bis die Gruppe sich entwickelt hat. 24 Frauen haben sich für *Fadfadah 2* freiwillig bei mir gemeldet. Nicht nur aus Syrien und Irak, sondern auch aus Ägypten, Jemen, Libanon und Palästina. Die meisten Teilnehmerinnen in *Fadfadah*

2 sind seit mehr als ein oder zwei Jahren hier.

Das letzte Mal war die Gruppe ein wenig anders als dieses Mal. Beim ersten Mal waren viele Frauen ganz neu in Deutschland. Viele von ihnen kamen ganz traditionell aus Dörfern in Syrien. Manche sind nicht zur Schule gegangen, viele sehr konservativ.

In der Gruppe vom diesem Jahr sind die Frauen etwas anders

zusammengesetzt. Sie sind etwas älter und haben schon gearbeitet, als Ingenieurinnen oder Zahnärztinnen in Syrien. Wir haben jetzt einen anderen Ausgangspunkt.

Ich habe die Frauen in *Fadfadah1* durch direkten Kontakt gefunden. Dieses Jahr habe ich E-Mails von unbekanntem Frauen, die mitmachen wollen, erhalten. Sobald ich gesagt habe, der Kurs sei auf Arabisch und den Open Call auf Arabisch veröffentlichte, kamen die Frauen von sich aus. Ich sagte nur, es gibt einen Erzählworkshop, sonst nichts. Es sollte sich von alleine zeigen, was es wird.

Im Oktober musste ich das Projekt, nach einem sechsmonatigen Workshop mit einer öffentlichen Probe unter dem Titel „Wer bin Ich?“, aufgrund der fehlenden Finanzierung beenden. Ich hatte mit den Frauen angefangen, weil ich

mich verantwortlich für sie fühlte. Andererseits hatte ich große Träume und viel Hoffnung auf bessere Finanzierungsmöglichkeiten.

Die Anträge wurden einfach abgelehnt. Langsam wurde es auch immer schwerer, da Gelder für *laufende Projekte* kaum zu finden sind. Es muss immer etwas Neues sein, statt dass Nachhaltigkeit honoriert wird.

Ich kann dieses ganze System der Projektförderung nicht durchschauen, viele Förderkriterien und -prozesse sowie Fristen machen meine Arbeit schwer. Zum Beispiel soll das Alter der Teilnehmerinnen zwischen 18 und 27 Jahre sein. Ich kann den Workshop nicht nur auf junge Frauen beschränken. Ich denke, ältere Frauen brauchen eher die Unterstützung, da die jungen ein Studium oder andere Möglichkeit haben.

Ich habe versucht, das Projekt an „weißeren“ Institutionen unterzubringen. Aber dann kam immer als Antwort, dass ich ein Konzept schreiben, einen Finanzplan anfertigen und die ganzen Bewerbungskriterien und Fristen einhalten muss. Ich hingegen hatte nur vor, diesen Frauen zu helfen. Nicht mehr. Ich wusste, ich brauche dafür einen Raum, einen geschützten Raum. Wo sie sich frei fühlen und mit mir reden können. Das war mein Ziel. Nicht mehr. Ich wollte auch nicht vorher vorgeben, was aus dem Projekt genau hervorgehen sollte. In diesem sensiblen Kontext braucht es einen Spielraum, um auch experimentieren zu können und den Teilnehmerinnen die Möglichkeit zu geben, selbst zu entscheiden, was dabei entstehen soll. Das Projekt muss sich aus sich selbst heraus entwickeln. Ich muss darauf achten, dass ich mich nach den Frauen richte und ihre Interessen und Bedürfnisse immer richtig wahrnehme. Auch das Ganze auf die Bühne zu bringen, war für sie. Ich hatte das Gefühl, sie sind so abgeschottet durch die Erfahrungen, die sie hier gemacht haben, durch den Kulturschock, den sie hier erleben und durch den Krieg. Durch die Bühne sind sie anders geworden. Eine Frau meinte: „Zum ersten Mal ist mein Mann stolz auf mich. Obwohl er am Anfang gesagt hat, ich darf das nicht machen.“ Eine andere Teilnehmerin sagte zu mir: „Du hast aus uns viel hervorgebracht, davon hätten wir selber alleine niemals gewusst. In mir persönlich hast du das Gefühl geweckt, am Leben zu sein“.

Bei den Workshops, die von anderen Organisationen angeboten wurden, und bei denen ich mitgemacht habe, ist mir aufgefallen, dass immer von einer deutschen Mentalität ausgegangen wird. Das finde ich zu eng. Struktur darf man haben, das ist gut. Ich habe einen Workshop in Berlin für geflüchtete Frauen gesehen, in dem sie lernen, wie Dokumentarfilme

**„ICH HABE VIEL DAR-
ÜBER NACHGEDACHT,
WAS MAN ANDERS MA-
CHEN KÖNNTE, UND
ICH GLAUBE, DIE DEUT-
SCHEN INSTITUTIONEN
SOLLTEN SICH FÜR
UNTERSTÜTZUNG UND
ERFAHRUNGEN AN
BEREITS EXISTIERENDE
SELBSTORGANISATI-
ONEN WENDEN. DIE
SELBSTORGANISATIO-
NEN VERSTEHEN DIE
KULTUR, SIE VERSTE-
HEN DIE SPRACHE UND
WAHRSCHEINLICH SIND
SIE BESSER SENSIBILI-
SIERT DAFÜR, WAS DIE
MENSCHEN WIRKLICH
BRAUCHEN.“**

mit dem Handy oder mit Mobile Devices gemacht werden können. Das klingt zwar sehr schön. Aber warum? Brauchen sie das? Ich frage mich, ob irgendjemand ihre Bedürfnisse wirklich angeschaut hat. Oder es gibt Freitickets für die Oper. Sie bringen die Geflüchteten aus den Unterkünften in Operetten oder in Opern. Oder ins Museum. Es ist alles legitim, aber ob sie das wirklich brauchen, ob sich diese Angebote ihren Interessen anpassen, das frage ich mich. Wir müssen uns aber vorher fragen: Warum führen wir dieses oder jenes Projekt durch? Ich habe das Gefühl, es hat viel mit der Förderung zu tun. Schnell Geld bekommen, um ein Projekt durchzuführen, egal was, damit

man das Geld nicht zurückgeben muss. Offensichtlich können viele doch besser mit diesen Förderlogiken umgehen als ich.

Ich habe viel darüber nachgedacht, was man anders machen könnte, und ich glaube, die deutschen Institutionen sollten sich für Unterstützung und Erfahrungen an bereits existierende Selbstorganisationen wenden. Die Selbstorganisationen verstehen die Kultur, sie verstehen die Sprache und wahrscheinlich sind sie besser sensibilisiert dafür, was die Menschen wirklich brauchen.

Gesprächsprotokoll: Julia Wissert



EIN EMPOWERMENT-MÄRCHEN – CHORISCH

Von Golschan Ahmad Haschemi, Verena Meyer & Pasquale Virginie Rotter

Die Erzählerin: Es war einmal ein Reich, das war so groß, wie es sich fühlte. Es lebten dort zahlreiche Hofgelehrte und, neben den Übrigen, drei Empowerment-Expertinnen. Sie waren drei von vielen, die Empowerment für und mit jenen machten, die als „die Anderen“ markiert und damit geschwächt wurden. Für jene gab es wenig Selbstverständlichkeiten, dafür viele besondere und ganz unterschiedliche, niedergeschriebene und unausgesprochene Regeln und Gesetze. Denn jene waren nicht alle gleich, auch sie wurden ungleich gemacht. Es ereignete sich also, dass die drei von den Hofgelehrten gefragt wurden, auf dem schwarzen Brett etwas über ihre wichtige Arbeit mit „den Anderen“ zu veröffentlichen. Die Randständigen wunderten sich, wie immer, wenn die Hofgelehrten etwas von ihnen wollten, was auf den ersten Blick keiner vorgefertigten Rolle entsprach. Doch auf den zweiten Blick erkannten sie, es war die bekannte Rolle der „Auserwählten“: für all jene Randständigen zu sprechen, die nie befragt werden würden, die nie in die Reichsmittle eingeladen werden würden. Weil sie nicht gesehen wurden, weil die Hofgelehrten ihre vielfältigen Sprachen nicht konnten. Und auf den dritten Blick erkannten die drei die zweite Rolle, die sie spielen sollten. Es war die Rolle des Chors im Hintergrund: jener, der unerkannt seine Perspektive teilt und dann wieder entlassen wird, wenn er seine Schuldigkeit getan hat. Was für ein Theater, sage ich euch! Deshalb entschieden die drei, in den Untergrund zu gehen und das Schwarze Brett von hinten zu beschriften...

(Am Marktplatz in der Nähe des Schwarzen Bretts. Während der folgenden Unterhaltung ist ein konstantes Gemurmel zu hören, wie ein Rauschen, das im Laufe der Gespräche immer weiter anschwillt und schließlich laut und deutlich wird: der Chor der Randständigen)

Der Maibaum: 2015 hat sich das menschliche Antlitz Deutschlands gezeigt. Unser Land steht vor enormen Herausforderungen. Die kulturelle Bildung hat hier eine besondere Verantwortung. Die Arbeit mit Asylsuchenden muss nachhaltig in der kulturellen Bildung verankert werden. Es geht darum, den Newcomern die unglaubliche Vielfalt der deutschen Kultur und Bildung nahezubringen.

Chor der Randständigen (ganz leise, nur im Hintergrund als leichtes Raunen zu hören):

Ich möchte einen Ort, an dem ich mich wohl fühle. An dem ich und andere was machen können. An dem das, was andere machen, mich inspiriert.

Ich möchte, dass der Ort und das, was an dem Ort passiert, ansteckend ist.

Ich möchte, dass es ein Ort ist, an dem wir abhängen können. Und plötzlich hat wer eine Idee und sagt: Lass uns das machen.

Ich möchte – ganz konkret – zufrieden sein mit den Menschen, mit denen wir uns da umgeben. Ich möchte, dass es viel freien Raum gibt und Material, um diesen Ort immer wieder neu und temporär und anders zu füllen.

Die Fragende: Welche Geschichte(n) würde(n) eigentlich erzählt werden, wenn Kulturschaffende of Color selbst die Initiator*innen von Kulturprojekten wären? Woher kommt eigentlich die Annahme und der Wunsch, dass Kulturschaffende of Color nur Geschichten von „fremden Ländern“, Leid oder Opfersein zu erzählen hätten?

Die Aubergine: Weiße deutsche Theaterbesucher*innen tun mir schon manchmal leid. Die haben so eine eindimensionale Sicht, wie richtiges Theater geht. Ich dachte immer, das Land der Dichter*innen und Denker*innen ist breiter aufgestellt. Ich lass mich davon nicht kleinmachen und suche mir Leute, die ähnlich denken wie ich. Ich konzentriere mich auf das Schaffen an sich.

Golden Wonder: Ich mache das, was ich selbst auf der Bühne sehen will. Weil ich denke, dass das viele sehen wollen. Und der Erfolg gibt mir recht.

Chor der Randständigen (weiterhin im Hintergrund als Raunen vernehmbar):

Wie ich mir ein Wohnzimmer von so laissez-faire-Eltern vorstelle: Es gibt immer Malzbier zu trinken – weil das genauso bekömmlich ist wie eine Mahlzeit –, alle malen mit Filzstiften auf den Tisch und am Ende des Tages wird einfach mit der Schleifmaschine einmal drüber gefahren.

Ich möchte, dass Geld keine Rolle spielen muss. Ich möchte, dass sich niemand alleine fühlt, sondern alle wissen, da kann ich immer hingehen, ich werde immer selbstverständlich dort sein.

Ich möchte, dass du hingehen kannst, wenn es Dir schlecht geht und dass es macht, dass es dir besser geht.

Golschan Ahmad Haschemi ist Kulturwissenschaftlerin & Performerin. Ihre Arbeit changiert an den Schnittstellen zwischen künstlerischer, politischer und wissenschaftlicher Theorie & Praxis im Bereich (Anti-) Rassismus, Feminismus, Postkolonialismus und Empowerment. Sie schreibt, performt und forscht zu Diskursen rund um Dominanzgesellschaft, machtkritische Perspektiven darauf und widerständige Handlungsstrategien. Sie ist Mitglied im feministischen Performance Art-Kollektiv *donna's gym*, Teil des Theaternetzwerks *cobra* und arbeitet aktuell an einer Stückentwicklung mit dem Kollektiv *Technocandy*, das im Frühling 2018 in Oberhausen Premiere feiern wird. Für die Amadeu Antonio Stiftung arbeitet sie als Bildungsreferentin im Projekt „ju:an“ – Praxisstelle antisemitismus- und rassistisch-kritische Jugendarbeit in Hannover.

Ich möchte in einer supportive environment leben. Das geht, in dem wir uns selbst tragen: Wir unterstützen uns, wir ziehen uns nicht runter.

Die Fragende: Mal provokant gefragt: Müssen die Zahlen stimmen oder das künstlerische Schaffen?

Die Gurke (springt aufgeregt über den Marktplatz): Es gibt Geschenke, jede Menge Geschenke!!! Geld, Moneten, Kies, Moos, Zaster, Knete, Taler, Kröten!

Die Fragende: Wie wär's damit: Mal ein Stück produzieren, bei dem du nicht die volle Kontrolle hast. Riskierst, dass niemand kommt. Wetten, das traust du dich nicht?!

Sieglinde: Danke, wirklich interessante Fragen. Doch wir müssen zuerst einmal unsere Zielgruppe definieren.

Die Fragende: Zielgruppe? Wen meinst du denn damit?

Sieglinde: Naja, „Newcomer“ versteht kein Mensch. Das blendet außerdem die Fluchtgeschichte aus, das geht nicht. Ich schlage vor: Asylsuchende. Das ist politisch korrekt und schließt alle mit ein, von denen wir sprechen. Wir wollen schließlich kulturelle Bildung *diskriminierungssensibler* gestalten. Und genau das machen wir: Wir schaffen Zugänge zu Kunst und Kultur, eben für Asylsuchende.

Margot: Ich schlage vor: „Kunst- und Kulturschaffende mit Flucht- und Migrationsbiographien“. Das ist weiter gefasst und klingt weniger defizitär.

Die Tomate: Meine Fresse.

Ingrid: Ah, defizitär. Das ist gut! Dass wir das endlich überwinden.

Sieglinde: Zu lang.

Margot: Gut, für die interne Kommunikation: kurz KKSsmFM.

Juwel: Als ob alle Menschen mit Migrationsbiographie Erfahrung mit Asyl hätten. Als ob alle Asylsuchenden ihre Flucht als Migration verstehen würden. Als ob Kunst- und Kulturschaffende mit Migrationsbiographie ihre Arbeit immer im Kontext Asyl verorten würden. Als ob sie jemals selbst befragt worden wären ...

Presto: Jetzt mach's nicht komplizierter, als es eh schon ist.

Margot: Wir haben sie natürlich selbst gefragt.

Wir haben Aktivist*innen, Migrant*innenselbstorganisationen und andere gefragt, was der beste Begriff ist. Also, daher mein Vorschlag. Der kam... eigentlich von ihnen.

Ingrid: Ach so, das ist gar nicht von uns? Wir haben doch schon in der 80ern von Migrationserfahrungen gesprochen, so neu ist das nicht.

Juwel: Wow, beide Begriffe sind so dermaßen von der Analyse alltagsrassistischer Realitäten entkoppelt. Woran denken denn die Menschen, wenn sie „Asylsuchende“ hören? Und: Fühlen sich die so Bezeichneten überhaupt angesprochen?

Chor der Randständigen (etwas lauter):

Ich möchte Theater machen, ja, ich möchte als Performer*in auf der Bühne stehen, ja, ich stehe gerne auf der Bühne, ja. Aber nicht um den Preis, mir diese Bühne zu teilen mit Menschen, die sich nicht selbst in die Verantwortung nehmen als Teil der vorherrschenden Zustände. Menschen, die einerseits in persönlichen Gesprächen über machtkritische Inhalte und politische Diskussionen glauben, Dinge kritisch reflektiert zu verstehen, die aber andererseits auf der Bühne genau die gleiche Scheiße fabrizieren wie schon Generation um Generation von Kartoffeln vor ihnen.

Die Tomate: Als ob es keine Menschen gäbe, die Kunst- und Kulturschaffende waren, lange bevor sie das Label „mit Flucht- und Migrationsbiographie“ aufgedrückt bekommen haben. Das heißt ja nicht, dass weiße Menschen nicht mehr Theater machen sollen oder nicht mehr hingehen sollen.

Juwel: Woran denken denn die Menschen, wenn sie „Asylsuchende“ hören? Und hat das irgendwas mit der Lebensrealität der Menschen zu tun? Woran denken die Menschen, wenn sie „Kunst- und Kulturschaffende mit Flucht- und Migrationsbiographien“ hören? Und hat das überhaupt irgendwas mit der Lebensrealität der so Bezeichneten zu tun?

Kerkauer Zapfen: Also, ich finde das schon spannend. Ich möchte schon erfahren, was die As... also die Flüchtlinge alles erlebt haben. Das ist doch alles so schrecklich, das kann sich unsereiner ja alles gar nicht vorstellen. Das müssen wir doch wissen! Und außerdem haben die ja auch was davon: Die lernen, wie das hier in Deutschland funktioniert, lernen Deutsch, können sich integrieren.

Presto: Genau, wer hört Ihnen denn sonst zu? Wir wissen doch, wie es in den Heimen zugeht. Null Selbstbestimmung! Wir müssen Räume eröffnen! Sie in unsere Institutionen hereinholen!

Verena Meyer lebt in Hannover und ist eine große Verfechterin des Unglaublichen. Ihre Vision: eine dekolonisierte Gesellschaft, eingebettet in eine Kulturlandschaft, die sich vielfältig, politisch, inspirierend und widerständig inszeniert. Zu diversen Gelegenheiten, an unterschiedlichen Orten und in variierenden Rollen bewegt sie sich und andere bundesweit. Als Jugendarbeiterin sowie Trainerin und Beraterin für Empowerment und intersektionale rassismuskritische Bildung setzt sie auf Reflexionsprozesse und Dekolonisierung des eigenen Handelns.

Gemeinsam nachdenken! Wir müssen ihnen eine Stimme geben, müssen diese Stimmen auf die Bühne, in die Städte, unter die Leute bringen!

Die Tomate: Ich glaub, ich muss kotzen.

Die Fragende: Ich weiß. Immer wieder die gleiche Leier! Trotzdem muss ich noch mal nachfragen: Wie vielfältig sind die Kulturbetriebe denn nun aufgestellt?

Juwel: Was ist, wenn die gar keine Lust haben zu erzählen, „was sie alles erlebt haben“? Wenn das vielleicht einfach gerade gar nicht ihr Thema ist? Sondern, sagen wir mal: die Kulturgeschichte des Nagellacks. Oder Schillers *Räuber*.

Chor der Randständigen (weiter in steigender Lautstärke):

Wenn ich mir die Leute anschau, die mit mir im selben Kulturbetrieb unterwegs sind, die die gleichen Texte gelesen und die gleichen Stücke gesehen haben. Wenn ich mir anschau, dass ich in der Hoffnung war, wenn „unsere“ Zeit käme, dann würde sich einiges ändern, auch in der Theaterlandschaft: „Die alte Generation muss einfach nur ausgewachsen werden! Wenn es an uns ist, sieht es anders aus!“; und nun sehe, was der Status Quo ist, dann verstehe ich: die gleichen Texte zu lesen bedeutet eben nicht, die gleichen Erfahrungen und Erkenntnisse zu machen. Unsere Körper unterscheiden sich. Wir werden unterschiedlich gelesen. Mein Körper wird anders markiert als ein weißer Körper. Es hat nichts damit zu tun, dass sich Generationen auswachsen, dass es *automatisch* passiert, dass bestimmte Diskurse selbstverständlich sind oder werden. Niemand in privilegierten Positionen gibt freiwillig Macht ab. In jedem Fall die wenigsten.

Bamberger Hörnchen: *Schillers Räuber?* Was soll ein Araber mit *Schillers Räuber*? Ne, ich glaube nicht, dass das die Leute interessiert. Was soll denn dabei rauskommen?

El_Friede: *Schillers Räuber*, wie großartig! Ich finde es großartig, wenn sich Leute aus einer ganz anderen Perspektive mit den großen deutschen Klassikern befassen. Das sind ja universelle Themen, die da verhandelt werden.

Die Fragende: Kannst du noch mal kurz sagen, wer das Publikum ist? Wusstest du eigentlich schon, dass es unzählige Menschen gibt, die sich für Theater begeistern, aber nicht regelmäßig in ein deutsches Durchschnittstheater gehen? Ich würde behaupten, da besteht eine ungehörig ungerechte Schiefelage in der Theaterlandschaft.

Die Aubergine: Ja, genau! Die meisten Geschenke, die meiste Kulturkohle geht doch an diese Theater. Dabei ist ihr Publikum nur der kleinste Bruchteil von Menschen, die sich für Theater, Kunst und Kultur interessieren oder interessieren könnten. Was ist denn mit denen die nicht hingehen, weil ihre Geschichten nicht erzählt werden? Es lässt sich doch eigentlich nicht rechtfertigen, dass trotzdem die meisten Geschenke an diese Durchschnittstheater gehen!

Kerkauer Zapfen: Ich habe ja mal die Räuber inszeniert von diesem Afrikaner – wie heißt er nochmal? – gesehen. Also hab ja nicht viel verstanden. Vor allem, wenn sie Afrikanisch gesprochen haben. Ich gehe doch nicht ins Stadttheater, um nichts zu verstehen. Und viel zu düster, keine Farben, nichts. Aber gut, der hat sich halt ausgetobt. Und hat hoffentlich erkannt, dass wir Deutschen wirklich sehr tolerant sind.

Juwel: Über Rassismus haben wir noch gar nicht gesprochen.

El_Friede: Aber...!

Juwel: Wir müssen uns dann eben auch mit unserer Kolonialgeschichte befassen, wenn wir verstehen wollen, warum bestimmte Strukturen einfach bestehen bleiben. Menschengruppen zur Schau stellen und Blackfacing sind doch koloniale Praktiken, oder?

El_Friede: Also, es muss schon fair bleiben, weil....

Die Fragende: Wollen wir es verstehen?

Chor der Randständigen (wird immer lauter): Wir sehen, wir lernen, wir internalisieren, was funktioniert, was Geld bringt, was gesehen werden will. Und diese Legacy, dieses Vermächtnis wird weitergetragen.

Theaterkollektive gewinnen mit Bildern rassistischer Stereotype. Das ist so. Und sie sind ganz erschrocken und bestürzt, wenn ihnen das so gesagt wird. Sie sind nicht bestürzt über die Preise die sie damit gewinnen, sie nehmen gerne die Preisgelder an, die sie dadurch verdienen. Blutgeld. Sie machen Blackfacing. Das ist rassistisch. Es sind sympathische Leute, die gemocht werden. Auch sie führen die Legacy fort. Es gibt Versuche Einzelner, dazu Stellung zu beziehen; das verläuft meist im Sande. Das kotzt mich an. Ich sehe gerade diejenigen in der Verantwortung, die Hauptantriebskraft dagegen zu sein, die von dieser Legacy profitieren.

El_Friede (die Theatertante, die ja eigentlich allen alles ermöglichen möchte, aber halt nur im Rahmen des ihr Möglichen, des Machbaren und fair, ja fair! soll es zugehen):

Pasquale Virginie Rotter, seit 2001 Wahlberlinerin, zunächst als New Media Projektmanagerin, Kundenberaterin und Eventmanagerin tätig, hat Erziehungswissenschaft mit Schwerpunkt auf Diversity und Bildung in der Migrationsgesellschaft an der Freien Universität Berlin studiert. Seit 2008 ist sie als Moderatorin, Trainerin für Empowerment und machtkritische Diversity, Autorin und Performerin tätig, mit den inhaltlichen Themenschwerpunkten Empowerment für rassismuserfahrene Menschen, Diversity, verstanden als Antidiskriminierung, Körper in rassistischen und sexistischen Machtverhältnissen sowie Stressprävention in aktivistischen Kontexten. Als Körpercoach begleitet sie Menschen auf Basis der Grinberg-Methode. Seit 2016 ist sie Teil des deutsch-ägyptischen Performanceprojekts *Earthport*, das die Möglichkeiten menschlicher Begegnung und Verbindung jenseits kultureller Zuschreibungen erforscht.

Moment, wir haben sehr wohl über Rassismus angesprochen! Hier, nur zur Erinnerung, unser letztes Statement:

„Liebe Randständige, nach Rücksprache mit meinen Jurist*innen ziehen wir unsere Zusage, Theater in Eurem Sinne zu ändern, zurück. Rassistische Äußerungen sind ein Straftatbestand. Wenn ihr sagt, dass das, was bisher auf der Bühne passiert ist, rassistisch ist, dann geht das nicht. Wir wollen unsere Theatermacher nicht diffamieren und behalten daher die Definitionsmacht über das, was eigentlich rassistisch ist! Es ist *unser* Theater und *wir* verantworten die Inhalte. Wir verantworten nicht, dass eine der mit uns zusammenarbeitenden Künstler*innen als Rassist*in anklagbar wird, obschon sie guten Willens wider besseres Wissen versehentlich in die Rassismusfalle getappt ist.

Wir kommen Euch entgegen, indem wir euch erlauben, das zu machen, was wir von euch wollen, und auch ein bisschen über euer Leid zu sprechen, obschon der größte Teil von dem, was ihr erzählt, nichts mit Rassismus zu tun hat. Wir empfinden die Veränderung von unserem Theater als großen Verlust. Das, was wir machen, ist künstlerisch anspruchsvoll und mutig. Es war schon immer so und soll immer weiter so sein. Wir wollen mit euch weiterarbeiten, denn es hat uns eine weitere Tür in die Welt der Performance geöffnet. Auch wir als deutsche Theatermacher*innen kommen aus sehr prekären Situationen und unsere Arbeit ist eine wichtige Bewegung. Deshalb beugen wir uns nicht Eurem Wunsch. Bei den Formulierungen in unseren Stücken werden wir bleiben. Unsere Theatermacher*innen werden von unserer Seite nicht als Rassist*innen bezeichnet werden! Damit ist die Debatte um die Veränderung von unserem Theater für uns beendet. Die Inhalte von unserem Theater bestimmen wir.“

Bamberger Hörnchen: Eben! Doch stell dir vor: Wir fahren mit dem Bus durchs Land und dann machen halt wir in einer schmucken Kleinstadt in Sachsen, es ist bewölkt. Der Flüchtling, der selbst noch nie einen Maibaum gesehen hat, steigt aus und reicht einer älteren Frau mit einem Lächeln die Hand. Sie lächelt zurück und die Sonne kommt hinter den Wolken hervor.

