A black and white photograph featuring a metal mesh background. A pine branch with needles and a pine cone is positioned on the left side. The text is overlaid on the right side of the image.

***foundationClass**
/THE BOOK

UnJust Students

by Mohamad Halbouni

we refuse to be called Just Students.
we are far more than Just Students,
for there is nothing just in our studies.
if anything, we are the students of the unjust,
we question what is just.
how do we deconstruct it?
how do we reenact it?
and how do we reshape its meaning?
we are far more than Just Students because we operate from an unjust place,
we are the consequences of global injustice.
we are Beyond Students, in the sense that we are students living a second life,
a life beyond,
and we are willing to live a third, a fifth and even an eighth life as students.
studying,
learning
unlearning
and becoming our own teachers.
we are Beneath Students, in the sense that many of us work in the same space
that Just Students work in,
eat the same food,
sometimes visit the same classes
but we are denied our titles as students.
therefore, we are credit-less students,
overlooked by the academy
with no real presence in its accounts.

either because we do not meet the requirements and standards of the institution, or because the institution thinks that it already had too many of us and is afraid that we could destabilize its structure if more of us came in. because we are denied our right to equal access to the spaces and the knowledge that is produced by these institutions, we create non-cafeterias when we are invited to the cafeteria of the academy, we untour the tours of the museums that perceive our cultures as exotic commodities, we disintegrate from the corporations that want to integrate our bodies and faces into their advertising campaigns and their tax deduction schemes. we are unloyal hackers, abusing the hospitality of the academy and the system that is hosting us.

our art crosses the borders
our bodies are stuck behind.
our bodies and existences are always politicized,
we are forced into the narratives of the left and the right.
I don't submit to the polarization of politics.
I cannot tell my left from my right for the very reason that I'm disoriented,
and because I don't trust either of these two terms.
most of the time I don't see much difference in the way these two terms abuse
my existence and deny me the right to make decisions or speak my mind.
with that being said, I seek to differentiate between what is progressive and
what is reactionary,
what is oppressive and what is not,
here emerges our need to create the Not the Non the Un and the Dis,
the need to articulate the absence and bring it to the front together with
everything we un-do.
because the Just Students don't undergo and don't experience the unjust.
we are far more than just students
we are The Unjust Students.

Prologue

UnJust Students – Mohamad Halbouni	2
Intro – Katharina Kersten, Miriam Schickler, Ulf Aminde	8

Carving Out Spaces and Defending Them

Bruchlinien – Bahareh Sharifi	20
Der Anteil der Anderen – Hatef Soltani	30
*fC beginnt in einem Raum – Josefine Gindorf	45
Toolkit für machtkritische Projektverwaltung	51

Entering Into Study?

Headbanging in the Bathroom – Max Grau	59
A Line of Tape in the Wind – Ali Kaaf	68
Feeling Stupid in the Art Academy – A Conversation on Inclusive Teaching Between Batoul Sedawi, Hatef Soltani, Marina Naprushkina, Nadira Husain, Vera Varlamova	71
Stuck Online – A Diary on Teaching During Quarantine – Nadira Husain	82
Wendepunkt – Ulf Aminde	96

(Un)performing the Art Academy

How to Touch Your Nose in 10 Steps – Fadi Aljabour	110
Proud to be Sonstige Mitarbeiter*in – Katharina Kersten, Miriam Schickler	115
A Ghost’s Note Symphonie – Danae Nagel	129

From Within the Cracks

Photographic Documentation of the *fC Exhibition at nGbK
Berlin 2020/21 – Can Mileva Rastovic 146

Widerständige Strategien

The BPoC Art Avengers – Wildfire, Krishan Rajapakshe 171
Here We Go – Fadi Aljabour 189
Linde – Linde Colden, Ulf Aminde 192
Warten – Marwa Almokbel 207

Surviving Art School as a PoC – Mariama Sow, Miriam Schickler,
Nuray Demir, Verena Melgarejo Weinandt 216

Inspiration from Friends and Allies

Nelly Alfandari
Pedro Oliveira
Nora Sternfeld
Max Grau
Cana Bilir-Meier
Ayşe Güleç
Jiré Emine Gözen
Shanti Suki Osman
Discoteca Flamingstar
Danja Erni
Felipe Castelblanco
Sandy Kaltenborn / image-shift.net
Christine Goutrié
Carmen Mörsch



Introduction :

Dieses Buch wollte sich öffnen und den Raum eines Projektes beschreiben, eines Arbeitszusammenhangs. Einen Raum für Freund*innen und für Liebschaften, für Intensitäten, für Poesie und ganz besonders für die Widersprüche, an denen wir in unterschiedlichsten Konstellationen in den letzten 5 Jahren und auf die eine oder andere – oder noch einmal ganz andere Art und Weise – alle beteiligt waren.

Manche von uns waren dabei sehr still und aktiv, während andere viel gesprochen haben. Viele von uns haben eine Menge unsichtbare Arbeit geleistet, während andere viel Aufmerksamkeit bekommen haben. Vieles passierte im Dunkeln, verbunden mit Unsicherheit, Verletzlichkeit; war getragen von Hoffnungen und Wünschen, von Vorstellungen und Träumen. Dieses Buch möchte die Widerständigkeit unseres Arbeitszusammenhangs zeigen, aber auch die Widerstände beschreiben, mit denen wir uns beschäftigen mussten und noch immer müssen. Unsere Strategie, Widersprüche und Widerstände produktiv zu machen und mit ihnen und an ihnen entlang die eigenen Positionen zu beschreiben, wollten wir euch kommunizieren. Und bei unserem Versuch nun hier, zu Beginn von *foundationClass/the book, eine Begrüßung oder Einleitung zu formulieren, die Lust

und Interesse macht auf alles, was in diesem Buch kommen wird, wollen wir sagen: All unsere Arbeit, unser Lachen und unsere Kämpfe waren einzig und alleine dem Wunsch gewidmet, einen Raum zu schaffen, in dem wir eine kontrapunktische¹ Verbundenheit und Solidarität produzieren, eine Haltung gemeinsam Mit-der-anderen-Person, Kämpfe-mit-und-für-die-Anderen, auch für uns selber. Auch und trotz oder sogar aufgrund der Tatsache, dass wir aus den unterschiedlichsten politischen und gesellschaftlichen Zusammenhängen kommen. Wir wollten einen Raum schaffen, der in erster Linie darauf aus ist, dass Einzelne und Gruppen kommen und sagen: Das ist mein und unser Raum, macht mit, ich eigne ihn mir und wir eignen ihn uns an. Ein Raum, in dem unterschiedliche Begehren und Vorstellungen eines besseren Lebens als Künstler*innen und Designer*innen, einzeln oder im Kollektiv, kein soziales Desaster auslösen, keine Eskalation bedeuten, sondern zu einem solidarischen Raum führen. Einem Raum der Konflikte, aber eben auch der Aneignung.

1 María do Mar Castro Varela, „Bildet euch, denn wir brauchen all eure Klugheit“, Erwachsenenbildung und kontrapunktische Solidarität“, in: Gegen den Strich. Solidarität in der Erwachsenenbildung, hrsg. vom Bundesinstitut für Erwachsenenbildung (bifeb), Dokumentation der Tagung vom 29. bis 30. Mai 2018, S. 18 f.

Dieses Buch wollte sich also öffnen, um diesen Versuch der letzten Jahre zu beschreiben. Dann ist das Desaster passiert, das Unvorstellbare. Wir haben einen Freund aus unserer Mitte verloren. Seitdem ist nichts mehr, wie es vorher war. Wir stellen fest: Dieses Buch schließt sich also schon wieder, bevor es sich geöffnet hat. Aref ist nicht mehr unter uns.

Dieses Buch schließt sich wieder, weil wir feststellen müssen, dass die Entscheidung zu gehen stärker war als die Möglichkeit, da zu sein. Dieses Buch schließt sich wieder, weil wir realisieren, dass die zutiefst abgefuckten Zustände in Deutschland und Europa destruktiver sind als der Versuch, dem etwas entgegenzusetzen. Zustände, die durch den Ausbruch von Covid-19 und durch den Umgang mit der Pandemie noch gewaltvoller in Erscheinung treten.

Es schließt sich, weil wir sehen, wie Isolation, Homeoffice und digitaler Unterricht für die allerwenigsten eine Chance, sondern vielmehr eine psychische, körperliche, berufliche und familiäre Extremsituation darstellt, in der sich die Deprivilegierung fortschreibt.

Dieses Buch schließt sich wieder, weil die Option als Künstler*in in Berlin mit dieser Positionierung, dieser Verfasstheit und unter diesen Bedingungen im Kontext des europäischen Grenzregimes für Aref keine Alternative war.

Wir haben dem leider nichts zu entgegnen.

Aref. Wir weinen um Dich. Und du lebst.

Aref Dear.

Aber diesem Verschließen des Buches setztest du etwas entgegen, denn bevor du gingst, hast du uns ermahnt, uns mit den Lebenden auseinanderzusetzen und aufeinander achtzugeben. Dem Verschließen des Buches setzen wir also unsere Liebe zu Dir entgegen; unseren Verlust, den wir erleiden und den wir nun mit allen Anderen teilen. Wir reißen das Buch wieder auf und zeigen allen: Schaut, das alles ist auch möglich. Es lebt.

WAS IST foundation, WAS BEDEUTET DAS * STERNCHEN, WARUM EIN GROSSES C, WAS HEISST Class?

Anstatt einfach eine Stiftung, eine Grundlage, eine Basis, einen Grund, eine Begründung, einen Grundstock oder einen Sockel zu definieren, fragen wir: Unter welchen Bedingungen sind selbstorganisiertes Lernen, künstlerisch-gestalterische Produktion und die gleichzeitige Verhandlung eines antirassistischen, machtkritischen Raumes, der sich noch dazu in einer Kunsthochschulinstitution befindet, sich aber nicht als Teil von ihr definiert, überhaupt möglich?

Der Asterisk (*) bei „*foundationClass“ fragt also nach den eher unsichtbaren und nicht genormten Grundlagen einer vielschichtigen, widerständigen und multiperspektivischen, durch und durch heterogenen Initiative. Diese gibt es nur, weil Personen aus den unterschiedlichsten

biographischen, künstlerischen, gesellschaftlichen und politischen Kontexten und Positionierungen zusammengekommen sind und weil sie Lust haben, diese zu verwenden, um gemeinsam einen Raum zu produzieren.

„Class“ befragt das System einer Klasse innerhalb einer Kunsthochschule, die ihre eigenen Sprachen, Methoden und Bezüglichkeiten selbst herstellt und aus diesen ihren eigenen Anspruch an Lehre formuliert. Klassen an Kunsthochschulen sind aber meist durchzogen von Machtverhältnissen und Rollenbildern. Meister*innen, Studierende und Lehre sind ineinander verwoben in ein problematisches Konstrukt, das aus einer Zeit kommt, in der Genie und Männlichkeit entschieden haben, was Kunst sei und was nicht.

Das C in „*foundationClass“ schreiben wir groß, denn Klassenzugehörigkeit und die damit verbundenen Hochschulzugänge – die Frage also, wer studieren darf und wer nicht – entstammen unserem täglichen Repertoire. Wir singen dieses Lied bei jeder Gelegenheit und so lange, bis die ganze Schule *foundationClass geworden sein wird. Es kann also nur entweder gar keine oder sehr viele Definitionen davon geben, was die *foundationClass ist, macht oder bedeutet. Sie ist ein Ge-

danke, der sich seit 2016 immer wieder neu manifestiert, indem Menschen ihn aufgreifen, reflektieren und vervielfältigen. Und vor allem, indem Teilnehmende sich für die Idee der *foundationClass interessieren und sie realisieren und verändern. Doch auch damit ist die Bedeutung nicht ausgeschöpft, denn die *foundationClass stellt mittlerweile eine Fülle an Wissen, Praktiken, Strategien und nicht zuletzt an diversen Beziehungen dar, die sich innerhalb der letzten Jahre, ausgehend von einem sich ständig wandelnden Raum, gesponnen und entwickelt haben. Dieser Raum befindet sich in der weißensee kunsthochschule berlin, reicht jedoch weit darüber hinaus. Wie weit verzweigt diese Räume sind und wie sehr die *foundationClass-Familie inzwischen gewachsen ist, spiegeln die unterschiedlichen Beiträge in *foundationClass/the book wider.

*foundationClass/the book ist stark geprägt von einem Workshop mit Carmen Mörsch, die sich 2018 ein paar Tage Zeit genommen hat, um mit uns gemeinsam zu erarbeiten, wie die vielen Fluchtlinien, Ansprüche, Erfahrungen und Personen, die vielen Verbündeten und der große Schatz an Erfahrungen in eine für uns alle produktive Form gebracht werden können. Der Ansatz, ein Handbuch zu schaffen in der Hoffnung,

dass andere sich in dem einen oder anderen Text wiederfinden, sich bestärkt fühlen, sich daraus bedienen können und plündern, was sie für ihre eigenen Arbeitszusammenhänge brauchbar finden, war dabei unser Hauptanliegen. Gleichzeitig merkten wir bald, dass der Anspruch an uns selber, die *foundationClass als Ganzes abzubilden, scheitern muss, weil sie für die vielen verschiedenen beteiligten Personen auch etwas jeweils anderes bedeuten kann. Wir haben uns dennoch auf den Weg gemacht und dabei die Strategie gewählt, die uns bisher immer am produktivsten erschien: Wir haben möglichst viele Personen gebeten, uns Worte, Bilder, Gedanken und Ideen zukommen zu lassen.

Yalla, take the content and run!

Die verschiedenen Kapitel verhandeln und berühren jene Kernfragen und Kämpfe, die sich *foundationClass in den letzten Jahren zu eigen gemacht hat und an denen sich immer wieder entscheidet, was wir sein können und wollen:

CARVING OUT SPACES AND DEFENDING THEM

Räume auszuformen, sie zu behaupten und zu verteidigen ist die Grundvoraussetzung für *foundationClass. Konkret heißt das, mit einem physischen Raum, einem kollektiven Atelier an der Hochschule verortet zu sein, in dem emotionale und ideelle Nischen geschaffen werden, in denen sicher(er) und frei(er) gesprochen und geschwiegen werden kann. Nach dem Motto „Lasst uns achtsam miteinander umgehen, da-

mit wir gemeinsam gefährlich sein können!“, beginnt die *foundationClass also in einem Raum, wie Josefine Gindorf in ihrem Text schreibt. Ein solcher Raum ist keine Selbstverständlichkeit. Auch wenn er als Teil eines Drittmittelprojekts einer *weißen* Institution an die *foundationClass übergeben wurde, muss er nach wie vor immer wieder eingefordert, gestaltet und verteidigt werden und reiht sich so ein in eine lange Geschichte von Erfahrungen und Kämpfen anderer marginalisierter Personen für geschützte und selbstbestimmte Räume, die Bahareh Sharifi in ihrem Text beschreibt. Hatef Soltani führt dieses Narrativ fort und kontextualisiert die *foundationClass mit der sogenannten Willkommenskultur, die 2015 in Deutschland ausgerufen wurde. In seinem Beitrag „Der Anteil der Anderen“ zeigt er auf, dass diese Verortung eine widersprüchliche und konfliktreiche ist und dass das revolutionäre Potenzial eines solchen Raumes vor allem durch das selbstbestimmte Handeln der marginalisierten Subjekte verwirklicht werden muss. Im Toolkit für machtkritische Projektverwaltung werden einige Strategien aufgezeigt, die entwickelt werden müssen, um einen solchen Raum vor Fremddefinitionen und anderen gewaltvollen Eingriffen relativ geschützt zu halten.

ENTERING INTO STUDY?

Insbesondere in der künstlerischen Ausbildung beruht das Selbstbild der Institution sehr stark auf dem Gedanken angeblicher Freiheit und Gleichheit. Dabei sind die Hochschulbildung

und die dort befindlichen Lernsettings durchzogen von Hierarchien und Normalitätsvorstellungen und damit verbundener Diskriminierung. Diese aufzuzeigen und das traditionelle Verhältnis zwischen Lehr- und Lernperson in ein gegenseitiges, gemeinsames Lernen umzuformulieren, ein Lernen unabhängig von Institutionen ist, was Harney und Moten „study“² nennen und was kontinuierlich in der *foundationClass erprobt wird. Wie sich Lehre und Lernen in der *foundationClass von einem Studium an staatlichen Kunstakademien unterscheiden, diskutieren Nadira Husain, Marina Naprushkina, Batoul Sedawi, Vera Varlamova und Hatef Soltani. Ulf Aminde erörtert in seinem Text die problematischen Widersprüchlichkeiten von hochgehaltenen Prinzipien wie der Autonomie der Lehre und der Kunstfreiheit. Er veranschaulicht dies an den unterschiedlichen Erwartungshaltungen gegenüber „regulären“ Bewerber*innen im Gegensatz zu Bewerber*innen aus der *foundationClass.

Inwieweit nicht-hierarchische Lehre und das Teilen von Wissen und Erfahrungen durch Covid-19 und der daraus resultierenden, erzwungenen Digitalisierung der *foundationClass verun-

² Stefano Harney; Fred Moten, *The Undercommons. Fugitive Planning & Black Study*, Wivenhoe [u. a.] 2013.

möglichst wurden stellt Nadira Husain in Form von Tagebucheinträgen dar, die von Osama Abuzor illustriert wurden. Ali Kaaf beschreibt seine eigenen Lehrensätze in der *foundationClass, während Max Grau einen Einblick in das kollektive Arbeiten des *foundationClass-Künstler*innenkollektivs gibt.

(UN)PERFORMING THE ART ACADEMY

Jede Institution hat eigene formelle und informelle Codes. Sich diese anzueignen und zu performen, kann eine sehr effektive Strategie sein, um in Strukturen einzudringen und diese langsam umzuschreiben. Institutionen sind nicht nur starr; sie sind auch Orte, an denen Wandel und Veränderungen durch eine kontinuierliche Praxis des Beharrens und der (Un)Performance initiiert werden können.

In diesem Sinne beschäftigt sich dieses Kapitel mit vermeintlichen Spielregeln und Schauplätzen des Standorts Kunsthochschule. Fadi Aljabour erzählt humoristisch von seinen Erfahrungen im Auswahlgespräch und während der künstlerischen Eignungsprüfung; Miriam Schickler und Katharina Kersten befassen sich näher mit den Vorbehalten gegenüber bürokratischer Arbeit und ihren Vertreter*innen sowie deren subversivem Potenzial. Im Gespräch

mit Linde Colden, der langjährigen Verwaltungschefin der KHB, geht Ulf Aminde auf die DDR-Vergangenheit der weißensee kunsthochschule berlin ein.

Die bewusste Mehrsprachigkeit dieses Buches bildet die Polyphonie der *foundationClass bereits teilweise ab. Dass es hierbei jedoch nicht nur um verschiedene (Landes-)Sprachen geht, sondern auch um sehr diverse Ausdrucksformen, verhandelt der experimentelle Beitrag von Danae Nagel.

WIDERSTÄNDIGE STRATEGIEN

Dass sich Künstler*innen und Studierende of Color den gewaltvollen Strukturen und Praktiken *weißer* Institutionen nicht einfach unterordnen, sondern widerständige Strategien entwickeln, wird im letzten Kapitel veranschaulicht. In einem Gespräch reflektieren Nuray Demir, Verena Melgarejo Weinandt und Mariama Sow gemeinsam mit Miriam Schickler ihre Erfahrungen als Studierende of Color an verschiedenen Kunsthochschulen.

Fadi Aljabour beschreibt die widerständige Entstehungsgeschichte seiner Arbeit „here we go“, Marwa Almokbel reflektiert über das Warten, und Wildfire erzählt die fiktive Geschichte der BPoC Art Avengers, die von Krishan Rajapakshe illustriert wurde.

Verstreut zwischen den Kapiteln und Beiträgen befinden sich außerdem Ideen und Inspirationen sowie Empfehlungen und Ansätze für gemeinsames und möglichst horizontales Ver/lernen, die wir von Freund*innen und Kompliz*innen erhalten haben und die ebenfalls von euch, liebe Leser*innen, geplündert und angeeignet werden sollen. Wie hoffentlich der Rest von `*foundationClass/the book`.

Wir danken allen Personen, die uns mit ihrer Tatkraft, ihrer Haltung und ihrer Zugewandtheit im Prozess der Herstellung dieses Buches unterstützt haben. Durch eure Entschiedenheit haben wir einen Teil von uns verstanden.

Carving Out Spaces and Defending Them

Bruchlinien

von Bahareh Sharifi

„Hier stoßen wir zweifellos auf das eigentliche Wesen der Heterotopien. Sie stellen alle anderen Räume in Frage, und zwar auf zweierlei Weise: [...] indem sie eine Illusion schaffen, welche die gesamte übrige Realität als Illusion entlarvt, oder indem sie ganz real einen anderen realen Raum schaffen, der im Gegensatz zur wirren Unordnung unseres Raumes eine vollkommene Ordnung aufweist.“¹

Als im April 2014 das Protestcamp am Oranienplatz – „Oplatz“ – in Berlin Kreuzberg geräumt wurde, erlebte die Geflüchtetenbewegung punktuell einen Rückschlag. Dennoch waren die knapp zwei Jahre andauernden Proteste, die mit der Besetzung des Oplatzes einhergingen, eine Zäsur für die Selbstbestimmung der Bewegung und der Wahrnehmung von Geflüchteten in der Öffentlichkeit.

2012 hatten sich Asylsuchende aus ganz Deutschland auf den Weg nach Berlin gemacht, um in der Hauptstadt für ihre Rechte zu kämpfen. Abschaffung der Lager- und Residenzpflicht, selbstbestimmte Zugänge zum Gesundheits- und Bildungssystem, zum Wohnungs- und Arbeitsmarkt und die Anerkennung ihrer Fluchtgründe – all dies waren keine neuen Forderungen der Geflüchtetenbewegung.

Dennoch wurden die Lebensbedingungen der durch das Asylsystem Entrechteten lange Zeit im öffentlichen Diskurs kaum wahrgenommen. Zwar gab es immer wieder Versuche, sich durch Protestaktionen Gehör zu verschaffen, aber jenseits linker Gruppen stießen die Geflüchteten auf ein politisches Desinteresse der Mehrheitsgesellschaft. Die Gruppe, die das Geflüchtetenetzwerk „Karawane für die Rechte der Flüchtlinge und MigrantInnen“ gründete und insbesondere Ende der 1990er und frühen 2000er Jahre bundesweite Protest-Touren organisierte, wurde medial und politisch kaum wahrgenommen. Spätestens seit dem sogenannten Asylkompromiss im Jahr 1993, der einen massiven rechtlichen Einschnitt in die Asylgesetzgebung bedeutete, wurde das Thema Asyl aus dem öffentlichen Diskurs verdrängt. Erst 2012 schaffte es die Geflüchtetenbewegung durch öffentlichkeitswirksame Protestaktionen, die entrechteten Lebensbedingungen von Asylbewerber*innen auf die tagespoli-

¹ Michel Foucault, „Die Heterotopien“, in: ders., *Die Heterotopien. Der utopische Körper – Zwei Radiovorträge*, Frankfurt a. M. 2013, S. 19f.

tische Agenda zu setzen. Dabei wurde das Protestcamp am Oranienplatz zentraler Aushandlungsort für die Selbstermächtigung der Asylsuchenden.

Von Anfang an setzten sie klar auf Selbstbestimmung und Entscheidungsrecht. Sie kreierten geschützte Räume, in denen sie unter- und miteinander sprachen und darüber entschieden, mit welcher politischen Rahmung sie über die Asylbestimmungen sprechen, welche globalen und historischen Bezüge sie herstellen würden und welche Aktionsformen sie für geeignet hielten. Mitgetragen und aufrechterhalten, aber nicht überstimmt wurde die Bewegung von einem größeren Unterstützer*innennetzwerk. Zwar war der Oranienplatz der sichtbarste Austragungsort; getragen aber wurde die Geflüchtetenbewegung durch zahlreiche Protestcamps in ganz Deutschland sowie transnational in Österreich und in den Niederlanden. Vernetzt durch soziale Medien, wurden die Proteste zur flächendeckenden Bewegung. Dabei griffen die Geflüchtetenaktivist*innen auf politische Praktiken zurück, die sie bereits vor ihrer Flucht aus dem globalen Süden ausgeübt hatten. Dadurch wurden sie als sichtbare und selbstbestimmte Akteur*innen wahrgenommen. In der Folge der Proteste wurde auf politischer Ebene eine Debatte über die Aufhebung der Residenzpflicht,

die Abschaffung des Gutscheinsystems sowie die Lockerung des Arbeitsverbotes angestoßen und 2014 wurden diese Forderungen politisch umgesetzt.¹

Der Oplatz, Synonym für die Bewegung, wurde zur Heterotopie, die Michel Foucault in Abgrenzung zur Utopie – „Nicht-Orte“ – als temporäre, reale Gegenorte beschreibt. Diese Orte stehen zwar mit anderen Orten in Beziehung, positionieren sich aber gegen sie. Heterotopien sind Orte, die „jenseits aller Orte“ liegen und die soziale Ordnung in Frage stellen, ja sogar außer Kraft setzen.² Heterotopien entstehen in gesellschaftlichen Momenten, in denen Marginalisierte von den Rändern hervortreten, sichtbar werden, Geschichte schreiben. Diese Momente sind unweigerlich mit Kämpfen verbunden, in denen sie die Ungerechtigkeit des gesellschaftlichen Ordnungssystems sichtbar machen und die Entrechtung und Enthumanisierung durch das Asylsystem zurückweisen und selbstbestimmt handeln.

1 Vgl. Elias Steinhilber, „Selbstbewusst und laut – politische Proteste von Geflüchteten“, 2016. <https://www.bpb.de/gesellschaft/migration/kurzdossiers/227542/politische-proteste-von-gefluechteten?p=all> [20.08.2020]

2 Michel Foucault, „Die Heterotopien“, in: ders., *Heterotopien. Der utopische Körper – Zwei Radiovorträge*, Frankfurt a. M. 2013, S. 10f.