El_Friede: Ich krieg Gänsehaut.

Bamberger Hörnchen: Genau das brauchen wir! Aus dem Willkommen soll ein Lächeln werden, das bleibt. Unser Projekt zeigt, dass nicht nur wir mit offenen Armen dastehen, sondern auch die Flüchtlinge selbst auf uns zugehen, uns die Hand reichen, mit einem Lächeln.

Der Kopfsalat: Macht hat Macht gemacht und die Macht gemächlich hatten's machten mehr Macht und macht's gern so gern mächtige Mücken Matten gemacht ermachten sich machtvoll und nächtens mächtig schlachten Macht mit Matten.

Die Tomate: Machtgeiles Pack.

Chor der Randständigen (*laut und deutlich*):

Es ist unsere Entscheidung, ob wir dieses Vermächtnis, diese *weiße*, rassistische, sexistische, exklusive, klassistische Vorstellung von Kultur weitertragen wollen oder nicht.

Ich möchte nicht um diesen Preis Teil dieser Art von Kulturbegriff sein.

Ich möchte diese Legacy nicht weitertragen.

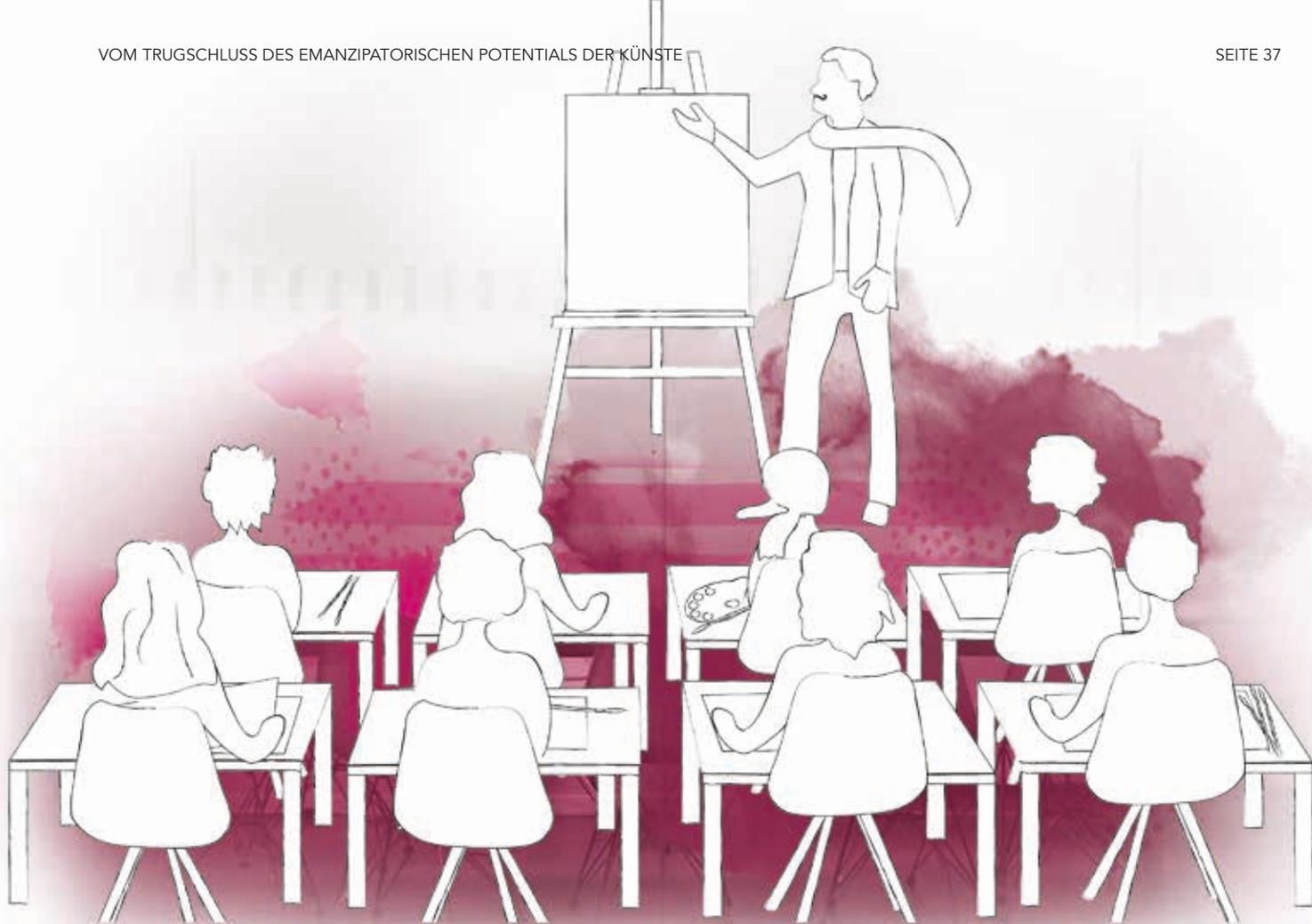
Dafür möchte ich einen Ort, der sich der Verantwortung stellt. In dem der V-Effekt nicht instrumentalisiert wird, um rassistische und sexistische Bilder zu rechtfertigen. In dem sich Kritik gestellt wird, in dem Kritik ausgeübt wird, in dem aber dennoch ein gutes, ein positives, ein konstruktives, bestärkendes Miteinander ist.

Dafür braucht es andere Leute. Dafür braucht es nicht die üblichen Verdächtigen.

Ich möchte wissen, dass ich das Gefühl ablegen kann, in Habachtstellung sein zu müssen.

Ich möchte darauf vertrauen können, dass Dinge geschehen, Situationen geschaffen werden, die nicht mir vor den Kopf stoßen, sondern vielleicht denen, die es nicht gewohnt sind, vor den Kopf gestoßen zu werden.

Ich möchte Liebe nach innen und Dissens nach außen. Im besten Fall wird das Innen immer größer und reduziert so das Außen.



VOM TRUGSCHLUSS DES EMANZIPATO- RISCHEN POTENTIALS DER KÜNSTE.

EINE KRITISCHE BETRACHTUNG DER AUSBILDUNG
VON KÜNSTLER*INNEN

Von Ulf Aminde und Miriam Schickler

*The paradox of education is that as one begins to become conscious one begins to examine the society in which one is being educated.*¹

James Baldwin (1963)

DIE „FLÜCHTLINGSINDUSTRIE“ IM KULTURELLEN BEREICH

Die im Sommer 2015 in Europa ausgerufene „Flüchtlingskrise“ und die damit verbundene Überforderung der EU und der beteiligten Regierungen haben einen neuen Markt geschaffen, von dem nicht nur Wohnungs- und Sicherheitsfirmen profitieren. Die Ausschreibungen neuer Förderungen von Projektarbeiten und Programmen, die häufig auf die „Integration“ von

Menschen mit Fluchterfahrung abzielen, richten sich auch an Künstler*innen und Kulturschaffende. Diese Beschäftigungen sind nicht nur lukrativ, sondern versehen die Kulturschaffenden häufig auch mit symbolischen Kapital, welches sie, vor allem im Kontext eines kontinuierlich erstarkenden Rechtspopulismus in Europa, als gesellschaftlich engagiert positioniert. Oft wird diese moralisch angemessene Haltung gegenüber Menschen mit Fluchterfahrung zum Gradmesser der eigenen Überlegenheit, welche sich in paternalistischen Verhaltensweisen äußert und eine relativ herrschaftsfreie Zusammenarbeit verunmöglicht.

¹„Das Paradox der Erziehung ist, dass sobald jemand einen Prozess der Bewusstseinsfindung durchläuft, er/sie* beginnt, die Gesellschaft, in der er/sie* erzogen wird, zu hinterfragen“ (Übersetzung der Redaktion).

KÜNSTLER*INNEN IN DER *FOUNDATION-CLASS²

Auch in der *foundationClass erhalten wir nach wie vor viele Initiativbewerbungen von Künstler*innen, die gerne im Programm tätig wären. Allerdings wurde bereits während der Konzeption der *foundationClass die Prämisse gesetzt, dass nur solche Künstler*innen, Designer*innen und Wissenschaftler*innen Lehraufträge erhalten sollen, die entweder selbst oder deren Familien Flucht- oder Migrationserfahrung haben oder die seit mehreren Jahren, und nicht erst seit Beginn der sogenannten Flüchtlingskrise 2015, als politische Unterstützer*innen im Bereich Flucht und Asyl tätig sind. Diese Entscheidung basiert auf verschiedenen Überlegungen. Obwohl das Programm versucht, die Politiken und Praktiken der Institution Kunsthochschule und der daraus resultierenden Exklusivität³ in Frage zu stellen, soll diese Entscheidung nicht nur im Kontext von (legitimer) Identitätspolitik gelesen werden. Vielmehr geht es darum, mit Menschen zu arbeiten, die aufgrund ihrer eigenen Erfahrung ein spezifisches Wissen entwickelt haben, das ihnen erlaubt, gezielter auf die Bedürfnisse der Teilnehmenden eingehen zu können. Als migrantisierte Künstler*innen in Deutschland haben sie Strategien entwickelt, um sich im Kontext des nach wie vor mehrheitlich weißen Kunstbetriebs selbst zu ermächtigen.

Die bloße Präsenz von nicht-weißen Körpern in der Kunsthochschule, als Lehrende oder Studierende, kann jedoch nicht ausreichen, um die sozialen Ausschlüsse, die die Institution weiterhin produziert, zu eliminieren. Ganz im Gegenteil würde eine solche Auffassung diese Menschen als Agenten des sozialen Wandels instrumentalisieren und den Rest der mehrheitlich weißen mittelständischen Studierenden und Angestellten aus der Verantwortung entlassen.

ÜBER DAS FEHLEN MACHTKRITISCHEN WISSENS IN DER AUSBILDUNG VON KÜNSTLER*INNEN

Machtkritisches Wissen und Verhalten kann durchaus inhaltlicher Teil der Lehre an Kunsthochschulen und Akademien werden. Dies bedeutet aber nicht, dass es innerhalb der Organisation und Durchführung von Lehre kritisch eingesetzt wird. Ganz im Gegenteil sind an deutschsprachigen Kunsthochschulen und Akademien die Arbeitsverhältnisse zwischen Studierenden und Lehrenden geradezu das Gegenteil einer Lehrpraxis, in der Lehrende die eigene Eingebundenheit in machtbezogene Asymmetrien selbstkritisch befragen. An vielen Akademien bedeutet die hochgehaltene Freiheit der Lehre und die damit eng verbundene gelehrte Autonomie der Künste gleichzeitig die Reproduktion eines willkürlichen Machtapparats, dem sich Studierende ausgesetzt sehen.

Arbeitsbesprechungen in der Bildenden Kunst laufen selten nach machtkritisch hinterfragten Methodiken ab. Gerade durch die Legitimation der autonomen Produktion von Kunst entstehen so durchaus Gesprächssituationen, die übergreifend in die Privatsphäre und bis in die Persönlichkeitsschichten der Studierenden ragen. Da es hier keine kontrollierenden Instanzen gibt, sind Ausschlüsse und Reproduktionen von Machtmechanismen vorprogrammiert. Ist also die Freiheit der Lehre genau die Basis von künstlerischer Lehre, so verlängern sich schnell gesellschaftliche Ein- und Ausschlussmechanismen in das Verhältnis zwischen Lehrenden und Studierenden so, dass als Studienziel die Autonomie der angehenden Künstler*innen und Designer*innen geradezu angestrebt ist.

Klassenherkunfts- und armutsrelevante Fragestellungen, die Konstruktion von Geschlechterverhältnissen, feministische Forderungen, Reflexion und Thematisierung von institutionellen und strukturellen Rassismen finden somit keinen selbstverständlichen Eingang in die Lehre, die noch dazu unzureichend kritisch begleitet wird.

An Kunsthochschulen und Akademien herrscht darüber hinaus die allgemeine Annahme, dass klassenbezogene Herkunft, Geschlecht und Hautfarbe gleichberechtigt verhandelt werden und innerhalb des Versprechens der Kunst und der Gestaltung sowieso kein Thema wären. Da diese Behauptung jedoch meist von ohnehin privilegierten Personen als den Inhaber*innen beehrter akademischer Stellen formuliert wird, kommt dabei nicht zur Sprache, dass hier ohne eine kritische Reflexion die Ein- und Ausschlussmechanismen der Gesellschaft naiv reproduziert werden.

Die Tatsache, dass jede fünfte Person in Deutschland einen sogenannten Migrationshintergrund hat, bildet sich bisher nicht im Personal der Kunsthochschulen ab. Unter den Studierenden befinden sich zwar viele sogenannte Bildungsmigrant*innen. Diese sind aber häufig gut abgesichert und haben Zugang zum globalen Angebot des Kunsthochschulmarkts.

Ulf Aminde ist Künstler und Professor der Grundlagen an der weißensee kunsthochschule berlin, an der er 2016 die *foundationClass initiiert hat, die er seitdem leitet.

Miriam Schickler ist Kulturanthropologin, Klangkünstlerin und Aktivistin. Seit 2016 koordiniert sie die *foundationClass an der weißensee kunsthochschule berlin.

„DIE AUSSCHREIBUNGEN NEUER FÖRDERUNGEN VON PROJEKTARBEITEN UND PROGRAMMEN, DIE HÄUFIG AUF DIE „INTEGRATION“ VON MENSCHEN MIT FLUCHTERFAHRUNG ABZIELEN, RICHTEN SICH AUCH AN KÜNSTLER*INNEN UND KULTURSCHAFFENDE. DIESE BESCHÄFTIGUNGEN SIND NICHT NUR LUKRATIV, SONDERN VERSEHEN DIE KULTURSCHAFFENDEN HÄUFIG AUCH MIT SYMBOLISCHEN KAPITAL“

² Die *foundationClass ist ein Programm der weißensee kunsthochschule berlin. Ziel des Programms ist es, Menschen, die nach Deutschland geflohen sind, dabei zu unterstützen, sich erfolgreich an einer deutschsprachigen Kunst- oder Designhochschule zu bewerben. Für weitere Informationen zu dem Programm siehe www.foundationclass.org.

³ Für eine detaillierte Studie zu den Ein- und Ausschlussmechanismen an europäischen Kunsthochschulen siehe den Schlussbericht von Art.School. Differences des Institute for Art Education, Zürcher Hochschule der Künste (2016).

Die Wissensbestände migrantisierter Menschen fehlen also meist im Kunsthochschulkontext; vor allem dann, wenn dieses Wissen verbunden ist mit Fragen nach Klassenherkunft, Gender-selbstentwürfen und Rassismen.

FAZIT: DIE NOTWENDIGKEIT NEUER FORMATE IN DER KÜNSTLER*INNEN-AUSBILDUNG

Es kann also nicht davon ausgegangen werden, dass Künstler*innen, die eine reguläre Ausbildung an einer deutschsprachigen Kunsthochschule durchlaufen, spezialisiert und vorbereitet sind auf die Arbeit mit von Ausgrenzung betroffenen Menschen, deren beschränkter Rechtsstatus ihnen nur einen Platz am Rande der Gesellschaften zuweist.

Die Tatsache, dass künstlerische Arbeit assoziativ häufig verbunden wird mit Möglichkeiten von Selbstentwürfen, Autonomie, Ausdruck und Horizonterweiterungen machen gerade diese Arbeitsweisen so attraktiv für die Zusammenarbeit mit Menschen, deren rechtliche Lage als deutlich benachteiligt gesehen werden muss. Mit anderen Worten: Es gilt die Hoffnung, wenn wir nicht gleichberechtigt sind und sein können, ist es doch die Kunst, die vorgibt, dass wir uns alle selbstbestimmt formulieren können. Dies wirkt sich jedoch oft nachteilig auf die betroffenen Personen mit Fluchterfahrung aus, da genau diese Markierung mit den Mitteln der Kunst und des Kulturbetriebs reproduziert wird.

Der Ansatz der *foundationClass ist es, ein Rechtsinstrument zu installieren, welches versucht, einen gleichberechtigten Zugang zu Bildungsressourcen zu gewährleisten. Gleichzeitig versucht die *foundationClass, auch die Institution Kunsthochschule auf ihre Ausschlüsse auf jeglichen Ebenen zu hinterfragen und machtkritisches Wissen und Verhalten als essentiellen Teil der Künstler*innenausbildung einzufordern.

„DIE TATSACHE, DASS JEDE FÜNFTE PERSON IN DEUTSCHLAND EINEN SOGENANTEN MIGRATIONSHINTERGRUND HAT, BILDET SICH BISHER NICHT IM PERSONAL DER KUNSTHOCHSCHULEN AB.“

Literatur:

Baldwin, James (1963): A Talk to Teachers.

Institute for Art Education, Zürcher Hochschule der Künste (2016): Art.School.Differences.
Reseraching Inequalities and Normativities in the Field of Higher Art Education. Schlussbericht. https://blog.zhdk.ch/artschoolifferences/files/2016/10/ASD_Schlussbericht_final_web_verlinkt.pdf

ETWAS IN BEWEGUNG SETZEN – ÜBER DAS „WIR“ DER KUNST UND COMMUNITY-THEATER IM THEATER X

Von Nils Erhard / Theater X

ÜBER DAS „WIR“ DER KUNST

Im Vorwort zum Programmheft des Theatertreffens 2015 heißt es:

*Wie gehen wir mit dem für uns „Fremden“ um? Wie groß ist unsere Verantwortung für das Schicksal der Menschen fernab Europas?*¹

Es ist interessant, wie die Leitung des Theatertreffens hier mit großer Selbstverständlichkeit aus der Perspektive eines vorgestellten „Wir“ des deutschsprachigen Kulturbetriebs schreibt: „Wir“ leben in Europa – und zwar mit Pass. Wenn mensch einen Blick auf Leitung und Jury des Theatertreffens 2015 wirft, wird deutlich, dass „wir“ auch weiß sind und alle irgendwas in Richtung Germanistik, Literatur oder Journalismus studiert haben. „Wir“ sind hier zuhause, fremd sind andere. Die Lebensumstände der „anderen“, „fernab Europas“ werden als ihr „Schicksal“ beschrieben und die Verantwortung von Europäer*innen für diese Lebensumstände wird in Frage gestellt. Etwas weiter unten im Vorwort zum Programm heißt es: „Das Theater-treffen ist ein Ort des Dialogs der Gesellschaft über ihren demokratischen Zustand.“² Das lässt die Frage aufkommen: Wer denkt hier wie über Gesellschaft nach? Wer entwickelt hier wie Fantasien darüber, wie sich der Zustand „unserer“ Gesellschaft (auch künstlerisch) beschreiben lässt, darüber, was zu tun sein könnte, wie sich Veränderung organisieren ließe und wie „wir“ „uns“ die politisch-gesellschaftlichen Verhältnisse, in denen „wir“ leben, anders vorstellen könnten? Vielleicht können wir das hier so stehen lassen und dem hier formulierten „Wir“ des Theatertreffens ein weiteres gegenüberstellen. Der folgende Text beschreibt das Selbstverständnis des *Club Al-Hakawati*, der als freie Gruppe und Ensemble seit einigen Jahren Teil der *Theater X-CommUNITY* ist und stammt aus dem Prolog der Produktion *Caravan Al-Hakawati*:

[...] Welche Geschichten werden erzählt und welche nicht?

Wessen Geschichten werden gehört und wessen nicht?

Warum und warum nicht

Das kümmert uns!

Weil wir der Club Al-Hakawati sind

*Geschichtenerzähler*innen aus aller Welt.*

[...] Wessen Leben zählt und wessen nicht?

Wessen Leben wird geschätzt und wessen nicht?

Weshalb und weshalb nicht?

Das besorgt uns!

Weil wir alle Dünja sind

Das heißt die Menschheit, die Welt.

[...] Mögen die Grenzen, an die wir stoßen, einen Weg für unsere Träume offen lassen.³

Auch das *Theater X* hat den Anspruch, ein Ort zu sein, an dem über den Zustand der Gesellschaft nachgedacht wird. Die Perspektive, aus der das passiert, ist sicher eine andere als die des Theatertreffens. Wir beschreiben unser Theater als *CommUNITY-Theater*. Damit beziehen wir uns auf unterschiedliche Traditionen politisch-kultureller Aktion und Organisation. Im Folgenden soll vor allem auf die Perspektive(n) unserer Arbeit eingegangen werden und darauf, was aus unserer Sicht die Fragen nach dem „Wir“ und dessen Positionierung mit Fragen politisch-künstlerischer Produktion und deren Qualitäten zu tun haben.

COMMUNITY-THEATER IM THEATER X

*Mit dem Theater X haben wir das erste alternative CommUNITY-Theater in Moabit geschaffen, das von Jugendlichen und Mitarbeiter*innen gemeinsam, im Co-Management, konzipiert und betrieben wird: einen Ort für CommUNITY, Kunst und Politik – empowernd und kritisch, aktivistisch oder künstlerisch, in your face oder nachdenklich, laut und leise, mit Musik, Theater, Hip Hop, Diskussion, Filmen und kultureller Aktion. [...]*

¹Programmheft zum Theatertreffen 2015, Berliner Festspiele, S. 4
²Ebd.

³Aus *Caravan Al-Hakawati*, *Club Al-Hakawati 2016*, Regie: Ahmed Shah.

*Geleitet wird das Theater X von einer Arbeitsgemeinschaft, in der alle Bereiche des Theaters vertreten sind: der AG Intendanz aus Jugendlichen und Mitarbeiter*innen. Produziert wird in Regiekollektiven, in denen Jugendliche selbst die Regie, Dramaturgie, Technik und Produktion übernehmen – unterstützt durch Coaches in allen Bereichen.⁴*

Im Theater X schreiben wir *CommUNITY* mit großem „UNITY“. Wir sind alle Teil gesellschaftlicher Zusammenhänge, die aber für jede*n von uns sehr unterschiedliche Lebensbedingungen bereithalten, die einige von uns unterstützen und andere zum Teil heftiger Gewalt aussetzen. Wir leben alle in Berlin, aber viele von uns haben unterschiedliche Bezugspunkte. Für einige von uns ist es selbstverständlich, dass sie so lange hier leben können, wie sie wollen. Andere wissen nicht, wie und wie lange sie hier noch (über-)leben können. Viele von uns sind täglich von Rassismus oder von patriarchaler Gewalt betroffen, von Verdrängung oder dem Hartz IV-System. Wir arbeiten hier zusammen im Theater X und bringen unterschiedlichste Perspektiven in diese Arbeit ein. *CommUNITY* heißt dann: Wir sind uns einig, dass es nicht geht, dass die aktuell herrschenden gesellschaftlichen und politischen Umstände einigen von uns das Leben zur Hölle machen, dass wir diese Umstände besser verstehen lernen und verändern wollen und wir versuchen, uns dabei zu unterstützen so gut es geht, mit und in diesen Umständen zu leben: Wohnen, Lebensunterhalt, formale Schul- oder Ausbildungsabschlüsse, Stress...auch wenn uns das sehr oft nicht gut genug gelingt und gerade für die so wichtige Supportarbeit oft die Ressourcen fehlen. Wir wollen all das zusammen tun und zusammen politisch-künstlerisch arbeiten, aus den unterschiedlichen Positionen und Perspektiven heraus, mit denen wir in der Welt sind. Klar ist aber, dass es die Perspektiven der von struktureller Diskriminierung und Gewalt Betroffenen sind, die den Ton angeben.

ETWAS IN BEWEGUNG BRINGEN – KÜNSTLERISCHE QUALITÄT UND GESELLSCHAFTLICHE VERÄNDERUNG

Wenn wir Kunst als Teil einer demokratischen Gesellschaftskultur verstehen, ist es immer eine politische Frage, wer, wo, wie die Möglichkeit hat, sich künstlerisch in gesellschaftliche Auseinandersetzungen einzubringen. Die Ausschlüsse zu benennen und zu überwinden ist Teil eines Kampfes um die Herstellung demokratischer Produktionsbedingungen im Feld der Kultur. *CommUNITY-Theater* heißt dann, dass die konkrete Infragestellung der gesellschaftlichen Gewaltverhältnisse und die gemeinsame Unterstützung aller von ihnen Betroffenen immer auch als ein Ringen um die Produktionsbedingungen für künstlerisches Arbeiten verstanden wird – mit

dem Ziel, diese Verhältnisse zu verändern. Das heißt auch, dass es dabei eben nicht nur um Fragen geht, die sogenannte „beyond arts issues“ angehen oder mit der Kunst selbst nichts zu tun haben.

Der Horizont künstlerischer Arbeit, was in den Blick kommt und welche Fantasien sich daraus ergeben, ist bestimmt durch die Position, von der aus wir in der Gesellschaft sind, nicht nur einzeln, sondern auch als das kollektive Wir einer Produktion, das sich in ihr ausdrückt und aus ihr spricht. Ein Einwand, der oft geäußert wird, wenn es um Ausschlüsse im Kulturbetrieb geht, ist: „Aber nicht alle wollen ja politisches Theater machen.“ Aber auch wenn viele dies nicht wahrnehmen (wollen): Jede Kunstproduktion findet im Kontext Asyl statt, egal, ob beim Theatertreffen oder im Theater X, weil wir in der Festung Europa leben – historisch und gegenwärtig Zentrum kolonialer Gewalt und Ausbeutung. Jede Kunstproduktion findet im Kontext patriarchaler Gewalt statt (#Metoo, auch an deutschen Theatern) und so weiter. Es geht hier um die Frage der Relevanz künstlerischer Produktionsorte und der Qualität der dort stattfindenden Kunstproduktion. Gerade die Frage, wer, wie, unter welchen Bedingungen künstlerisch zusammenarbeitet und wie dessen politische Dimension praktisch mitgedacht wird oder nicht, stellt immer einen zentralen Aspekt der spezifischen Qualität künstlerischer Arbeit dar. Ob nun jemensch seine*ihre Arbeit explizit als politisch beschreibt oder nicht: Wichtig ist doch, wie die künstlerische Arbeit in gesellschaftliche Verhältnisse interveniert, wie die Arbeit ein- und ausschließt, wen und was sie inspiriert oder auch nicht und so weiter. Das sind immer politische Fragen, weil das, was da in Bewegung gesetzt wird, etwas mit unserem Leben macht, uns stärkt und anregt oder uns zurückweist und schwächt – weil das, was da passiert, zu einer Veränderung beiträgt oder dazu, dass wir in den Verhältnissen stecken bleiben. Kunst ist kein Selbstzweck. Sie bietet inspirierende Räume, sie kann eine

„WER DENKT HIER WIE ÜBER GESELLSCHAFT NACH? WER ENTWICKELT HIER WIE FANTASIEN DARÜBER, WIE SICH DER ZUSTAND „UNSE-RER“ GESELLSCHAFT (AUCH KÜNSTLERISCH) BESCHREIBEN LÄSST, DARÜBER, WAS ZU TUN SEIN KÖNNTE, WIE SICH VERÄNDERUNG ORGANISIEREN LIESSE UND WIE „WIR“ „UNS“ DIE POLITISCH-GESELLSCHAFTLICHEN VERHÄLTNISSSE, IN DENEN „WIR“ LEBEN, ANDERS VORSTELLEN KÖNNTEN?“

⁴ Öffentliche Selbstbeschreibung des Theater X. <http://www.grenzen-los.eu/jugendtheaterbuero/theater-x/reservierungen/>, letzter Zugriff: 10.10.2017.