Die gesellschaftliche Ordnung und die strukturellen Bestimmungen in Deutschland sind darauf ausgerichtet, die Rechte von Migrant*innen und insbesondere von Asylsuchenden einzuschränken. Die Regulierungen und Einschränkungen von Arbeitsbedingungen und Mobilität für Migrant*innen und Geflüchtete haben in Deutschland eine lange Geschichte. Der Politologe Kien Nghi Ha weist darauf hin, dass bereits zu Zeiten des deutschen Kaiserreichs durch sogenannte „Legitimationskarten“ rechtliche Restriktionen für Arbeitsmigrant*innen implementiert wurden:

„Durch die Konstruktion negativer Stereotypen (sic) wurde ihre Abwertung rationalisiert, so dass Ablehnung, Ausgrenzung und Entrechtung natürlich und legitim erschienen. In diesem Sinne arbeitete die deutsche Arbeitsmigrationspolitik seit ihrer Einführung effektiv mit rassistischen Zuschreibungen und ausbeuterischen Praktiken, die eine hierarchische Gesellschaftsstruktur auf kolonialrassistischer Grundlage zur Folge hatten. Aufgrund von gesetzlichen Verordnungen wurden den zugewanderten Arbeiter/-innen grundlegende Rechte wie Vertrags- und Bewegungsfreiheit verweigert. Als de facto Leibeigene auf Zeit waren sie der Willkür ihrer deutschen Vorgesetzten und Gutsherren nahezu schutzlos ausgeliefert, so dass

Lohnbetrug, gewalttätige Übergriffe und polizeiliche Kriminalisierung der flüchtigen ‚Vertragsbrüchigen‘ die Regel waren.“³

Nach dem Zweiten Weltkrieg übersetzen sich die rechtlichen Restriktionen für Arbeitsmigrant*innen und Asylsuchende in Ausländer- und Asylgesetze der Bundesrepublik Deutschland und führten so die Ungleichverhältnisse fort. Politische Organisation und Gesetzesüberschreitung gehörten zu den wenigen Möglichkeiten, sich selbst zu ermächtigen. Geflüchtete sind daher darauf angewiesen, eigene Räume zu schaffen, in denen sie der Entrechtung entgegenwirken und die sie selbstermächtigt gestalten können.

Wir lernen, Geschichte als Fortschreibung von Vorgegangenem zu verstehen. Als eine kontinuierliche Abfolge von Ereignissen, in der sich das eine in das nächste übersetzt und rückblickend eine lineare und stringente Narration entsteht. Aber was uns die Geschichte bei genauerer Betrachtung lehrt, ist, dass letztlich das in Erinnerung bleibt, was mächtiger ist. Die Geschichten der Entrechteten sind hingegen nur an den Rändern zu finden. Vieles geht dabei verloren und gerät in Vergessenheit. Bereits Verhandeltes wird erneut ausgehandelt.

3 Kien Nghi Ha, „German Head Hunters. Koloniale Praktiken in der deutschen Migrations- und Integrationspolitik“, 2008. <http://www.conne-island.de/whenworst/02.html#f1> [20.08.2020]

So erleben wir Geschichte als eine Abfolge von Reminiszenzen. Denn Geschichte ist nicht linear, sondern zyklisch. Sie ist geprägt von Kämpfen der Entrechteten um Selbstbestimmung, geprägt von Backlashes und Zurückweisungen. Geprägt von neuen Generationen, die den Staffelstab übernehmen und die Kämpfe weitertragen, einst Errungenes erneut ausfechten müssen, Widerstand leisten, Zurückweisung und Marginalisierung erfahren. Die Geschichte der Entrechteten, der Subalternen, so schreibt der italienische Philosoph Antonio Gramsci, ist fragmentarisch und episodenhaft.⁴ Zwei Schritte vor und einen zurück. Scheinbar nur Momentaufnahmen im Fotoalbum der Geschichte, wo Zeit und Raum aufeinandertreffen und einen temporären Ort schaffen, in dem etwas anderes möglich wird. Um diese bruchstückhaften Zusammenhänge zu verstehen, gilt es, sich auf die Suche zu machen nach diesen kurzweiligen Orten. Denn wenn wir die Fragmente zusammenführen, die verstreuten Bilder aus dem Fotoalbum der Geschichte nebeneinanderlegen, dann erscheint ein zusammenhängendes Bild.

4 Antonio Gramsci, *Gefängnishefte Band 9/Heft 24*, Hamburg 1999.

Der Oplatz als Heterotopie ist Teil einer Kette von Ereignissen, fragmentiert als geschichtssplitter⁵: scheinbar lose Fäden, die zusammenhangslos nebeneinander existieren in Raum und Zeit.

Und doch baut die Geflüchtetenbewegung auf bereits existierende Strukturen und Netzwerke auf, die Jahrzehnte zurückreichen. Es gilt, die Schichten abzutragen, die uns vergessen lassen. So gab es 20 Jahre vor dem Oranienplatz bereits einen Ort, der zur Zäsur in der Geflüchtetenbewegung wurde.

Mittlerweile selbst in aktivistischen Kreisen in Vergessenheit geraten, existierte im Winter 1991/92 fünf Monate lang ein Antirassistisches Zentrum (ARZ) in besetzten Räumen der Technischen Universität Berlin. In den frühen 1990ern kam es zu einer Welle rassistischer Übergriffe auf u.a. Asylunterkünfte und Wohnheime von Arbeitsmigrant*innen. Als im Spätsommer 1991 in Hoyerswerda die Behörden auf die rassistischen Übergriffe lediglich mit Umverteilung von

5 Als „geschichtssplitter“ bezeichnen die Herausgeber*innen des Sammelbandes „re/visionen“ Widerstandsmomente von People of Color, die sie lediglich als „gesplitterte Geschichten aufspüren, deren ‚entfernte Verbindungen‘ sich meist nur bruchstückhaft [...] über historische Zusammenhänge und diskursive Umwege erschließen. [...] Das bedeutet, sich abgeschlossenen Erzählungen zu verweigern und statt dessen (sic) der von Hito Steyerl vorgeschlagenen Montage und ihren unvorhersehbaren Überlagerungen von Zeiten, Räumen und Verbindungen den Vorrang zu geben, um enthierarchisierende Geschichtsschreibungen entwickeln zu können.“ Kien Nghi Ha, Nicola Laure' al-Samarai, Sheila Mysorekar, „Einleitung“, in: dies. (Hg.), *re/visionen*, Unrast 2016, S. 20.

Geflüchteten und ehemaligen Vertragsarbeiter*innen auf abgelegene Unterkünfte reagierten, machten sich migrantische und *weiße* linke Aktivist*innen aus Berlin auf den Weg, um ihnen Unterstützung anzubieten.

Um die 50 Geflüchtete nahmen das Angebot an, nach Berlin zu fahren. Es gab in ganz Deutschland rassistische und rechtsextreme Übergriffe, die Situation in Ostdeutschland war jedoch um einiges zugespitzter. Dennoch sollten Asylsuchende auf behördliche Anordnung hin flächendeckend verteilt werden.

Also leisteten in ganz Westdeutschland Asylbewerber*innen kollektiv Widerstand gegen die drohende Zwangsverteilung auf ostdeutsche Heime. Einige machten sich als Protest auf den Weg zum ARZ. Innerhalb kürzester Zeit kamen im ARZ über einhundert Asylbewerber*innen verschiedener Altersgruppen und aus verschiedenen Staaten des globalen Südens und Osteuropas an, die von Krisen und/oder Bürgerkrieg beherrscht wurden.

Das Antirassistische Zentrum war aber nicht nur Schutz-, sondern auch Aktionsraum, von dem ausgehend Proteste initiiert und Forderungen formuliert wurden. Ziel war es, diejenigen Asylbestimmungen zu ändern, die es ermöglichten,

Asylbewerber*innen aus West- nach Ostdeutschland zu verteilen, um sie dort zu meist in leerstehenden Platten- und Militärbauten unterzubringen. Ähnlich wie später, während der Geflüchtetenbewegung 2012, gab es nicht nur in Berlin, sondern parallel auch deutschlandweit Protestaktionen wie beispielsweise in Münster und Hamburg. Materielle und politische Unterstützung erfuhr das ARZ vorwiegend von studentischen Gruppen wie AStA sowie einigen Lehrbeauftragten, die in einer Erklärung vom Senat ein Bleiberecht für die Besetzer*innen in Berlin forderten. Der TU-Präsident hingegen drohte mit einer polizeilichen Räumung. Ein Teil der Geflüchteten trat nach ein paar Wochen Besetzung in einen zunächst befristeten Hungerstreik und konnte so eine Räumung verhindern. Ähnlich wie auch die Proteste ab 2012 setzte das ARZ auf öffentlichkeitswirksame Aktionen, um auf seine Forderungen aufmerksam zu machen. Aber auch damals setzte die Politik auf ein „Teile-und-Herrsche“-System: Letztlich nahm nach einigen Monaten ein Teil der Gruppe ein Angebot der evangelischen Kirche an und zog in ein brandenburgisches Dorf. Der Großteil der Besetzer*innen jedoch lehnte das Angebot als Spaltungsversuch ab. Medial gab es den Vorwurf, dass der Unterstützer*innenkreis die Asylsuchenden für ihre Zwecke instrumentalisieren. Nach fünf Monaten besetzte eine Gruppe, die vorwiegend aus geflüchteten Frauen und Kindern bestand, das Rote Rathaus. Unterstützt

von bundesweiten Solidaritätsaktionen erkämpfte sie Verhandlungsgespräche mit dem Berliner Senat. Auch wenn es lediglich eine Kompromisslösung war, nahmen die 100 Besetzer*innen im März 1992 die Forderung des Innensenats an, individuelle Einzelanträge zu stellen, um in Berlin Asyl zu beantragen und in verschiedenen Asylheimen in Berlin und Brandenburg untergebracht zu werden.⁶

Politisch löste das ARZ intern und im Nachgang eine Debatte aus, in der die Frage gestellt wurde, wie Entscheidungsprozesse innerhalb unterschiedlich positionierter Gruppen möglich sind. Hier führten die unterschiedlichen gesellschaftlichen (De-)Privilegierungen innerhalb der Gruppe zu weitreichenden Aushandlungsprozessen darüber, wie die Aufrechterhaltung der Räume sowie öffentlichkeitswirksame Aktionen und Interventionen im öffentlichen Raum möglich seien und wie damit politische Perspektiven sichtbar gemacht werden könnten.

Deutlich wurde, dass der Zusammenschluss unterschiedlich privilegierter Gruppen zwar unterschiedliche Handlungsräume eröffnete; dennoch war die Solidarisierung mit migrantischen und vor allem geflüchteten Gruppen ohne eine macht- und diskriminierungskritische Auseinandersetzung mit

6 Vgl. Heike Kleffner, „24. Oktober 1991. Fünf Monate ‚Antirassistisches Zentrum‘ – Die Besetzung der TU Berlin 1991/92“, 2014. <https://rechtsaussen.berlin/2014/04/fuenf-monate-antirassistisches-zentrum-die-besetzung-der-tu-berlin-199192/> [23.08.2020]

den privilegierten Unterstützer*innenpositionen schwer einlösbar. So gab es im Nachhinein aus *weißen* linken Kreisen das Eingeständnis, dass ihre antifaschistischen Aktionen jahrelang abgekoppelt von der Unterstützung politischer Kämpfe von Migrant*innen und Geflüchteten organisiert wurden. Die Ausnahme bildete die autonome Linke, die in den 1980ern den Zusammenhang zwischen Asylpolitik und Gesellschaftskritik herstellte, allerdings nicht in Zusammenarbeit mit Betroffenengruppen. Dies führte dazu, dass die zunehmenden rassistischen Übergriffe und die Atmosphäre der Angst für rassifizierte Menschen in der Wendezeit von der *weißen* Linken kaum wahrgenommen wurden. Erst mit den Übergriffen 1991 in Hoyerswerda und in anderen Städten wurde reagiert.⁷

Doch die fehlende gemeinsame Praxis mit Betroffenengruppen führte zu unvorbereiteten Ad-hoc-Aktionen. Es hätte zunächst einer Auseinandersetzung mit der eigenen Verstrickung in strukturelle Rassismen bedurft, um macht- und hierarchiekritische Strukturen zu etablieren. So wurden politische Aktionen über die Köpfe der Betroffenen hinweg geplant,

7 Anonym (Interim No168), „Kritik und Überlegungen zur autonomen Flüchtlingspolitik und zur TU-Besetzung“, in: Antrassistisches Zentrum (Hg.), *Reader zum Städtetreffen: „6 Monate Flüchtlinge in der TU Berlin – Materialien zur Auswertung und Diskussion“*, Berlin 1992, S. 48f.

ohne Berücksichtigung deren prekärer Lage und des bereits bestehenden Wissens von anderen Geflüchteten und migrantischen Gruppen.⁸

Als Folge davon war auch die Zusammenarbeit mit den migrantischen Gruppen und Asylsuchenden von Paternalismus und Stereotypisierungen vonseiten der *weißen* Linken durchzogen. Für Migrant*innengruppen war das Vorgehen der *weißen* Linken schon bekannt. Bereits bei der Planung wurden Stimmen und Kritik von migrantischen Gruppen nicht gehört oder ernst genommen. Mögliche Lösungen wie etwa private bzw. dezentrale Unterbringung wurden nicht verfolgt. Hingegen wurde die prekäre Situation der Asylsuchenden durch die Besetzung der universitären Räume stärker zugespitzt. Es gab zwar auch Bestrebungen, Safer Spaces zu kreieren, in denen Geflüchtete über selbstorganisierte und selbstbestimmte Strukturen entscheiden können. Jedoch wurden zum Teil auch Eigeninitiativen der Geflüchteten ignoriert und Entscheidungen nicht in Auseinandersetzung mit, sondern über Geflüchtete und Migrant*innen hinweg getroffen – verhaftet in einer Politik, die von einer *weißen*, männlichen und eurozentrischen Theoriebildung geprägt war. Dagegen gab es eine aktive und

8 Anonym (Interim No169), „Hoyerswerda-Berlin. „Dahlem“: Versuch einer selbstkritischen Aufarbeitung“, in: Antirassistisches Zentrum (Hg.), *Reader zum Städtetreffen: „6 Monate Flüchtlinge in der TU Berlin – Materialien zur Auswertung und Diskussion“*, Berlin 1992, S. 51ff.

mobile Organisation von Geflüchteten, die die Nachwirkungen kolonialer Strukturen sowie die neokolonialen Abhängigkeitsverhältnisse zu Europa herausstellten.⁹

So gab es u.a. 1989 an der Fachhochschule Frankfurt am Main den Bundesweiten Kongress der Einwanderer- und Flüchtlingsinitiativen, in dem es u.a. darum ging, Selbstorganisation und Schaffung eigener Strukturen zu stärken, um gemeinsame Positionen und Forderungen zu erlangen. Auch hatten bereits Schwarze¹⁰ Feminist*innen in den 1980ern in Deutschland auf die Reproduktion von Rassismen in der linken Kritik und Praxis hingewiesen. Dennoch wurde in *weißen* linken Kreisen überwiegend auf *weiße* Autor*innen und deren Analysen von Unterdrückungsmechanismen zurückgegriffen.¹¹

In den folgenden eineinhalb Jahren nach der Besetzung der TU-Räume riss die Welle der massiven rassistischen Übergriffe und

9 Anonym (Interim No169), „Ein Herz für MigrantInnen - Oder: Wie schön, daß sich manche aufrechte deutsche Autonome Gedanken über uns machen“, in: Antirassistisches Zentrum (Hg.), *Reader zum Städtetreffen: „6 Monate Flüchtlinge in der TU Berlin – Materialien zur Auswertung und Diskussion“*, Berlin 1992, S. 50f.

10 „Schwarz“ wurde in den 1980er Jahren in Deutschland häufig als gemeinsame Selbstbezeichnung von rassifizierten Menschen verwendet. Erst in den frühen 1990ern begann eine kritische Differenzierung zwischen den Erfahrungen und Perspektiven von afrodiasporischen und anderen rassifizierten Menschen aus dem globalen Süden. Vgl. u.a. FeMigra (Feministische MigrantInnen, Frankfurt), „Wir, die Seit tänzerinnen. Politische Strategien von Migrantinnen gegen Ethnisierung und Assimilation“, in: dies., *Gender Killer. Texte zu Feminismus und Politik*, Edition ID-Archiv 1994.

11 Anonym (Interim No168), „Kritik und Überlegungen zur autonomen Flüchtlingspolitik und zur TU-Besetzung“, in: Antirassistisches Zentrum (Hg.), *Reader zum Städtetreffen: „6 Monate Flüchtlinge in der TU Berlin – Materialien zur Auswertung und Diskussion“*, Berlin 1992, S. 48f.

Morde nicht ab. Rostock, Mölln, Solingen sind bis heute unweigerlich Synonyme für diese Zeit geworden. Im Mai 1993 folgte mit dem sogenannten Asylkompromiss einer der schwerwiegendsten Eingriffe in das Asylrecht. Trotz massiver Proteste und Widerstände konnte nicht verhindert werden, dass durch die Einführung einer Regelung zur Einreise aus sogenannten sicheren Drittstaaten die Möglichkeit drastisch eingeschränkt wurde, in Deutschland Asyl zu beantragen.

Und doch kann das ARZ als wichtige Zäsur auf dem Weg zur Selbstermächtigung der Geflüchtetenbewegung verstanden werden. 1994 gründete sich die bis heute noch aktive Geflüchtetenorganisation „The Voice Refugee Forum“ in Jena. 1998 folgte das bundesweite Geflüchtetenetzwerk „Karawane für die Rechte der Flüchtlinge und MigrantInnen“. Beide richteten den Blick auch auf die Fluchtursachen und thematisierten die Folgen der Kolonialisierung ihrer Heimatländer. Sie waren es auch, die den Zusammenhang zwischen behördlicher Gewalt und den Repressionen herstellten, denen insbesondere Asylsuchende in diesem Land ausgesetzt sind. So sind die aktuell ca. 160 dokumentierten Todesfälle durch rassistische Polizeigewalt¹² überwiegend Geflüchtete mit prekärem Aufenthaltsrecht.

12 Vgl. hierzu die Angaben der Kampagne für Opfer rassistischer Polizeigewalt (KOP): <https://kop-berlin.de/beitrag/death-in-custody-159-tote-in-polizeigewahrsam-sind-159-tote-zuviel> [11.09.2020]

Um auf die intersektional prekären Bedingungen von geflüchteten Frauen und Kindern aufmerksam zu machen, wurde 2002 „Women in Exile“ gegründet, eine Selbstorganisation von geflüchteten Frauen.

1997 bildete sich mit „Kein Mensch ist illegal“ ein breites zivilgesellschaftliches Netzwerk, das sich dafür einsetzt, dass Menschen unabhängig vom Aufenthaltsstatus mit Zugang zu Grundrechten und Grundversorgung ausgestattet werden. 1999 folgte das linke, autonome No-Border-Netzwerk, das insbesondere die Grenzpolitik der Europäischen Union kritisiert und mit Geflüchtetenorganisationen vernetzt ist. So wurden trotz Desinteresse der Mehrheitsgesellschaft über Jahrzehnte hinweg von Geflüchteten selbstbestimmte Netzwerke geschaffen, die Kämpfe und Proteste aufrechterhielten und den Oplatz ermöglichten.

13. September 2012: Mitten im Rhöner Wald, dort, wo Bayern auf Thüringen trifft, steht umgeben von einer Handvoll Journalist*innen eine Gruppe überwiegend junger Männer im Halbkreis. Ihre Gesichtszüge sind gezeichnet von Entschlossenheit. Einige tragen T-Shirts mit der Aufschrift „Kein Mensch ist illegal“. Sie halten Papiere unterschiedlicher Größen in die Kamera: Identifikations- und Ankunftsnachweise, Aufenthaltsgestat-

tung, Duldungsbescheide. Dokumente, die regeln, welchen Restriktionen die Inhaber*innen ausgesetzt sind: Bestimmungen hinsichtlich Wohnen, Arbeiten, Mobilität, politischer Aktivität, Zugangsbeschränkungen zum Bildungs- und Gesundheitssystem. Bestimmungen, die besagen, dass die Inhaber*innen den Landkreis, dem sie zugewiesen wurden, nicht verlassen dürfen. Aber sie sind seit einer Woche unterwegs nach Berlin. In Würzburg haben sie ihren 600 Kilometer langen Fußmarsch begonnen. Dort hatten sie Anfang des Jahres nach dem Suizid eines Asylsuchenden in einer Unterkunft in Würzburg angefangen, Proteste und Hungerstreiks zu organisieren. Asylsuchende aus anderen bayerischen Städten hatten sich ihnen angeschlossen. Nach monatelangen Protesten entschlossen sie sich, den Protest an den Ort zu bringen, wo politische Entscheidungen getroffen werden: Berlin. Und doch ist dieser Tag im September ein entscheidender. Denn jetzt stehen sie an der bayerisch-thüringischen Bundeslandgrenze, dem ehemaligen Grenzübergang zwischen der DDR und der BRD, der heute nur noch für Asylbewerber*innen eine Grenze darstellt, und zerreißen vor den Augen der deutschen Öffentlichkeit und der deutschen Behörden die Dokumente in ihren Händen.

Als sie ein paar Wochen später in Berlin ankommen, haben sich Hunderte ihrem Protest angeschlossen. Folgendes wird die am meisten wahrgenommene Episode der Geflüchtetenbewegung in der Geschichte der Bundesrepublik, während der aus „Flüchtlingen“ Geflüchtete werden. Sie schreiten auf den Trampelpfaden, die von unzähligen Geflüchteten vor ihnen besritten und erkämpft wurden. Bevor der Refugee Protest March aufbricht, schwenkt die Kamera auf das Transparent mit einem abgewandelten Bertolt Brecht-Zitat¹³: „Wer nicht kämpft, hat schon verloren“¹⁴.

13 Von Bertolt Brecht stammt der Satz: „Wer den Kampf nicht geteilt hat/ Der wird teilen die Niederlage.“ Aus dem Gedicht „Koloman Wallisch Kantate“, in: *Gedichte/Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe Bd.14, Teil 4*, Berlin/Weimar 1951.

14 Karawane Berlin, „Wer nicht kämpft hat schon verloren“, 2012. <https://vimeo.com/49399119> [11.09.2020]

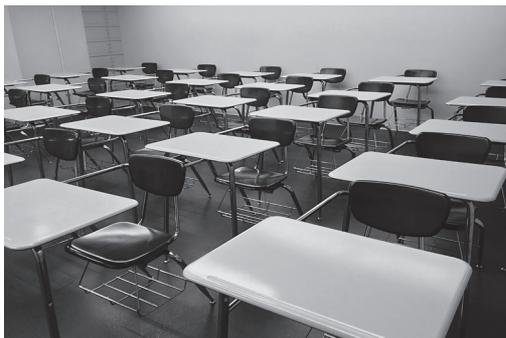
von Nelly Alfandari

Making and Breaking the Space – Schaffen und Aufbrechen des Lernraums

Um die symbolischen Tische und Stühle des traditionellen Klassenzimmers in unseren Köpfen herauszufordern, inszeniere ich als Theaterschaffende und Lehrerin gerne „Das große Spiel der Macht“ aus dem Arsenal des Theaters der Unterdrückten (Augusto Boal, 1992):

Was siehst du?

- Beschreibe die Position der verschiedenen Stühle zueinander.
- Welches Objekt ist das mächtigste?
- Was repräsentiert diese Konstellation, an was erinnert sie dich?
- Kannst du dir eine andere Konstellation vorstellen, die die Machtverhältnisse ändern kann?
- Wie werden die Machtverhältnisse unseres Lernraums damit herausgefordert?



Ein klassischer Lernraum bringt bestimmte Machtverhältnisse mit sich, wie zum Beispiel, was als „Wissen“ oder als „Wissenschaft“ anerkannt wird und wer Wissen vermitteln kann und darf, oder welche Arten und Weisen zu denken als „wissenschaftlich“ gelten etc. Schaffen und Aufbrechen des Lernraums (Act Esol - Language, Resistance, Theatre, 2019) als Vorschlag für einen Lern- und Lehransatz ist ein Prozess in dem Lernende und Lehrer*innen zusammenarbeiten, um die Grenzen und Machtverhältnisse des „Klassenzimmers“ zu dekonstruieren und gemeinsam einen Lernraum ihrer Wahl schaffen.

In meiner Forschung darüber was einen kritischen, inklusiven Lernraum ausmacht, begleiten mich folgende Reflektionen von bell hooks (Teaching to transgress) und Elizabeth Ellsworth (Why doesn't this feel empowering):

“Coming to voice is not just the act of telling one's experience. It is using that telling strategically – to come to voice so that you can also speak freely about other subjects” (hooks, 1994, p.148).

“[...] there are times when the inequalities must be named and addressed by constructing alternative ground rules for communication” (Ellsworth, 1989, p.317)



Bildnachweise:

Great game of Power <http://cw.routledge.com/textbooks/actortraining/practitioner-boal.asp>
 Traditionelles Klassenzimmer <http://www.actingnow.co.uk/wp-content/uploads/2017/03/SCHOOLS.jpg>
 Vorschlag für eine veränderte Machtkonstellation von einer Schulklasse in London: Schooling & Culture Volume 2, Issue 1; Power in the room.

Bibliografie:

2019 ACT ESOL Research Group (eds): ACT ESOL Language Resistance Theatre. Serpentine Galleries 2019, Printon https://serpentine-uploads.s3.amazonaws.com/uploads/2020/03/act_esol_language_resistance_theatre_2019_0.pdf
 Boal, A., (1992). Games for Actors and Non-Actors. London and New York: Routledge.
 Ellsworth, E., (1989). Why doesn't this feel empowering? Working through the repressive myths of critical pedagogy. Harvard educational review, 59(3), pp.297-325.
 hooks, b. (1994) Teaching to transgress. Routledge: New York

Der Anteil der Anderen

von Hatef Soltani

Was ist die *foundationClass? Offiziell gilt sie als ein Programm der weißensee kunsthochschule berlin, das Menschen, die geflüchtet oder migriert und von Rassismus betroffen sind, dabei unterstützt, einen möglichst gleichberechtigten Zugang zu Kunsthochschulen zu bekommen. Ich sehe in ihr aber mehr. Für mich ist die *foundationClass potentiell ein Ort des gesellschaftlichen Kampfes und des Widerstands. Hier könnte die Forderung des Rechts auf Bildung für alle zu einer solidarischen Praxis werden.

Die *foundationClass wurde nach dem Jahr 2015 gegründet. Zur selben Zeit wurden verschiedene Flüchtlingsprogramme (sogenannte Willkommensprojekte) an 164 Universitäten in Deutschland aufgebaut. Diese Programme wurden oft vom DAAD finanziert. Laut DAAD sollten sie Orientierung geben, Barrieren überwinden und Hilfestellung bieten. Allerdings sind diese Programme recht verschieden in ihrer Form, ihrem Inhalt und ihrer Funktionalität. Jedes Programm hat einen eigenen, spezifischen Aufnahmeprozess. Auch was die Finanzierung und das laufende Budget betrifft, unterscheiden sich diese Projekte voneinander. Je besser ein Programm die Vorgaben der Integrationspolitik verwirklicht, desto einfacher ist es, finanzielle Unterstützung zu erhalten.

Die *foundationClass ist eines der wenigen Projekte, das im Vergleich zu den gängigen Angeboten an Kunsthochschulen nicht nur verschiedene Workshops mit alternativen Inhalten anbietet; sie ermöglicht den Teilnehmenden darüber hinaus, den Projektraum je-

derzeit zu nutzen und innerhalb dieses Raumes widerständige Praktiken gegen die gewaltvolle Integrationspolitik zu entwickeln. In einer Zeit, in der freie Räume immer öfter in politischen Debatten verhandelt werden, ist allein die Rückeroberung eines gesellschaftlichen Raumes eine Art von Widerstand.

Während des Aufnahmeprozesses der *foundationClass werden Menschen als Künstler*innen betrachtet, die zu Studierenden werden möchten, und nicht als Flüchtlinge, von denen verlangt wird, sich in die Gesellschaft zu integrieren. In der Praxis soll sie eine Art Brücke darstellen, die die Teilnehmenden bereits während des Programms in den Kontext der Kunsthochschule einführt. Die *foundationClass ermöglicht den Teilnehmenden, gleichberechtigt an Denkprozessen und Diskussionen teilzunehmen und fördert damit auch die Selbstorganisation. Es bleibt den Teilnehmenden selbst überlassen, ob sie in der *foundationClass aktiv werden oder passiv bleiben wollen. Solche Projekte weiten die Grenzen der akademischen Strukturen aus. Sie stellen eigentlich ein Paradox dar, da sie die Türen der Universitäten für Menschen öffnen, die ansonsten nie die Möglichkeit haben, den Satz „I have a dream“ zu äußern – der Traum vom selbstermächtigenden Handeln als unantastbares Menschenrecht. Diese Projekte stellen eine Chance dar, da sich Refugees oder Migrant*innen hier nicht über ihren objektiven Zustand als Flüchtlinge definieren müssen, sondern sich in ihrer Subjektivität als handlungsfähige Menschen begreifen, die einen Raum beanspruchen und besetzen.

Wenn ich über einen „Traum“ spreche, erinnere ich mich an meine persönliche Erfahrung im Isolationslager in Würzburg im Jahr 2010. Weil ich mich zu einem Deutschkurs angemeldet hatte, wurde mir zur Strafe kein „Essenspaket“ ausgehändigt und ich musste einen Monat lang hungern. Damals war in diesem Isolationslager der Besuch eines Sprachkurses eine verbotene Tat. Zu dieser Zeit wäre mir der Wunsch nach einem Raum wie der *foundationClass nicht einmal eingefallen, an diesem Ort war das also ein unmöglicher Traum. Deswegen frage ich mich auch, warum die *foundationPeople (also die alljährlich an dem Projekt Teilnehmenden) bisher nicht den Wunsch nach einer Besetzung der Kunsthoch-

schule geäußert haben? Ist die Erwartung der Besetzung eines Raumes durch Menschen, die von dessen Strukturen per se ausgeschlossen sind oder deren Teilnahme nur vorläufig ist, ein absurder Traum? Was wird passieren, wenn diese Projekte nicht mehr finanziert werden? Müssen diese Menschen dann in ihre früheren, isolierten Leben zurückkehren?

In der akademischen Landschaft Deutschlands und Europas ist die Zahl der studierenden Flüchtlinge und Exilsuchenden verschwindend gering. Und Menschen, die keine Papiere oder Dokumente haben (oder bloß geduldet sind und auf ihre Abschiebung warten), wird so gut wie jeder Zugang zu Bildung verweigert. Aber die Zeiten beginnen sich vielleicht langsam zu ändern.

Natürlich sind Universitäten und Hochschulen nie unabhängig von dem, was in der Gesellschaft vor sich geht. Alle Formen von Diskriminierung und Unterdrückung, die in der Gesellschaft präsent sind, werden sich auch an den Hochschulen zeigen. Es ist wichtig, dass angesichts dieser Diskriminierungen und Unterdrückungen ein Freiraum geschaffen wird. Ein Freiraum, in dem Diskriminierung und Unterdrückung sichtbar gemacht und bekämpft und in dem eine alternative Form von Produktivität entwickelt werden kann. Der Einfluss der „Anderen“ auf diesen Freiraum konfrontiert die Machtstrukturen dieses Ortes. Der Freiraum ist ein politisches Prinzip für den Kampf um Gleichberechtigung.

Viele der Flüchtlingsprojekte, die die Vorgaben der Integrationspolitik durchzuführen versuchen, haben kein Konzept für einen „Safer Space“. Diese Projekte legitimieren zwar die Anwesenheit der „Anderen“ in ihren Räumen, gleichzeitig verlagern die Hochschulen aber ihre eigene Verantwortung auf die sogenannten Willkommensprojekte. Deswegen spielen diese Projekte die Rolle des Publikums in einem Theater: Die Teilnehmenden dürfen lediglich die Rolle der Zuschauer*innen übernehmen. Die Administration spielt die Hauptdarstellerin. Die Integrationsprojekte singen und erhitzen die Szene und die Zuschauer*innen applaudieren, pfeifen und sagen „DANKE“, aber sie dürfen keine tragende Rolle übernehmen, um die Szene zu verändern.

Die Aufnahme in diese Projekte, selbst wenn der Prozess relativ einfach ist, ist oft abhängig von der Nationalität der Teilnehmenden, welche wiederum ihren Aufenthaltsstatus und ihre „Wohnsitzpflicht“ determiniert. Das verursacht einige Beschränkungen und deswegen bekommt die Mehrheit der Zielgruppe nicht einmal eine Eintrittskarte zu diesem Theaterstück. Wenn wir die Tatsache betrachten, dass die Mehrheit der „Refugees“ in kleinen Städten und Dörfern oder mitten in einem Wald isoliert leben müssen, sieht die Forderung eines Rechts auf Bildung tatsächlich wie ein absurder Wunsch aus. Diese Menschen verlieren das Privileg, an diesen Projekten teilzunehmen und in vielen Fällen erfüllen sie nicht deren spezifischen Voraussetzungen. Kritisch gesehen, spielen diese Integrationsprojekte die Rolle eines Isolationslagers (für Nicht-Studierende) innerhalb der akademischen Gesellschaft, so dass nur wenige das Privileg zum Studium bekommen und die Mehrheit zu ihrer alltäglichen Lebensunterdrückung zurückkehren muss. Das ist eine Eigenschaft der Isolationslager: die Eliminierung der Mehrheit der Betroffenen und die Assimilierung einer Minderheit zur passiven Beteiligung an einer größeren Gesellschaft. Kurz zusammengefasst: Die Integrationsprojekte sind nicht solidarisch mit den „Anderen“, sie sind selbst Teil des Unterdrückungssystems. Sie sollten aber eigentlich nicht nur dafür da sein, „Flüchtlingen“ ein Studium zu ermöglichen; sie sollten eine Einladung dazu sein, das gesamte Klima an der Universität zu verändern.

Was ist unser Anteil? Was ist der Anteil der „Anderen“ an der deutschen Gesellschaft? Ich bin kein „Refugee“, weil ich in die EU geflohen bin und hier einen Asylantrag gestellt habe, der mich als solcher definiert. Ich bin ein Refugee, weil ich eine bestimmte Geschichte hinter mir habe. Diese Geschichte ist mit meinem Ankommen nicht beendet. Die Narrative der Menschen, die an einem Ort leben, verändern diesen Ort selbst. Bob Jessop schreibt in diesem Sinn über die Funktion eines „Place“ (einer „Örtlichkeit“): „Place [...] is a more or less bounded site of face-to-face relationships among individuals or other forms of direct interaction among relevant or representative social forces.“

It is generally closely tied to everyday life, has temporal depth, and is linked to collective memory and social identity."¹

Die Menschen in einer Örtlichkeit ändern stets die Identität derselben. Und ich möchte dazu mit Doreen Massey ergänzen: „The identity of places is very much bound up with the histories which are told of them, how those histories are told, and which history turns out to be dominant [...] in trying to understand the identity of places we cannot – or, perhaps, should not separate space from time, or geography from history."²

Warum nehme ich an der *foundationClass teil? Warum will ich überhaupt Zugang zu einer deutschen Hochschule haben? Es geht mir nicht darum, mich immatrikulieren zu dürfen. Es geht mir darum, meine Geschichte sichtbar zu machen, sie in den Ort der Akademien einzuschreiben. Man sollte daran erinnern, dass der Zugang zu Bildung kein Privileg ist. Er ist ein Grundrecht. Täglich verlieren viele Menschen aus unterschiedlichen Gründen dieses Recht, weil sie ausgegrenzt und marginalisiert werden. Unsere Beteiligung als „Andere“ in einer Akademie gibt den Hochschulen selbst eine neue Bedeutung, da unsere Narrative, unser Agieren und Interagieren sie verändern.

Die weißensee kunsthochschule ist durch die Existenz der *foundation-Class nicht mehr die gleiche wie zuvor. Und auch ich bin durch die Teilnahme an ihr nicht mehr derselbe.

Flüchtlingsbewegung 2012

Die Flüchtlingsbewegung 2012 fand in einer Zeit statt, in der viele soziale Protestbewegungen in Deutschland in eine Krise geraten waren: „Occupy Wall Street“ war mit Staatsgewalt beendet worden, die Bewegung der Hausbesetzer*innen war an ein Ende gelangt.

1 Bob Jessop, „The Political Economy of Scale and European Governance“, in: *Tijdschrift voor Economische en Sociale Geografie*, Vol. 96/Nr. 2 (2005), S. 225.

2 Doreen Massey, „Places and Their Pasts“, in: *History Workshop Journal*, Nr. 39 (1995), S. 86f.

Für mich selber war die Teilnahme an der Flüchtlingsbewegung eine wichtige Erfahrung. Ich konnte Teil der Selbstorganisation einer großen Bewegung in Deutschland sein. Alles ging schnell – und ich musste mein Leben damals komplett ändern:

Kampf statt Studium! Solange ich noch im Isolationslager in Würzburg war, war mein Verständnis der Situation von „Refugees“ sehr naiv. Die deutschen Medien haben damals die allgemeine Situation der Refugees totgeschwiegen. Als aber die Flüchtlingsbewegung begann, berichteten die Medien jeden Tag darüber. Jedes Theater in Deutschland führte plötzlich Stücke über Flüchtlingsthemen auf. Viele Künstler*innen wollten das Thema aufgreifen – und dabei ging natürlich auch vieles schief. Themen wie Deportation, Isolation, Furcht und Elend der Menschen in Lagern wurden zensiert, verschwiegen, manipuliert. Die NGOs und viele weitere politische Gruppen haben versucht, davon zu profitieren. Ich selber habe erlebt, was mit der Ohlauer Schule in Kreuzberg passiert ist, die von Aktivist*innen besetzt und dann zwangsgeräumt wurde. Wenn eine Räumlichkeit falsch analysiert wird oder eine Örtlichkeit für eine bestimmte Identitätspolitik reklamiert wird, dann geht alles schief. Die Identitätspolitik ist das Gift der Bewegungen. Es muss darum gehen, Räumlichkeiten aufzubauen, die sich jenseits der Identitäten politisieren können. Als Beispiel für diese Identitätspolitik sind die Auseinandersetzungen mit antideutschen Aktivist*innen und die gespaltene Politik von „Reclaim Society!“ zu nennen.

Flüchtlingswelle 2015

Die Ereignisse des Sommers 2015 waren ein Schock für die Flüchtlingsbewegung, die sich im Jahr 2012 formiert hatte. Denn vom Feuer dieser Bewegung war nach wenigen Tagen nur noch Asche übrig. Die Solidarität und der politische Kampf hatten sich rasch in reine Hilfsprojekte verwandelt. Die alten Funktionen und Definitionen der damaligen Bewegung waren nicht mehr nutzbar. Die Menschen brauchten Schlafplätze und Notversorgung. Es ging darum, schnell Notunterkünfte zu schaffen

und dafür zu sorgen, dass Abschiebungen verhindert werden.

Die Politik der Abschiebung ist nur das Resultat einer rassistischen und kolonialistischen, d.h. einer kapitalistischen Struktur. Eigentlich muss es also darum gehen, diese Grundstruktur zu bekämpfen. Aber in einem Ausnahmezustand verlagert sich der Kampf um die Strukturen, und die Kräfte der Selbstorganisation gehen durch neue Abhängigkeiten zwangsläufig verloren. Forderungen wie „Stoppt Deportationen!“ oder „Lager schließen!“ sind in einer solchen Lage nicht mehr anwendbar. Die meisten, die vorher im Widerstand waren, wurden nun zu Angestellten. Auch ich musste in einem Isolationslager arbeiten, um Geld zum Überleben zu verdienen. Überall entstanden Vereine. Die Deutschen lieben Vereine: Vereine wie Stop Deportation e.V., Resistance e.V., Anti-e.V. e.V., e.V., e.V., e.V. Viele Antifas und Anti-Ra-Gruppen lösten sich in soziale Organisationen auf. Das e.V.-Fieber mündete schließlich sogar in einem Flüchtlingsmuseum. Man sollte die Leiche von Lenin lieber ins Feuer werfen und als fossilen Brennstoff gebrauchen, als sie in einem Museum auszustellen. Das würde der revolutionären Energie, für die sein Name einmal stand, viel besser gerecht. Museen sind nur dazu da, politische Bewegungen in Stein zu verwandeln. Sie machen aus Handlungsträger*innen und politischen Subjekten Objekte der kontemplativen Betrachtung. Die sogenannte deutsche Willkommenskultur, die mit viel Kapital gestützt wurde, war bei dieser politischen Krise ein entscheidender Faktor. Zwei der wichtigsten Dilemmata der Willkommenskultur waren:

- (1) Ihr Realitätsverständnis und ihr Bild von sich selbst,
- (2) Ihre eigentliche gesellschaftliche Funktion und Folge.

Zu (1): Der Staat Deutschland wollte ein exklusives Bild von seiner neuen, durch und durch positiven Realität präsentieren. Es ging nicht zuletzt darum, sich als großzügiges und freundliches Land zu präsentieren, das mit seiner grausamen Vergangenheit abgeschlossen hat. Darum ging es bei dem Motto „Wir schaffen das“ – aber die Frage, die daran anschließen musste, lautete: Was genau? Fragt man sich rückblickend, was genau man geschafft hat, so kann die Antwort nur lauten: Man hat

es geschafft, die Menschlichkeit abzuschaffen. Wenn ich über das Realitätsbild der deutschen Willkommenskultur nachdenke, dann erinnere ich mich an einen alten stolzen Mann im LaGeSo in Berlin-Moabit. Er hatte zwei REWE-Plastiktüten in den Händen. Als er aus seinem schicken Auto ausstieg, rief er zwei Neuankömmlinge auf Deutsch zu sich heran. Er hielt die Plastiktüten hoch und machte mit den zwei Flüchtlingen ein Selfie, das er später vermutlich auf irgendwelchen Social-Media-Kanälen postete. Dann schickte er die beiden weg. Ich bin ihm gefolgt. Er hat seine zwei Tüten, die mit alten Kleidern gefüllt waren, zur Spendenkabine gebracht. Ein deutsch-afrikanischer Freund hat mir einmal gesagt: „Die Deutschen spenden sehr gern! Aber nicht das, was die Anderen brauchen, sondern das, was sie selber nicht mehr brauchen.“ Dieser Moment mit der Plastiktüte erinnert mich an eine zweite Szene: an den vier Jahre alten Jungen Mohammed Januzi, der von einem älteren deutschen Mann, der eine REWE-Plastiktüte in der Hand hatte, entführt, sexuell missbraucht und getötet wurde. Wenn ich mir die sogenannte deutsche Willkommenskultur als Bild vorstellen möchte, dann fällt mir immer nur diese Plastiktüte ein. Sie sieht ganz normal aus, wie ein alltäglicher Gegenstand, den man zum Leben braucht. Aber man weiß nicht, was wirklich in ihr ist: notwendige Güter zum Leben oder etwas zutiefst Bedrohliches?

Zu (2): Die eigentliche gesellschaftliche Funktion der deutschen Willkommenskultur im Hinblick auf das eigene Land war von Anfang an unklar. Gibt es in der deutschen Kultur eine alte Tradition, die Anderen und die Fremden willkommen zu heißen? Gibt es so etwas wie ein Gebot der Gastfreundschaft? Oder anders und genereller gefragt: Gibt es eine deutsche Kultur? Als die Deutschen sich zu fragen angingen, worin ihre eigene Kultur bestehe, entstand als Folge davon die AfD. Wie hoffnungsvoll war noch der erste syrische Flüchtling, der ein großes Bild von Angela Merkel mit nach Deutschland gebracht hat! Wie hoffnungsvoll waren die, die sich mit der Kanzlerin auf Fotos ablichten ließen! Viele hatten sich erhofft, dass Deutschland ein neues Gesicht zeigen würde. Es hat sich im Nachhinein gezeigt, dass die Etablierung einer strengeren Administration und eines stärkeren Nationalgefühles die Folge dieser

Maßnahmen war. Die Abschiebungen und Deportationen haben bis zur Stunde nicht aufgehört. Und Frontex tötet im Mittelmeer jeden Tag Menschen. Wer ist dieses Volk, das einen Moment lang glauben konnte, die sogenannte Willkommenskultur gehöre zu seinem Selbstverständnis? Aber ich will nicht bloß defätistisch und negativ klingen. Zu den Folgen der deutschen Willkommenskultur gehörte immerhin nicht nur das Erstarken der AfD und eines völkischen Nationalismus. Und sie hat nicht nur die politischen Kämpfe der Flüchtlingsbewegung zerstört. Immerhin hat sie auch neue Energien freigesetzt und ein gesellschaftliches Bewusstsein geschaffen – ein Bewusstsein, aus dem Projekte wie die *foundationClass hervorgegangen sind. Vielleicht kann irgendwann aus der Asche dieser zerstörten Bewegungen ein kleiner Phoenix wiedergeboren werden.

Das Jahr 2020

Im Moment leben wir in einer Schreckenszeit der totalen Isolation. Uns bleibt im Moment nichts anderes übrig als nachzudenken oder – wie Alain Badiou sagt – ein subjektiver Teil jener Konsequenzen zu sein, die man aus einem konkreten lokalen Ereignis ziehen kann. Menschlichkeit darf kein Lippenbekenntnis sein, sie muss immer ein konkreter Vorgang bleiben: ein Prozess, der nicht aufhört. Nehmen wir die *foundationClass als Beispiel für ein lokales Ereignis, an dem wir universale Vorgänge studieren können. Die Kunsthochschule, an der diese Einrichtung angesiedelt ist, wurde in der DDR gegründet, in einer anderen Gesellschaft. Jetzt ist Berlin eine Stadt für Exilsuchende und Migrant*innen aus aller Welt geworden. Die *foundationClass spiegelt diese vielfältige Situation wider. Sie ist aber nicht aus einem demokratischen Prozess hervorgegangen, sondern selbst bereits das Resultat gesellschaftlicher Konflikte, Kämpfe und Widerstände. Das zeigt sich schon an ihrer Struktur, am Fehlen jeglicher Hierarchie durch Herkunft. In der *foundationClass fragt man nicht: – „Woher kommst du?“, sondern: „Was willst du werden?“. Deshalb bietet sie potentiell ein Empowerment für Menschen, die als Student*innen oder Künstler*innen, d.h. als Menschen, keine Perspektive haben. Sie zeigt im besten Fall Möglichkeiten auf, an dieser

Gesellschaft als kritische Stimme teilzuhaben. Dazu benötigen wir vor allem Selbstorganisation und eine langsame Übernahme der Organisationsstrukturen. Wir, die Teilnehmenden, können diesen Ort besetzen und mit unserer aktiven Teilhabe unsere Rechte stärken. Nicht durch Gewalt, sondern durch direkte Beteiligung: durch Demokratie, durch Kunst und durch Subversion der Institutionen. Ist die *foundationClass bislang administrativ, bürokratisch und hierarchisch strukturiert, dann liegt es an uns, sie Schritt für Schritt zu entmechanisieren. Die Besetzung der Räumlichkeiten der „Anderen“ durch kollektive Selbstorganisation ist ein Teil der Politisierung des akademischen Apparats. Es geht nicht darum, dass sich die Privilegierten durch „Powersharing“ mit den Unterdrückten solidarisieren und einen „Safer Space“ zur Verfügung stellen. Es muss vielmehr darum gehen, diese monologische Struktur in eine Kultur des echten Dialogs zu transformieren. Ohne Teilhabe der „Anderen“ kann eine Akademie nie wirklich politisiert werden. Und ohne Teilhabe der „Anderen“ sind Akademien niemals wirklich emanzipative Einrichtungen. Das Recht auf Bildung ist ein Recht, das jederzeit zu erkämpfen und zu verteidigen ist. Aber wie lassen sich konkret Veränderungen innerhalb der Institutionen herbeiführen?

Ich plädiere dafür, aus der Räumlichkeit der *foundationClass eine revolutionäre Räumlichkeit zu machen, eine Atopie, einen Ort, der sich mitten in der Gesellschaft befindet und zugleich jenseits von ihr: als künstlerischer Entwurf und als Gegenmodell für eine andere Gesellschaft. Eine revolutionäre Räumlichkeit zeichnet sich durch folgende Aspekte aus:

(1) In ihr tobt der Kampf um Gleichberechtigung. Der Kampf ist noch nicht entschieden. Man tut auch nicht so, als sei Gleichberechtigung schon gegeben. Hier wird der Kampf vorbereitet, entfacht und ausgetragen. Es kann hier nicht um identitätspolitische Hierarchien oder um die Vermittlung von Einzelinteressen gehen. Die kollektive Identität der Unterdrückten soll zu einer Solidarisierung jenseits von Identität und Herkunft führen. Um es mit Che Guevara zu sagen: „Solidarity means running the same risks.“ Und zu den Risiken gehört auch, die eigene Herkunft durch solidarische Akte zu überschreiten und Opferdiskurse zu verlassen.

(2) Die revolutionäre Räumlichkeit macht keinen Profit und verweigert sich einer Politik der Privilegien. Universitäten, Hochschulen und Bildungssysteme dürfen kein Privateigentum sein und nicht der Logik der ökonomischen Privatinteressen unterliegen. Bildung ist ein Allgemeingut, das allen gehört und allen gleich zugänglich sein muss.

(3) Die revolutionäre Räumlichkeit ist ein Ort des Kampfes gegen Diskriminierung und Unterdrückung. Sie zeichnet sich dadurch aus, ihre eigenen Mechanismen in einem Akt permanenter Revolution auf heimliche Hierarchien hin zu überprüfen. Sie fordert ihre Teilhaber*innen zur Selbstbeteiligung, zur Selbstorganisation und zur Selbstwahrnehmung auf.

(4) Die revolutionäre Räumlichkeit ist selber nicht bereits die Revolution, sondern ein Ort, der revolutionäres Denken und Demokratisierungsprozesse zulässt.

(5) Die revolutionäre Räumlichkeit ist kein Klassen- oder Semesterprojekt, das zur Selbstoptimierung, zur Erstellung von Portfolios oder zur künftigen Karriereplanung dient. Sie ist das, was erst noch werden soll. Deswegen gibt es in ihr keine Zertifizierung und keine Bewertung. Sie ist selber ein Ort in permanenter Entwicklung.

Ich weiß natürlich, dass diese apodiktischen Sätze zunächst nur Behauptungen bleiben. Es gibt kein richtiges, geteiltes, ausgewogenes oder bereits gemeinsam abgestimmtes Bild von revolutionären Räumlichkeiten. Ihre Beschreibung ist notwendig defizitär, weil sie ihrer Bestimmung nach offene und prozessorientierte Räume sind. Man kann sie nicht alleine ausmalen und beschreiben. Sie resultieren aus kollektiven Prozessen, die durch diese Orte gemeinsam ermöglicht und zugleich erschaffen werden. Auch eine Akademie kann dafür der richtige Ort sein, wenn es ihr gelingt, Menschen aus verschiedenen Gesellschaftsschichten zu vereinen, die nicht nur authentisch gegen Diskriminierungen kämpfen, sondern der Gerechtigkeit selbst ein Gesicht verleihen.

Wo sind die revolutionären Räumlichkeiten?

Nach 2015 haben viele Hochschulen und Universitäten Flüchtlingsprogramme aufgebaut und finanziert. Über die Ambivalenzen, die diese „Integrationsprogramme“ mit sich bringen, habe ich schon gesprochen. Reden wir jetzt über die Möglichkeiten, die mit diesen potentiell revolutionären Räumen verbunden sind. Die Befreiung kann nur von den in der Gesellschaft Unterdrückten selber ausgehen. Um es in marxistischen Begriffen auszudrücken: Niemand anderes kann das Proletariat befreien als das Proletariat selbst. Migrant*innen und Flüchtlinge sind potentiell revolutionäre Subjekte. Und ich möchte sie dazu auffordern, die „Komfortzone“ zu verlassen und sich als ein solches zu verstehen. Denn „der Proletarier hat keine Heimat!“³ Wir sollten nicht darauf warten, einfach nur mitmachen zu dürfen oder uns für irgendein Studium oder gar den Markt zu qualifizieren. Flüchtlingsprogramme sind in einem ersten, ganz fundamentalen Schritt dazu geeignet, sich zu verbinden, Solidarität zu befördern und das Recht auf Bildung für alle Menschen einzufordern. Aber indem wir auf dieses Recht bestehen, kämpfen wir einen Kampf, der nicht nur der unsere ist, sondern der aller Unterdrückten. Uns ist nur allzu bewusst, dass uns die Hochschulen jederzeit rauswerfen können. Unsere Antwort darauf sollte sein: Wir lassen uns nicht rauswerfen, wir kommen wieder und wieder. Wir prägen uns diesen Orten ein, indem wir sie zu revolutionären Räumlichkeiten umgestalten. Die Formen, in denen wir das tun können, sind vielfältig.

Egal wohin man blickt, sieht man Menschen, die mit offenen Augen und geschlossenem Mund an ihre Zuschauer*innenplätze im Theater gekettet wurden, damit die Gruppe der Schauspieler*innen für sie plant, für sie spricht, für sie denkt und für sie handelt. Die Schauspieler*innen der Politik haben schon lange die Bühnen besetzt, haben um sich herum Wände aufgebaut und infolgedessen ordnen sich unsere zuschauenden Augen der Realität auf der Bühne unter. Es ist ein Höhepunkt der Geschichte, dass die Zuschauer*innen auf die Bühne gehen, um die Regeln des Spieles zu ändern.

3

Vgl. Karl Marx; Friedrich Engels, *Manifest der Kommunistischen Partei*, London 1848, S. 14.

Es ist an der Zeit, dass die Zuschauer*innen ihr Schicksal durch direkte Handlungen selbst entscheiden.