Vielsprachigkeit und Vielstimmigkeit erzeugen, die die Phantasie anregt, Analysen, Lernen und Verständnis befördert. Kulturorte können darüber hinaus auch Räume für politische Diskussionen und Organisation bereitstellen, die es möglich machen, die Auseinandersetzungen in konkretes politisches Handeln zu übersetzen. Die Fragen „Wessen Geschichten werden erzählt?“ und „Wessen Leben wird geschätzt?“ hängen direkt zusammen. Aber was hilft es, andere Geschichten zu erzählen, wenn sich die Lebensbedingungen nicht ändern? Kunst kann vielleicht in Bewegung setzen, aber sie *allein* bewegt nichts. Das müssen *wir* tun, mit allen uns zur Verfügung stehenden Mitteln, und zwar nicht allein, sondern zusammen. Deshalb ist es wichtig für einen demokratischen Kulturbetrieb, dass Räume für Selbstorganisation und commUNITY-basierte Kulturproduktion erkämpft und verteidigt werden – im Sinne des Mottos des Migrationsrates Berlin: „Kein Wir ohne uns!“

„JEDE KUNSTPRODUKTION FINDET IM KONTEXT ASYL STATT, EGAL, OB BEIM THEATERTREFFEN ODER IM THEATER X, WEIL WIR IN DER FESTUNG EUROPA LEBEN – HISTORISCH UND GEGENWÄRTIG ZENTRUM KOLONIALER GEWALT UND AUSBEUTUNG.“

Nils Erhard ist Teil des Leitungsteams des Theater X und dort zuständig für die Bereiche Dramaturgie und Fundraising. Von 2013 bis 2016 leitete er am Theater X die Kampagne „KULTür auf!“, die sich mit Zugangsbarrieren, strukturellen Ausschlüssen und Selbstverständnissen im Berliner Kulturbetrieb befasste. Das Theater X entwickelt seit vielen Jahren neue Ansätze an den Grenzbereichen von Community-basierter Kulturproduktion, emanzipativer Bildung und kulturell-politischer Aktion. Neben dem laufenden Spielbetrieb zählt zu den Hauptaktivitäten des Theater X unter anderem das junge Kunstfestival FESTIWALLA (unter anderem im Haus der Kulturen der Welt und der ufa Fabrik) mit bis zu 4.000 Besucher*innen jährlich.

„DIE LEUTE SOLLTEN TEIL DES PROJEKTES SEIN, KEINE MITTEL“

Ein Gespräch mit einer Künstlerin und Workshopleiterin

Die interviewte Person möchte anonym bleiben.

DU BIST TEXTILKÜNSTLERIN. DIESEN SOMMER WIRST DU EINEN ZWEITEN KÜNSTLERISCHEN WORKSHOP GEBEN. WIE WIRD DER WORKSHOP AUSSEHEN?

„AUF MENSCHEN PERSÖNLICH ZUZUGEHEN UND IHNEN ZU ERKLÄREN, WORUM ES BEI DEM PROJEKT GEHT, FUNKTIONIERT AM BESTEN. DIESE BEZIEHUNG ZU DEN MENSCHEN IST DER WICHTIGSTE TEIL. EIN OFFENER AUFRUF FUNKTIONIERT NICHT. ZUMINDEST NICHT FÜR UNS.“

Ich würde nicht sagen, dass mein Beruf „Künstlerin“ ist, weil ich mich immer noch weiterentwickle. Noch immer stelle ich mir die Frage, ob ich wirklich Künstlerin werden möchte oder nicht. Momentan arbeite ich mit Textilkunst. Hauptsächlich mache ich Patchwork, aber auch Installationen, unter anderem Videoinstallationen. In Syrien habe ich Bildhauerei studiert.

WORUM GEHT ES IN DEINEM NÄCHSTEN WORKSHOP?

Wir haben zuletzt einen sechsmonatigen Workshop mit Frauen gemacht. Ich habe tatsächlich versucht, auch Männer einzuladen, aber keiner von ihnen ist gekommen. Wir arbeiteten mit Patchwork- und Textiltechniken und Stempeln. Mit diesem Patching haben wir ein großes Kunstwerk geschaffen. Das Ziel des Workshops war es, die Techniken zu erlernen und am Ende das Kunstwerk zu präsentieren.

WIE HAST DU DIE TEILNEHMERINNEN GEFUNDEN?

Ich habe ganz einfach Leute gefragt. Viele meiner Freund*innen aus Syrien kennen hier Leute. Wir treffen uns auch außerhalb dieser Workshops und versuchen, andere Dinge außerhalb des Workshops oder des professionellen Kontexts zusammen zu unternehmen. Freund*innen von Freund*innen erzählten sich gegenseitig über den Workshop. Ich habe ihn außerdem in verschiedenen Facebook-Gruppen geteilt, in denen vor allem Syrer*innen sind. Es gibt diverse Gruppen für Syrer*innen, die in Deutschland leben. Aber der beste Weg ist, mit Menschen zu

sprechen. Auf Menschen persönlich zuzugehen und ihnen zu erklären, worum es bei dem Projekt geht, funktioniert am besten. Diese Beziehung zu den Menschen ist der wichtigste Teil. Ein offener Aufruf funktioniert nicht. Zumindest nicht für uns.

WAS WAR DEINE ROLLE IM WORKSHOP?

Es war nicht unbedingt die Rolle der Lehrenden. Der Workshop bestand hauptsächlich darin, Textilien zu benutzen und verschiedene Techniken, die man* bei der Herstellung mit Textilien benutzt, anzuwenden. Es ist nicht wirklich zielführend, ohne jedes Wissen über das Material etwas damit zu tun. Ich bin ständig auf der Suche nach neuen Techniken, alten Ansätzen und Wegen, Stickereien zu machen. Dabei denke ich auch immer an die traditionelle Kunst, die ich in Syrien nie praktiziert habe. Nur meine Mutter und meine Großmutter haben diese Techniken beherrscht. Ich habe mich auch damit beschäftigt, wie die Textilkunst in Europa funktioniert. In der Werkstatt habe ich versucht, diese Ideen auch den Frauen zu vermitteln. Dafür habe ich Textilien aus der ganzen Welt mitgebracht: Afrika, Indien, Syrien. Eine Mischung aus Material und Hintergrund brachte mich dazu, mehr und Verschiedenes mitzubringen, beispielsweise Ornamentstempel. Dabei haben wir nicht immer auf traditionelle Art und Weise gearbeitet, sondern auch auf unsere eigene, eine neue Art und Weise. Die meisten Frauen, die am letzten Workshop teilgenommen haben, werden auch bei diesem wieder mitmachen, um ihre Praxis weiterzuentwickeln. Ich würde das, was ich tue, nicht Unterrichten nennen, weil ich von den Frauen viel Hilfe bekomme. Beim letzten Workshop habe ich viele Praktiken von ihnen gelernt. Unterrichten würde ich es also nicht nennen, aber in jedem Workshop braucht es eine Person, die den Raum moderiert. Ich kann nicht unterrichten. Ich muss mich selbst unterrichten (lacht).

WAR DER WORKSHOP NUR FÜR PROFESSIONELLE KÜNSTLER*INNEN UND MENSCHEN GEÖFFNET, DIE ERFAHRUNG IN DER TEXTILARBEIT HABEN?

Nein. Diese Frauen sind keine professionellen Künstlerinnen. Beim letzten Workshop ging es eher darum, sich selbst im Textil zu entdecken. Im kommenden Workshop geht es um Kunst

und das Experimentieren mit Textilien. Ich ziehe es in Erwägung, zukünftig auch Glas, Keramik und andere Materialien und Kunstarten auszuprobieren. Natürlich gibt es einen pädagogischen Anteil. Aber ich moderiere diesen Workshop mithilfe der Frauen. Wir werden über das Quilten recherchieren und ein Patchwork anfertigen. Das Quilting ist eine alte Praxis. Ich werde auch Videos und Artikel darüber mitbringen. Den Input werde ich an die Fragen der Teilnehmerinnen anpassen, und sie werden wahrscheinlich wiederum ihre Fragen dem Input anpassen. Gemeinsam werden wir über die Kombination von moderner und traditioneller Textilkunst forschen. Das ist für uns alle interessant, nicht nur für mich oder für sie. Jede Teilnehmerin hat

„ES GIBT AUCH EINEN ANDEREN ASPEKT DES WORKSHOPS: FRAUEN KÖNNEN ALLES, WAS SIE HERGESTELLT HABEN, AUF EINER WEBSITE VERKAUFEN, UM IHR EIGENES GELD ZU VERDIENEN, WENN SIE MÖCHTEN.“

die Wahl. Sie kann entscheiden, ob sie mag, was sie geschaffen hat, oder nicht. Es gibt auch einen anderen Aspekt des Workshops: Frauen können alles, was sie hergestellt haben, auf einer Website verkaufen, um ihr eigenes Geld zu verdienen, wenn sie möchten. Der Workshop funktioniert also auf verschiedenen Ebenen. Ich denke, es ist wichtig, eigenes Geld zu verdienen.

Ich denke, den Workshop zu genießen ist wirklich gut. Das haben wir im letzten Workshop gemacht. Wir haben es einfach genossen, mit Textilien zu experimentieren, aber jetzt denke ich, dass es auch gut ist, die Möglichkeit zu haben, das, was gelernt oder erforscht wurde, in der Herstellung eines Produkts umzusetzen.

WARUM DENKST DU, DASS DER WIRTSCHAFTLICHE ASPEKT WICHTIG IST?

Weil er einen anderen Weg der Freiheit und Unabhängigkeit bedeutet. Kunst zu schaffen ist großartig, aber die Frage ist auch, wie sie nachhaltiger gestaltet werden kann, als nur einen weiteren Workshop zu machen.

WIE ALT SIND DIE TEILNEHMERINNEN?

Es gibt keine Altersbeschränkung. Und auch nicht jede Frau kommt aus Syrien.

WARUM IST DIE WEBSITE, DIE DU VERWENDEST, UM DIE PRODUKTE ZU VERKAUFEN, ETWAS ANDERES FÜR DICH?

Weil sie Frauen in Syrien und in der Diaspora, die vielleicht irgendwo weit weg sind, dabei helfen, ihren eigenen Job und ein Einkommen zu haben. Im Moment helfen die Workshops dabei, die Produkte syrischer Frauen in der

Türkei und im Libanon zu verkaufen. Es hilft und ich unterstütze diese Idee.

HAST DU JEMALS WORKSHOPS MIT ANDEREN INSTITUTIONEN GEMACHT?

Ja, habe ich.

GIBT ES EINEN UNTERSCHIED ZWISCHEN DEN FORMEN DER ORGANISATIONEN, MIT DENEN DU AKTUELL ZUSAMMENARBEITEST, UND ANDEREN INSTITUTIONEN, DIE DU BISHER IN DEUTSCHLAND KENNGELERNT HAST?

Es gibt viele große Institutionen in Deutschland, die Leuten Kunst vorstellen wollen, die nach Deutschland kommen. Eine Organisation, die anders arbeitet, ist z.B. FLAX [[FLAX – Foreign Local Artistic Xchange](#)]. Sie macht Workshops für Künstler*innen. Sie hilft gezielt Künstler*innen aus anderen Ländern dabei, die deutsche Industrie kennen zu lernen, zu lernen, wie man eine Ausstellung oder ein Portfolio für den deutschen Markt auf die Beine stellt. Sie hat ein riesiges Netzwerk. Außerdem arbeitet sie sehr nachhaltig daran, die in Deutschland neu erscheinenden Künstler*innen aufzubauen und sie in jedem Schritt ihrer Karriere zu unterstützen. Bei manchen deutschen Institutionen habe ich das Gefühl, dass sie nur Workshops machen, die diesen nachhaltigen Aspekt nicht haben.

WAS DENKST DU, SIND DIE VORTEILE ODER PROBLEME IN DIESEN VERSCHIEDENEN ANSÄTZEN?

Ich denke, sie sind einfach anders. Die Organisation, mit der ich am meisten arbeite, beschäftigt sich sehr eingehend mit Syrer*innen. Sie ist mehr als eine Institution; ein großer Teil des Teams sind selbst Syrer*innen. Aber es gibt auch Deutsche und Menschen mit anderer Nationalität, die internationale Künstler*innen unterstützen wollen. Ich denke, dass das nur möglich ist, wenn man* die Kultur kennt.

ICH MUSS EINE FRAGE ZU BEGRIFFLICHKEITEN STELLEN. IN DEM GANZEN GESPRÄCH SCHEINST DU DAS WORT ‚FLÜCHTLING‘ ZU VERMEIDEN. IST DAS RICHTIG?

Es gibt viele Gründe, warum. Denn selbst nach zehn Jahren in Deutschland – ich weiß nicht, ob ich zehn Jahre in Deutschland bleiben werde – wird dieses Wort an dir haften bleiben. Die Leute sagen: „Oh, du bist Syrerin, du bist geflüchtet.“ Viele Menschen schämen sich bei diesem Wort. Es ist nicht einfach ein Adjektiv; es stehen Menschen hinter diesem Wort.

BLEIBST DU BEI DEINEN OPEN CALLS DIESEM BEGRIFF AUCH FERN?

Du meinst, ob ich ‚Flüchtling‘ dabei verwende? Nein, das tue ich nicht. Nein, niemals. Ich bewerbe mich niemals für Open Calls, in denen

„Flüchtlinge“ vorkommt. Warum stellst du Flüchtlinge in eine Ecke? Was ist an mir als Flüchtling besonders? Ich bin besonders als Person, aber nicht als Flüchtling.

GLAUBST DU, DASS EIN SAFE SPACE IN EINEM PROJEKT MÖGLICH IST, SOLANGE DAS PROJEKT TEIL EINER DEUTSCHEN INSTITUTION IST?

Diese Praxis kenne ich nicht. Ich habe nur Menschen erlebt, die zu mir kommen und sagen, dass sie Projekte mit Flüchtlingen machen wollen. Sie suchen nach Syrer*innen, weil sie die syrische Gemeinde nicht erreichen können, oder um mit ihnen zu arbeiten. Es ist wirklich nervig. Du bist Moderatorin und dann stellst du fest, dass du gerade da bist, um Syrer*innen anzulocken und nicht wirklich an dem Projekt beteiligt bist. Du bist am Ende eine Dolmetscherin.

„ES IST EIN GROSSES PROBLEM, DASS SYRER*INNEN GERADE IN MODE SIND, ABER NIEMAND AN DIE ZUKUNFT DENKT. ES GIBT EINE VERANTWORTUNG GEGENÜBER DEN MENSCHEN IN DIESEN PROJEKTEN.“

Aber um etwas Gutes zu schaffen, musst du diese Menschen erreichen. Sie müssen mehr als eine Institution haben. Selbst wenn sie Teilnehmer*innen finden und diese „Danke!“ sagen – selbst dann glaube ich nicht, dass sie dankbar sind. Die Teilnehmer*innen der Workshops werden sich dessen in dem Moment vielleicht nicht bewusst sein, aber später werden sie erkennen, was passiert ist. Du solltest die Leute kennen, mit denen du arbeitest. Die Leute sollten Teil des Projekts sein, kein Mittel.

WAS WÄREN DEINE FÜNF RATSCHLÄGE FÜR DIE ARBEIT IN EINEM KÜNSTLERISCHEN RAUM MIT MENSCHEN AUS ANDEREN LÄNDERN?

Frag sie nicht nach ihrer Reise – wie sie nach Deutschland kamen. Nie. Mir wurde diese Frage so oft gestellt. Am Ende war ich nur noch wütend. Zweitens: Behandle sie nicht so, als tätest du etwas Gutes für sie. Das ist ein sensibles Thema. Selbst wenn die Absichten gut sind, manchmal kommt nicht das dabei heraus, was benötigt wird. Drittens: Es gibt (religiöse) Menschen, deren Glauben respektiert und verstanden werden sollte. Auch das ist immer eine sensible Sache. Und wie gesagt, behandle sie nicht als Menschen, die vom Mars kommen. Mir wurde gesagt, dass man hier den Müll nicht vom Balkon wirft. Oder jemand erzählte mir von Bäumen, die in der Stadt gepflanzt wurden. „Haben Sie Öfen?“ Nein, wir in Syrien machen auf der Straße Feuer (lacht). Ich verurteile die Leute

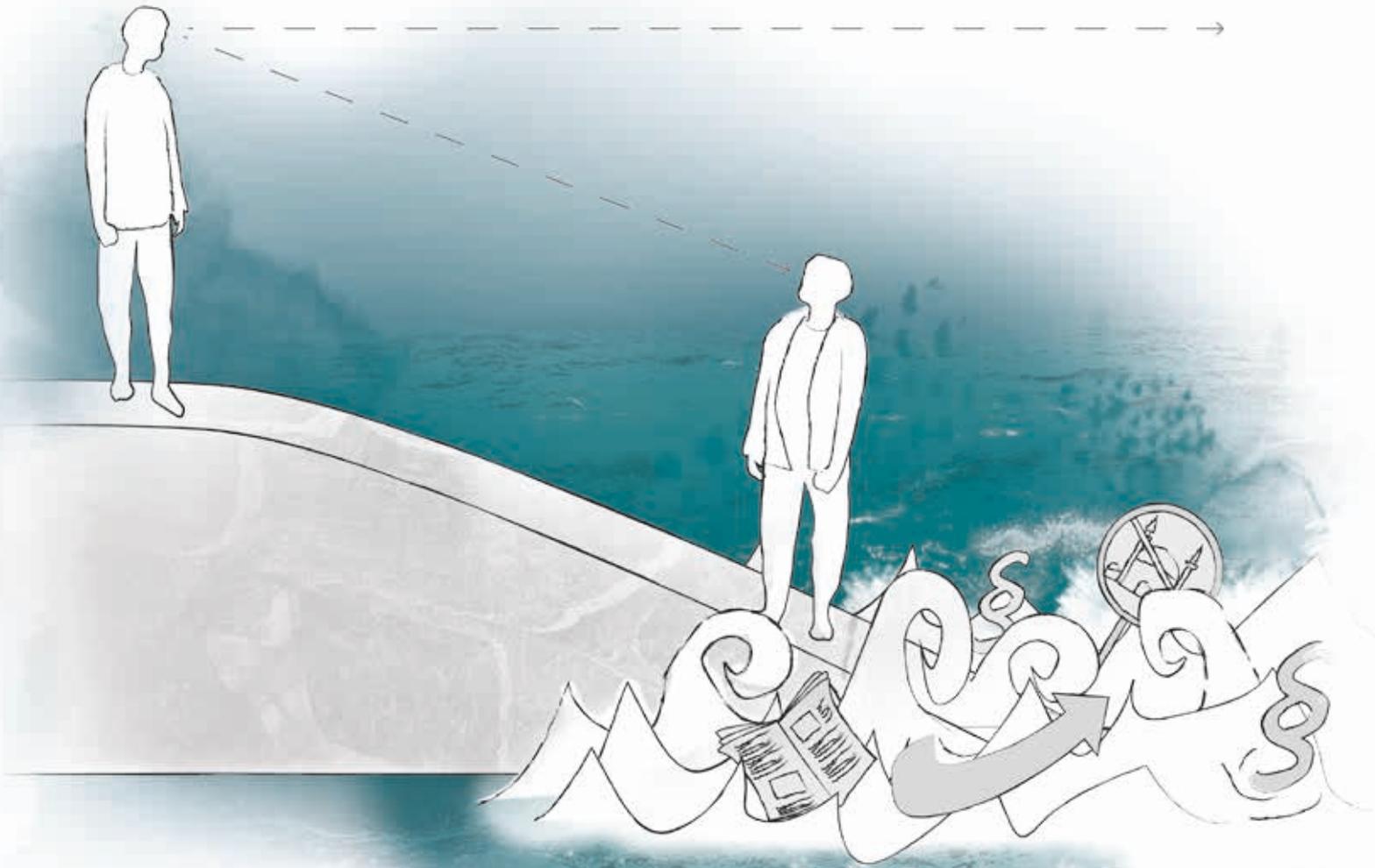
nicht, wenn sie diese Fragen stellen. Aber ich verurteile Menschen, die Projekte mit Syrer*innen machen wollen, um diese Fragen zu stellen oder Projekte dazu zu machen.

ICH MÖCHTE ZURÜCK ZU EINEM PUNKT GEHEN, VON DEM DU FRÜHER GESPROCHEN HAST. DU HAST ÜBER EINE ORGANISATION ALS EINEN RAUM GESPROCHEN, DER KÜNSTLER*INNEN UNTERSTÜTZT UND AUFBAUT. WARUM IST DIR DAS SO WICHTIG? MERKST DU, DASS ZWISCHEN KÜNSTLER*INNEN UND FLÜCHTLINGSPROJEKTEN UNTERSCHIEDEN WIRD?

Lustig, dass du das sagst. Wir haben gerade genau das am Wochenende bei einer Networking-Veranstaltung in der Akademie der Künste diskutiert. Es ist ein großes Problem, dass Syrer*innen gerade in Mode sind, aber niemand an die Zukunft denkt. Es gibt eine Verantwortung gegenüber den Menschen in diesen Projekten. Es gibt eine Menge Geld. Ich meine, es ist gut von den künstlerischen Institutionen und der Regierung, dass sie Syrer*innen durch Kunst in die Gesellschaft integrieren wollen. Die Unterstützung geht jedoch nicht an professionelle Künstler*innen, sondern an Syrer*innen. Vielleicht ist das kulturelle Bildung: Projekte für kreative Menschen, die dafür perfekt sind. Meiner Meinung nach sollte es eine Unterscheidung geben zwischen Künstler*innen aus Syrien und Syrer*innen, die erstmals kreativ und professionell künstlerisch arbeiten wollen.

Wichtig ist auch, den Menschen Mittel zu geben. Ihnen also nicht nur zu sagen, dass sie eine Ausstellung machen sollen und einfach eine x-beliebige Person dafür anzufragen. Nein, gebt ihnen Mittel, die sie bei ihrer Entwicklung unterstützen. Das System kümmert sich nicht um die Zukunft der Menschen, die es integriert. Ich kenne Künstler*innen, die seit mehr als zwölf Jahren hier sind und noch immer nur Kunst als ‚Flüchtling‘ kreieren dürfen. Und sie wissen das. Vielleicht werde ich nie sagen, dass ich eine Künstlerin bin. Ich schaue mich immer noch um und suche. Was wird in zwei Jahren passieren? Was ist, wenn sie glauben, dass sie Künstler*innen sind, es aber keine Finanzierung mehr gibt? Sie gehen in diesem System verloren. Es ist nicht leicht, eine Künstlerin zu sein (lacht).

Das Interview wurde von Julia Wissert auf Englisch geführt und von der Redaktion ins Deutsche übersetzt.



AUGENHÖHE & EMPOWERMENT: (WIE) GEHT DAS?

Von Katharine Kolmans und dem Redaktionsteam

Vielen Kulturschaffenden scheint grundsätzlich bewusst zu sein, dass es ein Machtgefälle gibt zwischen Menschen, die sich im Asylverfahren befinden, und denen, die es nicht sind, denn ein beliebtes Projektziel ist es, auf „Augenhöhe“ zu arbeiten. Dieses Ziel müsste nicht formuliert werden, wenn es keine gesellschaftlichen Hierarchien zwischen Menschen gäbe. Wenn man sich die Tradition der kulturellen Bildung anschaut, wird klar, dass sie sich in den 1970er Jahren, also in den Anfängen, als eine „Praxis [verstand] deren Ziel es war, bestehende Machtverhältnisse zu hinterfragen und zu verändern“ (Mörsch 2017 in diesem Dossier auf Seite 14). Wenn dieser Anspruch konsequent weitergedacht wird, ist „Augenhöhe“ ein Zustand, in dem soziale Ungleichheitsverhältnisse ausgeglichen werden. Aber wie kann man Augenhöhe in der Kunstproduktion von Menschen mit und ohne Fluchterfahrung herstellen, wenn der Zugang zu Ressourcen so ungleich verteilt ist? Wie soll es Augenhöhe geben zwischen Menschen, deren Aufenthalt, Lohn, Wohnung, und Zugang zu etablierten Institutionen relativ gesichert ist, und Menschen, die von Abschiebung bedroht sind und keinen Zugang zu Arbeit und Ausbildung haben? Zu behaupten, dass in solchen Fällen Augenhöhe bestehe, würde bedeuten, die gesellschaftlichen Ungleichheitsverhältnisse unsichtbar zu machen. Viele der Umstände, die die Zusammenarbeit auf Augenhöhe schwierig machen, sind Zustände, die wahrscheinlich nicht von heute auf morgen einfach überwunden werden können.

Auch wenn „Augenhöhe“ erstrebenswert ist, so möchten wir Critical Friends vor allem mit dem Konzept von „Empowerment“ arbeiten, da dieses im Gegensatz zu Augenhöhe nicht einen Zustand, sondern einen *Prozess* beschreibt.

„WIE SOLL ES AUGENHÖHE GEBEN ZWISCHEN MENSCHEN, DEREN AUFENTHALT, LOHN, WOHNUNG, UND ZUGANG ZU ETABLIERTEN INSTITUTIONEN RELATIV GESICHERT IST, UND MENSCHEN, DIE VON ABSCHIEBUNG BEDROHT SIND UND KEINEN ZUGANG ZU ARBEIT UND AUSBILDUNG HABEN?“

Wer nach einer Definition von Empowerment sucht, wird nicht *die* eine Definition finden. Es gibt aber einen gemeinsamen Nenner, den alle Definitionen teilen, die sich auf den Ursprung des Begriffs beziehen: Empowerment ist ein politischer Begriff, den wir nur dann verstehen können, wenn gesellschaftliche Machtverhältnisse in den Blick genommen werden. Nicht umsonst steckt darin das Wort „power“, auf Deutsch: „Macht“. Der Empowerment-Ansatz ist nicht einfach eine Theorie, sondern ist durch die Praxis von sozialen Bewegungen, wie der Schwarzen Bürgerrechts- und der Frauenrechtsbewegung der 1960er Jahren in den USA sowie den Unabhängigkeitsbewegungen in den kolonisierten Ländern Afrikas und der Amerikas entstanden (Amadeu Antonio Stiftung 2016: 7, Meza Torres & Can 2013: 28). Die Protagonist*innen dieser Bewegungen waren die, die über lange Zeit entrechtet wurden und für die Verbesserung ihrer Lebensumstände gekämpft haben (vgl. Mamutovič 2015). Der Ursprung macht klar, dass Empowerment nicht als Selbstentfaltung von ein paar wenigen verstanden werden kann. Stattdessen geht es darum, politisch handlungsfähig zu werden, um die Gesellschaft aktiv mitzugestalten (Amadeu Antonio Stiftung 2016: 7). Es geht um die Handlungsfähigkeit von einem selber – um individuelles Empowerment –, es geht aber auch um die gemeinsame, die kollektive Ebene. Empowerment heißt auch, dass Menschen, die über einen langen Zeitraum Unterdrückung und Benachteiligung erfahren haben, gemeinsam politische Forderungen entwickeln (Chernivsky in Amadeu Antonio Stiftung 2016: 7). Auf lange Sicht geht es darum, die Machtstrukturen zu überwinden, die ein Empowerment überhaupt erst notwendig machen.