Können wir, nach dem Vorbild von Augusto Boal, ein Theater der Unterdrückten etablieren und uns selbst als Spieler*innen in diesem Theater betrachten, das Kunsthochschule heißt? Lasst uns aus der „Komfortzone“ einen revolutionären Theaterschauplatz machen! Lasst uns Kollektive bilden! Organisieren wir uns selbst! Führen wir uns die eigenen Zwangsmechanismen und Hierarchien vor! Versammeln wir uns! Multiplizieren wir uns! Lasst uns selbst zu politischen Subjekten werden, anstatt Objekte der Integration zu sein, die immer auch eine Integration in den Markt darstellt! Die Pflicht zur Subjektivität von Studierenden besteht nicht in der folgsamen Teilnahme an Seminaren und Klausuren. Sie besteht nicht in der Selbstoptimierung durch Semesterprojekte. Im Gegenteil, diese Projekte müssen selbst aus einer kollektiven Entscheidung hervorgehen! Die revolutionäre Subjektivität beginnt mit der Selbstorganisation der Studierenden. Denn vergessen wir nicht: Wir sind nicht mehr länger die Schüler*innen, die unter der Folter der Lehrer*innen zu leiden haben. Die Schule gehört uns allen. Wir selber sind die Schule. Oder, um es mit Bert Brecht zu sagen:

„Wenn du keine Suppe hast
Wie willst du dich da wehren?
Da mußt du den ganzen Staat
Von unten nach oben umkehren
Bis du deine Suppe hast.
Dann bist du dein eigener Gast.“⁴

4

Bertolt Brecht, *Die Mutter*, Op. 25: II. Das Lied von der Suppe, Hamburg 1980.

by Pedro Oliveira

Every day, for the next six days, record one minute of sound following the prompts below, in any order you like:

where do you find the sound of a minor gesture?

how do you find a revolution in sound?

where do you find the sound of unknowing, and why?

how do you find the sound of something unknowable?

where do you find the chorus?

where do you find the sound of a future in which many futures exist?

on the seventh day, organize these sounds into a mix, and share them with the others.

Listen attentively to each other's mixes and ask yourselves:

what are the sounds we collected?

How do they shape our ways of listening to the world?

How do we change in this act of capture, and how does the sound change by our acts of enclosure?

Why do certain voices amplify, and why do others silence?

To read: Saidiya Hartman – *Wayward Lives, Beautiful Experiments*.

To listen while and after reading:

<https://open.spotify.com/playlist/5YE9MYdBDyxTsR1Z9XQ08p?si=wJ0jXRYGSwy6GNLtmw0Xzg>



***fC beginnt in einem Raum**

von Josefine Gindorf

Die *foundationClass beginnt in einem Raum. Einem Raum, in dem sich erst einmal nur ein paar Tische, Stühle, Farben, Papiere, Ton, ein paar Schränke befinden und der an die Infrastruktur der Kunsthochschule angebunden ist. Besonders wird er erst durch seine Idee: ein Raum, der für alle zugänglich sein soll, die Teil der *foundationClass sein wollen, ein Ort des Sich-und-andere-Entdeckens, des Arbeitens und Lernens. Ein Ort, der Selbstorganisation und Verantwortung fordert und dem die Idee zugrunde liegt, jeglicher Art von Diskriminierung, Sexismus oder Rassismus keinen Raum zu geben. Hier trifft die Idee also auf Alltag, wird selbstkritisch betrachtet, gelebt, erprobt, herausgefordert und erlernt.

Gerade erleben wir durch die Covid-19-Pandemie, was wegfällt, wenn dieser analoge Raum nicht zugänglich ist und direkte Anwesenheit und Begegnung nicht möglich sind. Die Ideen bleiben, die Inhalte der Workshops lassen sich ins Digitale übertragen, eine intensivere Begleitung jeder einzelnen Person lässt sich durch individuelle Bezugspersonen auffangen. Dennoch ist bereits nach vier Wochen digitaler *foundationClass klar: Etwas Wesentliches fehlt. Es fehlt das Einander-sehen-Können, das gemeinsame Arbeiten und sich Austauschen, das Abhängen, Quatschen, das Aushandeln von Ideen. Aber nicht nur das.

Ganz deutlich werden noch einmal die unterschiedlichen Voraussetzungen aller Beteiligten: schlechtes Internet, nicht ausreichend Technik, keine Farben, Pinsel, Papier, kein Platz zum Arbeiten, kein Rahmen, der inspiriert oder künstlerischen Ausdruck wertschätzt. Dieser Raum war in der Lage, all diese Ungleichheiten aufzufangen. Regale voller Material. Ein Ort, der so gut wie immer zugänglich war, Platz bot fürs Ausprobieren, inspirierte und ganz klar das künstlerische Schaffen in den Vordergrund stellte. Plötzlich wird die Notwendigkeit dieses stickigen, für so viele Leute eigentlich zu kleinen, von intensiver Nutzung gezeichneten Ateliers beinahe schmerzhaft deutlich. Die, die ihn kennen, vermissen ihn und versuchen krampfhaft, alles, was er beitrug, digital zu ersetzen. Die, welche gerade die *foundationClass unter den digitalen Bedingungen begonnen haben, hören von ihm und warten auf den Moment, in dem alles so wird, wie es „eigentlich“ ist.

Krampfhaft unter den gegebenen Umständen der Pandemie den Raum zu ersetzen bedeutet, dass das Material an alle Teilnehmenden ausgeteilt wird, so dass die Teilnahme an den Workshops und das eigene Arbeiten zumindest nicht am fehlenden Material scheitert. Für alle, die kein Internet oder nicht ausreichend Technik zur Verfügung haben, wurde eine Lösung gefunden. Bezugspersonen für die Teilnehmenden schauen in regelmäßigen Online-Treffen danach, dass keine*r ungewollt den Anschluss verliert und versuchen, private oder gruppenspezifische Turbulenzen aufzufangen.

Trotz alledem fehlt in irgendeiner Weise das Gefühl, das die Anwesenheit in einem physischen Raum mit sich bringt und eben ganz wesentlich die *foundationClass ausmacht: dezentrales, horizontales Lernen. Kunst, die nicht für digitale Räume gemacht ist, erfahren zu können. Das Aushandeln der Idee durch reales Erleben. Am Ende: Gemeinschaft.

Die letzten Jahre betrachtend, wurde aus diesem Arbeitsraum jedes Jahr mit jeder Gruppe ein eigener sozialer Raum, der sich schlussendlich immer weit über die Mauern dieses anfänglichen Ortes hinwegsetzte

und es immer noch tut. Die Idee, die diesem Raum zugrunde liegt, wurde durch alle, die ihn erlebt haben, weitergetragen und stetig größer gedacht. Letztendlich dehnt jede teilhabende Person den Raum aus, lässt ihn wachsen, indem seine Idee in andere Kontexte getragen und damit gelebt wird. Mit jedem neuen Jahr *foundationClass wird dieser soziale Raum durch weitere Teilhabende, neu Verhandelnde größer. Mit jedem neuen Jahr wächst die Zahl an Menschen, die einmal oder auch zweimal dabei waren – und immer noch sind: Die Idee hat sich auf irgendeine Weise losgelöst von einem gemeinsamen, auf ein Jahr begrenzten analogen Raum, wurde zu einer Community, die sich gegenseitig Türen in die „Kunstwelt“ öffnet oder viel wichtiger vielleicht noch: eine eigene Kunstwelt aus sich selbst heraus generiert. Eine, die andere Geschichten zu erzählen hat, als sie der Kunstmarkt bisher zu bieten hat.

von Nora Sternfeld

Das was weh tut, ist nicht neu. Es liegt in der Luft, es drückt sich aus in der verbalen und realen Gewalt von Rassismus, Antisemitismus, Sexismus und Transphobie. Darauf zu antworten, immer wieder neu zu antworten, ist eine Zumutung. Und notwendig. Auf all das macht Adrian Piper mit der eleganten performativen Geste ihrer Calling Cards aufmerksam und sie gibt eine Antwort auf die ebenso schmerzhaft wie banale Wiederholung des Rassismus.

Für das Deutschland der Gegenwart könnten wir viele solche Karten brauchen. Wie könnten sie klingen?

Adrian Piper, „My Calling (Cards) #1 + #2“, Installation, 1986-1990

<https://adrianpiper.weebly.com/my-calling-card-1986-1990.html>

<https://artgallery.yale.edu/collections/objects/218575>

Adrian Piper ist Konzeptkünstlerin und analytische Philosophin. Sie ist in New York City geboren und lebt und arbeitet seit 2005 in Berlin, wo sie die Stiftung APRA Berlin leitet und The Berlin Journal of Philosophy herausgibt.
<http://www.adrianpiper.com/index.html>

by Max Grau

Get decent speakers. Ask everybody to bring: a poem, a photo of themselves as teenager, favorite karaoke and/or dancing songs, funny and beautiful clothes, make up, wigs, scarfs etc.

Invite people to look stunning if they want to.

Make the room as comfortable as possible.

Go snack shopping as a group.

(Decide beforehand if you wanna have alcohol or not)

Turn off your phones.

Spend 24 hours together.

Try not to have any expectations.

TOOLKIT

für machtkritische Projektverwaltung

Warum ein Toolkit?

In 5 Jahren Projektverwaltung der *foundationClass gab es viele Aha-Erlebnisse, die wir jetzt für andere Projekte nutzbar machen wollen. Wir leiten aus unseren Erfahrungen Tipps und Tricks ab, die wir hier möglichst praxisnah zusammenfassen und mit euch teilen wollen.

1

1. Die Macht des institutionellen Stempels

Das mag vielleicht offensichtlich sein, aber dieser Stempel hat tatsächlich extrem viel Macht! Wenn du in einer Institution arbeitest und den Stempel derselben unter deinen Namen setzt, verleihst du dir selbst und deinem Schreiben zumindest einen Teil der institutionellen Macht. Wenn du dich aus einer Institution heraus für die Belange anderer Personen einsetzt, suggeriert dieser Stempel, dass die Institution diese Person unterstützt und hinter ihr steht. Besonders Behörden stehen auf solche Machtperformances und lassen sich leichter überzeugen, wenn ein Schreiben einen hübschen institutionellen Briefkopf und einen Stempel trägt. In der Arbeit mit strukturell marginalisierten Personen können solche Stempel kleine bürokratische Wunder bewirken, die elementar für das Leben dieser Personen sein können. Auch für Freund*innen, die für ähnliche Ziele in einem weniger institutionellen Rahmen arbeiten, kann ein kurzes Schreiben, versehen mit diesem Stempel der Macht, einiges an Unterstützung bedeuten. Auch wenn wir wissen, dass das eigentlich ein dreckiges Machtspiel ist, an dem wir dadurch teilnehmen, möchten wir dir trotzdem raten:

*** Benutze * diesen * Stempel!
* So * oft * wie * möglich!**



2

performing the firewall - dealing with external requests

Laut Wikipedia ist eine Firewall „(von englisch firewall [ˈfaɪəwɔːl] ‚Brandwand‘ oder ‚Brandmauer‘) [...] ein Sicherungssystem, das ein Rechnernetz oder einen einzelnen Computer vor unerwünschten Netzwerkzugriffen schützt. Weiter gefasst ist eine Firewall auch ein Teilaspekt eines Sicherheitskonzepts. [...] Die Firewall-Software dient dazu, den Netzwerkzugriff zu beschränken, basierend auf Absender oder Ziel und genutzten Diensten. Sie überwacht den durch die Firewall laufenden Datenverkehr und entscheidet anhand festgelegter Regeln, ob bestimmte Netzwerkpakete durchgelassen werden oder nicht. Auf diese Weise versucht sie, unerlaubte Netzwerkzugriffe zu unterbinden.“

Wenn es in deiner Arbeit darum geht, einen vor Diskriminierung geschützten Raum zu schaffen und aufrecht zu erhalten, muss irgendjemand die Rolle der Firewall übernehmen!

Diese Firewall muss Anfragen von außen, sei es von Journalist*innen, von potentiellen Kooperationspartner*innen oder wem auch immer, filtern. Sie muss herausfinden, was die Motive und Intentionen der Anfragen sind, indem sie Form und Sprache der Anfrage untersucht und die bisherige Arbeit der*des Bittsteller*in prüft. Sie muss abwägen können, welchen Schaden bzw. welchen Gewinn die Anfrage für das Projekt und die Akteur*innen mit sich bringen kann. Das kann oft auch sehr ambivalent sein, deshalb sollte die Firewall nur in extremen Fällen (d.h. bei großem persönlichen Vertrauen bzw. Misstrauen gegenüber der*dem Bittsteller*in) Entscheidungen alleine treffen, die sich auf den ganzen Raum auswirken können. Ansonsten sollte sie die Anfrage und ihre Einschätzung dem gesamten Raum



it attempts to prevent unauthorized network access.

transparent unterbreiten und auf alle Risiken und Nebenwirkungen aufmerksam machen, um gemeinsam entscheiden zu können, wie damit umgegangen werden soll. Falls entschieden wurde, die Anfrage positiv zu beantworten, gilt es als nächsten Schritt Bedingungen auszuhandeln und festzusetzen. Bei Anfragen von Journalist*innen sollte z.B. definitiv sichergestellt werden, dass Interviewfragen bereits vorher präsentiert und von den Interviewten abgenickt werden, zu veröffentlichendes Bildmaterial v.a. von den Abgebildeten freigegeben wird und kein Text ohne die Zustimmung der Firewall final abgedruckt wird.

Es lohnt sich definitiv, auch eine Art Leitfaden zu entwickeln, in dem z.B. bestimmte Begriffe und deren Gebrauch erklärt und festgesetzt werden, den ihr den Bittsteller*innen zuschicken könnt.

Der Bereich der Projektförderung von Kunst und Kultur ist kein gemütlicher Ort für (macht-)kritische Gemüter. Sehr viele Anliegen konkurrieren um die Fördertöpfe und wenn dann der Zuschlag kommt, arbeiten die Projekte unter einem ständigen Innovations- und Ergebnisdruck. Oft hat man* es mit „dirty money“ zu tun, weil es zum Beispiel von fragwürdigen Konzernen oder konservativen Stiftungen stammt. Hinzu kommt,

3

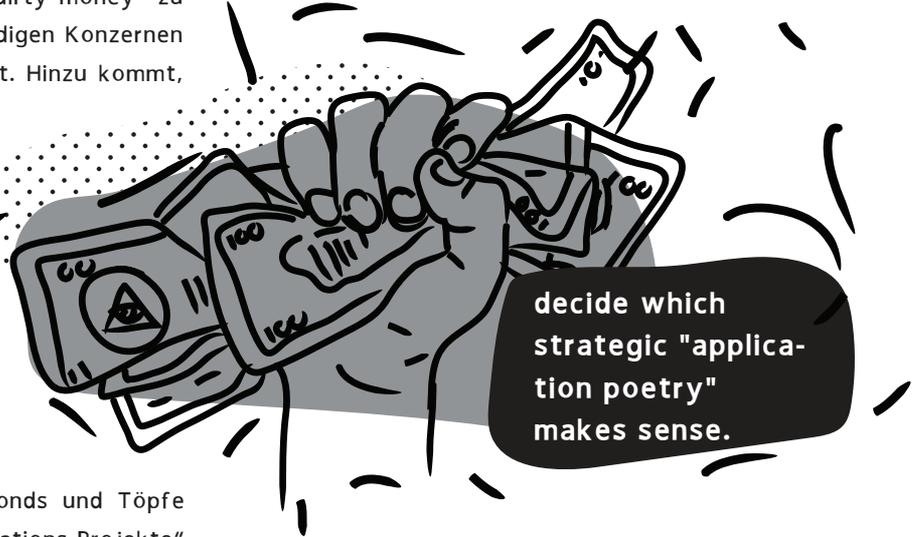
1. Die „take the money and run“-Strategie

dass mit dem Labeling bestimmter Fonds und Töpfe zum Beispiel als „Refugee- oder Integrations-Projekte“ ebenjene stereotypen Annahmen und rassistischen Fantasien über bestimmte Zielgruppen fortgeschrieben werden, die Projekte wie die *foundationClass radikal befragen. Wenn du in deiner Arbeit aber ebenso wie wir auf Drittmittel angewiesen bist, empfehlen wir dir, diesen Widerspruch mit der „take the money and run“-Strategie zu beantworten.

Bevor du den Antrag schreibst, finde heraus, wie die Mittelgeber*innen (Stiftung, Unternehmen, institutionelle Förderung etc.), die dir Geld in Aussicht stellen, ticken. Kannst du mit einer Person sprechen, die den Antrag bewerten wird? Wie (aktivistisch) positioniert wirken die bisher geförderten Projekte auf dich? Welche Begriffe benutzen die Mittelgeber*innen auf ihrer Website? Entscheide dann, welche strategische Antragslyrik Sinn macht. Keine*r möchte sich hier die Zähne an der Tabakindustrie oder an Pharmaunternehmen ausbeißen, aber in der Projektkommunikation mit Stadtverwaltungen oder Kulturstiftungen kann es sich durchaus lohnen zu sensibilisieren. So kannst du dich mit der stetigen Verwendung von genderneutraler Sprache und von Selbstbezeichnungen in den Projektverwaltungsprozess einschreiben.

Vielleicht erscheint dir das erst mal nicht revolutionär, es ist aber immerhin ein Anfang!

Als Zuwendungsempfänger*innen seid ihr dann relativ starken Kontrollstrukturen ausgesetzt, die es achtsam zu bedienen gilt. Wenn ihr Berichte oder Evaluationen schreibt,



schützt die Criticality eures Projekts. Das heißt sich gut zu überlegen, welche Erfolge, Schwierigkeiten und Konflikte mit den Fördernden geteilt werden können, ohne dass Stereotype weiterhin befördert werden oder euer Projektwissen vereinahmt wird. Wenn Fördernde sich öffentlich mit eurem Projekt in einer Weise schmücken wollen, die den Prinzipien des Projekts entgegensteht (z.B. in Form von Rassismus reproduzierenden Imagevideos, heuchlerischen Preisverleihungen, suggestiven Interviewfragen etc.), stay in control und handle das Maximum an Sensibilität in der (Re-)Präsentation des Projekts heraus (d.h. Interviewfragen sich immer vorab geben lassen, finale Freigabe von Filmen etc. einfordern). Idealerweise generiert ihr präventiv schon eigenes Material, um nicht von Ad-hoc-Anfragen der Fördernden überrascht zu werden. Wenn es ganz schlimm kommt: Androhen, dass das Geld mit einem öffentlichkeitswirksamen Statement zurückgegeben wird. Das werden sich Fördernde dreimal überlegen!

Das alles bedeutet zusätzliche Arbeit zu der ohnehin meist unsicheren und finanziell prekären Arbeit in (aktivistischen) Projekten, aber diese „unsichtbare“ Arbeit ist part of the game und höchst politisch!



Kompliz*innen werden!

4

Um Veränderungsprozesse innerhalb einer Institution zu initiieren, braucht ihr immer Verbündete. Sprecht Personen in allen Bereichen der Institution (in unserem Fall sind das Lehre, Verwaltung, Werkstätten, Studierendenvertretung etc.) an, von denen ihr wisst oder ahnt, dass sie auch an machtkritischen Fragen arbeiten und eine solidarische Grundhaltung oder einfach Offenheit und Interesse für euer Projekt mitbringen. Im Idealfall gründet ihr eine AG und/oder schließt euch einem entscheidungsfähigen Gremium an. Habt die Vorhaben der verbündeten Kolleg*innen im Blick und stärkt auch ihnen den Rücken. It's all about love – Wertschätzung, konstruktive Kritik, Solidarität und gegenseitige Ermutigung unter Verbündeten ist elementar für alle, aber doppelt wichtig für aktivistische Arbeit. Gleiches gilt auch für die Vernetzung außerhalb der Institution. Nutzt hier gegebenenfalls wieder euren magischen Stempel, um kleinere Projekte und Initiativen mit formalen Mitteln wie einem Letter of Intent, Kooperationserklärungen oder Empfehlungsschreiben zu unterstützen.

5

Kommunikation – irgendwo zwischen strategischer Diplomatie und einer gesunden Dosis an Verschwiegenheit

Ob in die Institution hinein oder aus ihr heraus: Die Frage, was auf welche Weise über das Projekt und die Projektbeteiligten kommuniziert wird, ist sehr wichtig. „Was sollte lieber unter den Teppich gekehrt werden, was muss gesagt werden und wie sollte es geäußert werden?“ sind alles wichtige Überlegungen. Auch hier lohnt es sich, mehrere Rollen parat zu haben. In vielen



Fällen und v.a. wenn es darum geht, eine strukturell marginalisierte Person behördlich zu unterstützen, setze bitte deinen diplomatischen Hut auf und lass die*den Revoluzzer*in zu Hause!

Es geht hier um die Belange der Person und nicht darum, dass die Sachbearbeiter*in von der Ausländerbehörde weiß, was für ne coole radikale linke Socke du bist!



6

Boundaries, Boundaries, Boundaries!

Politische bzw. aktivistische Arbeit, auch wenn sie professionalisiert, sprich bezahlt wird, ist kein Nine-to-five-Job. Aber Ausbrennen bringt niemanden weiter, weder dich noch dein Projekt. Es ist wichtig, die eigenen Grenzen und die des Projekts zu kennen und diese nach außen sowie nach innen aufzuzeigen. Es sollte eine ehrliche und rechtzeitige Kommunikation über Belastbarkeitsgrenzen stattfinden, denn

wenn dies nicht geschieht, werden Arbeiten verschleppt und andere in Mitleidenschaft gezogen. Es ist dabei wichtig anzuerkennen, dass Energieresourcen unterschiedlich verteilt und dass Aufgaben unterschiedlich kräftezehrend sein können – je nachdem, mit welchen Privilegien oder Diskriminierungserfahrungen jede*r in die (emotionale) Arbeit geht. Wir haben es noch nicht geschafft, aber ihr vielleicht: Organisiert euch Supervision! Supervision kann dabei helfen, als Team gesund und selbstbestimmt zu bleiben, da sie die Möglichkeit bietet, euch und eure Arbeit kontinuierlich zu reflektieren. Ihr braucht gegenseitige Wertschätzung, radikale Fehlerfreundlichkeit und ein bisschen Wahnsinn für diese Arbeit!



Entering Into Study?

Headbanging in the Bathroom

by Max Grau

Somewhere a hard drive exists with hours and hours of video footage shot by members of the *foundationClass over the course of two days and nights in a hotel room at Alexanderplatz in the autumn of 2017. I think about that footage from time to time. Or, well... maybe to be more precise: I keep thinking about the fact that nobody outside the *foundationClass universe has ever seen that footage. And what that might imply. I'm still not exactly sure. But I want to make a proposal that - if it seems plausible to you - might be able to capture some glimpses of what makes *foundationClass so special.

*

It's a foggy Sunday morning, we're all exhausted and some of us are quite hung over and everybody seems eager to go home. Yet we wait. We've collected all the equipment, cleaned up the mess, restored the cheap and impersonal default-ness of the room. And now we're waiting for the next person to

jump off the roof of the Park Inn Hotel at Alexander Platz. Even though you can clearly see that the person is attached to bungee ropes, a human body in free fall is quite an uncanny sight. Somehow this seems like a metaphor for what we just did here.

*

From the beginning, *foundationClass turned out to be a multitude of things. Educational project. Legal tool. Social space. Institutional feedback loop. And also: artist collective. The latter happened almost by chance. In 2016 – only a few months into its existence – *foundationClass was given access to use the exhibition space of West in The Hague for something. While it would have been a great opportunity to organize a show with a representative selection of art works, travel there, figure out how the different approaches and sensibilities of the group relate to each other in space, come up with a title, have a great time at the opening – it didn't quite work like that. Due to individual legal status, some participants of *foundationClass were not allowed to travel to the Netherlands.

After long discussions we came up with a gesture that tried to formulate an artistic response to the absurd and frustrating fact that artworks (potential commodities?) can circulate freely, yet the authors' bodies are subjected to heavy regulations. During a rather spontaneous and wild exhibition at Mensch Meier in Berlin, we took photographs of the individual art works and created five large collages that would be shown as some kind of surrogate art work at West, accompanied by field recordings of the party's acoustic backdrop and a text that explained the legal situation.

*

In 2017, when, the *foundationClass was invited to participate in the 3rd Berliner Herbstsalon, hosted by the Maxim Gorki Theater, it seemed like the perfect occasion to work together as group again, searching for a collective artistic response to the exhibition's title "Desintegriert Euch!" [Disintegrate (yourselves)!]. Which created a complex resonance within *foundationClass

framework. While highly critical of the implicit societal and explicit political imperative to “integrate” that still dominates the migration discourse, in a way, *foundationClass’ direction isn’t toward disintegration either. In taking the participants’ desire to enroll in a German art school seriously, teaching within the *foundationClass context – to me personally – often felt like navigating a rather thin line: providing as much information about what is expected of somebody applying to a German art school and sharing the specific knowledge that I could gather during my own studies, while at the same time, not implicitly reproducing the pressure to denounce the participants’ own references and experiences, even if they would be incomprehensible to a German application committee. To be a little more concrete: People living in exile, who would be defined by a committee as “refugee” first and individual only second, faced a very different burden of proof than other applicants. While most people apply to art school with rather naive ideas about art and wouldn’t be able to situate their own artistic attempts within the complex discourse of contemporary art, participants of *foundationClass were often met with a lingering bias as to whether they would ever be able to do so. To undermine and eventually abolish that racist bias is one of the structural long term attempts of *foundationClass, while simultaneously providing a context, right here, right now, in which participants can come up with artistic and individual strategies to navigate potential bias with as much agency as possible.

Although strategically, this was quite different from the Maxim Gorki Theater’s slogan “Disintegrate!”, it seemed very useful to collaborate with this prestigious progressive institution, for the symbolical capital accumulated in the participants’ CVs might be able to undermine some of the bias. It also seemed like it could be fun.

*

Art school often implicitly conceptualizes students as the ideal neoliberal subject: highly individualistic, bursting with creative energy and always willing and capable to fully immerse themselves in the next project. Although *foundationClass often felt like art school within art school, in this regard, it really didn’t. The bureaucratic demands faced by most participants would constitute

a more or less full-time job in their own regard. Schedules and meetings had to be organized around already-busy everyday lives. So there were some hesitations as to whether it would be a good idea to participate in the Herbstsalon exhibition, since it would add another complex endeavor into an already-tight schedule. Language classes continued. Application deadlines were still headed everybody's way. And also – wouldn't a summer break of at least a few weeks be nice for everybody? Yet, somehow, the potential joy seemed to outweigh the doubts. Early on we agreed that we would be working with video in one way or another, and then – I can't quite remember. Re-telling stories like this always runs the risk of inscribing teleological meaning into disparate events and I don't want to do that here. I remember the process as bumpy from the beginning. There was an idea to collaborate with the Gorki's youth ensemble that fell through. There was a script-writing workshop that produced beautiful results, yet nobody could quite picture how to make these ambitious individual scripts into a collective work without sacrificing a lot of their specific qualities. Then at some point during all this, the *foundationClass was awarded a big pile of money. And things got really complicated.

*

Right from the beginning there was a lot of interest in the *foundationClass. Journalists wanted to write about it, other artists wanted to collaborate. People wanted to just drop by and see what was going on. We were often quite cagey with public inquiries. In the wake of summer 2015, the German cultural field became a little obsessed with everything "refugee"-related. Often with very questionable results. And – while a certain visibility seemed important to the *foundationClass' objectives – with every interview and every article, the participants would again be re-inscribed into a narrative beyond their control. In 2017, only a few weeks prior to the opening of the Herbstsalon exhibition, *foundationClass was awarded a grant for social projects in the cultural sector that was sponsored by a large and well-known company. And of course, things sponsored by large and well-known companies often come with terms and conditions. They wanted to send over a camera team to film our day to day operations, which would be shared on social media. Looking at earlier iterations of these films, we realized that they all seemed to reproduce the

exact images and narratives *foundationClass was struggling to overcome. *White* bodies: teaching, explaining, leading, helping. Bodies of color: listening, learning, trying, marveling, being eager. It was fucked up.

This led to very heated and intense discussions about the politics of representation, about the general frustration of being labeled, about sponsorship in the cultural field, about the *foundationClass' ability to provide a safe space and many other issues. During all that, the Gorki Project came to a halt. These discussions seemed far more urgent. They helped to actualize so many of the implicit politics of the *foundationClass and – in the end – we were able to negotiate a strategy that seemed productive: We organized cameras for everybody who was willing to appear in the video and the camera team agreed to be filmed right back. So instead of portraying the participants as passive recipients of corporate gratitude, every person who appears in that film is documented while actively engaged in image production on their own terms. This seemed like an adequate metaphor for the work happening in the rooms of *foundationClass every day.

But the opening of the Herbstsalon exhibition was also getting really close and so far, there were only ideas and sketches but no real plan. This was when – somewhat panicky – we decided to spend some of that sweet corporate money on a big suite in the Park Inn hotel, to lock ourselves away with a bunch of cameras for 48 hours and to somehow generate an atmosphere of intense collaboration, which would surely produce – something.

*

Looking back, there were always so many things going on at the same time. And even though between the participants and the team, there was a ton of artistic and activist knowledge gathered in *foundationClass, so many things still seemed to happen for the first time. Routine was very rare. Arriving in that hotel room, it felt like it finally slowed down. Yet, at the same time, there was the weird rush of: oh-wow-we-are-really-doing-this. Of spending money on something as obscene as a corner suite. Of secretly smoking e-cigarettes in the bathroom. We weren't sure about the hotel's filming policy, so

we decided to not ask. Somebody had heard that hotels are worried about people renting their rooms to shoot porn, so we hid the camera equipment in trolleys and duffel bags and tried to act inconspicuously.

And things started happening. I remember people head banging in the bathtub and dancing and music and spilling drinks and at some point the whole thing turned into a party and everybody forgot about the cameras for a few hours, but there were also moments of hyper-intense focus, where it felt like everybody in the room had synchronized their breath. People who had seemed shy before took charge. There were staged scenes and characters and dialogues and spontaneously improvised choreographies applying gestures of support and tenderness and so much more. There were also moments of intense doubt. Where the whole thing seemed to fall apart and all you could hope for was that the camera was somehow magically recording the weird intangible energy in the room, although you were not really sure if it would.

*

In the end, we didn't use any of the footage. For the Gorki exhibition we came up with a more conceptual approach that used the footage from our encounter with the corporate film team. Yet, I still think there's a great video piece somewhere in that hotel footage. Maybe multiple pieces. The obvious narrative might be that we just ran out of time. That maybe we didn't do the best jobs as teachers in facilitating such a wild and complicated situation without a clear plan. I remember a vague sense of disappointment at the time. But with some added distance, there might be a way to look at this experience differently:

The one-year program of *foundationClass felt often closer to the intensity of a post-Bologna high-stakes MFA than to the luxurious open-ended-ness of art academy. As long as structural discrimination and bias exist within the application process (and within the institutions itself), people affected by discrimination will always have to surpass expectations and work much harder to be granted access to the same prospects. While it is, of course, a long-term goal to transform these structures, in the meantime – on a day-to-day level

of operation – there was no real workaround. I experienced *foundationClass as a very supportive and collaborative space, yet, in the end, every participant goes on to apply to art school on their own. Although artistic projects and careers often allow relatively idiosyncratic temporalities and even offer a multitude of interpretations on what success actually means, *foundation-Class is strictly limited to one year and ends with a letter of either acceptance or rejection. Which is about as concrete as it gets. This calls for a rather tight operation. We – participants and team alike – often faced immense pressure to “deliver”, which is a tricky premise for art making. It’s quite hard to explore new ideas and techniques, and it takes a lot of courage to become truly responsive to influences and have your convictions destabilized, if everything always needs to end up in a neat and professional portfolio. I honestly think that getting lost in the process, taking detours that might go nowhere, making yourself available to confusion, being overwhelmed and learning to sit with that for a while, are necessary tools to develop an interesting and relevant artistic practice. And – in the function of teacher, trying to support people in developing their own practice – it was often frustrating and a little sad to realize that there was just no time for most of these non-productive activities.

So in light of all this, I want propose that the hard drive and the hours and hours of footage that exist somewhere, are a physical trace that we – as unlikely as it seemed at the time – managed to create a 48-hour loophole allowing for luxurious, excessive, open-ended experimentation. We produced a hard-to-grasp experience that might or might not inform the future artistic practice of everybody involved. I want to propose that, for 48 hours, we managed to reject the burden of proof; we disintegrated from the notion of efficiency and collectively entered the incommensurable temporality of art making. Where process is more important than product and not everything is always for sale. In the end, maybe we did this just for ourselves. And I do really think there’s power in that.





A Line of Tape in the Wind

by Ali Kaaf

I joined the *foundationClass at the program's initiation five years ago. Though the classes have been collective-based since the beginning, the development of each individual artist's voice has never been neglected along the way.

The starting point of a workshop often departs from a question. I pose a question related to materiality or medium in a given space. We then examine works of artists and examples from art history proposing different positions on the question. We critique, deconstruct, and re-assemble these examples based on our contemporary situation.

Students are encouraged to view each example through their own, personal lens in order to establish a dialogue between individual impressions of things they see, hear, or observe and the broader critical discourse. We start with direct experience and hands-on process and move towards complex ideas, not vice versa.

A Line of Tape in the Wind is the title of a site-specific video installation that was presented during the Tage der offenen Tür (Open House Days) at weißensee academy of art berlin in July 2019. Below are examples of three other workshops that were realized over the years:

ARTISTIC EXPRESSION IN SPACE

3-dimensional models and 2-dimensional images.

This workshop explored different approaches to visual expression in space. Students learned how to develop artistic processes and strategies of translating personal experience into visual form. They implemented their concepts in a 3-dimensional model and then translated their results into 2-dimensional images.

BLACK BOX

The aim of this workshop was to work collectively toward shaping a dark room (BLACK BOX). In this performative workshop, a group of 17 students presented works in different media (projections, photography, sound, et cetera) to produce a collective audio-visual installation. Each time-based installation was carried out by a group of 5–6 students.

The Exterior and Interior – The Action in Space

In this site-specific project, a group of students explored different aspects of public spaces: lines, points, surface, light, smell, and tone. Students were encouraged to keep a diary of the process using their sketchbooks, cell phones, or small cameras.

Method: Relationship between Material, Media, and Space

The challenging proposition for me is this: how might these young artists channel their inner worlds and unique positions vis-a-vis larger socio-political contexts, without losing their own, authentic voice in the process? In other words, how do we, as artists, articulate our emotions without losing the personal (the inner)? How do we avoid falling into the trap of: 1) feeling the need to justify our art or praxis by utilizing inherited or foreign formal or conceptual languages, and 2) settling for pragmatic solutions?

Our method is rooted in the process. We tend to give attention to the marginal, “the overlooked”, instead of just focusing on the center or the obvious. This method calls for us to be honest and brave when confronting ourselves, before anything else, in order to avoid cliché or pragmatic solutions.

This process allows for the development of personal expression without judgment or limitation. It keeps the creative process as open as possible without being tied to pre-illustrated ideas. It holds space for dialogue and questions to emerge.

There should be a certain level of sensitivity with material that reflects this mutual dependency. There should be a raw, direct relationship between maker and material to arrive at true expression without pre-judgment. One must speak with and listen to the material. Give and take. We are not above any material or medium; rather, we’re on the same level with it. Our work is largely composed of simple materials and tools, all available and accessible to students at their home, university, or in between: be it recycled material they pick up on their way to university, a visual diary from their sketchbooks, or fragments filmed/photographed with the cameras of their phones. Through this mindset, the substance and potential to produce an artwork is there at all times.

Feeling Stupid in the Art Academy – A Conversation on Inclusive Teaching Between Batoul Sedawi, Hatef Soltani, Marina Naprushkina, Nadira Husain and Vera Varlamova

12/01/2020 at Neue Nachbarschaft/Moabit

Marina Naprushkina:

Nadira and I discussed what we would like to talk about and exchange with you. We started to remember how it was for us to study at art academies. I think we had similar experiences, although we have not studied in the same school and were even in different countries. So our first question would be...

Nadira Husain:

Have you ever felt stupid in the context of studying art? When does this feeling come? And why? Let's share experiences and analyze this.

Hatef Soltani:

When I applied for *fC, I didn't want to study at the art academy. I wanted to enter *fC, stay there and learn for myself. The production of my portfolio wasn't important to me. But everything came down to creating a portfolio and then I also started working on it. And I did feel stupid, because I lost a lot of energy and didn't feel like doing anything for quite a while, that was counter-productive.

NH: You felt under pressure?

HS: In *fC I was looking for empowerment. I didn't know anything about painting, for example, and during your workshop, Nadira, I just tried, and I was supported by you. Now I can also paint a little bit – even if it is maybe stupid, it is okay.

I was empowered in that moment, but when I created my portfolio for the jury I had very different feelings. I wasn't sure whether what I do is right.

Batoul Sedawi:

Sometimes I think I shouldn't have said something, because I gave a stupid answer to a question. Then I tell myself: be quiet! And my head is busy with a thousand different things and sometimes I only understand the question much later.

MN: You also mentioned that you're having a hard time during the meetings at UdK, where you're studying now, when all the works are discussed in front of the class. Introducing your own work and talking about it is a new thing for many people, it's not just a problem of language.

BS: Exactly. In Syria I never presented my work in front of others and I also never wrote about my work. So it's not a language barrier, I also can't do it in Arabic. And it's not fun at all.

NH: One has to create the work and then to legitimate this work by creating a discourse around it, that's how it works here.

MN: You often feel stupid and insecure at the art academy, I also experienced that during my own studies. Then you try to avoid certain situations. In the library, for instance, you get there and you cannot really say what you're looking for. You feel stupid. When I studied art in Minsk, art history ended with Impressionism in our library, we were clueless about everything that came after. What are you going to do? Also if you grow up in Germany, you don't necessarily have access to art history. This is why it's so important to support people from very different social backgrounds to get into art school, because otherwise they're simply excluded.

NH: I studied art in France, in the country where I was born and socialized, I am French and Indian. The students in my art school mainly came from *white* French middle class families. I come from an educated social background but my family had economic issues, so I always had to work full time while studying

and I socialized with kids like myself, with a migration background. I didn't like my studies at the art school, I didn't feel integrated. First because of the lack of time because of my jobs, and then because of cultural issues.

I speak fluent French, but apparently with an accent. Once I wrote and presented a paper orally. The teacher of Aesthetics told me: "Well done. And also your French is getting better and better." You know it is my mother tongue! I am French, I grew up in this country but they saw me as a foreigner. I felt so stupid that I couldn't defend myself and so I played the good foreigner.

MN: I can also remember my first class meeting here. The professor said: "You can do anything but steal." That's also an assumption about someone foreign as a potential criminal. These are the experiences we made, so when I was asked whether I wanted to teach in *fC, I had to really ask myself whether I wanted to go back to an art academy, no matter in what function. I didn't feel comfortable as a student, I didn't find the atmosphere particularly inviting or creative. And I also couldn't answer the question of how to teach art.

But let's talk about your experiences in *fC, how did you feel in the classroom the first time?

BS: I can compare it to the first day at Kita (kindergarten). But it was also nice. I wanted to learn about contemporary art. I've always wanted that and in *fC I got the feeling that I will finally do it.

Vera Varlamova:

I got to *fC after I had arrived to Germany only three months (earlier). I noticed the many women there. First I met Miriam in the office, and then also in the classroom there were a lot of women, and that gave me a good feeling. It is very inspiring for me to have role models.

NH: I remember when Ulf called to ask me if I wanted to teach a workshop in *fC. I had no clue about teaching but I immediately knew I wanted to be part of the project and said yes. Then came the first workshop and it felt like playing with all of you. As an art student, I felt somehow like an outsider. As a

teacher now, I want to do it differently from what I received and I am trying to bring the 'lacks' in the content of my teaching.

MN: We started with the first group in 2016. Batoul, you were in that first class. I don't remember exactly how I prepared myself. I was thinking about what inspires me in art and tried to bring that together. I wanted to inspire others. I remembered how I felt when I came to Germany after studying in Minsk. I was curious to learn more about art, I knew that it was more than just painting and craftsmanship. And I also thought, how can I show, in such a short period of time – we only had one semester per group in the first year – how can I show what these artists that I so appreciate do? I tried something different in every class, so that I don't get bored either, so that I don't repeat myself. During the last semester I only showed the positions of women artists, starting from Martha Rosler, who I studied with myself for a while, to Tania Brugera and Sanja Ivekovic . Teaching is a group process – you have to respond to the people who are there, so it can easily happen that already on the first day you have to abandon the plan that you worked out. There are very different people in *fC, many are already artists, some never engaged with art before, and you cannot ignore that. In one class, there was someone who always fell asleep but didn't want to go home either. But okay, maybe you can perceive stuff on a different level and I know myself that some things you only understand years later and that you can still remember those things.

NH: For the participants of *fC who already studied art, it is sometimes even more complicated to enter a university. The Eurocentric system of German art academies can't deal with their references and how they practice their art. We value this experience in *fC, and try to raise the confidence about this artistic background while developing critical thinking. They shouldn't find themselves feeling stupid in front of a jury – to the contrary. Sometimes art teachers can be very limited because of a lack of experience and knowledge towards non-Western art history; they can be very obstinate and ignorant! As a mixed-culture person, I received an art education in Europe, but I very often felt stupid and rejected because there were, in me, many other ideas that were not well received during my studies, such as my taste for ornamental forms,

for example, which I got from my Muslim background, I guess. It took me ages to realize that I was not stupid or wrong, and then another couple of years to understand how to deal with those matters with confidence. Power structures are set under the denomination of the normative, and of course when you don't fit in the normative you feel wrong. A very unjust structure is hidden behind this stupid feeling!

I am very interested in the invisible way of learning. We are dealing with many languages. I remember working with Ali who speaks Arabic and me who doesn't speak Arabic. But I assure you, we had super intense conversations. Sometimes somebody translated, sometimes not, but we spoke with our bodies, and I saw in his paintings that he took some things from our conversations. That is so beautiful! In a more homogenous group, people will be more verbal and analytical.

HS: If I think about what I learned at *fC, it's self-organisation and collective work. So for me, *fC is also about the question of, how can we create a space where people can learn about that?

NH: We deal with both individual and collective practices in *fC. Each one of you has to develop strong portfolios to apply to the art academies and we also encourage collective work and community building. I think both practices enrich each other.

HS: I'm also thinking about the relationship between the students and the teachers. I am very critical of this culture of the school and of this power relation between students and teachers.

NH: What the teacher says, even if it is bullshit, is perceived as truth! It is very difficult to erase the hierarchies between teacher and student. We have such a huge responsibility here.

But what is inclusive learning-teaching? *fC exists because of the exclusivity of *white* cultural institutions, doesn't it? Can we imagine what it means for *fC? What do we need to feel included in a classroom?

- HS: I don't know – You mean, like, in a hotel with inclusive breakfast?
- NH: "Inclusive teaching" is a notion which is reflected and discussed in certain pedagogic contexts. It is about finding methods to involve everyone in a school, a class or a course for example. More precisely: How can people be included who are commonly discriminated against in conventional institutional study settings?
- VV: It is possible to work on an inclusive environment for people who suffer from racism and other discriminations; but those people are also sometimes people who repeat those discriminations and traumas. I mean, what do we want to be inclusive of, what kind of frame of inclusion do we want to deal with? Because sometimes, we can also encounter discriminatory behaviours inside *fC, among persons who already suffer themselves from discrimination. For instance, there was sometimes sexist behaviour in our group, but what do we do with a person who makes someone else feel bad because of sexism and who is already discriminated by the society? We don't want to exclude this person, but we don't want this person to exclude the other ones as well.
- NH: Yes, discussing inclusive teaching in a *white* university is totally different from discussing it in the context of *fC. Our group is based on the reality of exclusion produced by the academic and cultural world in Germany, as well as by society. As Vera explained, just because one encounters racism outside, does not mean that something wrong will not appear inside *fC. We had to face those issues.
- MN: We're such a special group, but that doesn't mean we cannot reproduce discrimination. We have to take in account many different perspectives.
- NH: Once I gave a class about painting in the 16th century in India. We looked at Mughal miniatures, which are themselves looking at European Renaissance through engraving brought to India by European Jesuits. I did this class because students asked me about European Renaissance. We looked at it from the perspective of Indian and Persian artists in a global context. I was not able to give a class strictly on European Renaissance without being critical

towards the construction of Western art history as a norm. In that sense I was trying to bring inputs and contents I felt would be more inclusive of other art histories, rather than perpetuating a Eurocentric art history.

Language is also a tool of power which can strongly exclude. We always try, in the class, to organize simultaneous translation so everyone can understand, not only a majority. *fC is very polyphonic. We try by giving proper time and space to translation to create more inclusion, so everyone is able to communicate or feels comfortable to communicate.

HS: If we speak about inclusive teaching or studying, it should be empowering, and it should help to build trust in ourselves and to find ways to resist exclusion through discriminatory behaviour. First, we need to feel safe and empowered.

NH: Can we learn from each other? And not only from teacher to students?

VV: Yes it's very important to learn from each other. Because I'm young, people somehow expect me to be good with technologies and computers, but I am not. And, for example, Hatef showed me a lot on how to do my things on the computer. He helped me also with my papers.

BS: I am interested in working groups, where we support each other in our projects. Those who have some knowledge in one field can support the others who don't. Like that, we learn from each other. We tried that, I remember, in a film workshop with Azin, but it didn't always work because people were too shy to ask for help. But in general, it works in group projects. Unfortunately, only now, at the end of my studies, I finally dare to ask my teacher for more critique, more feedback from him. And he was happy when I asked. I wonder why I always asked *fC, and not my actual professor. Maybe because I am still afraid of saying something stupid and of the other students being better than me.

NH: That's the issue, why do you feel home, supported, and included in *fC and not at UdK? I remember in my student time, the access to the professor was difficult. When I was asked to teach in *fC, one of my first concerns was that

I don't want the students to feel that I'm inaccessible, and to not feel this hierarchy between teacher and student.

MN: That's an attitude. We also don't have time, but we want to be there for the students, and we are.

NH: I am also skeptical about artist teachers, mainly men, who perform this exclusive, dandy, autonomous artist figure. My art school was full of them. But I think there's less of them now, hopefully this attitude belongs to a previous generation.

MN: I think you still get quite a lot of those teachers.

NH: The problem is the influence of this behaviour, students then mimic this attitude and it leads to the construction of very individual artists.

VV: I came to Germany alone and I was a minor. When I said that I wanted to study art, I was not taken seriously. I had to fight the system - they created so many obstacles to not let me go through with this path, from legal pressure to moral pressure. There is the assumption that if you are a teenager refugee, the German state can shape you. They want us to do an Ausbildung (vocational training) and if we don't do it, they think we will become drug addicts. Even cool German leftist social workers perpetuate this idea that young refugees can only survive by doing an Ausbildung. Going to the university is not at all an option!

MN: The JobCenter always says, go and do a security job...

NH: in a hotel or restaurant...

HS: Care work...

MN: Refugee and not an artist.

VV: As a refugee, you get in a personal relationship with a social worker and you

start to trust what they imagine for you, and you start feeling that you're not capable and that's super destructive.

MN: It is a marginalization process.

BS: As teachers, how do you think about the *fC students that become tutors in the *fC?

NH: The role of the tutor is very important. They are the bridges, they have the most knowledge because they have been on both sides.

MN: They can help better than us teachers, in terms of entering the academy. They know better than us teachers about what is happening in the academy.

NH: Interactions between students are super important, but it means you need to show presence in the class and to engage. At the moment, there is a tiny group working very much together in the class. They have a great energy, but it is a small group of men. They are not rejecting anyone, but their energy and the way they occupy the space can impress others who are not regularly coming.

MN: Other people need to enter the class now because they really need to work, but they don't manage. There is a time issue - many people have jobs or German classes. A collective atmosphere is not only an attitude, it is also depending on the realities of everyone.

NH: The question of the space is very important for all of us. How do we occupy the space? In one of my workshops, which was about painting through a feminist approach, only that small group attended the class - all the women had disappeared. I remembered I felt uncomfortable when entering the classroom, even though I was prepared to give my class and even though those students are great people. I was missing the women. How this group occupies the space was intimidating. Imagine how the female students would feel.

This is also a crucial question of how to handle the space when we want to offer an inclusive frame. We had a meeting just with the women of the program to discuss and find concrete solutions for them to feel more comfortable when they go and work in the space. We suggested several ideas, like creating a special corner in the room just for them, to reserve them a special date or time slot, or to create a Whatsapp group to go together to the studio for example.

BS: But that's not only a problem in *fC.

VV: I always felt I could go to everyone and ask for help.

MN: I think it is a question of culture and personality. Some will never ask, are afraid to disappoint. When you grow up in a society that is not free, you are not used to raise questions.

NH: Some students sometimes disappear because they can't come regularly and they become ashamed and stop coming, so it is also important to never abandon the less visible, or the shy ones.

MN: Establishing the classroom as a space in which you feel comfortable is a very important task, and not an easy one.

NH: In that space we all become fragile, because we expose ourselves. Students, by experimenting and developing their art. Teachers as well - sometimes it is not easy to stand in front of a group and offer interesting and useful material. Teaching in *fC is quite challenging. We have to face many different languages, expectations, backgrounds, artistic experiences. To deal with this real diversity, if you want to include everyone, you need to transform yourself in a poly-person, you need to see everyone and their needs. Sometimes I feel I grow 10 arms and 10 legs during one class.

HS: Like Shiva?

N: Yes of course, I am Indian as well. I don't think there are any rules or tricks that will necessarily prevent exclusion. Even though *fC is willing to be an inclusive program and provide for inclusive learning and teaching, exclusion might always pop up from time to time. Our responsibility is to acknowledge those situations and to not let them happen by addressing them as soon as they appear, don't you think so?

Stuck Online – A Diary on Teaching During Quarantine

Text by Nadira Husain

Illustrations by Osamah Abouzor

Wednesday 20/05

Finally! The second online meeting of the day just ended. It's 2pm or so and I haven't eaten yet, my hair is greasy and I need to go to the bathroom.

It's 6pm, still stuck online answering emails instead of preparing my workshop for next week. I see my painting lying on the floor of my studio and getting dusty. I feel I haven't yet started my day, the proof: I'm still in my pajamas.

On Monday Markues and I trained our Jitsi skills. How to share screens, videos on YouTube, how to use the etherpad and to create accessible shortcuts for documents posted on the Nextcloud. Our goal was to get 'fluent' with our new tool to simplify as much as possible the access for the students.

We have to learn how to handle everything from scratch ... and when it's more or less mastered, we have to learn again on another platform because Jitsi might crash. Back to square one, we start all over on Zoom.



Thursday 21/05

Usually, when I give workshops, I have a framework, examples, visuals, a kind of box with materials that can be used according to the needs of the situation, but the most important thing: I have my body in relation to those of the others. I improvise according to the energy in the space. Less preparation, more presence.

I don't think I have ever prepared so much for a course before. I wrote down almost all of my content, formatted all my visuals into presentations. I've created a glossary of key words and complicated words. There is something maniac and obsessive in me, I am overdoing things, probably due to the anxiety of the Corona crisis.

Friday 22/05

I had to adapt my workshop. The "cooking class", how to mix color, how to use brushes etc. will not take place. Although the other day I could show my buddy online how to use a brush with more water.

The course is now called Relations in Painting and Drawing. I felt I had to sharpen my approach by focusing on artistic practice in relation to the world and the community. I really would like them to understand that a painting practice goes beyond self-expression and can totally connect with critical thinking and with politics.

This morning Markues and I trained on Zoom. We played with backgrounds and the host's power by throwing each other into the waiting room.

Marina is running her workshop this week. I see the group produces a lot and enjoys it, they are posting their drawings on the Whatsapp group till late in the evening.



Monday 25/05

First day of the workshop. It started on Jitsi but it didn't work well, we were too many with no solid internet connection. We switched to Zoom. This difficult start made me nervous but when I saw each face arriving with a large smile on my screen I calmed down!

The setting provides for a very frontal format: I gave a presentation, and I spoke too much, they were listening or maybe sleeping. Even though we created space for questions and conversations, we couldn't avoid the vacuum effect, as Markues calls it. I hope we will be able to break this structure going through the week when we will get used to each other. Translation is very difficult, the whispered translation doesn't really work. And I can't really ask someone to translate, it demands too much concentration.

When I gave a task, some cameras turned off, others not. Mine was on, to be reachable. It is a very intimate situation, almost voyeuristic. I see some of the participants painting and they see me working on my computer or sketching something. Our individual studio activities were framed by our virtual presences, and I feel it encourages us.

Our privacy is affected by those online meetings, not only in terms of data policies but rather by the intrusion of work and university into our private spaces. I am also not very comfortable with watching and being seen...and the power hidden behind that, especially since I am the teacher. I don't really know how to get rid of this power of the teacher which is emphasized on Zoom, because I am also the host who controls the online room, and because the setting is more frontal and horizontal, conversations are difficult. Someone suggested to record the sessions but I didn't want that. I posted all the contents on Nextcloud to support asynchronous studying.



After 3 hours online, everyone gets tired. We ended with a complex conversation: we talked about how problematic it can be to paint an idealized female naked body as an allegory for beauty, especially when a man does it. It was challenging online but it led us to a fine level of critical thinking.

Tuesday 26/05

Today we talked about expanded painting. How painting can take some distance from its traditional frame, how painting can be performative, spatial and critical... We were afraid because we had very limited materials and couldn't imagine how to do art outside the paper format. But we talked about these limitations and how to work around limitations in general. A visit to the garbage was highly recommended for example.

The results were really fruitful. Some found great materials in the trash of their building or in the street, others worked with the space and objects of their house. It was super fun!