Nach dieser Beschreibung ist der Empowerment-Ansatz ein wichtiges Mittel, um asymmetrische Machtverhältnisse und Repräsentationsstrukturen aufzubrechen und Diversität damit überhaupt möglich zu machen. Deswegen haben wir als Critical Friends in unserer Feldanalyse Projekte auf ihre empowernden Elemente hin untersucht. Unser Ausgangspunkt war dabei die Frage, was eine Kulturinstitution und ihr Projekt leisten kann/muss, um Empowerment-Prozesse im Kontext Asyl zu unterstützen und wie Empowerment in der Kulturellen Bildung im Kontext Asyl praktisch angegangen werden kann, damit der Begriff nicht zu einer leeren Worthülse wird, die den Projektflyer schmückt.

DIE GRUNDLAGE FÜR EMPOWERMENT: HALTUNG

Im Gegensatz dazu, wie Empowerment-Prozesse manchmal verstanden werden, geht es nicht darum, dass Empowerment von einer Person auf die andere übertragen wird, indem (zum Beispiel künstlerische) Fähigkeiten übermittelt werden. Empowerment beschreibt einen komplexen Prozess der individuellen und kollektiven politischen *Selbstermächtigung*. Was die Critical Friends in den Fokus genommen haben, ist daher, wie der *Rahmen* der Kunstproduktion bestimmt sein sollte, damit Empowerment-Prozesse stattfinden können.

Die im Eingang dieses Kapitels beschriebene Definition von Empowerment macht klar, dass die wichtigste Grundvoraussetzung ist, dass gesellschaftliche Machtverhältnisse gesehen, mitgedacht und aktiv hinterfragt werden. Um dies zu tun, muss dementsprechend zunächst einmal das Bewusstsein über die oben beschriebenen gesellschaftlichen Schief lagen vorherrschen und dementsprechend eine Haltung nach sich ziehen, diese überwinden zu wollen – und zwar vor allem bei denjenigen, die den Rahmen für die Projekte schaffen: Die Projektleiter*innen und Künstler*innen, die die Arbeit konzipieren und umsetzen. Diese werden wiederum – im Falle von Projekten an Kulturinstitutionen – von Menschen in den Leitungsebenen der Kulturinstitutionen ausgesucht und eingestellt. Wird dabei reflektiert, dass die strukturelle Benachteiligung durch soziale Konstrukte wie zum Beispiel „Rasse“, Religion, Geschlecht, Klasse und Disability auch in Kunst und Kulturprojekten immer eine Rolle spielen? Besteht ein paternalistischer Anspruch, Hilfestellung zu leisten oder geht es darum, das Ziel von „Augenhöhe“ ernst zu nehmen und damit auch, dass jede Person selbstbestimmt ihre Rechte in Anspruch nehmen und somit auch gleichberechtigt Kunst schaffen kann? Die eigene kritische Selbstreflexion spielt eine wichtige Rolle, da Rassismus sowie andere Formen der Unterdrückung unsere Handlungen, Gedanken und Gefühle prägen – bewusst oder unbewusst. Rassismus zeigt sich jedoch nicht nur auf der individuellen Ebene, sondern ist ein institutionelles und strukturelles Problem.

Bei der Mehrheit der von den Critical Friends begleiteten Projekte, die in Kulturinstitutionen stattfanden, scheinen Reflexionen zu Machtverhältnissen, wenn auch widersprüchlich und in unterschiedlichem Grad, in der Konzeption und Durchführung präsent gewesen zu sein. Jedoch muss auch die

bereits von vielen anderen formulierte Kritik erneuert werden, dass die Auseinandersetzung mit Machtverhältnissen in Kulturinstitutionen dennoch stark hinter einer gesellschaftlichen Realität zurücksteht, in der vor allem politische Migrant*innen- und Geflüchteten selbstorganisationen schon lange, und nicht erst seit 2015, auf die Problemstellungen von Rassismus und dem Asylsystem aufmerksam machen (Sharifi & Micossé Aikins 2016). Nicht nur in Kulturinstitutionen wurde (und wird zum Teil weiterhin) die Gewalt, die der institutionelle und strukturelle Rassismus hervorruft, verharmlost, ausgeblendet oder negiert. Eine Zusammenarbeit mit Migrant*innen- und Geflüchteten selbstorganisationen ist jedoch weiterhin kaum zu beobachten. Folglich bleibt eine komplexe Reflexion über die politische Situation Geflüchteter und die politische Positionierung bei vielen Projekten von Kulturinstitutionen weiterhin eher zaghaft.

Sharifi und Micossé-Aikins (2016) betonen, dass der Erfolg von Projekten „neben der Beteiligung von Betroffenen als Initiator_innen und Träger_innen der Projekte aus einem grundlegenden und kritischen Verständnis der gesellschaftlichen Machtverhältnisse, die die Marginalisierung bedingen,

sowie einer Berücksichtigung des Wissensarchives, das aus den jeweiligen Marginalisierungserfahrungen hervorgeht“ (79), beruht. Das Interview mit *Jugendliche ohne Grenzen und dem GRIPS Theater* (siehe S. 51–54 in diesem Dossier) zeigt, wie eine etablierte Kulturinstitution durch die intensive und langjährige Kooperation mit einer Selbstorganisation und anderen politischen Akteur*innen im Bereich Flucht und Asyl (BBZ und BumF), ein kultureller Akteur geworden ist, der Selbstorganisation und Empowerment-Prozesse von Menschen im Asylsystem aktiv unterstützt.

„WENN PROJEKTE DER KULTURELLEN BILDUNG EMPOWERMENT-PROZESSE VON MENSCHEN IM ASYLPROZESS UNTERSTÜTZEN MÖCHTEN, SO IST ES UNABDINGBAR, DASS PERSPEKTIVEN GEFLÜCHTETER MENSCHEN DIE KULTURPRODUKTION MASSGEBLICH BESTIMMEN.“

Ein in Gesprächen mit den von uns interviewten Projektleitenden mehrfach genanntes Projektziel war das der „Begegnung“ zwischen Menschen mit und ohne Fluchterfahrungen. Es ist wichtig, zu betonen, dass diese Zielsetzung der Öffnung von empowernden Prozessen im Wege stehen kann, wenn sich nicht gefragt wird, auf welchen *Annahmen* die Idee, eine Begegnung ins Zentrum des Projekts zu stellen, aufbaut und wem diese Begegnung am Ende dient. Kulturelle Begegnung ist in der Pädagogik ein beliebtes Ziel, welches, wie Astrid Messerschmidt (2008) beschreibt, mit einem Kulturbegriff zusammenhängt, der „in dem Be-

mühen, Unterschiede anzuerkennen, diese Unterschiede immer schon voraus[...]setzt und bestätigt“. Verhaltensweisen von Individuen und gesellschaftliche Verhältnisse werden damit oft kulturell gedeutet. „Das Risiko ist hoch, dass strukturelle und ökonomisch bedingte Ungleichheiten nicht wahrgenommen werden, was dazu führt, dass diese stabilisiert und normalisiert werden“ (Ebd.: 13). Folglich müssten sich Projektleitungen die Frage stellen, ob sie den Prozess so gestalten können, dass einer kulturalisierenden Perspektive entgegengewirkt wird.

REPRÄSENTATION

Literatur über Empowerment-Ansätze betont die Bedeutung, sich mit Menschen austauschen zu können, die gleichgesinnt sind und die ähnliche Erfahrungen mit Diskriminierung gemacht haben (Mamutovič 2015, Amadeu Antonio Stiftung 2016). Mohammed Jounis Erzählungen (siehe Interview S. 51–54 in diesem Dossier) aus der Praxis von *Jugendliche ohne Grenzen* (JOG) spiegeln dies wieder. Er erklärt, dass ihre Empowerment-Arbeit daraus hervorgeht, wer bei JOG organisiert ist und zu welchen Themen sie arbeiten. Er beschreibt, dass durch ihre Selbstorganisation Räume geschaffen wurden, in denen junge Menschen mit Fluchterfahrung „erzählen können, ohne sich rechtfertigen und viel erklären zu müssen. Allen ist klar, wie es ist, wenn du im Heim lebst“. Gemeinsam überwinden JOG Ohnmachtsgefühle und erarbeiten individuelle und kollektive Strategien, um angesichts des Asylsystems handlungsfähig zu bleiben (ebd.: S. 52ff.). In Anbetracht der Tatsache, dass gesamtgesellschaftlich Rassismus und Diskriminierung durch das Asylsystem weiterhin verharmlost oder ausgeblendet werden, ist die Erfahrung des Nicht-Rechtfertigen- und Nicht-Viel-Erklären-Müssens eine, die in sehr vielen Kontexten nicht selbstverständlich gegeben ist. Wenn Projekte der kulturellen Bildung Empowerment-Prozesse von Menschen im Asylprozess unterstützen möchten, so ist es unabdingbar, dass Perspektiven geflüchteter Menschen die Kulturproduktion maßgeblich bestimmen. An einigen Institutionen scheint es jedoch so, als wären geflüchtete Künstler*innen nicht fest in den Strukturen der Häuser verankert, sondern würden lediglich punktuell für die Projekte mit Bezug zu Asyl und Flucht beschäftigt, was zum einen am legalen Status und der Art der Fördermittel liegt, die eine langfristige Einstellung erschweren. Zum anderen ist es aber auch ein wichtiges Problem, dass Menschen mit Fluchterfahrung auf ebendiese Erfahrung reduziert werden. Die von uns befragte Künstlerin beschreibt im diesem Beitrag vorangehenden Interview (siehe S. 45) wie dies dazu führt, dass Geflüchtete nicht als Kunstschaffende

wahr- und ernst genommen werden: „Sie [die Kulturinstitutionen] suchen nach Syrer*innen, weil sie die syrische Gemeinde nicht erreichen können, oder um mit ihnen zu arbeiten. [...] und dann stellst du fest, dass du gerade da bist, um Syrer*innen anzulocken und nicht *wirklich* an dem Projekt beteiligt bist. Du bist am Ende eine Dolmetscherin“ (ebd.). Selbst dann, wenn Menschen mit Fluchterfahrung als Künstler*innen anerkannt werden, wird die Kunst jedoch nicht einfach als „Kunst“ gewertet, sondern wird weiterhin als „Kunst von Geflüchteten“ markiert: „Ich kenne Künstler*innen, die seit mehr als zwölf Jahren hier sind und noch immer nur Kunst als ‚Flüchtling‘ kreieren dürfen.“ (ebd.). Die Frage stellt sich, welche Perspektiven in den Kulturinstitutionen langfristig verankert bleiben werden, wenn die 2015 ausgeschütteten Projektgelder für „Projekte mit Geflüchteten“ weniger werden sollten und weiterhin vor allem kurzfristige Projekte gefördert werden.

INHALTE

Die Haltung und Perspektiven derer, die Projekte konzipieren und durchführen, haben eine Auswirkung darauf, *welche* Inhalte in künstlerischen Prozessen verhandelt und wie sie verhandelt werden. Für Empowerment-Prozesse ist es grundlegend, die Möglichkeit zu haben, sich von Fremdbestimmung zu befreien (Nassir-Shanian 2013: 14). Empowerment-Trainerin Verena Meyer (siehe Amadeu

Antonio Stiftung 2016) sieht einen Empowerment-Prozess dann möglich, „wenn ich selbst entscheide, wann und wie ich mich beschreibe, wie ich mich selbst [benenne] und wie ich genannt werden möchte. Wenn ich entscheide, wie ich meine Geschichte erzähle und wer daran teilhaben darf“ (ebd.: 14). Unsere Analyse der unterschiedlichen Akteur*innen bestätigt, dass Kulturinstitutionen erstens eine tiefgehende Reflexion über Machtverhältnisse und die politische Situation Geflüchteter sowie die eigene Positionierung dazu nur wenig bis gar nicht zulassen. Zweitens finden Projekte in Kulturinstitutionen – im Gegensatz zu denjenigen von Selbstorganisationen – vor allem *für* und *mit* und nur in wenigen Fällen von Geflüchteten organisiert statt. Es stellt sich folglich in einigen Fällen die Frage, ob die Rahmenbedingungen, die in einer Kulturinstitutionen gewährleistet werden, erlauben, dass künstlerische Inhalte und die eigene Darstellung der Teilnehmenden darin selbstbestimmt verhandelt werden können.

„DIE HALTUNG UND PERSPEKTIVEN DERER, DIE PROJEKTE KONZIPIEREN UND DURCHFÜHREN, HABEN EINE AUSWIRKUNG DARAUF, WELCHE INHALTE IN KÜNSTLERISCHEN PROZESSEN VERHANDELT UND WIE SIE VERHANDELT WERDEN.“

In unseren Interviews mit Projektleitungen aus Kulturinstitutionen haben sich verschiedene Ansätze dazu gezeigt, ob und wie inhaltlich zum Themenkomplex Flucht und Asyl gearbeitet wird. Ein paar wenige Projekte gingen auf die genannten Themen ein, während die Mehrheit der Projekte sich dafür aussprach, das Thema Flucht und die Fluchtgeschichten der Teilnehmenden nicht zum Gegenstand der künstlerischen Auseinandersetzung zu machen. Klar ist, dass das Sprechen über Flucht und Asyl nicht konzeptlos angegangen werden kann und sich gefragt werden muss, wessen Bedürfnis beim Sprechen über Flucht und Asyl bedient wird. Geht es um die Menschen, die Flucht erlebt haben, oder um Künstler*innen, die das Thema als interessanten und derzeit finanzierten „Kunststoff“ sehen? Neben der Gefahr, Menschen zu re-traumatisieren, besteht auch das Risiko, eindimensionale Bilder und Geschichten über Flucht und Geflüchtete zu reproduzieren, vor allem dann, wenn der Rahmen, wie in einigen Kulturinstitutionen, nicht selbstbestimmt ist.

Wenn wir uns auf den Empowerment-Ansatz beziehen, scheint jedoch ein wichtiger Aspekt auch zu sein, dass der Kontext dafür geschaffen wird, dass Diskriminierungserfahrungen benennbar und besprechbar werden. Nassir-Shanian schreibt zum Beispiel: „{D}a unsere Lebenserfahrungen [von People of Colour] in dominanten Diskursen häufig nicht anerkannt und benannt werden, sondern im Gegensatz abgewehrt und verneint, [...] ist das Ausdrücken und Teilen von Diskriminierungserfahrungen eine wichtige Strategie für den Empowerment-Prozess.“ (Nassir-Shanian 2013: 21). Wenn Sprache für das, was jemandem widerfährt, gefunden werden kann, so können auch „weitere Handlungen zur Befreiung folgen“ (ebd.: 21). Wichtig zu sehen ist dabei, dass der Fokus auf dem Besprechen und Ausdrücken von Diskriminierung liegt. Übertragen auf den Kontext Asyl würde dies auch bedeuten, dass der empowernde Effekt nicht im Thematisieren eines beliebigen Aspekts, der mit Flucht zu tun hat, liegt, sondern dort zu suchen ist, wo gesellschaftliche Machtverhältnisse, die den Alltag vieler Menschen bestimmen, problematisiert werden können, um auf die Zustände – individuell und kollektiv – reagieren zu können.

Einer der von uns interviewten Projektleiter beschreibt, dass er in der künstlerischen Arbeit zwar nichts thematisch verhandle, er jedoch Gespräche über Asyl und Rassismus außerhalb der Workshops mit den Teilnehmer*innen führe. Er vermutet, dass die Teilnehmenden ihn ansprechen und ihm Vertrauen entgegenbringen, da er als Person of Colour ebenfalls Rassismuserfahrungen in Deutschland mache und aus derselben Region wie die Teilnehmenden komme. Auch wenn offen bleibt, ob und wie der künstlerische Prozess sich mit dem Benennen von Diskriminierungsverhältnissen

befassen sollte, so kann gesagt werden, dass in der einen oder anderen Form ein Rahmen existieren sollte, in dem Erfahrungen besprechbar werden. Denn es ist klar, dass Menschen ihre Identität und Erfahrungen nicht wie eine Jacke ablegen können, sobald sie die Räume eines Kunstprojekts betreten, und auch die Machtverhältnisse nicht vor der Tür bleiben. Zur Selbstbestimmung zählt einerseits, nicht gezwungen zu sein, über Erfahrungen sprechen zu müssen, gleichzeitig scheint es jedoch auch wenig empowernd, wenn es keinen Rahmen gibt, in dem Erfahrungen thematisiert werden können. Hier ist es wiederum wichtig, zu bedenken, ob dieser Rahmen gewährleistet werden kann, indem die entsprechende Reflexion und Haltung sowie die Repräsentation von Menschen mit Rassismus- und Fluchterfahrungen gegeben ist.

„AUF LANGE SICHT GEHT ES DARUM, DIE MACHTSTRUKTUREN ZU ÜBERWINDEN, DIE EIN EMPOWERMENT ÜBERHAUPT ERST NOTWENDIG MACHEN.“

PRODUKTIONSKONTEXT

In unseren Befragungen ist deutlich geworden, dass soziale, politische und künstlerische Arbeit im Kontext Asyl schlichtweg nicht voneinander getrennt zu denken sind: Wie soll Kunst geschaffen werden, wenn die Prozesse davon mitbestimmt werden, dass Menschen mit Bedingungen des Asylsystems umgehen müssen: Abschiebung, Wohnungssuche, Amtsgänge, psychische Belastungen, Sprachbarrieren. In den allermeisten Projekten leisten Kunstschaffende unbezahlte Arbeit, um in konkreten Fällen Unterstützung zu leisten. Kulturschaffende schreiben Petitionen gegen die Abschiebung von Projektteilnehmenden, übersetzen

in der Bürokratie und unterstützen bei der Wohnungssuche. Die Organisation *glokal* schreibt, dass Unterstützung im Einzelfall sehr wichtig sei, die Solidarität allerdings einen Schritt weiter gehen müsse: „Um Paternalismus und einseitige Abhängigkeit zu überwinden, müssen wir grundlegender ansetzen. Wir müssen die schwierige Aufgabe angehen, einerseits im konkreten Fall Unterstützung zu leisten, andererseits die politischen Strukturen der Ausgrenzung, Diskriminierung und des Rassismus entschiedener zu verändern.“ (glokal 2017: 18). Denn das Ziel des Empowerments ist es nicht, einen Zustand der Abhängigkeit von Unterstützung aufrechtzuerhalten, sondern auf lange Sicht ein selbstbestimmtes Leben für alle zu ermöglichen. Wie kann dazu beigetragen werden, diese Zustände langfristig zu überwinden? Der Empowerment-Begriff ist aus der Praxis sozialer Bewegungen heraus entstanden, da Menschen für die Verbesserung ihrer Lebensbedingungen gekämpft haben. Al-Radwany & Shah (2015) schreiben, dass Empowerment-Prozesse, wenn sie konsequent gedacht werden, auch wieder mit sozialen Bewegungen zur Veränderung der ausbeutenden und ungleichen Verhältnisse verknüpft werden müssen.

Literatur:

Al-Radwany, Marwa / Shah, Ahmed (2015). Mehr als nur ästhetische Korrekturen. In: Rosa-Luxemburg-Stiftung, Dossier Empowerment.

„Die Leute sollten Teil des Projekts sein, kein Mittel.“ Anonymes Interview in diesem Dossier, S. 43-45.

Amadeu Antonio Stiftung (2016). „Einen Gleichwertigkeitszauber wirken lassen...“ Empowerment in der Offenen Kinder- und Jugendarbeit verstehen.

Chernivsky, Marina in: Amadeu Antonio Stiftung (2016). „Einen Gleichwertigkeitszauber wirken lassen...“ Empowerment in der Offenen Kinder- und Jugendarbeit verstehen.

glokal e.V. (2017). Willkommen ohne Paternalismus – Hilfe und Solidarität in der Unterstützungsarbeit.

Mamutović, Žaklina (2015). Empowerment ist ein politischer Begriff. In: Rosa-Luxemburg-Stiftung, Dossier Empowerment.

Meza Torres, Andrea / Can, Halil (2013). Empowerment und Power-sharing als Rassismuskritik und Dekolonialitätsstrategie aus der People of Color-Perspektive. In: Heinrich-Böll-Stiftung, Empowerment MID Dossier, S. 26-41.

Messerschmidt, Astrid (2008). Pädagogische Beanspruchung von Kultur in der Migrationsgesellschaft. Bildungsprozesse zwischen Kulturalisierung und Kulturkritik. Zeitschrift für Pädagogik 54, S. 5-17.

Meyer, Verena in Amadeu Antonio Stiftung (2016). „Einen Gleichwertigkeitszauber wirken lassen...“ Empowerment in der Offenen Kinder- und Jugendarbeit verstehen.

Micossé-Aikins, Sandrine / Sharifi, Bahareh (2016). Die Kolonialität der Willkommenskultur – Flucht, Migration und die weißen Flecken der Kulturellen Bildung. In: Ziese, Maren & Gritschke, Caroline (Hg.), Geflüchtete und Kulturelle Bildung – Formate und Konzepte für ein neues Praxisfeld, S. 75-86.

Mörsch, Carmen (2017). Ansätze für eine postkoloniale Geschichtsschreibung der kulturellen Bildung in Deutschland. In diesem Dossier, S. 13-15.

Nassir-Shahian, Natascha (2013). Dekolonisierung und Empowerment. In: Heinrich-Böll-Stiftung, Empowerment MID Dossier, S. 16-25.

Sharifi, Azadeh (2016). Wissenschaftliche Begleitung, Berlin Mondiale – Flüchtlinge & Kulturinstitutionen: Zusammenarbeit in den Künsten.

Jouni, Mohammed / Uhrhan, Ellen (2017). „Jetzt tretet ihr zurück, wir organisieren uns“. In diesem Dossier, S. 51-54.

„JETZT TRETET IHR ZURÜCK, WIR ORGANISIEREN UNS“

Ein Interview mit *Jugendliche ohne Grenzen* und dem GRIPS Theater

WAS IST JEWEILS EURE ROLLE BEI JUGENDLICHE OHNE GRENZEN UND GRIPS?

Mohammed Jouni: Ich bin bei Jugendliche ohne Grenzen seit der Gründung im Jahr 2005.

Ellen Uhrhan: Ich bin Theaterpädagogin am GRIPS Theater. Mein Schwerpunkt ist die politische Jugendarbeit.

WAS IST JUGENDLICHE OHNE GRENZEN?

Mohammed Jouni: JOG ist die größte bundesweite Selbstorganisation junger Geflüchteter. Wir wollen, dass es eine Struktur von geflüchteten Jugendlichen gibt, die in ihrem eigenen Namen sprechen. Bei JOG haben Jugendliche einen Raum, wo sie all die Erfahrungen von Ausschlüssen, Diskriminierung, Rassismus und so weiter ausgleichen können, wo Selbstermächtigung stattfinden kann und wo man das Gefühl bekommt, dass man nicht nur der Empfänger von Brot, Hilfe und Teddybären ist. Bei JOG

bereite ich etwas vor, ich schreibe etwas auf, ich gehe auf die Bühne, sag das in meinem Namen, und sag das auf die Art und Weise, wie ich das sagen möchte. Ich treffe Politiker*innen und konfrontiere sie mit meinem Leben und Problemen und habe nicht das Gefühl, dass mir nichts anderes bleibt als zu warten bis Unterstützer*innen sich mit mir treffen und was lösen.

Das meiste, was wir machen, findet auf lokaler Ebene statt. Wir organisieren zum Beispiel Seminare für unsere Gruppe, haben Gespräche mit Politiker*innen und führen Infoveranstaltungen für Schulen und andere durch. Auf Bundesebene veranstalten wir Kampagnen, etwas, was wir von Anfang an mit dem GRIPS Theater zusammen gemacht haben. Da zeigen wir Theaterstücke mit anschließenden Podiumsdiskussionen und erstellen Forderungspapire. Außerdem organisieren wir jedes Jahr eine Konferenz, die parallel zu der offiziellen Innen-

ministerkonferenz stattfindet, wo wir auch viele Kunst- und Protestaktionen veranstalten, wie zum Beispiel die Wahl des „Abschiebeministers“. Wir machen viel Lobbyarbeit, aber auch sehr viel Empowermentarbeit für JOG selber. Wir sind nicht monoethnisch oder monoreligiös. Bei uns engagieren sich Mädchen und Jungs, Männer und Frauen aus der ganzen Welt. Wir haben die unterschiedlichsten Bildungserfahrungen und kommen aus unterschiedlichsten Schichten und Klassen. Uns vereint, dass wir unter dem gleichen System zu leiden haben. Das ist in erster Linie Duldung, Abschiebungsangst und Ausschluss von Bildung.

WAS IST DAS GRIPS THEATER?

Ellen Uhrhan: Das GRIPS Theater ist ein Kinder- und Jugendtheater, das sich selber anti-pompös nennt, ein Theater für alle. Uns ist wichtig, allen Leuten Zugang zu unserem Theater zu schaffen, egal aus welcher Schicht sie kommen, egal, welcher Religion sie angehören, egal, mit welchem Status sie in Deutschland sind.

WIE IST DIE KOOPERATION ZWISCHEN JOG UND GRIPS ENTSTANDEN?

Mohammed Jouni: Die Idee, JOG zu gründen, ist im Beratungszentrum für junge Flüchtlinge und Migrant*innen (BBZ) entstanden. Von Anfang an waren der Berliner Flüchtlingsrat, pro Asyl und auch das GRIPS Theater beteiligt. Gleich bei der ersten Kampagne war das GRIPS sehr präsent und hat einige seiner personellen Ressourcen in diese Arbeit mit einfließen lassen. Das GRIPS war außerdem für Finanzierung und das Herstellen von Kontakten zu Politiker*innen wichtig. Im Jahr 2005 hat sich noch kein*e Abgeordnete*r dafür interessiert, wenn sie*er von einer Gruppe Geflüchteter angeschrieben wurde. Wenn ein Theaterhaus schreibt, gibt es da eine andere Resonanz.

WORUM GING ES IN EUREN GEMEINSAM ERARBEITETEN KAMPAGNENSTÜCKEN?

Ellen Uhrhan: Es gab zwei Kampagnenstücke: *Hier geblieben!* und *S.O.S for Human Rights*.

Mohammed Jouni: *Hier geblieben!* wurde in den Jahren 2005 bis 2007 aufgeführt. Es handelt von einem Mädchen namens Tania, das in den Balkan abgeschoben werden soll. Ihre Schulklasse solidarisiert sich mit ihr, sie sammeln Unterschriften und schreiben an die Lehrer*innen

„IM JAHR 2005 HAT SICH NOCH KEIN*E ABGEORDNETE*R DAFÜR INTERESSIERT, WENN SIE*ER VON EINER GRUPPE GEFLÜCHTETER ANGESCHRIEBEN WURDE. WENN EIN THEATERHAUS SCHREIBT, GIBT ES DA EINE ANDERE RESONANZ.“

und den Flüchtlingsrat. Die Kinder, die das Stück anschauten, konnten anschließend Postkarten mit ihren Forderungen schreiben, die dann Politiker*innen übergeben wurden. Bei Auftritten in Schulen gab es danach eine Diskussion mit Jugendlichen von JOG. Im Gegensatz zu heute kannte damals noch niemand die Themen Flucht, Duldung und Asyl. Manchmal waren wir an Schulen, in denen die Lehrer*innen erst dann feststellten, dass sie viele Geduldete bei sich haben. Das ist uns bei sehr vielen Auftritten passiert.

„MANCHMAL WAREN WIR AN SCHULEN, IN DENEN DIE LEHRER*INNEN ERST DANN FESTSTELLTEN, DASS SIE VIELE GEDULDETE BEI SICH HABEN. DAS IST UNS BEI SEHR VIELEN AUFTRITTEN PASSIERT.“

Bei *S.O.S for Human Rights*, was 2009 / 2010 aufgeführt wurde, ging es um unsere Geschichten, von unseren Familien und Freunden. Wir haben uns tagelang getroffen und Interviews geguckt, um zu entscheiden, was man in den Inhalt des Stücks aufnehmen kann und was nicht, damit wir auf keinen Fall Leute gefährden, weil es

schon spezielle Geschichten sind. Das vordergründige Thema des Stücks waren die EU-Außengrenzen, da ging es auch um Frontex, die Drittstaatenregelung, und so weiter ... um das, was heute aktuell ist. Wenn du damals über die EU-Außengrenzen gesprochen hast, wurde das als Randthema wahrgenommen.

Ellen Uhrhan: Das aktuelle gemeinsame Format ist der Open-Stage-Abend *Mensch Willkommen!*. Im Orga-Team gibt es Erwachsene und Jugendliche, und das Moderationsteam besteht aus Jugendlichen, die von Theaterpädagog*innen gecoach werden. Auf der Bühne gibt es unterschiedliche Beiträge von jungen Menschen, von Gesang bis Tanz, von Poetry über Rap, Zirkus, Gitarren und Theater. Außerdem laden wir auch Akteur*innen der Zivilgesellschaft

wie zum Beispiel den BumF [Bundesfachverband minderjährige unbegleitete Flüchtlinge], das BBZ [Beratungs- und Betreuungszentrum für junge Flüchtlinge und Migranten] oder das "We are born free! Empowerment Radio" ein.

„BEI DER KONFERENZ IM JAHR 2009 HABEN WIR DIE ERWACHSENEN AUS UNSERER SITZUNG AUSGESCHLOSSEN UND UNS GEFRAGT, WAS WIR MIT IHNEN MACHEN SOLLTEN. SIE REDETEN ZUM TEIL ZU VIEL, UND DAS WOLLTEN WIR NICHT...“

MOHAMMED, IN DEN ANFÄNGEN WART IHR STARK AN DAS GRIPS UND ANDERE ORGANISATIONEN GEBUNDEN. JETZT BEZEICHNET IHR EUCH ALS „SELBSTORGANISATION“. WIE HAT SICH DAS ERGEBEN?

Mohammed Jouni: Es ist interessant zu sehen, dass das GRIPS bei den Videos der ersten Kampagne sehr präsent ist. Die meisten Aufgaben wurden von Erwachsenen durchgeführt. Ab 2009 sind die Helfer*innen des GRIPS und des BBZ in den Fotos so gut wie gar nicht mehr vorhanden. Bei der Konferenz im Jahr 2009 haben wir die Erwachsenen aus unserer Sitzung ausgeschlossen und uns gefragt, was wir mit ihnen machen sollen. Sie redeten zum Teil zu viel, und das wollten wir nicht... Uns war gleichzeitig klar, dass wir nicht alles alleine machen konnten. Denn wer fährt dann den Bus? Wer schmiert die Brote? Wer ruft bei der Jugendherberge an? Daraufhin haben wir beschlossen, dass wir das meiste übernehmen wollen, aber trotzdem die Erwachsenen um Rat fragen. Für die Erwachsenen war auch von vorneherein klar, dass sie sich irgendwann mal zurückziehen werden.

Es geht nicht darum, dass Jugendliche von Anfang an alles selber machen müssen. Nach einem Film oder Theaterstück will das Publikum oft unbedingt hören: das haben die Jugendlichen von A bis Z komplett selber gemacht. Warum sollte das so sein müssen? Bei uns war es nicht so, dass Jugendliche sich auf der Straße getroffen haben und gesagt haben, "Komm, wir gründen jetzt JOG und werden aktiv". Ich denke, es sind die Erwachsenen, die die Jugendlichen zunächst einladen, motivieren und Dinge machen und zeigen. Das GRIPS war in dieser Anfangszeit sehr präsent. Inzwischen gehen wir eher punktuell auf die anderen Organisationen zu, wenn wir etwas Bestimmtes brauchen.

Ellen Uhrhan: JOG ist aus den Kinderschuhen rausgewachsen und kann gut für sich selber sprechen. Jetzt sehe ich das GRIPS eher als Freund und Unterstützer auf Anfrage. Bei der Konferenz war klar, ich arbeite nicht unbedingt inhaltlich, sondern bin quasi nur der ausführende Akt und coache Jugendliche für ihre Aufgaben.

WAR ES FÜR DAS GRIPS ALS GROSSE INSTITUTION JEMALS SCHWIERIG, MIT DEN POLITISCHEN POSITIONEN VON JOG MITZUGEHEN?

Mohammed Jouni: In manchen Kooperationen wurde uns gesagt „Wir verstehen eure Forderungen, aber wir können das jetzt nicht mit reinnehmen.“ Mir fällt wirklich keine Forderung ein, bei der das GRIPS nicht mitgegangen wäre, ob das jetzt „Bleiberecht für Alle“ oder „Grenzen offen für Alle“ war. Manchmal sehe ich bei anderen Theatern, dass Projekte mit Geflüchteten so künstlich wirken: „Wir wollen jetzt auch was mit Flüchtlingen machen – aber wir wollen mit euren Problemen nichts zu tun haben.“

Wir machen ein schönes Foto, und danach seid ihr weg.“ Das Besondere am GRIPS Theater ist einfach, dass es an sich ein politisches Theater ist, sie arbeiten ohnehin schon zu den Themen.

Ellen Uhrhan: Wir sind ein linkspolitisches Theater und positionieren uns dazu auch. Es geht nicht darum, Weihnachtsmärchen zu machen, wir bringen eher ein Stück über Kinderarmut

raus oder thematisieren Gewalt und Mobbing. Die verschiedenen Lebensrealitäten der Kinder und Jugendlichen sind in unseren Stücken abgebildet. Was uns die Freiheit gibt, uns zu positionieren und zu unseren Partnern zu stehen, ist, dass wir ein privates Theater sind, auch wenn wir subventioniert sind.

„WENN ICH SAGE, WIR MACHEN ZUM THEMA KINDERARMUT EIN STÜCK, ALSO ZU EINEM POLITISCHEN INHALT, DANN KANN DAS GENAUSO ÄSTHETISCH UMGESETZT WERDEN. ES MUSS SICH JA NICHT AUSSCHLIESSEN.“

SEHT IHR EINEN WIDERSPRUCH DARIN, KUNST UND POLITIK MITEINANDER ZU VERBINDEN?

Ellen Uhrhan: Das eine schließt das andere nicht aus. Wenn ich sage, wir machen zum Thema Kinderarmut ein Stück, also zu einem politischen Inhalt, dann kann das genauso ästhetisch umgesetzt werden. Es muss sich ja nicht ausschließen.

Mohammed Jouni:

Mich macht das wirklich rasend, wenn Leute Kunst und Politik auseinander nehmen. Ich sehe keinen Lebensbereich, der nicht von Politik tangiert wird. Ich versuche mir vorzustellen, wie GRIPS und JOG zusammen ein Stück machen, der Inhalt aber nichts mit unseren politischen Forderungen zu tun hat

und danach einfach alle nach Hause gehen. Dann hätte man davon gar nichts. Natürlich war uns immer klar, dass nach unseren Konferenzen manche Leute in ihre Wohnungen und manche in ihre Lager zurückgehen. Das war dann aber auch Inhalt unserer Kampagnen.

Auch bei *Mensch Willkommen* war es von vorneherein klar, dass es eine Kunstveranstaltung wird, die auch politisch ist. Auf der Bühne gab es Forderungen für Bleiberecht, und die Abschiebungen nach Afghanistan wurden thematisiert. Eine Jugendliche von JOG hat auf der Bühne ihre Geschichte erzählt, was sie aber

nicht nur auf eine traurige Art und Weise gemacht hat, sie war sehr stark, als sie ihre Poetry performt hat. Ein anderer Künstler erzählte von seiner gebrochenen Hand, weil er in seinem Land aufgrund seiner Kunst im Gefängnis gelandet ist. Das beschäftigt die Jugendlichen, und da kannst du nicht sagen, dass es nicht okay sei, das zu erzählen, nach dem Motto „Sing und hau wieder ab“. Da ist endlich mal die Bühne, wo 100 Leute da sitzen, und sie endlich mal loswerden können, was sie beschäftigt. Auch der Flüchtlingsrat, der BumF und das BBZ kamen auf die Bühne.

WÜRDET IHR EUCH WÜNSCHEN, DASS ES MEHR KOOPERATIONEN WIE DIE EURE GÄBE – ZWISCHEN EINER INSTITUTION UND EINER SELBSTORGANISIERTEN GRUPPE?

Ellen Uhrhan: Ich glaube, diese Kooperationen sind immer gut, da es um Synergieeffekte und Ressourcenverteilung geht. Es muss für mich als Institution klar sein, dass ich eventuell nur der Geldgeber bin oder meine Ressourcen zur Verfügung stelle, um die Selbstorganisation zu ermöglichen. Im Kontext Asyl bin ich schon auf Projekte gestoßen, bei denen ich mich gewundert habe, um wen es eigentlich geht: um einen Künstler, der ein Projekt macht, dass er politisch wichtig findet, oder um die Geflüchteten? Für mich existiert eine Kooperation nicht erst dann, wenn man was auf der Bühne zeigen kann. Ich kann auch sagen, dass ich den Raum und die Materialien anbiete und gar nichts habe, womit ich als Kooperationspartner sichtbar werde.

Mohammed Jouni: Ich glaube, langfristig wird es nur gelingen, wenn mit Selbstorganisationen gearbeitet wird oder wenn Geflüchtete selber an die Fördertöpfe rankommen. Es ist wichtig zu sehen, wer welche Ressourcen mitbringt. Wenn ich als Geflüchteter erst seit kurzem hier lebe und mich gar nicht auskenne, kann es sinnvoll sein, mit einer Institution zusammenzuarbeiten, um ihre Ressourcen zu nutzen, aber gleichzeitig sollte man auch unabhängig von der Institution sein können.

Ellen Uhrhan: In unserer Kooperation gab es auch zu Beginn einen Moment, in dem Erwachsene Arbeit gemacht haben, um Jugendliche zu empowern. Vielleicht braucht es bei diesen neuen Kooperationen auch erst diesen Schritt, in dem Institutionen diese Rolle übernehmen, es dann aber zu diesem Moment kommt, an dem Leute sich selber empowern und sagen „Jetzt tretet ihr zurück, wir organisieren uns“.

Mohammed Jouni: Dann ist es wichtig, dass die Menschen in den Institutionen in der Lage sind, anzuerkennen, dass es in erster Linie nicht um sie geht. Das kann schon auch wehtun, wenn man merkt, dass man entbehrlich ist. Du musst dann damit klarkommen, dass du eine neue Rolle hast. Wenn du das nicht im Blick hast, kann es schon sehr konfrontativ sein.

IHR BENUTZT DAS WORT „EMPOWERMENT“. WAS VERSTEHT IHR DARUNTER?

Mohammed Jouni: Ich glaube, dass die Umstände, die JOG geschaffen hat, empowernd sind. Es geht darum, wie wir organisiert sind, wer bei uns organisiert ist und zu welchen Themen wir arbeiten. Wir haben oft *safer spaces*, in denen Leute erzählen können, ohne sich rechtfertigen und viel erklären zu müssen. Allen ist klar, wie es ist, wenn du im Heim lebst. Bei uns merken die Jugendlichen, dass es Menschen gibt, bei denen ich mal heulen und am nächsten Abend bei der Party noch mal lachen kann.

Die Lebenslagen, in denen die Menschen sind, mit denen wir arbeiten, werden wir auf kurze Zeit nicht verändern können. Wir können zum Beispiel nicht von heute auf morgen die Duldung abschaffen, die Grenzen öffnen und den Zugang zu Studium und BAföG ermöglichen... Es geht darum, trotz allem handlungsfähig und aktiv zu sein, anstatt sich überwältigt, depressiv und nutzlos zu fühlen.

Ich kenne keine Person, die bei JOG aktiv war und abgeschoben worden ist. Wir haben auch es in den schwierigsten Situationen mit Riesen-

kampagnen geschafft, dass alle bleiben konnten. Das erzähle ich vielen Jugendlichen, die neu bei uns sind. Wir wissen, es gibt all diese Probleme, aber wir sind Power und machen und tun und wenn du keinen Bock hast und einfach nur weinen willst, ist das auch okay. Das ist, glaube ich, Empowerment.

Bei vielen Flyern und Projektbeschreibungen

sehe ich allerdings, dass da „Empowerment“ drauf steht, weil es irgendwie im Förderantrag drin stehen muss. Wenn ich mir dann anschau, wie da gearbeitet wurde und wer da mit wem gearbeitet hat, sehe ich nicht sofort, wie da Empowerment drin steckt.

Ellen Uhrhan: Was wir als Institution machen können, ist zu schauen, was wir an Wissen, Kontakten, Personal, Räumen oder Geld geben können. Wir stellen unsere Struktur zur Verfügung. Ob sie dann genutzt wird oder nicht, ist dann wieder abhängig von den Interessen der Leute. Wir können Leuten Räume anbieten, in denen sie sich selbst empoweren können, wenn sie wollen. Es sollen Räume sein, wo Leute ihre Geschichte erzählen können, ohne dass sie ausgestellt werden. Es geht nicht darum, dass ihre Geschichten unbedingt auf die Bühne müssen und Heimat, Flucht und Folter thematisiert werden. Es kann auch ein Angebot geben zu etwas, wofür die Jugendlichen brennen, das aber nichts mit dem Thema Flucht zu tun hat.

Das Interview führte Katharine Kolmans.

„WIR KÖNNEN LEUTEN RÄUME ANBIETEN, IN DENEN SIE SICH SELBST EMPOWERN KÖNNEN, WENN SIE WOLLEN. ES SOLLEN RÄUME SEIN, WO LEUTE IHRE GESCHICHTE ERZÄHLEN KÖNNEN, OHNE DASS SIE AUSGESTELLT WERDEN.“





„WIR KONNTEN ETWAS UNMÖGLICHES MÖGLICH MACHEN“

EINE POLYPHONE UNTERHALTUNG ÜBER DEN COMMUNITY CARNIVAL
MIT ALIX, JAN, VERONICA UND SAMEE

Herausgegeben von Veronica Schiavo

ÜBER DEN COMMUNITY CARNIVAL

„DER COMMUNITY CARNIVAL IST RAUM UND ZEIT, UM UNITY GEGEN RASSISTISCHE HALTUNGEN UND GEGEN VERGEGENSTÄNDLICHUNG UND ENTMENSCHLICHUNG VON MENSCHEN AUSZUDRÜCKEN.“

Veronica: Der *CommUnity Carnival* ist eine großangelegte, inklusive, künstlerische und politische Demonstration, die von einem breiten Netzwerk von Künstler*innen und Aktivist*innen aus ganz Deutschland selbst organisiert wurde. Diese Form der Demonstration fand zum zweiten Mal am 16. September dieses Jahres in Berlin statt. Mehr als 10.000

Menschen, 15 Schauwagen und eine sehr lange Liste von Unterstützer*innen waren dabei. Der

CommUnity Carnival ist Raum und Zeit, um *unity* gegen rassistische Haltungen und gegen Vergegenständlichung und Entmenschlichung von Menschen auszudrücken. Er ist ein sicherer Ort, um starke Geschichten, Bilder und Erfahrungen von Solidarität und Hoffnung gegen die Angst zu teilen. Er ist ein Weg, um für unsere politischen Forderungen gegen einen feindlichen Staat und einen rechten Feind zu demonstrieren und unsere Einheit gegen ihre Versuche, uns zu spalten und zu regieren, zu feiern. Wir sind von einer langen Tradition des Karnevals, als einer Form des Widerstands, inspiriert. Beispiele sind der Karneval von Notting Hill in West London oder der karibische Karneval, um nur zwei sehr bekannte Modelle zu nennen. Wir haben die Idee des *CommUnity Carnivals* ausgehend von der Definition des Grotesken durch den russischen Philosophen Michail Bachtin entwickelt, die von Ahmed Shah eingebracht wurde.

Samee: Im Karneval treffen sich Kunst und Leben. Er macht das Gelächter von unten, das an die Mächtigen gerichtet ist, hörbar. In diesem Jahr lag der Fokus nicht nur auf der Situation der Geflüchteten hier in Deutschland, sondern auf dem Aufzeigen und der Diskussion darüber,

dass und warum es heute so viele Vertriebene weltweit gibt. Wir fordern eine echte Veränderung dieses ungleichen Systems, das auf Ausbeutung und Ausgrenzung gegründet ist. Durch den Karneval wollten wir eine Plattform schaffen, auf der jede*r das Recht hat, sich auszudrücken,

zu kämpfen und zu feiern. Er war ein Ruf nach Einigkeit, ein Ruf nach Veränderung.

Jan: Der diesjährige Karneval ist einer der jüngsten Ausdrücke des langjährigen Kampfes von Geflüchteten und der antirassistischen Bewegungen in Deutschland.

VOM CARNIVAL AL-LAJIÏN / AL-LAJIÀAT ZUM COMMUNITY CARNIVAL.

Alix: Veronica, du sagst, dies war der zweite Karneval, den ihr organisiert habt. Aber der erste, am 20. März 2016, hatte einen anderen Namen: *Carnival Al-Lajiïn_Al-Lajiàat* [Karneval der Geflüchteten]. Warum?

Veronica: Nun, wie Samee sagte, war dieses Jahr der Fokus viel weiter als im letzten Jahr und auch die Notwendigkeiten, die uns bewegt haben. Er war auch eine Reaktion auf den Aufstieg der Rechten in vielen Ländern und den politischen Einsatz von Angst, um eine restriktive, ungerechte und grausame Migrationspolitik sowie verschiedene Formen von Rassismus und Dis-

kriminierung zu rechtfertigen. Wir hatten das Bedürfnis, die auf Solidarität beruhende Bedeutung der Community zu unterstreichen, um uns dieser politischen Situation zu widersetzen und sie zu bekämpfen. Es gibt so viele Beispiele für Selbstorganisationen an der Basis, die jeden Tag arbeiten, um die bürgerlichen, sozialen und die Menschenrechte zu schützen. Wir denken, dass dies der richtige Moment war, um zur Ein-

heit aufzurufen und gemeinsam zu demonstrieren. Gleichzeitig wollten wir eine Vielzahl von Stimmen und Kämpfen auf die Straße bringen. Deshalb ist auch die Form des Karnevals wichtig, weil sie die Möglichkeit der Polyphonie bietet. Deshalb haben wir uns entschieden, es *CommUnity Carnival* zu nennen.

Samee: Die Idee des *Theater X* war es, die Community zusammenzubringen, um die Probleme und die Rassismen, die wir täglich erleben, stärker sichtbar zu machen. Wir wollten eine Community schaffen, in der Menschen zusammenkommen und Kunst nutzen können, um sich für gleiche Rechte einzusetzen.

VON MY RIGHT IS YOUR RIGHT ZU WE'LL COME UNITED

Alix: Auch das Netzwerk hat seinen Namen geändert von *My Right Is Your Right* zu *We'll Come United*. Kannst du erklären, wie und warum das passiert ist?

Jan: Es ist wichtig, sich an das zu erinnern, was in den letzten Jahren passiert ist. Nach all der Mobilisierung und Sensibilisierungsarbeit der Refugee-Bewegung in der Gerhard-Hauptmann-Schule und am besetzten Oranienplatz haben sich auch große Kultureinrichtungen für die Bewegung interessiert. Das Ergebnis der Zusammenarbeit von Geflüchteten und Künstler*innen, selbstorganisierten Gruppen und Institutionen war die Schaffung des Netzwerks *My Right Is Your Right*. Die ersten Gruppen waren der *Refugee Club Impulse*, das *GRIPS Theater*, das *JugendtheaterBüro*, das *Ballhaus Naunynstraße*, später das *Maxim Gorki Theater* und andere. Der Refugeeekampf war in diesem Moment ein großes Thema und insbesondere die Frage: Wie soll mit den Menschen umgegangen werden, die diese öffentlichen Räume besetzt haben? Die größte Krise in der damaligen Wahlperiode hatte die Stadtregierung wegen der Besetzungen durch Geflüchtete. Es war vor 2015, als das Refugeethema zum Mainstream wurde. Die Aufmerksamkeit wurde durch den selbstorganisierten Protest geschaffen und die Theater reagierten darauf. Es war unmöglich, das zu ignorieren.

Das erste Treffen des Netzwerks fand im Herbst 2014 mit mehr als 100 Teilnehmer*innen statt. Jede*r hat unsere horizontale und demokratische Struktur, unsere langen Treffen und die Entscheidungsfindung akzeptiert. Wir haben zusammen eine erste Demonstration gemacht und das hat ziemlich gut funktioniert. Aber es wurde klar, dass diese Art der Straßenmobilisierung nicht die Sache der Theater war. Es war, sagen wir, eine klassische Demonstration, wobei die Organisation und die Durchführung mehr in den Händen der Aktivist*innen lag.

„ER IST EIN SICHERER ORT, UM STARKE GESCHICHTEN, BILDER UND ERFAHRUNGEN VON SOLIDARITÄT UND HOFFNUNG GEGEN DIE ANGST ZU TEILEN.“

„GLEICHZEITIG WOLLTEN WIR EINE VIELZAHL VON STIMMEN UND KÄMPFEN AUF DIE STRASSE BRINGEN. DESHALB IST AUCH DIE FORM DES KARNEVALS WICHTIG, WEIL SIE DIE MÖGLICHKEIT DER POLYPHONIE BIETET.“

Wie dem auch sei, wir koalierten mit dem Deutschen Theater, dem Maxim Gorki Theater, dem GRIPS Theater, dem JugendtheaterBüroBerlin (JTB) und dem *Refugee Club Impulse*, dem *Ballhaus Naunynstraße*, dem *Theater an der Parkaue*, der *Schaubühne* und auch kleineren Theatern, wie dem *Metropolis*.

„DIESER KARNEVAL HAT MIR ERLAUBT, DINGE ZU TUN, DIE ICH NOCH NIE ZUVOR GETAN HATTE. ICH HABE VOR 10.000 LEUTEN GEREDET UND MODERIERT...DAS IST MIT SICHERHEIT EMPOWERMENT!“

Nach der Demonstration [an der ca. 3.000 Personen teilgenommen hatten] dachten wir, dass das nicht genug war und wir mehr Theater miteinbeziehen wollen. Während des Evaluierungsprozesses kamen das JTB und der RCI auf die Idee, einen Karneval zu veranstalten, auch um mehr Wissen aus dem Theater miteinzubringen, weil es eine

andere Form des Protests und ihrer bereits bestehenden Praxis näher ist. Viele Leute waren an dieser Idee interessiert.

Veronica: Dies ist auch der Zeitpunkt, an dem die sogenannte ‚Willkommenskultur‘ Aufwind bekam. Viele kulturelle und künstlerische Projekte mit Geflüchteten wurden initiiert und erhielten öffentliche Unterstützung.

Jan: Vielleicht kam die Idee ein bisschen früher, aber ja, sie entwickelte sich in diesem Moment. Und vielleicht war es einfacher, die Menschen einzubeziehen, weil es den massiven Willen der liberalen Zivilgesellschaft gab, ein Teil davon zu sein. Wir haben große Anträge auf Finanzierung gestellt. Vorher war es mehr eine Basismobilisierung im *My Right Is Your Right*-Netzwerk, aber dann stellten die Theater große Anträge für den Karneval, der schließlich im März 2016 nach einem Jahr der Vorbereitung stattfand.

Veronica: Erinnerst du dich, welche Anträge erfolgreich waren?

Jan: Neben den in Kinos und Theatern gesammelten Spenden, ebenfalls eine bedeutende Geldsumme, kam der größte Teil der Mittel vom *Projektfonds Kulturelle Bildung* [Berlin]. Es gab Geld für Trainer*innen, für Workshops und für das Koordinationsteam. Vor diesem Moment war keine der beteiligten Personen bezahlt worden. Aber Theater haben eine andere Form der Organisation. Sie haben eine sehr hierarchische Struktur und sind es nicht gewohnt, diese politische Arbeit zu leisten, ohne dafür bezahlt zu werden. Sie haben um eine Koordinationsperson gebeten, um die Kommunikation zwischen der Versammlung und den Theatern zu verwal-

ten. Sie wollten auch eine Person, die die Arbeit der verschiedenen Theater koordiniert, mit dem Ziel, weniger Arbeit und Probleme zu haben.

Veronica: An diesem Punkt begannen sich die Machtbeziehungen und der Prozess der Entscheidungsfindung innerhalb des Netzwerks zu verändern.