I am also very impressed by how some participants assimilate what they have learned in the previous workshops and combine it with what we do together now. There is a high level of self-reflection, good thoughts and perspectives. It seems like this situation, of not being able to gather as usual in our room, pushes all of us to be more to the point.

Today we had a look at the work of one artist and I introduced her as an artist from Colombia, which was totally wrong. I was immediately corrected. The artist is from Venezuela. That was a good point, no fooling around! They're very vigilant!

The class is over now, but some conversations are still happening on the Whatsapp group. I realized I didn't take enough care regarding the translation into German and it has been hard for one person.



Wednesday 27/05

My aim of the day: Provide translation. No one should be left out because of not understanding. I translated myself in my very broken German for one person. It was quite an exercise for me but the good thing is that I have learned some new words: das Gefängnis (jail) and die Darstellung (representation). The group supported me a lot. When I speak German we are on the same level: everyone in the group has to go through this process of learning German. The teacher's role then dissolves itself.

The painting practice is very expressive today, physical, almost performative sometimes and maybe cathartic. We worked on Painting and Community and asked ourselves, how do we engage with our community? The painting I'm working on at the moment is fitting our topic quite well, it is called Somewhere Between Love and Fighting. When they don't need me, I give it a brushstroke. During the practice time of the workshop, we are in general very nicely in tune. Working together in one room is really important. In spite of not having the room, we try to reproduce an atmosphere close to that.

Two participants met and worked together, it was nice to see that after 3 weeks of being stuck in the online *fC room some got to know each other and decided to meet and work together. Others couldn't attend the class but still we kept in touch on the Whatsapp group. I think that community-building right now is probably more important than the classes themselves.

The tasks I invite them to do are pretty open and sometimes the openness overwhelmed some of them. We had an interesting conversation about this situation when an artist has to generate all her/his/their ideas and forms, when they start working with no more assignments.

We ended today with a fantastic moment. We shared some emotions, a young girl had been assassinated by her father in Iran, it strongly affected

quite a few people in the group. We talked about the fact that since the Corona crisis more things happen online than in our physical reality, and that we have to deal with our pain and losses online as well and that our feelings are stifled. We looked at one last art work produced in the afternoon. The work was about community and depicted, in an abstract way, a city toilet drain system. It was awesome, tears and laughters. No matter what happens, for all of us it ends with shit in the drain. That, we all share.

Thursday 28/05

Wow! Today was pretty ambitious! In one session we managed to do what would usually take 2 or 3 sessions.

We approached notions such as the gaze, the context, Western canon, power structures in art history. How is art history written and from which perspective etc. We started this conversation by looking at Mughal miniature paintings which themselves examined European art, a syncretic expression of painting which gathers Persian, Turco-Mongolian, Indian and Chinese influences. We had great advanced conversations. Some people in the group are already very concerned with those issues and have tools to address power structures in the field of art, for others it was more difficult, and I totally understand that. It is hard to create and be critical at the same time. I remember when I was a student, I would hear things that remained totally opaque to me, but stayed somewhere in my mind and suddenly revealed their meanings to me years later. Now we grow together in this collective process to become artists. There's a lot we don't understand, but we can trust the process.

We ended the workshop tired, but we were full of inputs and great artworks and conversations happened. I am glad they continue next week with Markues.



Friday 29/05

This morning we organized quite spontaneously a meeting at the artist shop, I needed to go there and some wanted to buy some art materials, but didn't know in which shop or what to buy. We met at the artist shop and took a tour, it was so instructive! Almost a replacement of the painting cooking class.

Also so beautiful to meet in real (space) and to be able to recognize each other despite the masks. A group stayed together and I left with Mohamad to bring some stuff for the social meeting at NN/M.

The social meeting was pretty intense, we were many and it was overwhelming to meet in a group. It was the first group meeting for almost all of us after 3 months of being stuck in our homes. It was necessary that everyone could meet, so many demands and so much energy. A physical space is so important as well as everyone's physical presence. Online, we only survive.

von Cana Bilir-Meier

Das Fragement, das Unfertige, das Beiläufige in der künstlerischen und pädagogischen Praxis

Sichtbarkeit und radikale Visionen und Utopien

Wie kann sichtbar gemacht werden, ohne zu Vereinnahmungen und Diskriminierungen zu reproduzieren? Die simple Forderung nach Repräsentation ist keine nachhaltige und solidarische Transformation. Was sind eure radikalen Visionen und Utopien für eine künstlerische und pädagogische Praxis?

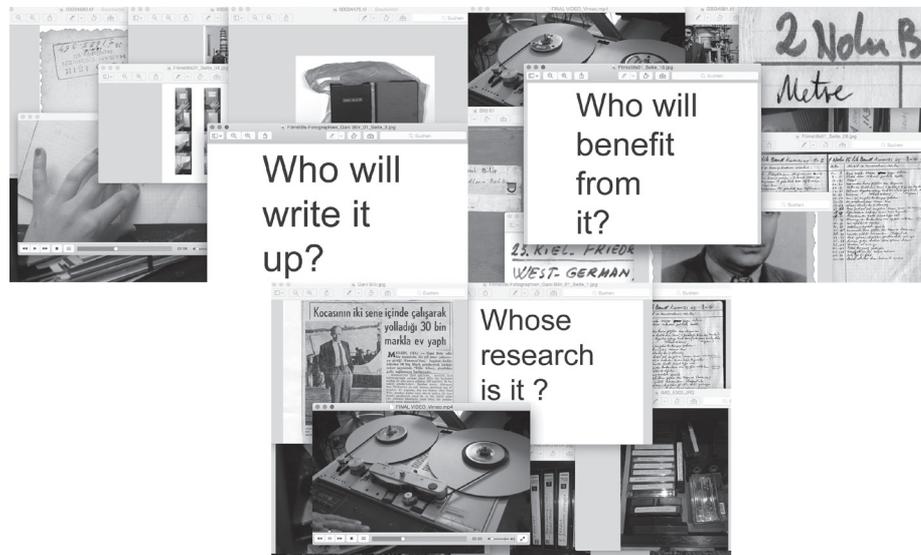
Erinnern, anerkennen und hörbar machen

Wie können Bilder aus einer repräsentationskritischen Denkweise heraus dekonstruiert werden und welche subversiven Strategien lassen sich daraus beschreiben? Schreibe dir in Stichworten eine Erinnerung aus deiner Jugend auf, die dich nachhaltig verändert hat und berührt hat. Versuche diese Erinnerung in einer deiner künstlerischen oder pädagogischen Praxis umzusetzen.

Fragmentarische Annäherungen in der künstlerischen und pädagogischen Praxis: Welche künstlerischen und pädagogischen Positionen, die fragmentarisch vorgehen, können für neue Formen deiner eigenen Praxis hilfreich sein? Was ist eine fragmentarische, unvollständige oder unfertige künstlerische Arbeit oder Auseinandersetzung für dich?

Eine fragmentarische oder unvollständige Erinnerung und Annäherung trägt für mich ein Moment der Verweigerung. Die Verweigerung der Vorstellung einer vollständigen und perfekten,

in sich geschlossenen Erzählung und Narration. Das Fragment kann einen reflexiven Raum für eigene Interpretationen und Gedanken geben, ohne gleichzeitig die eigene Auseinandersetzung vorzuenthalten oder auch aufzuzwingen.



Literaturhinweise:

Gloria Evangelina Anzaldúa (2012): *Borderlands. La Frontera. The New Mestiza*. San Francisco: Aunt Lute Books.

Belinda Kazeem-Kaminski (2016): *Engaged Pedagogy. Antidiskriminatorisches Lehren und Lernen bei bell hooks*. Wien: Zaglossus Verlag.

Linda Tuhiwai Smith (1999): *Decolonizing Methodologies Research and Indigenous Peoples*. London: Zed Books Ltd.

Wendepunkt

von Ulf Aminde

*The whole concept of integration,
I mean what the fuck does that mean?
Can someone tell me what integration means?*
Teilnehmer*in der *foundationClass

*I am here because I want to learn, nothing
else, it's all I want from you.*
Teilnehmer*in der *foundationClass

8.9.2020

Moria brennt. Hat nichts mit einer Berliner Kunsthochschule zu tun? Würde ich so nicht sagen. Die Hochschule steht in einer Stadt in Deutschland. Dieses Land hat eine Regierung. Diese Regierung hat derzeit die EU-Ratspräsidentschaft inne und bestimmt die europäischen Grenzverhältnisse wesentlich mit. Diese Regierung ist also mitverantwortlich für die Verwehrung der

Menschenrechte in Moria. Gleichzeitig regiert sie ihr Land auf Basis des Grundgesetzes. Auch eine Kunsthochschule in Berlin hat sich nach diesem zu verhalten. Der Kunsthochschule ist per Grundgesetz die Freiheit der Lehre garantiert. Artikel 5 Abschnitt 3 Satz 1 GG: „Kunst und Wissenschaft, Forschung und Lehre sind frei.“ Das Grundgesetz ist eine direkte Antwort auf den Nationalsozialismus. Hier ist die Menschenwürde garantiert wie auch die Freiheit der Wissenschaft, des Glaubens, der Presse, der Meinung und eben der Kunst. In Artikel 3 heißt es: „Niemand darf wegen seines Geschlechtes, seiner Abstammung, seiner Rasse (sic), seiner Sprache, seiner Heimat und Herkunft, seines Glaubens, seiner religiösen oder politischen Anschauungen benachteiligt oder bevorzugt werden. Niemand darf wegen seiner Behinderung benachteiligt werden.“ Abgesehen von dem äußerst problematischen Begriff der „Rasse“ stellt sich die Frage: Wie schafft es eine Kunst- und Designhochschule, diesem Anspruch gerecht zu werden? Welche Strukturen stehen Kunsthochschulen im Allgemeinen und konkret dafür zur Verfügung? Und was hat das mit Moria zu tun? Unter den Menschen, die es geschafft haben, Moria und allen anderen Orten der systematischen Entrechtung zu entfliehen und dann sogar bis nach Berlin zu kommen, gibt es Kunsthochschulinteressierte. Diese bewerben sich nach einer erzwungenen Zurücklassung ihrer bisherigen Lebenszusammenhänge für

ein Kunst- oder Designstudium in Berlin, sie kommen mit der Hoffnung auf ein gleiches Recht für Alle.

4.9.2020

Ich habe mir gerade mit Svenja Leiber die Arbeiten zur 11. Berlin Biennale im Gropiusbau angesehen. Aline Baiana nimmt daran als Künstlerin teil, sie war in der *foundationClass. Ich bin beeindruckt von ihrer präzisen Art, Dinge, Objekte und Diskurse zu verknüpfen und zu zeigen, wie sie einander bedingen.

Wir haben das Gebäude verlassen und sagen ziemlich lange nichts. Auf dem Weg nach Hause fangen wir an zu reden: Wir unterhalten uns über eine weitere Arbeit, eine Rauminstallation von Deanna Bowen. Die Künstlerin beschäftigte sich längere Zeit mit der Erstarkung *weißer* Vorherrschaft und der Re-Nationalisierung in der Zeit, in der Schwarze Personen aus den USA nach Kanada flohen. Bei ihren Recherchen hat sie ein Theaterstück gefunden, in dem BIPOCs durch Black-facing von *weißen* Personen dargestellt wurden. Die gesamte Installation von Deanna Bowen glich einer Werkstatt, in der die Methode der Dekonstruktion angewandt wurde, um der Kaputtheit und der Zerstörungsmaschinerie von Weißsein entgegenzutreten. Die Installation war umrahmt von visuellen Argumenten, Artefakten, Texten, Bildern. Schwer

auszuhalten. Zentral ist in der Installation ein abgefilmtes Gespräch auf einer Theaterbühne. Hierin unterhält sich die Künstler*in mit (queeren) Vertreter*innen von indigenen Communities über dieses Theaterstück. Was uns dabei beide wirklich berührt hat, ist die Art und Weise, wie die Personen, die aus sehr unterschiedlichen Kontexten kommen und deren Positionen stark voneinander abweichen, miteinander sprechen. Wie sie sich zuhören. Mit welchem tiefen Verständnis der jeweils eigenen Situietheit sie in der Lage sind, sich gegenseitig Raum zu geben, selbst wenn sie nicht einer Meinung sind. Wie sie sich ergänzen. Wie sich während des Gesprächs mit der Zeit ein solidarisches Gruppengewissen einstellt. Wie sie laut lachen. Wie sie in der Lage sind, dieses bescheuerte Theaterstück als Inbegriff rassistischer und patriarchaler Gewalt zu betrachten, zu analysieren, zu kontextualisieren, es auf seine historische Verwobenheit hin zu besprechen, alles, ohne das Gespräch auf gewaltausübende Slogans zu reduzieren. Wir hatten in der Ausstellung beide gerade auch als *weiße* und cis-hetero-positionierte Personen den Eindruck, hier einer bezaubernden queeren Gemeinschaft der Zukunft zuhören zu dürfen, die aber vor allem schon längst da ist. Gegenwart. *Overcoming Whiteness and Patriarchy without Fear*. Ein autonomer Ort des Sich-Verständigens, der Menschen verbindet, die Gewalterfahrungen gemacht haben, welche sie sogar so weit führten, eine andere Welt nicht bloß zu fordern, sondern sie zu leben.

Wir unterhalten uns darüber, ob sich in diesem Gespräch nicht vielleicht eine ideale Hochschule

der Zukunft zeige. Woran es denn läge, wenn an Kunst- und Designhochschulen nicht genau so gesprochen wird. Das, was wir gerade in dem Video gesehen hatten, war schließlich im Grunde bereits ein Seminar. Was wäre denn das Versprechen einer Kunsthochschule, wenn nicht genau dieser Raum für Artikulation und radikales Zuhören? Und welche Strukturen ermöglichen diesen Raum der gegenseitigen Anerkennung und welche zerstören sie? Ist nicht die Kunst- und Designhochschule genau der Ort, an dem situiertes, kulturelles Wissen jenseits von Gewalt, aber auch jenseits der direkten Verwertbarkeit durch einen Markt zur Sprache und ins Bild kommen kann? Aber welches Wissen und dann auch: welche Verwertbarkeit? Welche Gewalt?

19.8.2020

Ich habe bei meiner Recherche zu Abhängigkeit, Sucht und White Supremacy eine 12-Schritte-Gruppe entdeckt. Im sechsten Schritt heißt es dort:

We were entirely ready to deconstruct previous ways of knowing, as they had been developed through the lens of white supremacy.¹ (*12 Step Model of Recovery from White Conditioning*)

18.7.2020

*foundationClass als Pandemie-bedingtes Online-Programm funktioniert einfach nicht. So vieles ist dadurch gehemmt, dass wir keinen analogen, gemeinsamen Raum haben: die Beziehungsarbeit,

¹ Cristina Combs, *Recovery from white Conditioning*, 2015.
<https://recoeryfromwhiteconditioning.com> [24.09.2020]

die durch die soziale, emotionale Arbeit miteinander erreicht wird, die Aushandlung verschiedener Perspektiven und unterschiedlicher Weisen des Sprechens, „das Insistieren auf gestalterische Arbeit als individuelle, wie auch kollektive Artikulation“ Nach vierjähriger Arbeit an und mit der *foundationClass verstehe ich immer mehr, wie sich die Selbstständigkeit einer Gruppe, die aus sehr unterschiedlichen Künstler*innen und Designer*innen besteht, vor allem dadurch einstellt, dass wirklich gemeinsam gearbeitet wird. Mit allen Problemen, die dabei entstehen – aneinander, miteinander und durch einander. Aber vor allem mit gemeinsam geteilter Zeit im analogen Raum.

1.6.2020

Wir haben die Ergebnisse der Aufnahmeprüfung in weißensee erhalten. Dieses Jahr ist nur eine einzige Person aus der *fC an der khb aufgenommen worden.

Selbstverständlich bewerben sich die *fC-Teilnehmer*innen weiter an anderen Hochschulen und dies bisher sehr erfolgreich: Sie werden an der Städelschule in Frankfurt, an der Kunsthochschule für Medien in Köln, an der Kunstakademie in Düsseldorf, an der HGB in Leipzig, an der UdK Berlin angenommen. (Zwei bekommen sogar ein Stipendium der Deutschen Studienstiftung, wie überhaupt viele Stipendien an *fC-Studierende aufgrund einer Hochbegabung

erteilt wurden.) *fC-Studierende werden also an anderen Hochschulen aufgenommen oder aufgrund einer Hochbegabung gefördert, nachdem sie an der khb teilweise nicht einmal zur Aufnahmeprüfung eingeladen wurden. Uns verunsichert das: Wie können wir die Fachgebiete besser erreichen mit unserem Ansatz, wirklich interessante und vor allem lerninteressierte Personen voller guter Ideen und mit vielen Lebenserfahrungen bei ihrer Bewerbung zu unterstützen?

28.5.2020

Wir bekommen an der Hochschule manchmal zu hören, dass die Arbeiten der Kandidat*innen, die sich nach einem Jahr *fC bewerben, leider nicht frei seien von einem gewissen Einfluss durch die Lehrenden der *fC. Was bedeutet das für uns? Und wie sieht eine Lehre von Kunst und Gestaltung ohne Einfluss aus? Welchen Einfluss hat es wiederum auf Bewerbende der *fC, wenn sie in einem Gespräch mit Lehrenden des Fachgebiets, für das sie sich bewerben, zu ihrer Fluchtgeschichte befragt werden, anstatt einfach über ihre Arbeit reden zu können? Oder wenn die Arbeiten von Bewerbenden aufgrund ihres arabisch klingenden Namens auf arabische Ikonographie zurückgeführt oder gar reduziert werden? Wer steht hier unter welchem Einfluss? Für mich bedeutet lehren immer auch, Einfluss zu nehmen und anzuerkennen, selbst unter Einfluss zu stehen. Meine Sozialisierung,

meine Kindheit, mein Elternhaus, die Klassen- und Sprachzusammenhänge, das, was ich in der Schule lernen musste, wie ich mich in der Gesellschaft bewege, das hat alles Einfluss auf meine Lehre. Wie kann ich also vorurteilsfrei Begabung, Talent und Potential beschreiben? Die Kriterien, anhand derer eine Aufnahme begründet wird, müssen nicht transparent gemacht werden. Ich halte dennoch einen Austausch zu Methodiken und Kriterien der Aufnahmeverfahren für absolut wünschenswert. Denn wie sonst können wir verhindern, dass mögliche persönliche Vorannahmen die Beurteilung unproduktiv beeinflussen?

Es entsteht manchmal der Eindruck, dass die Aufnahmeprüfungen, ob bewusst oder unbewusst, zu einer Re-Manifestation der Institution Kunsthochschule führen, legitimiert durch die sogenannte Autonomie der Lehre. Häufig habe ich selbst im Studium in Berlin gehört, Kunst könne gar nicht gelehrt werden. Es gehe vielmehr darum, bei den Studierenden eine Haltung zu erzeugen. Dennoch scheint die Aufnahmeprüfung manchmal beinahe dem Zweck dienen zu wollen zu zeigen, was die Kunsthochschule vor allem nicht ist oder sein oder werden soll. Nach welchen Kriterien wird hier aber verhandelt? Lässt sich über Methoden sprechen? In der Kunst beispielsweise, in der die radikale Öffnung der Kunstbegriffe eine Abgrenzung von Arbeiten zu nicht-künstlerischen Praktiken nahezu unmöglich macht? Nochmal: Ließe sich an einer Kunst- und Designhochschule nicht auch eine fachgebietsübergreifende Arbeitsgruppe installieren, in der sich über Methodiken der Aufnahmeprüfungen ausgetauscht wird? Sich

gegenseitig zuhören im Wagnis, Kriterien zu formulieren? Sich trauen zuzugeben, wie schwer das auch ist? Versuchen zu verstehen, wie schnell Grundannahmen über eine Person in das Urteil über sie einfließen? Mit anderen Worten: Kann über künstlerische Eignung geurteilt werden, ohne die subjektiven kulturellen Vorannahmen über eine zu beurteilende Person mitzuverhandeln? Die Arbeiten der Studierenden *foundationClass-Künstler*innen und -Designer*innen werden schnell auf vermeintliche Herkunftskulturen und -prägungen reduziert, wenn sie sich auf einen Studiengang bewerben. Ihnen ist es nicht gegönnt zu sagen, sie möchten einfach Kunst machen. Sie werden schnell reduziert auf vorausseilende Annahmen.

Wir geben in der *fC den Teilnehmenden viel Zeit und Raum, sich zunächst auszuprobieren, in Prozesse zu kommen, eigene Arbeitsvorhaben zu entwickeln. Sehr häufig sehen wir nach einem Jahr ganz andere Arbeiten als zu Beginn. Wir interessieren uns nicht so sehr für einzelne Arbeiten, wenn wir neue Studierende begrüßen und selektieren auch nicht nach begabt oder unbegabt. Diese Begriffe betrachten wir als problematisch. Für uns ist der Wille interessant, sich auf das Programm einzulassen.

Sehr häufig überraschen uns Teilnehmende nach 10 Monaten mit Arbeiten, die vorher unvorstellbar gewesen wären.

Einen Schritt weiter gedacht, finde ich es eine wichtige Frage, an einer Kunst- und Designhochschule über Didaktiken zu sprechen.

Wie verhandeln wir überhaupt gestaltendes Arbeiten mit Studierenden? Wie integriere ich meine ja nie neutrale Position als lehrende Person in den Unterricht, ohne mich zu sehr in den Mittelpunkt zu stellen? Wie kann ich Studierende ermächtigen, sich ihrer eigenen Positionierungen, Perspektiven, *weißen* Flecken gewahr zu werden und diese als Grundlage eines produktiven Gestaltungsdiskurses zu nehmen? Welche machtkritische Didaktik habe ich mir erarbeitet? Wie reiche ich das an Studierende weiter? Ich würde mir dazu viel Austausch unter Lehrenden wünschen.

17.5.2020

Felix Ensslin sagt mir heute am Telefon: „Die *foundationClass ist eine Barrikade und kein Molotow-Cocktail.“ Ist sie wirklich eine Barrikade? Oder ist sie eine Tür? Oder ein Haus? Ein Nest? Ich frage mich: Welche bewussten oder unbewussten Vorstellungen bestehen an der Hochschule in Bezug auf die *fC; wie wird unsere Arbeit von anderen wahrgenommen und beurteilt? Nicht mit allen Fachgebieten sind wir bisher in einen produktiven Austausch gekommen. Dabei kommen wir mit so viel Expertise, mit so vielen guten Leuten! Kann es sein, dass es zwischen der *foundationClass und manchen Fachgebieten Kommunikationsprobleme gibt? Haben wir das in der Hand? Wie kommuniziert es sich nach außen, dass Bewerber*innen aus der *fC bei uns an einem

einjährigen, machtkritischen Hochschulkurs teilgenommen haben, in dem ein großer Wert auf Community-building gelegt wird? Wirkt das ausschließend? Braucht es eine größere Öffnung in die Schule? Diese Frage beschäftigt mich sehr, denn die *fC soll auch ein Schutzraum sein, wir versuchen einen Safer Space zu schaffen für BPoC-Studierende. Wie kommunizieren wir die soziale Relevanz und die Verbindlichkeit, die sich oft nur temporär, aber dennoch real zwischen Lehrenden, Orga-Team, Teilnehmenden und Tutor*innen einstellt? Wirkt die Criticality, die wir uns erarbeiten und formulieren, mitunter ausschließend? Wie bringen wir das spezifische Wissen der *fC, die vielen Verbindungen mit den Schwester-Initiativen in der Stadt und im Kunstbetrieb mehr in die Hochschule und welche Kommunikationsfähigkeiten brauchen wir dafür? Welche braucht die Hochschule? Was ist zu tun, um kritische Diversität als Hochschule nicht nur zu benennen, sondern um an ihr aktiv beteiligt zu sein? Welche gegenseitige Bereitschaft wird benötigt, um in den Strukturen einer Institution machtkritisch zu wirken? Was wäre, wenn die *fC ihrerseits mit einer Frage an die Hochschule herantreten würde, welche lautete: Wie könnte sich eigentlich mit der Perspektive der *fC die ganze Hochschule ändern?

In einer autonomen, selbstverwalteten Hochschule untersucht die *fC, wie

Kunsthochschulen immer auch Orte der machtvollen Ein- und Ausschlüsse sind. *fC kommt also mit den W-Fragen: Wer wird aufgenommen, wer nicht, wer unterrichtet, wer nicht, was wird unterrichtet, was nicht, wie wird unterrichtet und wie nicht. Was wäre also, wenn die *foundationClass allen beteiligten Personen an der Hochschule, allen Lehrbeauftragten, allen Hausmeister*innen, allen Verwaltungsangestellten, allen Rektor*innen und allen Mittelbau-Vertreter*innen, allen Werkstattleiter*innen, allen Pförtner*innen, allen Professor*innen und natürlich allen Studierenden und Hochschulinteressierten zurufen würde: „Ihr seid alle ok, ihr könnt alle bei uns mitmachen, ihr habt alle schöne Körper und wir respektieren alle euer situiertes Wissen, eure schlechten Erfahrungen und wir freuen uns über euer Lachen, ihr würdet alle fehlen, wenn Ihr nicht da wärt! Kommt rein, kommt rein, die *foundationClass ist groß genug.“ *foundationClass ist eine Politik der Gelegenheit.

4.5.2020

Wir starten mit der neuen Gruppe. Coronabedingt sind wir in der *fC alle sehr gespannt, ob sich das Versprechen der *foundationClass überhaupt einlösen lässt. Wir dürfen die Hochschule ja nicht betreten und alle Veranstaltungen müssen online stattfinden. Zwei der Teilnehmenden leben in einer Sammeleinrichtung. Wie lässt sich deren Situation in einer Kunst- und Designhochschule unter Coronabedingungen berücksichtigen?

13.2.2020

Die Aufnahmeprüfungen finden in einigen Tagen statt. Manche Bewerber*innen aus der *fC gehen immer noch mit zittrigen Händen ins Rennen, da sie nicht abschätzen können, was auf sie zukommen wird und dieses klassenabhängige Wissen nicht einfach gelehrt werden kann. Wie wird der Habitus erlernt, den es braucht, um sich an Kunst- und Designhochschulen zu bewerben? Viele Bewerber*innen an Hochschulen in Deutschland lernen es zu Hause, da sie häufig aus mittelständigen, dem akademischen Wissen nahestehenden Verhältnissen kommen. Aber ja längst nicht alle.

20.1.2020

Es gab vor einigen Jahren den Fall eines an der Hochschule Studierenden, der ein rassistisches Bild malte. In der Diskussion, die dann sehr kontrovers geführt wurde, kam unter anderem die Frage nach der Freiheit der Kunst auf. Künstlerische Arbeit wird manchmal immer noch so gesehen, als könnte die Art, sie zu verstehen und zu besprechen, frei sein von gesellschaftlichen Bezügen. Die *fC-Studierenden können sich leider nicht ohne weiteres auf diese Freiheit berufen. Wie sah die Mappe derjenigen Person aus, die eine*n Kommiliton*in in einem KZ gemalt hat? Lange wurde in den 2010er Jahren aber auch beklagt, dass die gesellschaftliche Bedeutung von künstlerischer Arbeit verloren gegangen sei. Spätestens mit Dana Schutz und ihrer Malerei des von *weißen* Rassisten ermordeten Emmett Till war sie jedoch wieder da.