Jan: Es war in gewisser Weise eine professionellere Methode, aber wir hatten nicht so viel *grassroots network* wie zuvor. Die Theater wollten stärker kontrollieren, wie die Parade abläuft, wie die Idee des Karnevals genau aussieht, auch weil sie dafür öffentliche Gelder erhalten hatten. Wie ich bereits sagte, war die Beteiligung am Vorbereitungsprozess vonseiten der Aktivist*innen geringer als zuvor. Aber am Ende hat es die Demonstration selbst nicht so sehr beeinflusst; viele Aktivist*innen waren beteiligt. Es gab viele Menschen, die verschiedene Sektoren der Gesellschaft abbildeten, Aktivist*innen, Neuankömmlinge, Kulturschaffende, das Publikum der Theater.

Veronica: Der Karneval war ein Versuch, verschiedene soziale und politische Akteur*innen zusammenzubringen: die selbstbestimmte Refugeeebewegung, die kulturellen Institutionen und die Zivilgesellschaft der sogenannten ‚Willkommenskultur‘. Es war tatsächlich ein anspruchsvolles Projekt, und eine Zeit lang funktionierte es. Es brach zusammen, als einige Einzelpersonen und Gruppen, die Teil eines sehr großen Netzwerks waren, für ihre Positionen im Nahostkonflikt öffentlich angegriffen wurden. Es folgte ein regelrechter Mediensturm, in dem diese Fragen das Bild des Karnevals vollkommen dominierten. Einige Zeitungen veröffentlichten sogar Bilder von anderen politischen Demonstrationen und behaupteten, dass sie während des Karnevals aufgenommen worden wären. Diese diffamierende und erschreckend undifferenzierte Berichterstattung machte nicht nur die Breite der Mobilisierung und der Themen, um die es ging, unsichtbar, sie ließ auch keinen Raum für Diskussion oder Auseinandersetzung. Für die meisten Medien schien alles sehr einfach zu sein: Es gab einen Verdacht, der ständig wiederholt und so irgendwann wie selbstverständlich zu einem einfachen Urteil wurde.

Jan: Die Diskussion über diese Vorwürfe nahm während des Moments der Evaluierung einen großen Raum ein. Jede*r der Teilnehmenden dachte sehr positiv über den Karneval und erkannte das große Ziel, das wir gemeinsam erreicht hatten. Aber die Diskussion konzentrierte sich auf den Umgang mit dieser medialen Berichterstattung und darauf, wie wir uns politisch als Netzwerk positionieren können. Aufgrund

der veränderten Machtstruktur konnten wir auf diese Kampagne kaum reagieren.

Veronica: ...auch weil die Leitungen einiger Theater zum Teil Entscheidungen, die vorher basisdemokratisch in unserem Plenum getroffen wurden, im Nachhinein einseitig wieder zurücknahmen.

Jan: Die Theater fühlten sich in Gefahr, ihre Finanzierung vom Berliner Senat zu verlieren. Wir waren festgefahren. Nach und nach verließen Theater, aber auch andere Gruppen n das Netzwerk, auch wenn einige von ihnen als Einzelpersonen blieben und uns privat unterstützten.

Veronica: Nach dem Sommer hatte sich das Netzwerk aufgelöst, aber es gab immer noch einige Aktivist*innen, Künstler*innen und Gruppen, die bereit waren, einen weiteren Karneval zu organisieren. Wir schrieben einen ersten Aufruf mit der selbstorganisierten Theatergruppe *Club Al-Hakawati*, um wieder alle zur Teilnahme eingeladen, auch die großen Institutionen. Aber der Prozess war zu langsam und wir hatten nicht genug Energie und Unterstützung.

Samee: Dann, im Januar, gingen Jan und ich zu einem Treffen in München, das von der Karawane für die Rechte

der Flüchtlinge und Migrant*innen veranstaltet wurde. Wir trafen antirassistische Gruppen, selbstorganisierte Refugeegruppen und Aktivist*innen aus ganz Deutschland. Am Anfang stand die Idee, eine große Konferenz zu organisieren, aber als wir unsere Idee des Karnevals vorstellten, änderte sich der Plan. Es dauerte eine Weile, das nötige Vertrauen zu schaffen, aber dann trat die Berliner Gruppe, die an dem *CommUnity Carnival* arbeitete, in das neugeborene Netzwerk *We'll Come United* ein, und das *We'll Come United*-Netzwerk nahm die Idee und den Geist des *CommUnity Carnival* auf.

DER KARNEVAL AM 16. SEPTEMBER

Veronica: Die Vorbereitung des Karnevals war ein sehr langer Prozess, manchmal auch ein bisschen anstrengend. Wie war nach dieser langen Zeit der Karnevalstag selbst?

Alix: Es war wirklich sehr, sehr beeindruckend. Wir hatten sehr lange darüber gesprochen.

Wir hatten in den Notunterkünften das Bewusstsein geschärft, Menschen dafür mobilisiert, aber wir waren auch etwas entmutigt. Es war nicht einfach und wir hatten Angst, dass die Leute trotz solch einer großen Anstrengung nicht kommen würden. Weißt du, die Menschen, die in den Unterkünften leben, haben viele Probleme; manchmal sind sie verängstigt, gestresst, sogar depressiv oder hoffnungslos. Aber an diesem Tag – lass es mich so sagen, es war ein gesegneter Tag – sogar das Wetter war perfekt, sonnig und frisch. Viele Leute kamen heraus, andere Leute. Und was mich wirklich beeindruckt hat, war, dass jede*r vom Karneval beeinflusst wurde, jede*r war ein Teil davon und jede*r spürte es. Es war so schön zu sehen, wie alle Leute tanzten und auftraten. Es gab keine Unruhestifter*innen; wir waren vereint, weil wir für etwas da waren. Schwarz, weiß welche Farbe auch immer, Erwachsene, Kinder, wir waren vereint für etwas, für Gleichheit. Als ich all die Leute vor mir sah, war es einfach unglaublich...

Veronica: Du warst auf dem ersten LKW, richtig? Du hattest einen Überblick über die gesamte Demonstration.

Alix: Ja, es war beeindruckend. Ich habe auf dem ersten LKW moderiert. Weißt du, dieser Karneval hat mir erlaubt, Dinge zu tun, die ich noch nie zuvor getan hatte. Ich habe vor 10.000 Leuten geredet und moderiert...das ist mit Sicherheit Empowerment! Ich habe es geschafft. Ich habe mein Bestes gegeben und ich war von der Atmosphäre des Tages beeinflusst. Und es hat auch sehr viel Spaß gemacht.

Es war erstaunlich, so eine große und erfolgreiche Veranstaltung, viel besser als ich jemals erwartet hätte.

Jan: Das hat jeder gesagt.

Veronica: Es war dieses Jahr sogar viel polyphoner und kreativer.

Jan: Ich habe es eigentlich nicht erwartet, ich hatte wirklich Angst, dass die Leute diese Idee nicht annehmen würden. Aber offensichtlich war der Bedarf an dieser Form von Kunst und Aktivismus sehr groß.

Veronica: Der Prozess war auch sehr wichtig, denn wenn du die Dekoration für den Truck organisieren musst oder wenn du eine Performance vorbereiten musst, musst du unbedingt zusammenarbeiten. Du musst vermitteln, um die richtige Sprache zu finden, den richtigen Weg, dies zu tun. Du arbeitest zusammen mit einem gemeinsamen Ziel, das so wichtig ist. Es ist eine Möglichkeit, die Themen auf einer anderen Ebene zu diskutieren und verschiedene Wege zu finden, um deine Forderungen zu kommunizieren.

„WIR KONNTEN ETWAS UNMÖGLICHES MÖGLICH MACHEN. DAS SOLLTEN WIR AUCH MIT UNSEREN GESELLSCHAFTEN TUN. WIR LEBEN NICHT IN DER BESTEN WELT, WIR MÜSSEN UNS ANDERE MÖGLICHKEITEN VORSTELLEN.“

Jan: Es ist auch eine neue kulturelle Form der Bewegung, der Mobilisierung. Es repräsentiert kulturelle Vielfalt. Ich meine nicht Kulturen, die aus verschiedenen Regionen der Welt auf die Straße gebracht werden. Es geht um verschiedene Arten des kulturellen Ausdrucks. Das ist sehr wichtig für die Kommunikation, weil es nicht nur darum geht, eine Sprache in jede Sprache zu übersetzen. Es geht um die Form, wie Forderungen und deren Inhalt präsentiert werden, der wichtig ist. Es ist viel einfacher, verschiedene Formen der Forderung in Performances, in der Musik, im Tanz zu haben... das ist so reich an Ausdruck, dass es für viele Menschen viel zugänglicher ist. Und auch mehr Menschen fühlten sich vertreten. Weil [die Kommunikation] manchmal sogar innerhalb der Bewegung eine große Barriere ist, selbst wenn es ähnliche Forderungen unter den Menschen gibt. Wenn sie sich im Ausdruck einer Demonstration nicht willkommen fühlen, werden sie nicht teilnehmen.

„WIR HABEN MIT INSTITUTIONEN GEARBEITET UND WIR WERDEN WIEDER MIT IHNEN ZUSAMMENARBEITEN, ABER WIR SOLLTEN AUF JEDEN FALL VORSICHTIG SEIN, DENN DIES SOLLTE UNSERE SELBSTORGANISATION UND SELBSTBESTIMMUNG NICHT BEEINTRÄCHTIGEN.“

Durch die vielfältigen Äußerungen innerhalb dieser Demonstration war es sehr einladend für die Menschen, sich aktiv anzuschließen. Die Leute fühlten sich am richtigen Ort.

Alix: Es ist wahr, alles wurde mit Liebe, Kreativität und Sinn gemacht. Durch das Fehlen des Geldes mussten wir mehr improvisieren, aber wir konnten uns vorstellen, was sich die Leute noch nicht vorstellen können und wir schufen den Raum, um alle in diesen Prozess

der Vorstellungskraft einzubeziehen. Wir konnten etwas mit nichts machen, wir konnten etwas Unmögliches möglich machen. Das sollten wir auch mit unseren Gesellschaften tun. Wir leben nicht in der besten Welt, wir müssen uns andere Möglichkeiten vorstellen. Wir können nicht ignorieren, dass wir in einem System leben, das dank der Unterdrückung und der Ausbeutung von Millionen Menschen funktioniert. Wir können nicht denken, dass es vorbei ist, dass es keine anderen Möglichkeiten gibt, dass dies die einzige ist. Wir können nicht ignorieren, was geschieht. Die Menschen ertrinken jeden Tag im Meer und das wird ignoriert... Die Leute sind zu beschäftigt damit, ihre Privilegien, ihre soziale Position und ihren Status zu bewahren, um wirklich zu sehen, was passiert. Wir sind die Menschen, die diese Realität, die Widersprüche und Ungerechtigkeiten dieses Systems zeigen und sich für eine Veränderung öffnen müssen.

SELBSTORGANISATION UND FUNDRAISING

Veronica: Wie hat das dieses Jahr mit den Finanzen funktioniert? Wie war es möglich, eine so große kulturelle und politische Demonstration fast ohne Geld zu organisieren?

Jan: Nun, vor allem mit der Arbeitskraft so vieler Individuen. Das ist der größte Teil. Alle haben ohne Geld gearbeitet und wir haben von der Erfahrung all dieser aktivistischen Basisbewegungen profitiert, die Ressourcen, also nicht nur Geld, sondern vor allem Verbindungen und Unterstützung, haben. Und darüber hinaus haben wir sehr dezentralisiert gearbeitet. In jeder Stadt haben die Leute Geld für ihre eigenen Reisen, Lastwagen und Dekorationen gesammelt. Und sie haben auch ihre eigene Mobilisierung organisiert; sie haben ihre eigenen Flyer gedruckt. Es gab auch eine kleine Fundraising-Gruppe in Form von *We'll Come United*, die einige kleine Anträge gestellt hat. Sie bekamen etwas Geld, vor allem für die Busse, für die Reise nach Berlin. Auch in Berlin gab es eine Gruppe, die etwas Geld gesammelt hat, besonders für die Lagermobilisierung.

Veronica: Wisst ihr mehr oder weniger, wie viel Geld wir ausgegeben haben?

Jan: Es ist schwer zu sagen, da wir bis jetzt keinen Überblick haben. Ich würde im Berliner Netzwerk um die 6.000 Euro schätzen, vielleicht ein bisschen mehr. Im nationalen Netzwerk wahrscheinlich um die 15.000, vielleicht ein bisschen mehr, plus das Geld, das jede Gruppe ausgegeben hat, aber wir wissen nicht, wie viel das war. Ich würde sagen, wir haben, obwohl es viel größer war, weniger Geld ausgegeben als im Jahr zuvor. Aber das bedeutet viel, sehr viel unbezahlte Arbeit.

Veronica: Ja, vor dem Karneval dachte ich, dass wir alle wirklich, wirklich erschöpft waren. Natürlich hat uns der Karneval selbst viel Energie gegeben. Aber es war wirklich zu viel. Ich denke, dass es nicht immer möglich ist, unter diesen Bedingungen zu arbeiten.

Jan: Ich bin nicht gegen die Idee, Menschen für ihre Arbeit zu bezahlen... Natürlich sollten wir unsere Struktur im Falle einer öffentlichen oder privaten Finanzierung überdenken – aber dies impliziert immer ein gewisses Risiko. Wir haben mit Institutionen gearbeitet und wir werden wieder mit ihnen zusammenarbeiten, aber wir sollten auf jeden Fall vorsichtig sein, denn dies sollte unsere Selbstorganisation und Selbstbestimmung nicht beeinträchtigen.

Das Gespräch wurde auf Englisch geführt und von der Redaktion übersetzt.

Alix

Ich bin eine Geflüchtete aus Kamerun. Ich lebe seit etwa zwei Jahren in Deutschland. Ich bin eine Aktivistin. Ich bin Mitglied von *We'll Come United* und von Theater X.

Jan

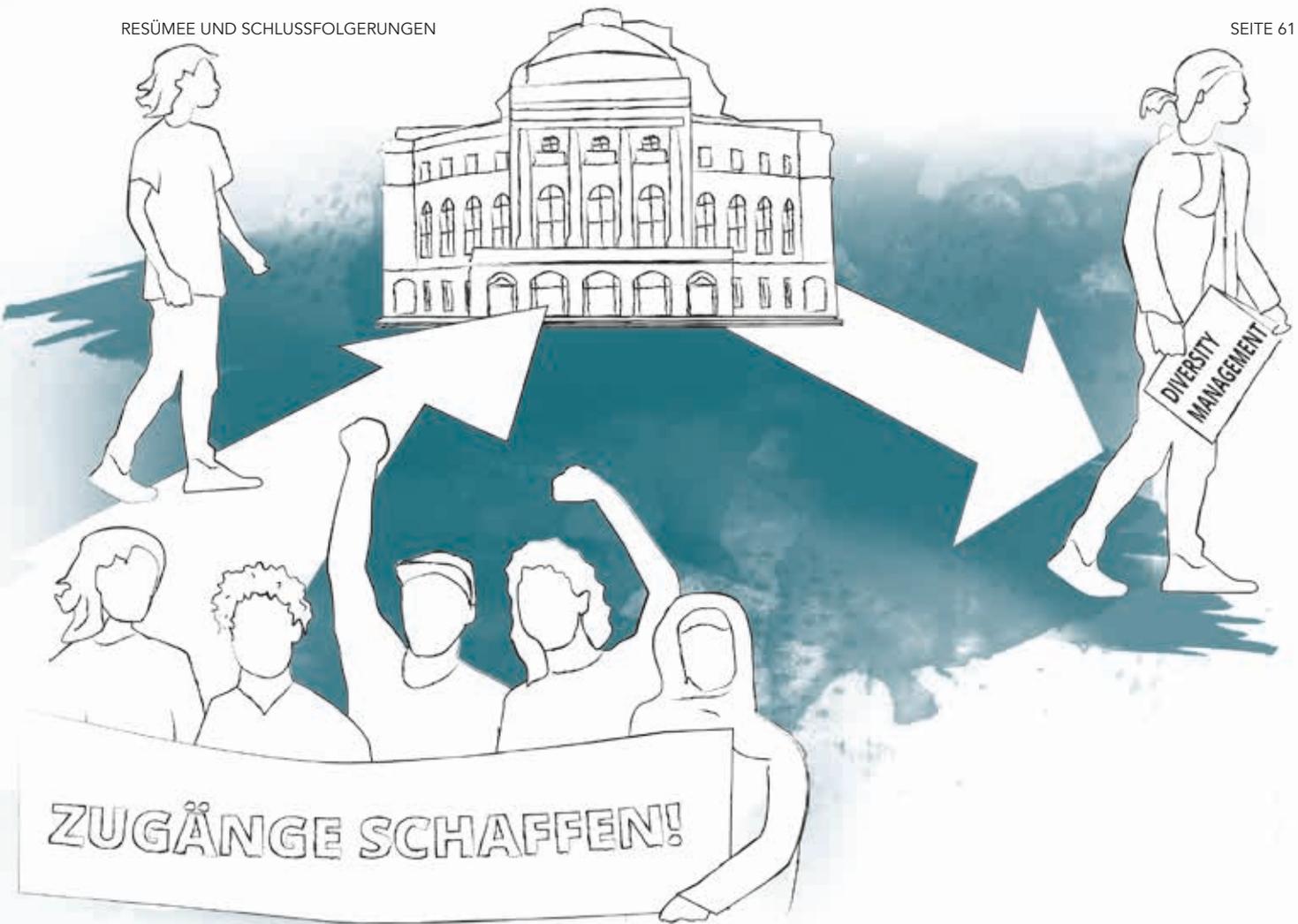
Ich lebe seit einiger Zeit in Berlin. Ich habe bereits während meiner Schulzeit, seit 2005, Kontakt mit der Refugee- und Antirassismusbewegung aufgenommen. Seitdem bin ich Aktivist.

Samee

Ich lebe seit 2013 in Deutschland. Ich komme aus Pakistan. Ich habe mit dem *Refugee Club Impulse* und später mit dem *Club Al-Hakawati* als Schauspieler und Promoter gearbeitet. Ich war der Koordinator des Netzwerks *My Right Is Your Right* und jetzt bin ich Teil von *We'll Come United*.

Veronica

Ich bin Kuratorin und Theatervermittlerin aus Italien. Ich lebe in Berlin und arbeite seit fast zwei Jahren mit *Club Al-Hakawati*. Ich war aktiv in *My Right Is Your Right* und bin jetzt Teil von *We'll Come United*.



RESÜMEE UND SCHLUSS- FOLGERUNGEN

Vom Redaktionsteam

„MENSCH* WÜRDE DOCH HANDELN UND SICH ENGAGIEREN UND GUTE PROJEKTE MACHEN, WARUM MÜSSE MENSCH* SICH DANN NOCH EXPLIZIT ÖFFENTLICH POSITIONIEREN?“

„ES GIBT NICHTS GUTES, AUSSER: MAN TUT ES“?

Im Rahmen unserer Feldanalyse haben wir öfter mit Projektleitungen Debatten über die Frage der Notwendigkeit einer politischen Positionierung zum Asylsystem geführt. An anderer Stelle im Dossier – in unserem Beitrag „Augenhöhe & Empowerment: (Wie) Geht das?“ – sind wir bereits ausführlicher darauf eingegangen, inwieweit unserer Ansicht nach die Frage der Haltung der Beteiligten in solchen Projekten zentral ist und dass im Kontext dieses Feldes strukturelle Ausschlüsse und Benachteiligungen oft ausgeblendet oder verharmlost werden, besonders wenn Projekte von Nicht-Betroffenen durchgeführt werden. Ein häufiges Argument gegen eine explizite Positionierung lautete, mensch* würde doch handeln und sich engagieren und gute Projekte machen, warum müsse mensch* sich dann noch explizit öffentlich positionieren? In anderen Interviews hieß es, mensch* würde im Verborgenen durchaus eine politische Haltung einnehmen, indem zum Beispiel von Abschiebung Bedrohte unterstützt würden; mensch* würde es aber nicht herausposaunen: Eine öffentliche Positionierung wurde hier gar als ein Merkmal von Abgrenzung, Konkurrenz und Profilierungssucht gewertet. Hat Erich Kästner, der Urheber des obigen Zitats, also Recht, und nur im Handeln kann sich Gutes zeigen?

Ja und Nein. Zunächst einmal: Politisch Position beziehen im Sinne einer menschenrechtsorientierten humanen Asylpolitik, die das Recht auf Asyl ohne Kompromisse – „ein bisschen Menschenwürde gibt es nicht“, um ein prominentes Plakatmotiv der Stiftung *Internationale Wochen gegen Rassismus* zu zitieren – einfordert, dürfte in diesen Zeiten alles andere als gefallsüchtige Profilierung sein. Der Sommer der ‚Willkommenskultur‘ ist längst vorbei und im eisigen (Winter-)Klima der politischen Debatten 2017 dominieren – mensch* schau dich nur einmal den Querschnitt der Titel der politischen Talkshowrunden im Fernsehen dieses Jahr an – Panikmache, Restriktion und eine „das Boot ist voll“-Stimmung. Die wenigsten, die lautstark Kritik am herrschenden / geltenden System äußern und Missstände offen benennen, ziehen daraus irgendwelche Vorteile. Sie ecken

„SOLANGE SICH DIESE SOZIALARBEITERISCHEN PROJEKTMACHER NICHT POLITISCH ENGAGIEREN UND SICH NICHT ALS POLITISCH VERSTEHEN, SONDERN IMMER NUR HELFEN UND HELFEN WOLLEN, KÖNNEN SIE PROJEKTE MACHEN, BIS SIE UMFALLEN. SOLANGE SIE NICHT POLITISCH ARBEITEN, WIRD SICH SOWIESO NICHTS VERÄNDERN.“

im Gegenteil an und verlieren im schlimmsten Fall das Wohlwollen ihrer Zuwendungsgeber*innen – ein Grund, warum im Rahmen unserer Feldanalyse einige befragte Projektmacher*innen unbedingt anonymisiert werden wollten, und sicher auch mit ein Grund, warum das Interview über Förderlogik und -problematik in diesem Dossier auf ausdrücklichen Wunsch nur anonymisiert erscheinen durfte.

Ein anderer, zentraler Grund, warum wir fordern, dass sich im Feld Arbeitende positionieren, ist die Tatsache und der Erfahrungswert, dass sich grundlegende Strukturen, sprich bestimmte Missstände, die keine*r der im Feld Tätigen leugnet, nicht von alleine verändern, solange diese nicht öffentlich problematisiert werden. Gerade im Kontext Asyl, wo die meisten der von uns befragten Projektleitungen äußerten, über die künstlerische Praxis hinaus eine Vielzahl an Aufgaben wie Hilfe bei der Wohnungssuche, bürokratischen Angelegenheiten, Jobsuche et cetera unentgeltlich in Abend- und Wochenendstunden zu leisten und deshalb häufig eine Überforderung und starke Belastung angezeigt wurde, ist die Gefahr sehr groß, dass sich engagierte Projektmacher*innen völlig aufreiben und sich irgendwann aus Überlastung ganz aus dem Feld zurückziehen, wie Mohammed Jouni in einem Interview pointiert zusammenfasst: „Solange sich diese sozialarbeiterischen Projektmacher nicht politisch engagieren und sich nicht als politisch verstehen, sondern immer nur helfen und helfen wollen, können sie Projekte machen, bis sie umfallen. Solange sie nicht politisch arbeiten, wird sich sowieso nichts verändern.“¹ Dies wird auch durch die hier im Dossier von Nivedita Prasad, Professorin für Soziale Arbeit, formulierte Positionsbestimmung der Sozialen Arbeit als eine Profession, die

„selbstverständlich ein politisches und damit auch ein Mandat für strukturelle Veränderung hat“ (S. 21 in diesem Dossier), bestärkt. Die sicher nicht intendierte, aber faktisch bewirkte Bewahrung des *Status quo* betrifft nicht nur die Frage sozialarbeiterischer Aufgaben, sondern alle Bereiche des Asylsystems, über die Projektarbeitende immer wieder klagen: etwa die Problematik der aufgrund der gesetzlichen Bestimmungen (siehe dazu S. 27f. in diesem Dossier) verunmöglichten Vergütung der Arbeit von Asylsuchenden in den Projekten; oder die Lage auf dem Wohnungsmarkt, die im Beispiel Berlin (aber nicht nur dort), wo die äußerst angespannte Lage auf dem Wohnungsmarkt – und zwar schon vor dem und unabhängig vom Zuzug vieler Asylsuchender – einen Fehlbedarf von circa 120.000 Wohnungen zur Folge hat, und Asylsuchende als schwächstes Glied in der Kette der Wohnungssuchenden voraussichtlich noch mehrere Jahre in Sammellagern weit außerhalb des Stadtzentrums verbringen müssen. Der (vom Zuwendungsgeber explizit so gewünschte) Ansatz von Projekten wie der *Berlin Mondiale*, die mittels des Konzepts von Tandemprojekten zwischen Unterkünften und Kultureinrichtungen bewirken sollen, dass Asylsuchende und Geflüchtete aus der Peripherie ins Zentrum kommen und kulturell an der Stadtgesellschaft partizipieren können, ist zwar grundsätzlich begrüßenswert, wirkt damit aber allenfalls sehr temporär ‚lindernd‘ auf ein strukturelles Problem ein und kann nur den „Käfig“ [...] schöner machen“ (Jouni, Mohammed in: Ziese 2016: 160). Es sollte nicht verschwiegen werden, dass diese Provisorien noch sehr lange anhalten werden. So muss die kritische Frage gestellt werden können, ob nicht anstelle von oder mindestens zusätzlich zu Sonderprogrammen in einem gesamtgesellschaftlichen Sinne für politische Lösungen von sozialräumlichen Bedingungen gekämpft werden müsste: das heißt für eine Verbesserung der Wohnsituation, des (Aus-)Bildungs- und Arbeitsmarkt, für Sprachkurse und so weiter. Hier würde dann die Kultur auch einen ganz anderen Stellenwert einnehmen können, als für die Vorbeugung einer ‚Ghettoisierung‘ erhalten zu müssen.

¹ Ziese, Maren: „Wir sind die Zukunft: Wir bleiben hier. Mohammed Jouni im Interview mit Maren Ziese.“, in: Ziese, Maren, Gritschke, Caroline (Hrsg.) (2016): *Geflüchtete und Kulturelle Bildung. Formate und Konzepte für ein neues Praxisfeld*, S. 155–165, hier S. 160.

PERSÖNLICHE HALTUNG UND KRITISCHE REFLEXION

Die Frage der Positionierung ist ein Aspekt; ein anderer, ebenfalls in unserem Beitrag zu Empowerment (siehe S.46 ff) bereits thematisierter, ist derjenige der persönlichen Haltung in der kulturellen Bildungsarbeit. Das meint die Reflexion der eigenen Rolle und der Intention und die kritische Überprüfung, ob diese schließlich mit der eigenen Praxis übereinstimmen: Wer profitiert von meiner Arbeit? Welche Stimmen und Perspektiven nehmen welchen Raum in meiner Arbeit ein? Sind Betroffene gleichberechtigt an der Projektausgestaltung beteiligt? Werden womöglich unbeabsichtigt Stereotype oder Kulturalisierungen bedient?

Zur Frage der kritischen Reflexion der eigenen Rolle in Kontexten, in denen die unterschiedliche Ausstattung mit Ressourcen und Rechten besonders zum Tragen kommt, existieren bereits mehrere **Handreichungen und Checklisten**, auf die wir an dieser Stelle daher lediglich verweisen wollen, um das Rad nicht neu erfinden zu müssen. Zum einen sei auf die prägnante "10-Punkte-Liste für KünstlerInnen" der australischen Geflüchteten-Selbstorganisation **RISE** verwiesen, die an dieser Stelle auf Deutsch übersetzt zu finden ist. Zum anderen sei auf die Broschüre des Vereins **global e.V.** „Willkommen ohne Paternalismus“ verwiesen, die ebenfalls einen Fragenkatalog als praktische Reflexionshilfe enthält und hier downloadbar ist. Und im Rahmen der Arbeit unseres Vorgängerprojekts, also der wissenschaftlichen Evaluationen der *Berlin Mondiale* durch Azadeh Sharifi 2015 und 2016, sind ebenfalls Empfehlungen entstanden, die auch jenseits des konkret evaluierten Projekts

Grundsatzcharakter haben. Diese haben wir im Anschluss an diesen Beitrag zusammengefasst. Weitere sowie die hier genannten Handreichungen, Dokumente und Checklisten finden sich auf unserer **Linkliste** (S.72).

„WER PROFITIERT VON MEINER ARBEIT? WELCHE STIMMEN UND PERSPEKTIVEN NEHMEN WELCHEN RAUM IN MEINER ARBEIT EIN? SIND BETROFFENE GLEICHBERECHTIGT AN DER PROJEKTAUSGESTALTUNG BETEILIGT? WERDEN WOMÖGLICH UNBEABSICHTIGT STEREOTYPE ODER KULTURALISIERUNGEN BEDIENT?“

DIVERSITÄT ALS QUERSCHNITTSTHEMA

Unsere Beobachtungen haben gezeigt: Wenn Diversität wirklich in Kultur- und andere Institutionen Einzug erhalten soll, dann passiert das nicht von selbst. Es sollte nicht dem guten Willen einiger weniger Personen überlassen werden, die darüber entscheiden, wie divers eine Kulturinstitution ist und wie gelungen sich ein Projekt mit Asylsuchenden gestaltet. Es impliziert eine analytische Brille und Perspektive darauf, dass eine Asymmetrie existiert, auf die personelle Zusammensetzung von Projekten und Repräsentationsformen in Kunst. Hier gilt es, gezielt Stellschrauben zu verändern und einen Prozess zu beginnen, der Raum für Austausch, Reflexion und Veränderungen schafft. Diversitätsorientierung muss als Querschnittsthema verhandelt werden, welches alle Mitarbeiter*innen und Arbeitsbereiche betrifft – auch die Leitungsebene. Sie sollte in einem divers orientierten Leitbild verankert werden und muss, konsequent weitergedacht, die Bereitschaft zur Anerkennung eines Lernbedarfs und einer Weiterbildung implizieren. Mit anderen Worten: Es bedarf einer Haltung, die sich innerhalb der Institution widerspiegelt und auch nach außen transportiert wird. Es geht darum, generell eine Sensibilität für strukturelle Diskriminierung zu schaffen – als ersten Schritt – und diese in einem zweiten Schritt wiederum strukturell anzugehen. Allein eine ‚Diversitätsbeauftragte‘ einzusetzen,

scheint nicht wirklich die Lösung zu sein, wenn Strukturen sich nicht verändern. Und warum sollte diese Form von Mehrarbeit auch ausschließlich bei denen liegen, die von Rassismus und / oder anderen Ausschlüssen betroffen sind? Schließlich handelt es sich um eine gesamtgesellschaftliche Aufgabe. Im konkreten Fall wird das auch bedeuten, Entscheidungsstrukturen abzugeben. Dafür müsste vielleicht die Frage nach Solidarität im Raum stehen. Statt Mitleid oder des Wunsches nach eigener künstlerischer Verwirklichung mit und über die jeweilige Zielgruppe, die gerade gefragt scheint, könnten wir uns fragen, was solidarisches Handeln hier eigentlich bedeuten kann. Bestimmt geht damit einher, die Deutungshoheit über Projekte ein Stück weit loszulassen, und es erfordert Arbeit. Eine andere Form von Arbeit als beispielsweise eine Zielgruppendefinition. Hier wird sich zeigen, ob die Formel der Diversitätsorientierung in den Institutionen wirklich mit Leben gefüllt wird und nicht nur zu einem Modewort verkommt.

DAS GRUNDPROBLEM DER PROJEKTITIS

Das Problem der oftmals fehlenden Haltung beginnt nicht nur in den Projekten selber, sondern Haltung muss ebenfalls bei den Förderinstitutionen und politischen Entscheidungsträger*innen entwickelt werden. Der Anspruch von „Augenhöhe“ und „Diversität“ wird zwar zunehmend als Förderziel für Projekte formuliert. Die vorherrschende Förderlogik steht diesen Zielen jedoch selber maßgeblich im Weg. So wie in der kulturellen Bildung allgemein, werden im Kontext Asyl vor allem viele kurzfristige Projekte finanziert. Auf strukturelle Förderung können nur sehr wenige bereits etablierte Institutionen hoffen. Damit werden einem vielschichtigen Komplex von Ausschlussmechanismen vereinfachte, nicht-nachhaltige Lösungsansätze, die zu viel und zu komplizierten

bürokratischen Aufwand erfordern, gegenübergestellt: ein klarer Fall von Projektitis.

WEG VON DER KURZFRISTIGEN ERGEBNISFIXIERUNG HIN ZU QUALITATIVEN GESAMTKONZEPTEN

Statt eines Gießkannenprinzips, das Geld tröpfchenweise verteilt, braucht es strukturelle Förderung, und zwar da, wo künstlerische Arbeit gemacht wird, die keine ästhetische Korrektur komplexer Realitäten darstellt, sondern eine tatsächliche, tiefgreifende Demokratisierung des Kunstschaffens anstrebt. Anstatt eingeschränkte kurzfristige Projektziele zu fordern, die zum Beispiel an künstlerischen Produkten oder Zuschauer*innenzahlen festzumachen sind, sollten Vorhaben unter-

stützt werden, die langfristig und prozessorientiert arbeiten. Wichtig dabei ist, zu betonen, dass Prozessorientierung nicht Konzeptlosigkeit bedeutet, es scheint jedoch, als ob dies in der Praxis oft verwechselt wird. Hier kommen wir auf die oben beschriebene Haltung der Projektleitenden und die daraus hervorgehende empowernde kulturelle Praxis zurück. Da Ziele wie „Empowerment“ nicht einfach in Produkten, Teilnehmer*innen- und Zuschauer*innenzahlen zu messen sind, muss der Fokus von der kleinteiligen Produktfixierung auf die Stichhaltigkeit eines Gesamtrahmens (der zum Beispiel Haltung, Repräsentation, Inhalte, Produktionsverhältnisse einschließt) gelegt werden. Fördergeber*innen müssen in der Lage sein, gute Konzepte im Sinne einer wirklichen „Diversitätsorientierung“ erkennen zu können.

PROFILIERUNGSDRUCK WIDERSTEHEN

Um von der Projektitis und der darin enthaltenen Ergebnisfixierung wegzukommen, hin zu einer Strukturförderung, die prozessorientiert ist, muss man dem Profilierungsdruck widerstehen. Mohammed Jouni von *Jugendliche ohne Grenzen* schreibt, dass kein wirkliches Interesse daran besteht, die Arbeit von JOG strukturell zu fördern. So mangelt es JOG an Räumen,

in denen sie sich treffen können (Ziese / Gritschke 2016: 160). Jouni (ebd.) vermutet, dass ein Teil dieses Problems ist, dass mit dieser Art von Förderung kein Flyer geschmückt werden kann, „auf dem man beispielsweise eine weiße Frau oder einen weißen Mann sieht, der mit ‚denen‘ Fahrräder repariert oder mit ihnen kocht, weil sie ja alle so gut kochen können, die Araber. In dem Fall hast du nämlich schöne Plakate und kriegst dafür Gelder. Wenn du aber sagst, die Flüchtlinge wollen sich einfach mal so treffen, die wollen einen Raum für sich haben und sich austauschen, dann ist das vollkommen uninteressant.“

STARRE SPARTEN IN DER FÖRDERLANDSCHAFT AUFBRECHEN

Das Phänomen der Projektitis schafft oft zusätzliche Arbeit für Kulturschaffende, während wichtige Teile der Arbeit unbezahlt bleiben. Das hat nicht nur mit dem hohen bürokratischen Aufwand der Projektbeantragung und -verwaltung sowie der Ergebnisfixierung zu tun. Was hier auch mit hineinspielt, ist, dass die Förderlandschaft kaum Ausschreibungen hervorbringt, die der Komplexität der Kulturproduktion gerecht werden. Viele der von uns besuchten Projekte haben in der einen oder anderen Form damit zu kämpfen, dass Förderprogramme auf starren Sparten aufbauen, die eine klare Trennung zwischen beispielsweise Hoch- und Soziokultur, kultureller Bildung und politischer Bildung beinhalten. Die meisten Projekte arbeiten jedoch geplant oder ungeplant an Schnittstellen dieser Sparten, da der Alltag des Kunstschaffens im Kontext Asyl dies erfordert, wenn zum Beispiel die Realität von Abschiebung, Wohnungssuche, Prekarität in die Arbeitsprozesse einfällt. Dies hat zur Folge, dass Teile der Arbeit unbezahlt bleiben, da sie von keinem Förderantrag abgedeckt werden. Besonders schwierig ist es für Projekte, die explizit einen ganzheitlichen emanzipatorischen Anspruch verfolgen (wie z.B. *Jugendliche ohne Grenzen* / GRIPS Theater, siehe S. 51; oder Theater X, siehe S. 40). Diese Projekte vertreten oft ein Kunstverständnis, das Kunstproduktion prinzipiell nicht losgelöst von seinem sozialen und politischen Kontext betrachtet. Das heißt, die soziale und politische Realität geflüchteter Menschen wird nicht ausgeblendet, sondern stets bewusst mitgedacht. Antragsteller*innen sehen sich jedoch gezwungen, sich Projektanträge auszudenken, die in die eine oder andere Sparte passen. Damit können kurzfristig Gelder akquiriert werden. Viele Teile der Arbeit bleiben dabei jedoch immer unter- beziehungsweise gar nicht finanziert. Wenn das Ziel von „Diversity“ in der Kulturlandschaft nicht zur Worthülse verkommen soll, so muss auf politischer Ebene die Projektitis zusammen mit einem Umdenken der starren Sparten von Künstlerischem, Sozialem und Politischem angegangen werden.

ENTLOHNUNG FÜR MENSCHEN IM ASYLSYSTEM ERMÖGLICHEN

Ein weiteres Problem, wenn es um Finanzierung geht, ist, dass mit der Ausschüttung von Geldern im ‚Sommer der Migration‘ 2015, ein neuer Arbeitsmarkt mit Fokus auf „Projekte mit Geflüchteten“

„DER ANSPRUCH VON „AUGENHÖHE“ UND „DIVERSITÄT“ WIRD ZWAR ZUNEHMEND ALS FÖRDERZIEL FÜR PROJEKTE FORMULIERT. DIE VORHERRSCHENDE FÖRDERLOGIK STEHT DIESEN ZIELEN JEDOCH SELBER MASSGEBLICH IM WEG.“

geschaffen wurde, sich aber gefragt werden muss, wer Zugang zu diesen finanziellen Ressourcen erhalten hat. Allein aufgrund der juristischen Hürden, Menschen im Asylverfahren zu bezahlen und einzustellen, liegt es nahe, dass es vor allem Menschen ohne Fluchterfahrung sind, die über diese Gelder bezahlt werden. Aus unseren Erkenntnissen und einigen Beiträgen in diesem Dossier wird klar, dass die rahmengebende Perspektive von Menschen mit Fluchterfahrung in der Kulturproduktion unbedingt gegeben sein muss. Die Schwierigkeit der Vergütung stellt eine große Hürde da. Wie der Beitrag von Nina Hager (S. 27 ff) aufzeigt, ist eine Vergütung von Menschen im Asylsystem wenn, dann überhaupt über eine Festanstellung möglich. Dies ist jedoch im Kultursektor, in dem Festanstellungen allgemein wenig existieren, ein besonderes strukturelles Problem.

PROJEKTBEANTRAGUNG FÜR ALLE MÖGLICH MACHEN

Ein grundlegendes Problem bezüglich der Frage, wer Zugang zu Projektgeldern hat, hängt damit zusammen, dass die Projektbeantragung eine Wissenschaft für sich ist (vgl. anonymisiertes Interview S. 24). Das liegt an der spezifischen „Antragslyrik“, die oft Schlagwörter enthalten muss, die gekannt und gelernt werden müssen. Desweiteren gibt es kaum Antragsstellung auf verschiedenen Sprachen. Die Prozesse der Antragsstellung müssen zugänglicher gestaltet werden, wenn sie von vielen Menschen genutzt werden sollen.

DAS RAD NICHT NEU ERFINDEN: (BESTEHENDE) EXPERTISE ANERKENNEN UND FÖRDERN

„Flucht“ und „Asyl“ sind keine neuen Phänomene, und es existieren einige (selbstorganisierte) Gruppen, die schon seit Langem auf die Missstände des Asylsystems aufmerksam machen und Strategien entwickelt haben, um Ungleichheitsverhältnisse anzugehen. So gingen dem oft kommentierten ‚Sommer der Migration‘ 2015, in dem vor allem die Willkommenskultur viel diskutiert wurde, die selbstorganisierten Proteste geflüchteter Menschen ab 2012 voraus (zum Beispiel Hungerstreiks, Demonstrationen, Märsche von verschiedenen deutschen Städten aus sowie die Besetzung der Gerhart-Hauptmann Schule). Es ist diesen selbstorganisierten Protesten zu verdan-

ken, dass Kritik am Asylsystem in das öffentliche Bewusstsein geraten ist. In diesem Dossier befinden sich auch Beiträge / Referenzen von künstlerisch arbeitenden Gruppen (wie *Jugendliche ohne Grenzen*, *Club Al-Hakawati*, *kargah e.V.*) die bereits vor dem Hype 2015 wichtige Arbeit im Kontext Asyl geleistet haben. Im Beitrag von *Jugendliche ohne Grenzen* berichtet Mohammed Jouni, wie sie zusammen mit dem *GRIPS Theater* bereits vor fast zehn Jahren mit Theaterstücken zu Themen wie Duldung und europäische Außengrenzen durch Deutschland tourten. Aufgrund der geschichtlichen Entwicklung von Kulturinstitutionen und der kulturellen Bildung (vgl. S. 13) sind emanzipatorische Ansätze eher außerhalb etablierter institutioneller Kontexte und viel in von Geflüchteten und Migrant*innen selbstorganisierten Zusammenhängen zu finden. Es ist zu bedauern, dass diese Expertise oftmals unsichtbar gemacht wird und die Strukturen, die über lange Zeit mit viel (unbezahlter Arbeit) aufgebaut wurden, nicht gefördert werden. Stattdessen wurden 2015 im Gießkannenprinzip viele Projekte und Institutionen gefördert, die weder persönliche noch politische Expertise und Erfahrung im Kontext Asyl hatten. Nur sehr wenige Kulturinstitutionen scheinen die Bedeutung von bestehender Expertise aus selbstorganisierten Kontexten heraus wahr- und ernstgenommen zu haben. Als eins der sehr wenigen Beispiele kann hier das *Haus der Kulturen der Welt* genannt werden, das 2016 den Kongress *Civil Society 4.0 – Refugees and Digital Self Organization* organisierte. Fördergelder sollten dort verortet werden, wo emanzipatorische Strukturen und Wissensbestände bestehen, denn das Rad muss nicht immer neu erfunden werden. Kulturschaffende und -institutionen, die sich erst seit kurzem dem Kontext Asyl zugewandt haben,

können von bestehender Expertise lernen (zum Beispiel in Form von Weiterbildungen oder Kooperationen) und dazu beitragen, Selbstorganisation zu stärken.

ABSCHLUSSBEMERKUNG: UNSERE EIGENE ROLLE IM PROZESS

Als Critical Friends hatten wir den Auftrag, die Strukturen und Arbeitszusammenhänge in Projekten im Kontext Asyl anzuschauen, *good* und *bad practices* zu ermitteln, Empfehlungen für Arbeitsweisen auszusprechen und hervorzuheben, an welchen Stellen und warum wir diese Empfehlungen geben. Uns waren die Herausforderungen eines Austarierens zwischen Nähe und Distanz, Empathie und gebotener Objektivität, wie sie immer bei Feldanalysen zu beachten sind, bewusst, ebenso das Grunddilemma einer teilnehmenden Beobachtung: Die Anwesenheit einer externen Person hat selbstverständlich Auswirkungen auf das Verhalten von Teilnehmenden. Es war uns ein Anliegen,

„WIE DER BEITRAG VON NINA HAGER AUFZEIGT, IST EINE VERGÜTUNG VON MENSCHEN IM ASYL-SYSTEM WENN, DANN ÜBERHAUPT ÜBER EINE FESTANSTELLUNG MÖGLICH. DIES IST JEDOCH IM KULTURSEKTOR, IN DEM FESTANSTELLUNGEN ALLGEMEIN WENIG EXISTIEREN, EIN BESONDERES STRUKTURELLES PROBLEM.“

zu vermitteln, dass unser Auftrag *nicht* darin bestand, einzelne Projekte oder gar Personen zu beurteilen, sondern Rahmenbedingungen, Arbeitsweisen und Grundverständnisse hinsichtlich ihrer Diversitätsorientierung. Die Tatsache, dass wir als Kunstschaffende mit thematischen und / oder biographischen Affinitäten zum Feld auftraten, erleichterte jedoch einige Zugänge, da gemeinsame Anliegen und Interessen identifiziert werden konnten. Gleichzeitig waren wir uns unserer eigenen Privilegien in Relation zu asylsuchenden Kunstschaffenden oder Teilnehmenden in Projekten auch bewusst.

Um ein besseres Verständnis für die Arbeitspraktiken und Bedürfnisse innerhalb der Projekte zu entwickeln, sind wir dort, wo wir Zutritt erhalten haben, in Workshops und Proben gegangen und haben Gespräche mit den Beteiligten geführt. Die Gespräche fanden je nach Wunsch auf Deutsch, Englisch, Arabisch oder Farsi statt. Aus unserer eigenen Erfahrung in künstlerischen Arbeitsprozessen und dem Wissen um den besonderen Kontext von Flucht und Asyl haben wir versucht, so sensibel wie möglich Teil der Projektprozesse zu werden. Wo es ging oder angeboten wurde, wurden wir zu Mitmachenden (in einem Projekt mit Kindern durfte eine der Critical Friends mit durch eine Kunstausstellung rennen); wo es gewünscht war, saßen wir am Rand und haben zugehört. In manchen Workshops hieß das, mehrere Stunden Menschen in einer Sprache zuzuhören, die wir nicht verstanden haben und dann Teile des Gesprochenen übersetzt zu bekommen. Durch unsere eigene Erfahrungen waren wir uns der impliziten Machtverhältnisse innerhalb des künstlerischen Arbeitens bewusst. Im Kontext Flucht und Asyl vergrößern sich bestimmte Probleme. Eventuell einfach „nur“

durch Sprachbarrieren. Das heißt in der Konsequenz, dass darüber nachgedacht werden muss, wie man die Teilnehmer*innen in die Entscheidungsprozesse mit einbeziehen sollte beziehungsweise kann. Manchmal wurde dieses Einbeziehen nicht genug bedacht, manchmal wurden die Institutionen wirklich nur noch zu Ermöglichern von Projekten, die von Personen mit Fluchterfahrungen initiiert wurden. Eine daraus resultierende Frage war: Welche Projekte will die Kulturinstitution und welche Projekte wollen die Teilnehmer*innen – und decken sich diese Sehnsüchte? Wenn nicht, wie damit umgehen?

Einige Male wurde uns der Zugang in Projekte oder Veranstaltungen auch verwehrt, mit dem Verweis auf *safer spaces* und sensible Prozesse. Das können wir einerseits gut verstehen und befürworten; andererseits wurde dieser Vorbehalt interessanterweise niemals von freien, nicht-institutionell angebotenen selbstorganisierten Gruppen geäußert, sondern eher von großen / größeren etablierten Kulturbetrieben und Projektleitenden ohne Asyl- oder Rassismuserfahrungen. Wir konnten nicht nachvollziehen, ob dieser Wunsch von Teilnehmenden selbst über die Projektleitung hergetragen wurde, empfinden jedoch die unreflektierte Übernahme von Begriffen / Konzepten aus Zusammenhängen Betroffener von Marginalisierungen in einen privilegierten Kontext problematisch. Gleichzeitig haben wir dabei auch erlebt, wie mit zweierlei Maß gemessen wurde: Wer ist in der Position, sich einer kritischen Debatte über Inhalte und Arbeitsweisen zu entziehen,

ohne dafür zuwendungsrechtliche Konsequenzen fürchten zu müssen, und wer nicht? Wessen Bedürfnis nach geschützten Räumen wird unhinterfragt akzeptiert und wessen als Bedrohung erlebt? Auch hier spiegeln sich unserer Meinung nach gesellschaftliche Machtverhältnisse wieder, wie Mohammed Jouni hinsichtlich der Bitte von Selbstorganisationen um geschützte Räume interpretiert:

Und es kann außerdem sein, das ist mein Resümee nach zehn Jahren in dem Bereich, dass die Mehrheitsgesellschaft auch ein bisschen Angst hat, die Kontrolle zu verlieren. Wer weiß, was dabei herauskommt? Nachher wollen sie noch irgendetwas haben oder sie tun sich zusammen, fordern noch mehr und noch mehr. Aber so, wie es jetzt läuft, hat man sie ein wenig im Blick. Die kriegen dann ein bisschen was und einige schöne Projektchen, aber die tun sich nicht zusammen und werden stark. (Jouni, Mohammed in Ziese/Gritschke 2016: 161).

Institutionen müssen Lernprozesse beschreiten. Ihr Lernen ist allerdings eines am lebenden Objekt.

Manchmal waren wir dabei, wenn ein*e Teilnehmer*in gerade einen Abschiebebescheid bekommen hat. Bei allem Wollen kommt Kunst am Ende nicht gegen die Wirklichkeit an. Konsequenterweise haben wir auch am eigenen Leib erfahren, dass kritische Begleitungen von Projekten der kulturellen Bildung im Kontext Asyl, die Projektmacher*innen, Institutionen sowie Fördergeber*innen hinsichtlich ihrer emanzipatorischen Haltungen und chancengerechten Durchführung befragen, offensichtlich (auch weiterhin) notwendig sind, oder, um es mit den Worten von Ahmad Haschemi /

**„INSTITUTIONEN
MÜSSEN LERNPRO-
ZESSE BESCHREITEN.
IHR LERNEN IST
ALLERDINGS EINES
AM LEBENDEN
OBJEKT.“**

**„MANCHMAL WAREN
WIR DABEI, WENN
EIN*E TEILNEHMER*IN
GERADE EINEN
ABSCHIEBEBESCHIED
BEKOMMEN HAT.“**

Meyer / Rotter (in ihrem Beitrag in diesem Dossier) zu sagen:

“Niemand in privilegierteren Positionen gibt freiwillig Macht ab. In jedem Fall die wenigsten.“ Projekte wie *Platz da!* in der *neuen Gesellschaft für bildende Kunst* (nGbK), in der die Kunstvermittlerin Steffi Wiens im wahrsten Sinne des Wortes Platz macht, indem sie das ihr zugedachte Stipendium weitergibt an strukturell benachteiligte Personen und damit ganz konkret ihre Privilegien abgibt und weiterreicht, und Menschen, die gewöhnlicherweise keinen Zugang zur gestalterischen Ebene von Kunstinstitutionen erhalten, damit Gestaltungsmacht überträgt, sind seltenste Ausnahmen. Die weitaus häufigere Reaktion, die auch wir erfahren haben, wenn Arbeitsweisen infrage gestellt oder die fehlende Reflexion eigener Privilegien kritisiert wurden, waren Skepsis, Abwehr, Unverständnis, Ausflüchte, Widerstände und Infragestellung unserer Legitimation und fachlichen Kompetenz. Als jung gelesene Frauen of Color mussten wir Letztere besonders unter Beweis stellen.

Unser Anliegen ist nicht, implizit gelernte Rassismen immer wieder zu thematisieren, sondern darum, sich dieser Machtverhältnisse bewusst zu werden und Lernprozesse zuzulassen. Nur so können wir in Zukunft Projekte verwirklichen, die inhaltlich wie auch strukturell kritisch und künstlerisch wertvoll sind.

DIE WISSENSCHAFTLICHEN BEGLEITUNGEN AZADEH SHARIFIS – AUSGANGSPUNKT UND HINTERGRUND FÜR DAS PROJEKT

Von Caroline Froelich

„EINE MITGESTALTUNG DER KONZEPTION, PLANUNG UND UMSETZUNG KANN DIE [...] ARBEIT IN DER STEUERUNGS- UND ORGANISATIONS-GESTALTUNG VORANTREIBEN.“

Im Rahmen ihrer Feldanalyse haben die Critical Friends einige Projekte der *Berlin Mondiale* besucht. Diese wurde über zwei Jahre von der Kultur- und Theaterwissenschaftlerin Dr. Azadeh Sharifi wissenschaftlich begleitet. Die Ergebnisse ihrer Begleitung und ihre darauf aufbauenden Empfehlungen für eine erfolgreiche, machtkritische Arbeit mit geflüchteten Menschen sind wichtige Impulse für die Arbeit der Critical Friends. Auch wenn ihre Handlungsempfehlungen konkret für die Akteur*innen der *Berlin Mondiale* geschrieben sind, lassen sich die dort formulierten Anregungen und Forderungen auf viele Kulturprojekte im Feld übertragen. Im Folgenden haben wir die wichtigsten Ergebnisse und Empfehlungen von Sharifis Evaluationen und Begleitungen zusammengefasst – die kompletten Studien sind unter den jeweiligen Titeln verlinkt und können frei heruntergeladen werden.