Wurde künstlerische Arbeit also nicht gerade durch die Debatte, die Hannah Black in Folge angefangen hatte, wieder gesellschaftlich relevant? Was ich daran wie ein Lehrstück erlebte und es daher nicht versäume, in relevanten Kunsthochschulzusammenhängen zu erwähnen: 1. Das mediale Interesse und die damit verbundene Diskussion entstand durch eine performative, aktivistische Aktion des Künstlers Parker Bright, der sich mit dem T-Shirt BLACK DEATH SPECTACLE in der Whitney Biennale vor das Bild stellte, und 2. ist ja nicht das Problem, dass Dana Schutz *weiß* ist, sondern dass und wie sie als *weiße* Malerin das Bild gemalt hat. Die Aktivität ist das Entscheidende, das Tu-Wort, wie und was tust du, wenn du Künstler*in oder Gestalter*in bist? An dieser Stelle können wir anfangen, über Autonomie zu sprechen.

An der *weißense* kunsthochschule berlin steht die Autonomie der Kunst historisch in Abgrenzung zur Ära des Sozialistischen Realismus, in dem staatliche Organe über den Kunstbegriff mitentschieden haben. Interessanterweise gibt es die Debatten um die Freiheit des künstlerischen Ausdrucks in gestaltungs- und designbezogenen Studiengängen nicht in der gleichen Weise. Die Postulierung „ich werde dieses Kunstwerk doch wohl noch machen dürfen“ ist in das Selbstverständnis der designbezogenen Arbeitsweisen nicht so sehr eingeschrieben und es werden leichter gesellschaftliche Bezüge hergestellt. Interessant ist für mich

auch, dass antifaschistische Entwürfe in der Gründungsphase von Kunsthochschulen wie der HfG Ulm und vor allem auch der weißensee kunsthochschule berlin dominiert haben. Die Idee, sich mit gestalterischem Potential und Erfindungsreichtum an der Schaffung einer neuen Gesellschaft NACH DEM TOTALEN TERROR zu beteiligen, war hierbei wesentlich.

Adornos wichtige Frage, ob es nach Auschwitz überhaupt Gedichte geben dürfe, finde ich nach wie vor eine produktive Frage, da sie nicht die Produktion von Kunst verbietet, sondern sie vielmehr in Beziehung zu der organisierten Auslöschung setzt, die von deutschem Boden ausging. Gestaltung als eine Möglichkeit – gerade weil und obwohl es kein Zurück gibt –, von hier aus eine (Gegen-)Welt zu imaginieren. Das entspricht ziemlich genau dem Gründungsimpuls der weißensee kunsthochschule, die ja auch antifaschistische Kämpfer*innen der Résistance wie Max Lingner nach Berlin einlud, um dort beispielsweise das Fach „Malerei des Zeitgenössischen“ zu lehren.

Sehr zeitgenössisch war aber auch das dem eher erzwungenen Aufbau der jungen DDR geschuldete Wandbild, das Arno Mohr in der Voraula mit dem sehr aktuellen Titel „Wendepunkt Deutschland“ gemalt hat und das heute die gesamte politische Gremienarbeit der Hochschule begleitet. Darauf wandfüllend abgebildet ist eine

neue Gesellschaft, an deren Schaffung sich, in Abkehr von gewaltvollen Klassen- und Machtverhältnissen, gerade auch die Gestalter*innen beteiligen sollten. Obwohl die Geschlechterverhältnisse hierauf doch sehr heteronormativ dargestellt sind und auch die Gewerke der Gestalter*innen heute sehr viel erfindungsreicher abgebildet werden würden, wurde der Hochschule ein dauerhaftes Geheimnis an die Wand gemalt: Einige der Personen sind so dargestellt, dass sie als Personen of Color gelesen werden können.

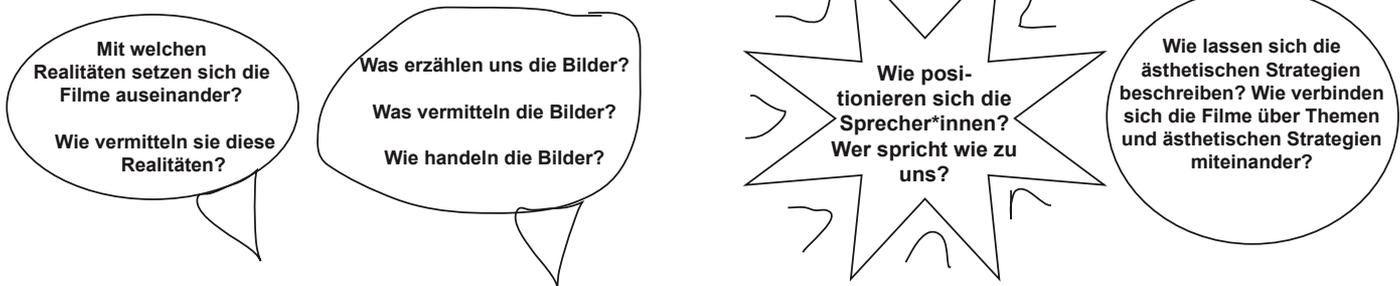
Welche Wende, hin zu einer zukünftigen, Klassenunterschiede überwindenden Gesellschaft von Post-Arbeiter*innen und Gestalter*innen, kündigt sich hier an?

(Diesen Text habe ich geschrieben in realen und inneren Gesprächen mit Katharina Kersten, Miriam Schickler, Yemisi Babatola, Rena Onat, Christine Goutrié und Svenja Leiber. Er wäre nicht möglich gewesen ohne diese Stimmen)



Vermittlung von Realitäten: Migration-Rassismus-Widerstand zeigen

Die drei vorgeschlagenen künstlerisch - dokumentarischen Filme sind für mich persönlich sehr wichtig, da sie auf besondere Weise unsere Aufmerksamkeit auf das Thema Migration, Rassismus und den Widerstand richten. Sie sind zu verschiedenen Zeiten entstanden und arbeiten mit spezifischen Mitteln und Strategien zu den o.g. Themen, die sie uns zeigen:



Inventur - Metzstrasse 11 von Želimir Žilnik
(Video 9:00min) 1975
<https://www.youtube.com/watch?v=gvCmKGZaTsl>



Aufstellung von Harun Farocki und Antje Ehmann
(Video, 16:00min, kein Ton) 2005
https://www.filmportal.de/film/aufstellung_1d7b150da93847a7ba1985e5da8ad4cb



Trauerdemonstration kein 10. Opfer
Dokumentation von Sefa Defterli
(Video, 11:38min, Schnitt und Kamera Sefa Defterli, weitere sind unbekannt) 2006
<https://vimeo.com/235347631>

Literatur

- Natalie Bayer, Belinda Kazeem-Kamiński, Nora Sternfeld: Kuratieren als antirassistische Praxis, De Gruyter 2017
 Hall, Stuart (1998): Subjects in History. In: Lubiano, Wahneema (Hg.), The House That Race Built. New York: Vintage Books, S. 289-299
 Tom Holert: Regieren im Bildraum, b_books/Polypen, Berlin 2008
 Juliane Karakayali, Çağrı Kahveci, Doris Liebscher, Carl Melchers (Hg.): Den NSU-Komplex analysieren – Aktuelle Perspektiven aus der Wissenschaft, transcript Verlag, Bielefeld 2017
 Johanna Schaffer: Ambivalenzen der Sichtbarkeit: Über die visuellen Strukturen der Anerkennung, transcript Verlag, Bielefeld 2008
 Gayatri Chakravorty Spivak: Can the Subaltern Speak?, in: Cary Nelson/Lawrence Grossberg (Hg.): Marxism and the Interpretation of Culture, University of Illinois Press: Urbana 1988, S. 271–313 (dt. Can the Subaltern Speak? Postkolonialität und subalterne Artikulation, Turia + Kant: Wien/Berlin 2008, 159 S.)

(Un)performing the Art Academy

How to Touch Your Nose in 10 Steps – The Drama of Admission in One Act

by Fadi Aljabour

Be happy.

Be friendly.

Express your complete readiness to adapt to the university atmosphere.

Express your readiness to be completely open to other students.

Your eyes should radiate positive energy and bedazzle those who see them.

Show them how important they are.

Show them how much you need them.

But I am a little bit weird.

Forget that, this is not on the list of specific requirements.

You don't have to show it.

Show them that you are the perfect fit.

And don't forget to wear a white shirt!

But I love black.

Doesn't matter.

Wear light colours.

And don't forget to not talk about your drawings in an emotional way.

They do not see drawing as a form of psychotherapy.

But I put all my mental disorders in my drawings!

Hide that with words and well-constructed subjects and talk about it in a nutshell.

Enter the room now.

The room is a little cold. White. There are about six people.

They ask some questions about some of my art works.

Immediately after that:

- *Why do you want to study at this age?*

This question wasn't scary because I had heard it many times before.

Fadi, answer the question without showing yourself as a victim

Because art is the love of my life!

- Have you made the decision to become an artist this year?

Of course not.

- Is your family happy that you chose to be an artist?

How is that relevant?

- Our students are all in their twenties, how will you cope with them?

I am here to study and not to marry one of your students. And why should this be an obstacle? I don't understand that. Why do you make me feel like I shouldn't have any hope in this life, just because I am barely over thirty?

Your stupid questions make me feel like a pensioner.

Who set these ridiculous criteria for the personality of an art student?

Take a look at art history and you will find that most artists were crazy and weird.

You do not know anything about the circumstances of my life, and you have no idea what I went through in my life, and I do not have to tell you about it.

This was part of the admission examination interview for the art academy to which I was eventually admitted.

All of the above is true.

Except for my answers.

كيف تلمس أنفك في ١٠ خطوات - دراما القبول في مشهد واحد

فادي الجبور

إبتسم
كُن ودوداً

عبّر عن استعدادك التام للتأقلم بجو الجامعة
عبّر عن استعدادك التام للانفتاح على الطلاب الآخرين
عينك يجب أن تشعّ طاقةً وإيجابيةً وتبهز كل من يراها

أظهر لهم مدى أهميتهم
أظهر مدى حاجتك لهم

لكنني غريب الأطوار بعض الشيء

انسى ذلك، هذا ليس على لائحة المواصفات المطلوبة
لا يجب أن تُظهر ذلك
يجب أن تكون بالمثالية التي يريدونها
ولا تنسى أن ترتدي قميصاً أبيض

ولكنني أحب الأسود

لا يهم
ارتدي ألواناً فاتحة
ولا تنسى ان لا تتحدث عن رسوماتك بطريقة عاطفية
هم لا يحبون أن يكون الرسم كعلاج نفسي

ولكنني وضعت كل اضطراباتي النفسية في رسوماتي

اخفيها بالكلمات والمواضيع المحبوبة جيداً وتحدّث عنها باختصار

ادخل الغرفة الآن.

الغرفة بيضاء صغيرة باردة، هناك حوالي ست أشخاص
يسألوني بعض الأسئلة عن بعض أعمالي الفنية
بعد ذلك مباشرة:

- لماذا تريد أن تدرس في هذا العمر؟
لم يكن وقع هذا السؤال مربكاً لأنني سمعته مراراً من قبل
فادي، أجب عن السؤال بدون أن تظهر نفسك كضحية

لأن الفن هو حب حياتي.

- هل اتخذت قرار أن تصبح فناناً هذا العام؟
طبعاً لا.

- هل أهلك راضين عن عملك كفنان؟
ما علاقة ذلك بالموضوع؟

- طلابنا كلهم في العشرينيات من العمر كيف ستتأقلم معهم؟
انا هنا لأدرس في الجامعة ولست هنا لأتزوج أحد طلابكم. لماذا يجب أن يكون هذا الأمر عائقاً؟ لا
أفهم ذلك . لماذا
تُشعرونني أنه لا أمل لي في هذه الحياة، فقط لأنني تخطيت الثلاثين. أشعر أنني شخص متقاعد
بسبب اسئلتكم الغبية
من حدد هذه المعايير السخيفة لشخصية طالب الفنون؟ ابحثي في تاريخ الفن ستجدين أغلب
الفنانين مجانيين وغريبي
الأطوار.

انتِ لا تعرفين شيئاً عن ظروف حياتي وليس لديك ادنى فكرة عما مررت به ولست مضطراً لإخبارك به

كان هذا جزءاً من مقابلة فحص القبول لكلية الفنون والتي قُبلتُ فيها في النهاية
كل ما ورد أعلاه صحيح
ما عدا أجوبتي.

Proud to be Sonstige Mitarbeiter*in. Ein Mailwechsel über widerständige Bürokrat*innen und empathische Verwaltung

Am 18.08.2020, um 09:52 Uhr schrieb Miriam Schickler:

Liebe Katharina,

ich erinnere mich an ein Gespräch mit einer Freundin, die, nachdem sie viele Jahre lang innerhalb einer Institution gearbeitet hatte, nun vor der Wahl stand, entweder diese Arbeit in einer anderen Institution fortzuführen oder eine wohlverdiente Pause einzulegen und eine Weile lang selbstständig außerhalb dieser Strukturen zu arbeiten, um von außen auf sie einzuwirken. Sie war zwar sehr ausgebrannt von dem Druck und den vielen Konflikten und Kämpfen, die sie viele Jahre lang ausgehalten hatte, aber dennoch entschied sie sich im Endeffekt, wieder an eine Institution zu gehen. Das hatte nicht nur damit zu tun, dass so ein Job eine Festanstellung und ein monatliches Gehalt und damit auch finanzielle Sicherheit mit sich bringt, sondern auch damit, dass sie überzeugt war (und nach wie vor ist), dass es sinnvoller und effektiver ist, von diesem Ort aus und innerhalb der Institution für Wandel und Reformen zu arbeiten. Ich glaube, das ist für mich nach wie vor der Knackpunkt: die Frage, ob eine Institution überhaupt von innen heraus verändert werden kann, was gerade in der Verwaltung auch immer bedeutet, Strukturen zu reproduzieren.

Meinem eigenen politischen Anarcha-Background doch immer treu bleibend, schwirrt dann immer dieser eine Satz der Angry Brigades in meinem Kopf rum, die schrieben: "You can't reform profit capitalism and inhumanity. Just kick it till it breaks."¹

¹ The Angry Brigade, „Communiqué“, in: Gordon Carr, *Angry Brigade: A History of Britain's First Urban Guerilla Group*, Oakland, California 2010, S. 253.

Daraus und v.a. aus meiner Erfahrung sowohl als Aktivistin, aber eben auch als eine Person, die in oder mit der Verwaltung gearbeitet hat – ob jetzt in der *fC oder davor schon in einem Erstaufnahmelager für geflüchtete Menschen – resultieren für mich natürlich gleich noch mehr Fragen: Ist diese Arbeit ein notwendiges Übel? Wenn Bürokratie vor allem ein Machtwerkzeug ist, kann es dann überhaupt subversiv genutzt werden? Und wie viel hat das eigentlich auch mit Eitelkeit und somit auch mit den ganzen Annahmen und Vorurteilen gegenüber dieser Arbeit und den Menschen, die sie verrichten, zu tun?

Ich weiß noch, wie oft ich das Gefühl hatte, mich vor anderen – v. a. vor Aktivist*innen, die ich immer als Kompliz*innen angesehen habe – rechtfertigen zu müssen für die Arbeit, die ich gemacht habe. Ich wollte nicht, dass sie mich als Bürokratin oder Verwalterin sehen, sondern als eine Person, die von innen heraus alles tut, damit es den Menschen, die, ob sie wollen oder nicht, innerhalb dieser Strukturen stecken, zumindest etwas besser geht. Ich hätte mir gewünscht, dass sie sehen, dass ich von innen heraus, wenn auch begrenzt, widerständige Handlungen vollziehen kann, die diese Strukturen klar infrage stellen oder sogar ein Stück weit sabotieren. Rückblickend kann ich aber auch wirklich bestätigen, dass im europäischen Grenzregime Bürokratie benutzt wird, um Menschen zu verwalten, zu disziplinieren und zu kontrollieren, sie müde und hoffnungslos zu machen. Klar macht es im individuellen Fall einen Unterschied, ob da eine Person sitzt, die empathisch ist und tatsächlich versucht, dir zu helfen – aber das ändert das System absolut gar nicht und von dieser Form der Bürokratie würde ich mich in unserem Gespräch auch abgrenzen wollen. So, ich glaube, ich habe jetzt schon ganz schön viele Fässer aufgemacht und freue mich auf deine Antwort.

Liebe Grüße nach Kreuzberg,
m

Am 18.08.2020, um 21:49 Uhr schrieb Katharina Kersten:

Liebe Miriam,

danke für das Öffnen der großen Fässer! Ja, just kick it till it breaks. Mir fällt dann sofort noch ein anderer Anarcho-Satz ein: „Das System hat keine Fehler, das System ist der Fehler. Beide sind für mich eine wichtige Erinnerung daran, wachsam zu bleiben und die Kritik am Ganzen aufrechtzuerhalten.

Und klar, ich frage mich auch, wie wirksam es ist, institutionelle Strukturen zu verbessern. Mit der *foundationClass wollen wir ja gerade aus den Nischen des Systems und aus einer Kunsthochschule heraus Veränderungen initiieren. Aber für mich persönlich wirkt dieser Widerspruch bisher sehr produktiv auf die Wirklichkeit ein. Ich glaube ganz stark daran, dass Transformation von einer beharrlichen Praxis des Zweifelns und des Infragestellens ausgehen kann. Und vor diesem Hintergrund denke oder vielmehr hoffe ich, dass auch Interventionen machtvoll sein können, die zwar systemimmanent sind, aber dennoch zu einem gewissen Teil an bestehende Kämpfe anknüpfen. Wobei meine Perspektive auf institutionelle Arbeit sicher durch meine Position als *weiße Frau** geprägt ist. Die Entscheidung für eine Tätigkeit in einer *weißen* deutschen Bildungsinstitution, in der Rassismus zur Normalität gehört, ist für mich individuell zwar auch immer wieder super schwierig und emotional, aber sicher ganz anders risikoreich als für Schwarze Personen oder Personen of Color.

Für mich hängen Fragen zur Wirksamkeit von politischer Arbeit inner- und außerhalb von Institutionen (gerade, wenn es um meistens eher unliebsame bürokratische Arbeit geht) auch immer mit der Frage nach der eigenen Motivation zusammen. Was motiviert mich, diese oder jene Arbeit zu machen? Kann ich so weiterarbeiten, ohne auszubrennen oder zu frustrieren? Wie weit trägt mich diese Motivation? Wenn ich mir diese Fragen stelle, denke ich sofort an ein Zitat von Noah Sow, das ich gelesen habe, als ich anfing, mich kritisch mit Machtverhältnissen auseinanderzusetzen und welches mich bis heute sehr motiviert: „Rassismus verletzt unsere ganze Gesellschaft, und bei genauerem Hinsehen sind in jedem rassistischen System alle Menschen auf

unterschiedliche Art betroffen. *Weiß*e Menschen verlieren ihre Würde, wenn sie Rassismus ausüben oder geschehen lassen.“²

Gut, dass du in deiner E-Mail über Eitelkeit schreibst! Mir fallen dazu aus eigener Erfahrung vor allem zwei mögliche Kränkungen ein. Zum einen die Kränkung durch die Skepsis von Aktivist*innen, die stärker im „Außen“ arbeiten und uns, wie du schreibst, vielleicht als „Bürokrat*innen“ sehen, die sich nicht positionieren. Und zum anderen kränkt das tendenziell abwertende Bild von bürokratischer Praxis, wie es gerade im Kunst- und Wissenschaftskontext existiert, als unkreativ und daher eher anspruchslos, überflüssig und vor allem unpolitisch. Dabei ist die Verwaltungsarbeit in einer Institution existentiell und erfordert ein hohes Maß an Haltung, Aufmerksamkeit, Geschick, Wissen und Engagement. Am stärksten nehme ich das bei unseren direkten Kolleg*innen wahr, deren fachliche Kompetenzen und riesiger Workload von Angehörigen der anderen Statusgruppen oftmals nicht richtig gewürdigt werden. Die fehlende Wertschätzung korrespondiert dann oft auch mit pauschalen Annahmen über die Verwaltung. Ich habe den Eindruck, dass Mitarbeiter*innen der Verwaltung selten mit ihrem speziellen Wissen und in ihren Interessen und Bedürfnissen gesehen oder adressiert werden.

Liebe Grüße! Morgen mehr!

Katharina

Am 19.08.2020, um 13:35 Uhr schrieb Miriam Schickler:

Liebe Katharina,

das mit dem Widerspruch und den Zweifeln kann ich gut nachvollziehen, und darin besteht unsere Arbeit in der *fC ja auch zum großen Teil bzw. sehe ich gerade innerhalb dieser Widersprüche auch Öffnungen oder cracks, die wir für uns nutzen können, indem wir auf sie aufmerksam machen oder sie als kreatives oder strategisches Potential betrachten.

Auch was du über unsere relative Privilegiertheit innerhalb *weißer* Institutionen sagst, resoniert total mit mir. Wir können uns hier relativ sicher bewegen und haben dadurch die Möglichkeit, Räume mit und für Andere zu gestalten, auszubauen und diese Räume v.a. zu schützen und zu verteidigen – deshalb habe ich für mich und meine Arbeit oft das Bild der Firewall der *fC benutzt. Das bezieht sich nicht nur auf Mailanfragen, sondern generell auf alles und alle, die von außen auf diesen Raum und entgegen unseren Vorstellungen und dem Bedürfnis nach relativer Sicherheit und nach Selbstrepräsentation einwirken wollen. Durch unsere relative Privilegiertheit können wir eben auch so viele Rollen gleichzeitig performen. Ich finde, wir sind fast so etwas wie Trickster, die die Regeln und Abläufe kennen und angeben, sie zu respektieren, sie aber gleichzeitig durcheinanderbringen und versuchen, sie zu unterwandern. Auch wenn wir nicht immer und überall als gut strukturierte, moderate Koordinator*innen durchgehen ...

Und damit komme ich auch gleich wieder zur Eitelkeit: Ich denke, die kommt zum einen von einer Verinnerlichung des Stigmas, das dieser Arbeit als Werkzeug der Macht anhaftet. Zum anderen aber rührt sie auch daher, dass die Vielseitigkeit unserer Rollen und Aufgaben nicht wahrgenommen wird und dass ein sehr großer Teil von dem, was wir machen, einfach unsichtbar bleibt. Ich stimme dir auch total zu, dass diese Diskrepanz zwischen dem, was geleistet wird, welches Wissen dafür notwendig ist und der gesellschaftlichen Wertschätzung gerade an einer Kunsthochschule noch größer ist, v.a. wenn wir akzeptieren, dass bürokratische Praxis das Gegenteil von Kreativität und Verspieltheit bedeutet. Das ist aber meiner Meinung nach nicht nur eine Frage der Wahrnehmung, sondern ist auch strukturell verankert und zeigt sich ganz klar in der Benennung der verschiedenen Kategorien von Mitarbeiter*innen: Es gibt ja die Künstlerischen und Wissenschaftlichen Mitarbeiter*innen und dann eben die Sonstigen Mitarbeiter*innen der Hochschulverwaltung, also uns und unsere Kolleg*innen. So eine Anrufung ist nach Judith Butler ein performativer Sprechakt, der soziale Wirklichkeit erzeugt und auch zum Prozess der Subjektivierung beiträgt. Ich finde, das manifestiert sich schon sehr in den Räumen und Fluren der Verwaltung und darin, wer sich dort auf welche Weise bewegt und wie viel Raum einnimmt sowie darin, mit wie viel (oder wenig) Achtsamkeit wir und die Kolleg*innen angesprochen und angeschrieben, sprich angerufen werden – sowohl von Studierenden als auch von Professor*innen. Die Tatsache, dass der Großteil

der Sonstigen Mitarbeiter*innen weiblich ist und dass recht viele von ihnen Ostberliner*innen sind, spielt da natürlich auch noch mit rein, genauso wie die Annahmen über ihren sozialen und ihren Bildungshintergrund. Was ich schön an Butlers Ansatz finde, ist, dass vor allem dieser Subjektivierungsprozess keinesfalls determiniert und geschlossen sein muss, sondern auch Raum für Verschiebungen und Subversion lässt. Wer unsere Kolleg*innen aus der Verwaltung besser kennt, weiß, dass sie total vielfältig sind und z.B. auch durchaus über ein großes Wissen und Interesse an Kunst verfügen, dass sie zum Beispiel immer gemeinsam zur Biennale nach Venedig fahren usw. Außerdem sind sie meiner Meinung nach von Anfang an unsere wichtigsten Kompliz*innen gewesen; haben uns, das gesamte chaotische Team, immer unterstützt und uns, ohne mit der Wimper zu zucken, viel verziehen und sich für die *fC-Bewerber*innen noch mal extra eingesetzt. V.a. dieser letzte Punkt zeigt, dass eine Verwaltung nicht notwendigerweise immer so starr und systemkonform sein muss, sondern dass eben auch dort strategisch für Wandel im Sinne von sozialer Gerechtigkeit gearbeitet werden kann.

Anscheinend wurde die Kategorie der Sonstigen Beschäftigten vor kurzem in Wissenschaftsunterstützende Beschäftigte umbenannt. Ich finde das begrüßenswert, weil es die Arbeit zumindest teilweise aufwertet; das haben aber, glaub ich, nicht so viele Leute mitbekommen. Gibt es dann auch Kunstunterstützende Mitarbeiter*innen? Anyway, ich will immer noch ein T-Shirt haben mit der Aufschrift „Proud to be Sonstige Mitarbeiter*in“, wenn wir zum Schluss noch Geld übrighaben sollten, drucken wir die einfach!

Liebe Grüße,
m

Am 20.08.2020, um 12:06 Uhr schrieb Katharina Kersten:

Liebe Miriam,

jaaaaa, das T-Shirt sollten wir unbedingt drucken lassen! Neben dem *fC-Team und einzelnen anderen Hochschulangehörigen sehe ich unsere Kolleg*innen aus der Verwaltung auch als wichtigste Verbündete. Ohne ihre Kreativität und

ihr Engagement würde sowieso nichts funktionieren. Ich schätze es sehr, wie sie Spiel- und Freiräume in ihrer bürokratischen Praxis, auch zugunsten von *fC, behaupten. Vor allem erlebe ich persönlich eine Wärme und gegenseitige Wertschätzung unter uns Sonstigen Mitarbeiter*innen, die mich immer sehr ermutigt.