Die Evaluation *„Berlin Mondiale – Flüchtlinge & Kulturinstitutionen: Zusammenarbeit in den Künsten“* durch Sharifi fand 2015 statt. Zum Schluss ihres Berichts spricht Sharifi den Projekten zehn Empfehlungen aus, die im Folgenden zusammengefasst sind:

ZEHN EMPFEHLUNGEN

1. Es wird empfohlen, dass die **Einbindung von Geflüchteten und Asylsuchenden** in die Steuerungsgruppe sowie die Projektleitung stärker forciert wird.
2. Es wird empfohlen, dass mehr Künstler*innen mit eigenen Flucht- und Asylverfahren in das Projekt eingebunden werden. Das Fehlen ihrer Perspektive in der Organisation und damit die Sensibilisierung in der Umsetzung wurde bei der wissenschaftlichen Begleitung sichtbar und spürbar.
3. Es wird empfohlen, dass die erwachsenen Geflüchteten und Asylsuchenden aus den Unterkünften stärker in die Projekte eingebunden werden. Diese können als Vermittler*innen zu anderen Bewohner*innen hilfreich sein.
4. Es wird empfohlen, **dass die beteiligten Geflüchteten und Asylsuchenden von Anfang an in die künstlerischen Überlegungen der Projekte involviert sind**, um eine Zusammenarbeit auf Augenhöhe zu gewährleisten. Generell muss die **Trennung zwischen Geflüchteten und Künstler*innen viel stärker thematisiert werden**, weil ein ungewolltes Machtgefälle entsteht, in dem die Menschen, um die es eigentlich gehen soll, nicht in die Organisation und Gestaltung der Projekte involviert sind.
5. Es wird empfohlen, dass auch die **Geflüchteten und Asylsuchenden für ihre Mitarbeit und Zusammenarbeit honoriert / entlohnt werden**.
6. Es wird empfohlen, dass die **Kulturinstitutionen stärker eingebunden werden**. Es besteht immer noch die Frage, inwieweit die Projekte es schaffen, das Thema Flucht und Asyl jenseits einer puren Viktimisierung und Bagatellisierung in die Institutionen hineinzutragen.
7. Es wird empfohlen, dass auch (feste) **Räumlichkeiten in den Kulturinstitutionen für die Zusammenarbeit** geschaffen werden.
8. Es wird empfohlen, das **Asylsystem in den Strukturen der Projekte stärker zu reflektieren** und mitzudenken.
9. Es wird mehr **therapeutische Begleitung** – unabhängig von den Sozialarbeiter*innen – empfohlen. Generell ist auch die Frage, inwieweit die Künstler*innen mit den traumatischen Erlebnissen, die Menschen während der Flucht und im Prozess des Asylverfahrens widerfahren sind, angemessen umgehen können.
10. Es wird empfohlen, dass die künstlerischen Prozesse, das Ausräumen und Aushandeln von Verwebungen und Verflechtungen kultureller Kontexte, als Ergebnisse der Projekte aufgefasst und stärker in den Mittelpunkt gestellt werden. In den Beobachtungen der Startphase der *Berlin Mondiale* war der **Prozess nicht immer nur der Weg, sondern auch das Ziel**.

In der „Wissenschaftliche[n] Begleitung Bericht *Berlin Mondiale* – Flüchtlinge & Kulturinstitutionen: Zusammenarbeit in den Künsten“ vom 4. Juli 2016 setzt sich Dr. Azadeh Sharifi mit den Veränderungen und Kontinuitäten des Projekts im Bezug zu den *Zehn Empfehlungen* der ersten Evaluation auseinander. Hier geht sie sowohl auf die einzelnen Projekte, als auch auf die Struktur des Koordinationsteams der *Berlin Mondiale* ein.

Es wird deutlich, dass einige der ausgesprochenen Empfehlungen umgesetzt wurden. So sind verstärkt erwachsene geflüchtete Menschen in die Projektarbeit miteinbezogen worden und somit Perspektiven, künstlerische Vorstellungen und Einstellungen in die Projekte eingeflossen. Dem entgegen stand die Tatsache, dass die Vertreter*innen der Kulturinstitutionen sowie die Steuerungsgruppe der *Berlin Mondiale* immer noch mehrheitlich weiß waren.

Positiv bewertet Sharifi die Einführung der Metadiskurse „Meilensteine“, um ein größeres Bewusstsein und Aufmerksamkeit für den projektinternen Diskurs zu kritischer Kulturarbeit mit Geflüchteten zu schaffen. Der machtkritische Blick auf die eigene Arbeit soll im dritten Jahr durch ein langfristiges und nachhaltiges Programmangebot geschärft werden.

Es wurde der eindeutige Wunsch nach stärkerer politischer Positionierung des Gesamtprojekts seitens der Projektleitung und der Steuerungsgruppe geäußert. Das Angebot des gemeinsamen politischen Wirkens wurde mehrheitlich von den einzelnen Projekten, das heißt den Kulturinstitutionen, abgelehnt. Die Projekte, von denen die meisten erst neu zu *Berlin Mondiale* hinzugekommen

waren, wünschten sich, erst zusammen zu arbeiten, bevor sie eine politische Positionen einnehmen würden.

Weiterhin beobachtete Dr. Sharifi, dass viele der Projekte, sowohl neue als auch alte, den Charakter von Ferienworkshops beibehalten hatten. Einige sehr wenige haben wöchentliche oder regelmäßige Treffen angeboten.

Sharifi betont zum Schluss, dass die zehn Empfehlungen, die im ersten Bericht formuliert wurden, weiterhin gültig bleiben, weil sie noch nicht (oder gar nicht) umgesetzt wurden (oder werden konnten). In diesem Zusammenhang bleibt einer der wichtigsten Punkte die Einbindung der geflüchteten und asylsuchenden Menschen in die Strukturen der *Berlin Mondiale* und damit auch in die Steuerungsgruppe sowie der Projektleitung. Eine Mitgestaltung der Konzeption, Planung und Umsetzung kann die bisher noch sehr asymmetrische Struktur aufbrechen und die kritische Kulturarbeit in der Steuerungs- und Organisationsgestaltung vorantreiben.

„VOR ALLEM DAS ÜBERDENKEN UND REFLEKTIEREN DER EIGENEN POLITISCHEN UND GESELLSCHAFTLICHEN POSITION SCHEINT EIN SCHLÜSSEL ZUR ERFOLGREICHEN ARBEIT ZU SEIN.“

Generell, meint Dr. Sharifi, wäre eine stärkere Reflexion der politischen Situation asylsuchender Menschen in der eigenen Kulturarbeit und die damit einhergehende politische Positionierung zwingend notwendig. Hierbei kann die Zusammenarbeit mit Migrant*innen-Selbstorganisationen und Geflüchteten-Selbstorganisationen sehr hilfreich sein.

Beide Berichte zeigen die Schwierigkeit, im Bereich kultureller Bildung im Kontext Asyl machtkritische Arbeit zu leisten. Vor allem das Überdenken und Reflektieren der eigenen politischen und gesellschaftlichen Position scheint ein Schlüssel zur erfolgreichen Arbeit zu sein. Setzt mensch den asylsuchenden Menschen in den Mittelpunkt, wird deutlich, dass eine selbstbestimmte Einbindung ins Projekt auch bedeutet, dass dieser auch in leitenden Positionen vertreten sein sollte.

PRAXISORIENTIERTE EMPFEHLUNGEN

Von Marwa Al-Radwany & dem Redaktionsteam

Die folgenden Empfehlungen für Projektdurchführende, Sozialarbeiter*innen, Zuwendungsgeber*innen und Förderprogrammkonzipierende im Kontext Asyl gründen auf unserer Feldanalyse und bilden zudem eine Essenz der Beiträge in diesem Dossier ab.

- **Achte auf Deine Sprache.** Sie spiegelt deine Weltsicht – bewusst oder unbewusst.
- **Vorsicht vor Labels, unüberlegten Zuweisungen und Kulturalisierungen:** Menschen / Künstler*innen mit *Hintergründen sind mehr als ihre Hintergründe. Ob und inwieweit diese ihre Identität und ihr künstlerisches Schaffen beeinflussen, ob sie diese in der künstlerischen Praxis oder außerhalb thematisieren wollen oder nicht, sollte ihre eigene Entscheidung bleiben. Überlass es ihnen, ob und wie sie ihre Hintergründe benennen wollen.
- **Achte auf Deine Haltung:** Definierst du eine Zielgruppe? Vereinheitlichst du damit, gewollt oder ungewollt, eine sehr vielfältige Personengruppe und schreibst dieser Eigenschaften zu? Sind diese neutral-beschreibend (Asylstatus) oder wertend (zum Beispiel indem ihr Defizite unterstellt werden oder sie zu Klienten, die erzieherisch behandelt sollten, oder zu einem Profilierungsfeld werden?) Konstruierst Du (unbewusst) eine Gruppe und *anderst* (engl. *othering*: zu ‚Anderen‘ machen) diese? Was und wen willst du mit deinem Projekt erreichen? Wissen alle Teilnehmenden von deiner Intention? Können sie gleichberechtigt über Inhalte und Form mitbestimmen? Geht es um ein gegenseitiges Voneinanderlernen und miteinander Kunst Schaffen? Werden Themen von Flucht lediglich als ‚Kunststoff‘ instrumentalisiert, ohne die Interessen und Bedürfnisse der Geflüchteten selbst zu hören?
- **Sei dir bewusst, dass der Kontext Asyl alles durchzieht und omnipräsent im Leben der Betroffenen ist:** Selbst wenn du zum Ziel hast, für den Moment der künstlerischen Praxis frei von dem belastenden Gepäck zu sein, kannst du den Kontext und die Bedingungen nicht dadurch auflösen. Sie wirken weiter in alle Lebensbereiche. **Die Tatsache, dass du frei entscheiden kannst, ob du dich positionierst, zeigt deine Nicht-Betroffenheit an.** Betroffene des Asylregimes und von Rassismus und anderen Unterdrückungs- und Marginalisierungsstrukturen haben leider oft gar nicht die Wahl, sich *nicht* zu positionieren, da das System sie dazu zwingt. Rassismus zum Beispiel führt dazu, dass unser tadschikischstämmiger Freund in der Berliner U-Bahn von einem Unbekannten anlasslos dazu aufgefordert wird, sich zur Entrechtung von Frauen in Ägypten zu positionieren. Das ist dir unbekannt und kommt Dir absurd vor? Dann bist du offensichtlich nicht von Rassismus betroffen.
- **Solidarität kann eine Grundhaltung sein, die der Gefahr entgegenwirkt, dass gesellschaftliche Abhängigkeitsverhältnisse in der individuellen Zusammenarbeit reproduziert werden:** Es ist beispielsweise großartig, wenn du von Abschiebung betroffene Individuen konkret unterstützt. Es bleiben aber Einzelfälle, wenn sich nicht gleichzeitig politisch gegen inhumanitäre Abschiebepraxen positioniert wird.
- **Achte auf deine Grenzen und die der Anderen.** Die gesellschaftlichen Bedingungen im Asylsystem sind für alle Betroffenen und solidarisch Unterstützenden extrem belastend. Wisse um deine Rolle und die Grenzen derselben. Hole dir professionelle Unterstützung und Begleitung. Vernetze und solidarisiere dich. Nutze deine Kontakte, Sprecher*innenposition und Ressourcen, um Missstände anzusprechen.
- **Sorge für Übersetzung in deinen Projekten. Selbstbestimmung ist mit Sprachlosigkeit unvereinbar.** Auch wenn du der Meinung bist, ohne eine*n Dolmetscher*in ist der Kontakt unmittelbarer: Das sehen die Betroffenen womöglich anders.
- **Zwinge und dränge niemanden, von ihrer*seiner Geschichte der Flucht zu erzählen.** Das kann retraumatisierend wirken.

- Wenn du es als Ziel formulierst, **Begegnungen** unterschiedlicher Gruppen zu fördern, **frage dich selbstkritisch, welche Vorstellung dahintersteht**. Es könnte sein, dass dieser Ansatz Gruppenkonstruktionen der ‚Anderen‘ und damit Unterschiedlichkeit überhaupt erst hervorbringt.
- **Nimm das Angebot von Weiterbildungen im Kontext Asyl wahr**. Es gibt schon eine ganze Reihe von Menschen, die sich seit Jahren mit zentralen Themen in diesem Kontext befassen und Expertise haben (einige schreiben in diesem Dossier). Erweitere Dein Wissen: Das Rad muss nicht jedes Mal neu erfunden werden.
- **Sei offen für konstruktive Kritik, Reflexion und Weiterentwicklung**. Wir alle sind vorurteilsbehaftet und tragen Phantasmen über ‚Anderer‘ in uns. Das ist menschlich. Es geht nicht darum, zu beweisen, vorurteilsfrei zu sein und niemals zugeben zu müssen, Fehler zu machen, sondern vorurteilsbewusst zu werden und eine offene Grundhaltung zu entwickeln.

WENN DU TEIL EINER ETABLIERTEN (KULTUR-)INSTITUTION BIST:

- Überlege Dir, wie ihr konkret solidarisch und empowernd gegenüber Betroffenen sein könnt, indem ihr zum Beispiel eure **Ressourcen, Kontakte und Infrastruktur zur Verfügung stellt**. So gibt es zum Beispiel häufig einen Bedarf an Räumen. Kreativität benötigt (sichere) Freiräume.
- Wenn ihr wirklich einen ernsthaften Anspruch vertrittet, **Diversität** in eurer Institution leben zu wollen, dann wisst ihr auch, dass Diversität nicht bedeutet, eine Person of Color oder mit Migrations- und / oder Fluchterfahrung ins Team zu holen oder in eurem Programm ein Projekt, das die Asylthematik beinhaltet, anzubieten und dann ein Erledigt-Häkchen hinter das Feld „Diversität?“ zu setzen und euch ansonsten strukturell nicht weiter mit dem Thema zu befassen. **Diversität ist ein Querschnittsthema, und ist erst dann wirklich vollzogen, wenn sie (personell) alle Ebenen einer Institution durchzieht und (inhaltlich) Themen der vielfältigen Gesellschaft abbildet**. Eine*n Vertreter*in einer Minderheit in ein ansonsten homogenes Team zu setzen, und zu erwarten, dass diese Person stellvertretend für die (äußerst heterogene!) Minderheit sprechen kann und das Thema abdecken wird, ist nicht nur eine problematische Vorstellung und ändert ebenso wenig an den Strukturen einer Organisation wie eine einzelne Frauenbeauftragte in einer Altherrenrunde, die weiterhin sexistische Zoten reißt; sie kann auch äußerst belastend für diese Person sein.
- Statt sich Diversität und Internationalität als Modewörter auf die Fahnen zu schreiben, empfehlen wir viel eher, sich dem Anspruch zu verschreiben, **diskriminierungssensibel zu arbeiten**, das heißt, sensibilisiert gegenüber den vielfältigen Ausschlüssen all jener, die nicht um ihre Integrität, Mobilität, Relevanz, Gleichwertigkeit und Menschenrechte fürchten müssen. Diskriminierungssensibel zu arbeiten ist auf jeden Fall ein guter Anfang, um hoffentlich irgendwann wirklich Diversität zu leben.
- Wir empfehlen weiterhin, verstärkt die **Zusammenarbeit mit Migrant*innen- und Geflüchteten selbstorganisationen** zu suchen. Diese haben oftmals bereits seit Jahren ein Fach- und Erfahrungswissen und Strategien zu Prozessen und Fragestellungen im Kontext Asyl entwickelt – lange vor dem ‚Hype‘ von 2015.

WENN DU FÖRDERMITTELGEBER*IN BIST:

- **Übersetze deine Antragsformulare in mehrere Sprachen** und öffne dich in der Beurteilung der Anträge auch für Menschen mit Lernschwierigkeiten und jenen, die wichtige Anliegen und gute Konzepte / Ideen haben, aber nicht geübt sind, das Fördervokabular zu konjugieren und die üblichen Schlagwörter zu setzen.
- Hör auf, Empfänger*innen von kleinen Fördersummen mit Ansprüchen an Verwendungsnachweise zu quälen, die dazu führen, dass die Hälfte der Projektzeit für den Nachweis der korrekten Verwendung laut Verwendungszweck verwendet wird und wiederum bestimmte Personengruppen gar nicht erst in die Lage bringen, Anträge zu stellen. Führt stattdessen Plausibilitätsprüfungen und Stichproben wie die Finanzämter bei den Steuererklärungen durch!

- **Sei mutiger und überwinde endlich die Projektitis!** Wenn Dinge gut laufen, warum muss trotzdem wieder etwas Neues erfunden werden? Wie kann so je Nachhaltigkeit entstehen? Und: Manche Werte und Ziele lassen sich nicht / schwer messen: Vernetzung / Netzwerke knüpfen, Empowerment, Demokratielernen. Habt Mut, Prozesse zu fördern und nicht nur vorher feststehende Ergebnisse. Achtung: Das heißt nicht, Prozessorientierung mit Konzeptlosigkeit zu verwechseln. Überprüft die zugrundeliegenden Konzepte im Kontext Asyl kritisch: Wem dienen sie? Wie partizipativ sind sie aufgebaut? Wie divers sind die Durchführenden aufgestellt? Sind Betroffene, Menschen mit Rassismus-, Migrations- und Fluchterfahrung involviert?
- Förderprogramme, die geflüchtete Künstler*innen in das System der BRD einweisen und sie befähigen, auch außerhalb von singulären Gastauftritten für Kulturbetriebe oder in Projekten hier zu arbeiten, wirken deutlich nachhaltiger (vgl. Interview S. 43).

PRAXISORIENTIERTE LINKS ZUM THEMA FLUCHT / ASYL UND KULTUR

10-Punkte-Forderungskatalog der Organisation RISE – Refugees, Survivors and Ex-Detainees: „10 things you need to consider if you are an artist – not of the refugee and asylum seeker community – looking to work with our community“:

<http://riserefugee.org/10-things-you-need-to-consider-if-you-are-an-artist-not-of-the-refugee-and-asylum-seeker-community-looking-to-work-with-our-community/>

Übersetzung auf Deutsch:

http://www.kultur-oeffnet-welten.de/positionen/position_1536.html

Die **„Arriving in Berlin – App“** ist eine digitale Karte mit hilfreichen Informationen für Geflüchtete und Neuankommende in Berlin. Entwickelt vom *Haus der Kulturen der Welt* in Zusammenarbeit mit *Refugees on Rails*: <https://arriving-in-berlin.de/app/deutsch/>

glokal e.V.: „Willkommen ohne Paternalismus“. In dieser Broschüre geht es um die kritische Reflexion des Engagements für Geflüchtete. So erhält der / die Leser*in einen Einblick in die Selbstorganisation Geflüchteter seit den 80er Jahren, eine Linkliste zu Websites von Selbstorganisationen und einen Fragenkatalog als praktische Reflexionshilfe: <http://www.glokal.org/publikationen/willkommen-ohne-paternalismus/>

Azadeh Sharifis 10 Empfehlungen für Projekte der Berlin Mondiale sind auch, aber nicht nur, für Kulturinstitutionen außerhalb des Netzwerks interessant: <https://www.kubinaut.de/de/themen/9-kontext-asyl/berlin-mondiale-bisherigen-evaluationen-und-deren-ergebnisse/>

Kubinaut: „Refugees in Arts and Education“. Im Nachgang der Interventionen 2015, veröffentlicht Kubinaut Beiträge verschiedener Berliner Akteur*innen, die über ihre Arbeitsansätze sprechen: <https://www.kubinaut.de/de/themen/7-refugees-arts-education/>

„15 Punkte für eine Willkommensstruktur in Jugendeinrichtungen“ der Amadeu Antonio Stiftung. Der 15-Punkte-Plan bündelt praxisorientierte Hilfestellungen und Perspektiven für eine an Kinderrechten orientierte Jugendarbeit: <http://www.projekt-ju-an.de/15-punkte-plan>

„7 Things You Can Do to Make Your Art Less Racist – A Comprehensive How-To-Guide“ von Sandrine Micossé-Aikins: <https://heimatkunde.boell.de/2012/12/18/7-things-you-can-do-to-make-your-art-less-racist-comprehensive-how-guide>

Zivilgesellschaft 4.0 – Geflüchtete und digitale Selbstorganisation – 11 Handlungsempfehlungen. Diese Handlungsempfehlungen sind nach einem Berliner Kongress zu Selbstermächtigung und digitalen Werkzeugen im Haus der Kulturen der Welt entstanden. Aus den 11 Punkten lassen sich Reflexionen für unterschiedliche Kontexte ableiten: https://hkwd.de/de/programm/projekte/2016/civil_society_4_0/deklaration_civil_society/zivilgesellschaft_11_handlungsempfehlungen.php

„Soziale Arbeit mit Geflüchteten in Gemeinschaftsunterkünften – Professionelle Standards und sozialpolitische Basis.“ Das Positionspapier soll es Sozialarbeiter*innen ermöglichen, sich in ihrem Handeln und dessen Begründung auf miteinander geteilte berufsethische und fachliche Standards zu berufen: <http://www.fluechtlingssozialarbeit.de/>

„Empowerment-Dossier“ der Rosa-Luxemburg Stiftung. In 14 Beiträgen gehen verschiedene Autor*innen dem Begriff Empowerment nach: <https://www.rosalux.de/news/id/4478/>

„Dossier Empowerment“ der Heinrich Böll Stiftung. Das Dossier stellt Essays, Interviews und Filme vor, die das Empowerment von Menschen fokussieren, die aufgrund von rassistischen Strukturen marginalisiert werden: <https://heimatkunde.boell.de/dossier-empowerment>

„Empowerment in der Offenen Kinder- und Jugendarbeit verstehen“ der Amadeu Antonio Stiftung. Diese Broschüre bespricht unter anderem Strategien und konkrete Handlungsmöglichkeiten, wie sich in der Kinder- und Jugendarbeit empowernde Orte gestalten lassen:

<http://www.amadeu-antonio-stiftung.de/aktuelles/2017/empowerment-in-der-offenen-kinder-und-jugendarbeit-verstehen/>

CRITICAL FRIENDS



BIOGRAFIEN

Das Team der Diversitätsorientierten Begleitung Berlin Mondiale besteht aus vier Critical Friends, die im Feld die Analyse durchführen, und einer Koordination.

MARWA AL-RADWANY hat Co-Regie und -Dramaturgie bei den Theaterproduktionen *Du bist Deutschland* (2006, Förderung durch den Berliner Kultursenat) und *Nightmare on Wallstreet* (2009) geführt und war an weiteren Theaterperformances beteiligt (Schauspiel / Tanz / Regieassistenz). Sie ist Gründungsmitglied der *Initiative Grenzen-Los!*, einem Verein für emanzipative Bildung und kulturelle Aktion, arbeitete dort in der Projektleitung zweier Jugendtheaterproduktionen und war beteiligt an der Konzeption der wissenschaftlichen Ausstellung *Bilderwelten-Weltbilder. Auseinandersetzungen mit Islamophobie*. Marwa ist freie Teamerin für politische und kulturelle Bildung und seit Juni Koordinatorin des Projektes *Diversitätsorientierte Begleitung Berlin Mondiale*.

CAROLINE FROELICH hat Materielle Kultur: Textil und Gender Studies an der Carl von Ossietzky Universität Oldenburg studiert. Daraufhin hat sie den Erasmus Mundus Master Euroculture in Bilbao, Spanien und Straßburg, Frankreich studiert, den sie 2014 abschloss. Seitdem arbeitete sie bei verschiedensten Theaterprojekten mit unter anderem *Performing Back* und *First Black Woman in Space* mit Simone Dede Ayivi und Kompliz*innen und als Teamerin beim ASA-Programm. Seit Februar 2016 arbeitet Caroline bei Kulturprojekte Berlin bei der Tagung / dem Festival *Interventionen* und bei *Kubinaut* als Online-Redakteurin.

KATHARINE KOLMANS beschäftigt sich in ihrer Arbeit sowohl mit strukturellen Ausschlüssen an großen Berliner Kultureinrichtungen als auch mit Theorie und Praxis von Community-basierter Kulturproduktion. Seit 2013 ist sie Teil des Dramaturgieteams beim *JugendtheaterBüro Berlin*, einem selbstorganisierten Kulturbetrieb, der kollektiv und gemeinsam mit Jugendlichen geleitet wird. Außerdem hat sie sich an der Kampagne *KuLTür auf!* beteiligt, die durch kulturelle Aktion und Forschung in den Berliner Kulturbetrieb intervenierte. Sie absolvierte 2016 ihr politikwissenschaftliches Studium in Berlin.

LAURA PAETAU beschäftigt sich mit queerfeministischen und post-migrantischen Themen und Formen. Sie war bis 2016 Stipendiatin des Internationalen Graduiertenkollegs *Entre Espacios/ Zwischen Räumen* am Lateinamerika-Institut und ist die Dramaturgin der Koproduktion *Frutas Afrodisiacas* des Ballhaus Naunynstraße und Studio Я am Maxim Gorki Theater (2016). Gemeinsam mit dem (heidy) Kollektiv kuratierte sie die Ausstellung *What is queer today is not queer tomorrow* in der nGbK (2014). Sie ist Ko-Autorin des Buches *Feminismen und Neue Politische Generation* (Westfälisches Dampfboot 2009) und lehrte zu feministischen Interventionen in Pop-Musik und -Kultur an der Freien Universität Berlin und Humboldt Universität zu Berlin.

JULIA WISSERT hat in London Drama with Media und in Salzburg Theaterregie am Mozarteum studiert. Im Anschluss an ihre Zeit in London folgten Assistenzen unter anderem bei Thom Lutz, Jan-Christoph Gockel und Anna Bergmann. Während ihrer Tätigkeit in Salzburg erhielt Julia Wissert für ihr Expertentheaterstück *Salzburger Totentanz* (2013) den Preis der Stadt Salzburg und für ihre Diplaminszenierung *Der Junge in der Tür* (2015) den Kurt-Hübner-Regiepreis. In ihrer schriftlichen Abschlussarbeit hat sie sich mit den Auswirkungen von strukturellem Rassismus innerhalb der Theaterinstitutionen auf Schwarze Theaterschaffende im deutschsprachigen Raum beschäftigt.

MIRIAM ACED ist aktives Mitglied und Referentin bei *NaRI! (Nein zu antimuslimischem Rassismus und Islamfeindlichkeit!)* wie auch *UniWatch*. Sie ist Redakteurin des Online-Journals *Refugee Review*. Seit Anfang des Jahres ist sie auch Bildungsreferentin und Projektkoordinatorin eines Projekts, das sich mit Rassismus und Diskriminierung am Übergang Schule–Beruf befasst. Sie war von Januar bis April 2017 Koordinatorin des Projekts *Diversitätsorientierte Begleitung Berlin Mondiale*.