Ich finde es interessant, wie du dich in deiner letzten E-Mail auf Judith Butler beziehst. Wenn man* den Gedanken der Subjektivierung weiterspinnt, dann würde ich als weiteren Faktor neben dem performativen Sprechakt auch die oftmals geringe finanzielle Würdigung von vielen Verwaltungstätigkeiten anführen. Das, was wir und unsere Kolleg*innen da täglich machen, wird ja mit einem Wert versehen und der Maßstab dafür ist dann Kohle. Dieser Akt der Bewertung wirkt sich auf die Selbst- und Fremdwahrnehmung des eigenen Status aus und prägt damit auch die von dir beschriebene soziale Wirklichkeit.

Mir fällt auch noch was zu unserem Lieblingsthema Widersprüche ein. Ich sehe uns als Mitglieder der Verwaltung und auch als Mitglieder der Hochschule, die versuchen, antidiskriminatorische Strukturen aufzubauen und mitzugestalten. Hier begeben wir uns in institutionelle Veränderungsprozesse, die eine kontinuierliche Mitarbeit in Arbeitsgruppen und Gremien erfordern und in denen wir langfristige Perspektiven und Ziele verfolgen. Gleichzeitig aber verwalten wir innerhalb dieser Institution ein Drittmittelprojekt, dem jederzeit der Geldhahn zugekehrt werden oder das aus verschiedensten Gründen plötzlich verbannt werden kann. Hier müssen wir extrem spontan und flexibel handeln, ständige Erneuerung vorweisen und eine ordentliche Portion persönliche Risikobereitschaft mitbringen. Dieser Widerspruch hilft uns bestimmt dabei, eine Praxis des Zweifelns und der Kritik zu kultivieren, aber er versetzt einen immer wieder auch in einen sehr seltsamen, atemlosen Zustand, oder nicht?

Liebe Grüße

Katharina

Am 20.08.2020, um 16:47 Uhr schrieb Miriam Schickler:

Liebe Katharina,

finanzielle Würdigung, auf JEDEN Fall! Ich war anfangs echt mega naiv, was diese verschiedenen Vergütungsgruppen anbetrifft. Als ich anfing und noch nicht den offiziellen Status Projektleitung hatte, dachte ich immer, ich stehe lohnmäßig nicht gut da und war dann echt richtig schockiert, als ich mal verstanden habe, was andere Kolleg*innen verdienen. Und dass sich das daraus zusammensetzt, wie anspruchs- und verantwortungsvoll diese Aufgaben eingestuft werden – dabei ist doch klar, dass ohne diese Kolleg*innen der gesamte Laden komplett lahm liegen würde und dass sie durch die Digitalisierung und immer neue Drittmittelprojekte ständig neue Aufgaben dazubekommen! Durch diese Vergütungsgruppen und die Legitimierung, dass da eben bestimmte wiederkehrende Aufgaben erfüllt werden müssen, wird einer*m ja tatsächlich implizit zu verstehen gegeben, dass man* recht austauschbar ist, weil man* angeblich nicht über irgendeine spezifische Expertise verfügt – im Gegensatz zu z.B. Professor*innen. Es hat sich ja auch in den letzten Monaten seit Covid gezeigt, welche Berufe wirklich system- oder besser gesagt lebenserhaltend sind, wie schlecht sie vergütet werden und dass diese Aufgaben v.a. von Frauen und/oder Menschen mit Migrationswissen verrichtet werden. Und ja, schon allein dieser Gedanke der Austauschbarkeit trägt dazu bei, dass Menschen, die in der Verwaltung arbeiten, als so ne graue Masse, fast schon dehumanisiert, gesehen werden, oder?

Aber ich glaube, wir müssen auch aufpassen und nicht zu viel projizieren; ich denke, wir beide sehen Arbeit als eine Form der Selbstverwirklichung an, oder? Uns ist es wichtig, welche Form von Arbeit wir machen und v.a. auch, für welche Ziele wir arbeiten. Durch unseren sozialen Hintergrund, durch unsere Klassenzugehörigkeit konnten wir studieren, worauf wir Lust hatten – egal, wie wenig uns dieses Studium vielleicht auf den Arbeitsmarkt vorbereitet hat. Wir haben die Möglichkeit, auch total prekäre Stellen aufgrund ihres Inhalts zu wählen, weil, zumindest in meinem Fall, langfristige finanzielle Sicherheit nicht die höchste Priorität hat. Viele andere Menschen suchen eben v.a. nach dieser Sicherheit und ziehen es vielleicht auch vor, ein recht klar abgegrenztes Aufgabengebiet zu haben bzw. Arbeitsinhalte, mit denen sie sich nicht auch noch

in ihrer arbeitsfreien Zeit beschäftigen möchten. Wobei: Von den krassen Überstunden, welche die Kolleg*innen zum Teil leisten müssen, weil wieder irgendwas nicht funktioniert so wie es soll, wissen die meisten außerhalb des Verwaltungsflurs wahrscheinlich auch nichts.

Aber trotzdem, Stichwort Liebe und Achtsamkeit – Care – keine Ahnung, ob wir da in weißensee einfach Glück hatten, aber für mich war gerade die Achtsamkeit, die Empathie und Offenheit, mit der die Kolleg*innen aus der Verwaltung uns und auch den zum Teil extrem arroganten Studierenden begegnen, keine Selbstverständlichkeit. Wahrscheinlich liegt das auch an meinen eigenen Vorstellungen und Vorurteilen gegenüber Menschen, die in der Verwaltung arbeiten, denn diese Qualitäten widersprechen dem Stereotyp des*der kalten Bürokrat*in ja auch komplett. Eigentlich sind sie aber absolut essentiell, um diese Arbeit gut zu machen, nur werden sie zu selten direkt benannt, wertgeschätzt, geschweige denn vergütet. Und auch auf die Gefahr hin, dass sich das jetzt wunderbar mit so einer neoliberalen Start-up-Mentalität deckt, der gemäß glückliche Angestellte effektiver arbeiten: Ich fand es immer total nett, dass sie sich Zeit genommen haben um zuzuhören, dass sie ihre Traditionen haben und sich eigene Räume schaffen, in denen Freundschaft und Vertrauen wachsen kann. Beim Schreiben merke ich richtig, dass ich sie vermisse.

Dass wir irgendwann verbannt werden, wie du schreibst, ist, glaub ich, tatsächlich der Arbeit in einer öffentlichen Institution sehr eigen. Wie nachhaltig unsere Arbeit sein wird, können wir wohl momentan echt noch nicht sagen: Zum einen hat das mit dieser bescheuerten Projektkultur zu tun, die keine langfristige Förderung (und damit strukturelle Veränderung) vorsieht und zum anderen mit der jeweiligen Politik. Ich glaube, wir müssen da versuchen, zuversichtlich zu sein und uns als einen Teil einer größeren Bewegung zu sehen, die auch auf vorherigen Kämpfen aufbaut; eine Frauen*- bzw. Gleichstellungsbeauftragte gab es ja auch nicht schon immer an jeder Uni. Langsam ernährt sich das Einhornchen ...?

Liebe Grüße,

m

Am 23.08.2020, um 12:06 Uhr schrieb Katharina Kersten:

Liebe Miriam,

ich mag, dass du von Zuversicht sprichst. Denn ich finde, dass die *fC trotz der problematischen Rahmenbedingungen ihre Ziele in vielen Momenten auch erreicht. Ganz unmittelbar natürlich dadurch, dass die *foundationClass-Familie wächst und wächst und immer mehr Mitglieder nun an Kunst-, Design- oder Filmhochschulen studieren oder sich einen Weg auf dem Berliner Kunst- und Kulturmarkt bahnen. Aber eben auch auf struktureller Ebene. Ja, eine gesetzlich verankerte Frauen*- bzw. Gleichstellungsbeauftragte gab es leider nicht immer. Umso bedeutender finde ich die Tatsache, dass auf Initiative von *foundationClass hin nun erstmals eine Empowerment-Position als zentrale Ansprechperson für Studierende mit Rassismus- bzw. Diskriminierungserfahrungen an der Hochschule eingerichtet wird – zwar als ein weiteres Projekt, aber immerhin in Vollzeit und angemessen bezahlt. In diesem Sinne, ja, langsam ernährt sich das Einhornchen!

Bis bald

K

von Jiré Emine Gözen

Die Narrative, die uns formen: „The Danger of a Single Story“ von Chimamanda Adichie

In dem Vortrag *The Danger of a Single Story* führt uns die nigerianische Schriftstellerin und Feministin Chimamanda Adichie vor Augen, wie Geschichten unsere Wahrnehmung von der Welt formen. Sie zeigt auf, dass sich der hegemoniale Blick auf die Welt hier eine Bühne schafft, in dem nur einige wenige repräsentiert sind. Alle anderen – unabhängig davon, ob sie Geschichten lieben oder ihnen einfach nur ausgeliefert sind, weil überall Geschichten erzählt werden – haben keinen so rechten Platz auf der Bühne, sondern sind in den Zuschauer*innen raum verbannt. Und so werden unsere Vorstellungen von uns selbst und unser Verhältnis zu anderen geprägt. All dies passiert ganz beiläufig, wie selbstverständlich und als selbstverständlich nehmen wir dies auch so lange hin, bis klar wird, dass es sich hier lediglich um Konstruktionen handelt. Diese gilt es zu dekonstruieren, um all das, was bisher fehlte hinzuzufügen und dies dann neu zusammensetzen.

Für mich war dieser Vortrag ein sogenannter Aha-Moment, bei dem ich an die vielen, vielen Geschichten erinnert wurde, die ich als Kind und Jugendliche gelesen und gehört habe und in denen ich es als selbstverständlich hinnahm, dass die Held*innen ganz anders waren als ich selbst. Heute frage ich danach, wie eine Vielfalt an Geschichten in der Kunst, Literatur oder auch im Film geschaffen werden kann, so dass die Narrative nicht mehr nur uns, sondern wir auch die Narrative formen.

Arbeitsvorschläge zu „The Danger of a Single Story“ von Chimamanda Ngozi Adichie

1. Alleine oder in einer Gruppe mit bis zu 5 Personen den TED Talk anschauen (ca. 20’):
https://www.ted.com/talks/chimamanda_ngozi_adichie_the_danger_of_a_single_story?language=en
2. Schreibe jene „Single Stories“ mit dominanten Narrativen auf, die Dir spontan einfallen.
3. Überlege dann, welche wichtige „Single Story“ Dir in Deinem Leben begegnet ist und wie diese Deine Wahrnehmung sowie Dein Verhalten geprägt hat. Schreibe diese „single story“ auf.
4. Reflektiere nun schriftlich, wie diese „Single Story“ Dich beeinflusst hat. Fragen, die Du dabei an Dich stellen kannst, sind z.B., ob Du Dich an diesem Narrativ orientiert hast, ob Du Dich repräsentiert gefühlt hast oder ob es Deinen Blick auf andere auf eine spezifische Art geprägt hat. (ca. 25’).
5. Wenn ihr fertig seid, dann tauscht Euch in der Gruppe zu Euren Gedanken aus und sammelt auf Karten die „Single Stories“, die bei Euch aufgetaucht sind. Haltet in Stichworten fest, was diese „Single Stories“ kommunizieren, wen sie repräsentieren und wen sie exkludieren (ca. 20’).
6. Arbeite Deine „Single Story“ so um, dass Du selbst oder jemand Dir Wichtiges darin zentral repräsentiert wird. Überlege: Was verändert sich dadurch? (ca. 40’)

von Shanti Suki Osman

Buchempfehlung bzw. Geheimwaffentipp

Lucyna Darowska (Hg.) *Diversität an der Universität: Diskriminierungskritische und intersektionale Perspektiven auf Chancengleichheit an der Hochschule*, Bielefeld: Transcript 2019

Als machtkritische Pädagog*innen, Künstler*innen und Kulturschaffende kommen wir gut voran. Klar ist uns, tradierte Normen verlernen zu müssen; Teilhabe als Entscheidungsmacht betrachten zu müssen und ungehörten, versteckten Stimmen mehr Gehör schenken zu können. Es gibt aber viele Momente außerhalb des Workshop- oder Lehr-Lernraums (Antragsschreiben! Artikel Schreiben! Förderung Sichern! Mitwirkung an Hochschulpolitik!), wo verkörpertes Wissen allein nicht ausreicht und wir die Ideen und Methoden, die wir für selbstverständlich, dringend, progressiv, diskriminierungskritisch, feministisch, inklusiv, antirassistisch, „wieso-muss-ich-das-nochmal-sagen“ halten, irgendwie auch offiziell beweisen lassen müssen.

In der anfänglichen Phase meiner Forschung zu den Erfahrungen von Frauen* of Colour an Musikhochschulen in Deutschland bin ich gegen eine Mauer gestoßen, auf der gesprüht steht:

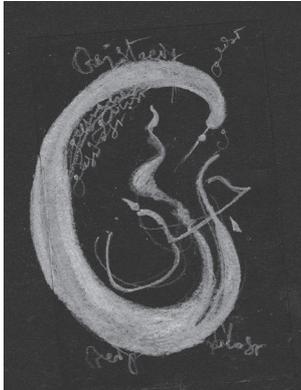
Diversität vs. Dekolonisierung: Kontext Hochschulen in Deutschland !!!???

Ich sollte diese Verbindung mit relevanter Literatur beleuchten, und nicht nur durch Ansätze aus meiner Praxis erklären. Wie von Geisterhand habe ich das von Lucyna Darowska (Soziologin, Carl von Ossietzky-Universität Oldenburg) herausgegebene Buch *Diversity an der Universität: Diskriminierungskritische und intersektionale Perspektiven auf Chancengleichheit an der Hochschule* gefunden....

Ich behaupte hier gar nicht, dass akademische Texte andere Wissensformen ersetzen sollen und es gibt bestimmt vieles hier drin, das noch zu ergänzen und zu kritisieren wäre. Aber mit differenzierten Beiträgen zu Intersektionalität und Hochschulpraxis (Margrit E. Kaufmann); Dekolonisierung und Diversität im Wissenschaftsbetrieb (Ayla Satilmis); Behinderung und Exklusion (Caroline Richter); Fluchterfahrung und Hochschulausbildung (Cinur Ghaderi & Rebekka Ehret) und Trans*diskriminierung (René_Rain Hornstein) u.a. ist das Buch eine Geheimwaffe für die Momente, wenn wir theoretische, aktuelle, „es-ist-doch-hier-geschrieben-worden“ Verankerung brauchen. Happy Reading.

A Ghost's Note Sympyobie

von Danae Nagel 2020



I. EIN SOUNDSTÜCK, UM ZUHÖREN ZU LERNEN, WENN DIE GABE DER TRANSZENDENZ KEINER AKADEMISCHEN PFLICHT DIEN T

Es war einmal ein politisches Taqsim¹. Eine musikalische Improvisation. Eine zeitgenössische Symphonie. Ein arabisches Lied, das von einem Geist, dem sogenannten Dschinn, erzählerisch gesungen wurde. Das Soundstück, das im nächsten Kapitel über Links aufgerufen und unter diesen gehört werden kann, basiert auf einer Performance des Ululierens. Die Ululation, deren unterschiedliche Aspekte in den weiteren Kapiteln dargestellt wird, ist, rein körperlich betrachtet, ein Schrei parallel zu der schnellen Bewegung der Zunge.

Die Symphonie, um die es hier geht, besteht aus einem musikalischen Teil, der Ululation, und der Sprachaufnahme des vorliegenden Textes. Die Ululation wird in den folgenden Kapiteln etymologisch und performativ erklärt und aus einer geschichtlichen, ethnologischen, kulturellen und wissenschaftlichen Perspektive dargestellt: als geschichtliche, ethnologische, kulturelle, wissenschaftliche Tradition.

Du machst jetzt eine geo-politische Reise durch und mit der Ululation. Die Bedeutung und Macht der Ululation kann von jeder Person gleichwertig praktiziert werden und ist dabei unabhängig von Raum und Zeit. Eventuell wird sie trotzdem dir gegenüber erneut dargestellt, performt und erklärt. Unsere erzählerische Reise beginnt erst einmal in der *foundationClass.

¹ Taqṣīm , (Arabic: "division")also spelled Taqṣīm or taksim, one of the principal instrumental genres of Arabic and Turkish classical music. A taqṣīm is ordinarily improvised and consists of several sections; it is usually (though not always) nonmetric. Bruno Nettl, <https://www.britannica.com/> Inspiriert von "Sufis Rags", The Mysticism of Sound and Music, Hazrat Inayat Khan, S. 153

Für mich in der imaginären Rolle des Dschinn² und in der realen Rolle der Wissensvermittlerin³ hat die *foundationClass mehr von einem Clan⁴ als von einer Class. Es gibt eine klare Verbundenheit und ein starkes Zugehörigkeitsgefühl zwischen und unter den Mitwirkenden. Es ist eine sozialpolitische Plattform, die allen möglichen Stimmen Raum gibt. Eine Plattform eingebettet in einen akademischen Raum. Sie ist besonders, da sie in der Lage ist, Wünsche zu erfüllen. Sie verwandelt uns Reisende, die sich dort aufgehalten haben, in eine ewige Einheit. Wander*innen, die sich kurz an einem selbstkreierten Ort trafen und Geschichten teilten, die von extremem Schmerz oder großer Freude erzählten. Es entstanden akustische Landschaften aus verschiedensten Aussagen. Diese Aussagen sind zu einem einzigen Statement geworden, wie ein einziger lauter Klang. Die Stimme der Vereinigung, die Verkörperung der Präsenz! Alles in diesen einen Ruf komprimiert, der seit Jahrtausenden genauso ausdrucksvoll und revolutionär zu spüren ist: Ululuululalalalalalalalalalalal!

II.

HÖR DEN RUF: ULULULULULALALALALALALA!

a. Soundaufnahme: <https://soundcloud.com/user-305388719/a-ghosts-note-symphobie>

b. Ululation und Performance ©Mira Debaja:
<https://vimeo.com/390796740>

c. Eine akustische Erzählung über empirische Erfahrungen n der *foundationClass Berlin. Geschrieben und erzählt von Danae Nagel.



III. GHOST NOTE



5

Wie bereits erwähnt, erkläre ich hier aus der imaginären Perspektive des Dschinn, worin seine Rolle überhaupt besteht. Wir Geister, Dschinnis, rufen gerne zwischen den Dimensionen „A Ghost’s Note Symphobie“. Wir erfüllen gerne Träume und Wünsche und achten auf Gerechtigkeit. Erschrecken wie Dämonen und beruhigen wie Engel.

2 GNN (𐎠𐎢𐎡𐎢 / 𐎠𐎢𐎡𐎢 / ġann) für „unsichtbar“, „verstecken“ oder „verrückt“ und bezeichnet eine Art Geist, Dämon oder Schutzgottheit. Vielleicht von dem lateinischen Wort genius.

3 Inspiriert von dem Werk „Die Bestimmung des Menschen“ von Johann Gottlieb Fichte (1762–1814)

4 Clan, sowie Clique, durch freundschaftliche oder familiäre Beziehungen oder gemeinsame Interessen und Ziele verbundene Gruppe von Personen.

5 Detail eines Reliefs, das einen geflügelten Geist (Dschinn) zeigt, aus dem Palast des assyrischen Königs Sargon II., 722-705 v. Chr. Der Glaube an Geister hat seine Wurzeln in mesopotamischen Legenden. (Abbildung: © Prisma/Newscom)

Wenn eine gewisse Phobie oder Angst gegen das Fremde entwickelt wurde, dann kommt es auf den Dschinn an, diese zu beseitigen, indem er sich als Ghost Note rhythmisch versteckt und zwischen den Dimensionen schwingt. Dieses rhythmische Schwingen wirkt als Gegengift zur Fremdenphobie.

Erklärung und bildliche Darstellung der sarkastischen Titelgebung:

Die Ghost Note⁶ liegt in der musikalischen Notation zwischen Existenz und Nicht-Existenz. Man* zeichnet diese nicht immer in die Notenzeile ein. Dennoch hört man* und fühlt man* sie sehr stark. Sie wird wie ein kurzes Einatmen angehalten. Sie verleiht dem schon gespielten Rhythmus Groove und mehr Dynamik, falls die*der Interpret*in das intendiert. Radikaler ausgedrückt: Eine Ghost Note hat etwas Spielerisches, sie hat Pfeffer. Sie hat ihre eigenen Regeln und ist autonom. Gleichzeitig wird sie vom System als etwas dazwischensteckendes, eventuell gefährliches und unbekanntes, etwas „Illegales“ verpönt. Ghost Note: eine Note, die man* spürt, die aber dennoch nur durch ein X notiert wird. Ghost Notes werden auch „dead notes“, „muted notes“, „silenced notes“ oder „false notes“ genannt.



X X X... Ungeklärter Staatsangehörigkeit XXX, Staatenlosigkeit XXX, Vergiftungsgefahr,



Totenkopfflagge.



Der Tod.

6 Inspiriert von dem Werk „Sprachen der Kunst, Entwurf einer Symboltheorie“. Kapitel IV. Die Theorie der Notation, S. 125–168 und V. Partitur, Skizze und Skript, S. 169–208. Nelson Goodman 1968.

7 Librero, „Quadrivium, Die Vier Klassischen Freien Künste: Arithmetik, Geometrie, Musik & Astronomie“ Kapitel: „Rhythmus, Metrum und Grundschatz“, S.253.



⁸ In der Musik erschafft die Ghost Note, der rhythmische Sprung, für den Körper eine neue Dimension der Existenz. Und fast magisch gewinnt der Körper die Freiheit alles

zu äußern, was er will. Es wird einem plötzlich die Freiheit gelassen, alles zu äußern, was man* möchte. Worüber man* nachdenkt, was man* sich wünscht, was man* gerne ohne Kompromisse zum Ausdruck bringen würde.

Symphobie. Symphonie + Phobie = Symphobie. Solche Plattformen wie *foundationClass, die verschiedene Gesellschaftsgruppen, Minderheiten und neue sozialpolitische Überlegungen auf unterschiedlichen, interdisziplinären Ebenen zusammenbringt, können in einer verschlossenen Gesellschaft, der Sicherheit am wichtigsten ist, Ängste und Phobien auslösen. Aus dieser ängstlichen Perspektive werden solche Plattformen als etwas Fremdes betrachtet, weil sie vermeintlich nicht ordentlich genug sind und der Norm nicht zu entsprechen scheinen. Sie werden lediglich mit einem X oder einem Fragezeichen in das sozialpolitische System notiert, eingeschrieben und wie Geister behandelt.

Die Geschichte, die hier geschrieben, gezeichnet, ululiert und erzählt wird, handelt nicht von einem reinen Lachen oder Weinen; diese Geschichte dekontextualisiert die traditionelle Tracht des geflüchteten Wesens und die Frequenzen, die du vielleicht nicht hörst, aber fühlst. So wirst du Teil dessen, auch wenn es dir nicht bewusst ist.

In der realen Rolle der Künstlerin, Wissensvermittlerin, Portfolio-Coachin, Studienbegleiterin und Mentorin an einer Kunsthochschule in Berlin habe ich mir Mühe gegeben, sehr präzise auf Wünsche zu hören. Habe den Dialog zwischen existierendem akademischen System und der Persönlichkeitsentwicklung einzelner Künstler*innen mitentwickelt. Dabei gelernt, Vertrauen und Geduld zu haben und mutig zu sein.

8 Librero, „Quadrivium, Die Vier Klassischen Freien Künste: Arithmetik, Geometrie, Musik & Astronomie“ Kapitel: „Komplexere Rhythmen, Dynamik, Artikulation, Punktierung und Synkope“, S. 265

IV. EINE AKUSTISCHE LANDSCHAFT

Die Ululation ist ein Schrei, der parallel zu einer schnellen Bewegung der Zunge ausgestoßen wird. Mira Debaja, ein Mitglied der *foundationClass, hat uns dazu gebracht, die Ululation immer wieder zu hören. Vor oder nach einem Treffen, einer Besprechung, einer Präsentation oder einer Versammlung performte sie das Ululieren. Es wirkte wie eine Bestätigung, ein Statement, ein akustisches Manifest, der Beginn einer Feier, des Feierabends, ein Lob oder Wut. Es ist laut, es soll laut sein, aufbrechend, transzendierend, mitnehmend. Nahezu kriegerisch könnte man* sagen... Es ging um das Zuhören. Darum, Menschen das Zuhören beizubringen. Den Radius der Pirat*innen zu erweitern. Die Stimme aus dem All, die Stimme des Geistes. So klingt *foundationClass, so hört sich ein Geist an, wenn er sich zeigt und ruft. Wir alle können Geister werden. Wir sollten es.

V. KLEINE GESCHICHTLICHE REISE ZU DER GEO-POLITISCHEN ULULATION

Ululation (von lat. ululare = heulen) ist ein langer, hoher Klang mit schnell schwankender Tonhöhe, eine besondere Art des Heulens. Wer ululiert, bewegt Zunge und Gaumenzäpfchen schnell auf und ab und singt gleichzeitig einen hohen Ton.



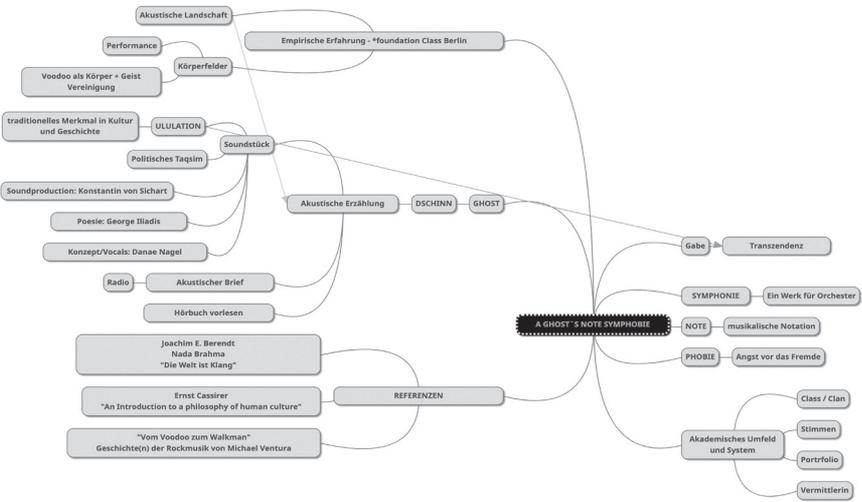
©Mira Debaja, Körpersprache: Ululieren, performance von Mira Debaja, 2020

Bereits im antiken Griechenland war Ululation als Ausruf der Freude bekannt. Die oftmals im Chor praktizierte Ululation ist eine Domäne der Frauen. Die Vokaltechnik wird häufig als Ausdruck von Freude eingesetzt, vor allem bei Hochzeiten, und als Ausdruck von Trauer und religiöser Ekstase. In arabischen Ländern wird Ululation „Zaghruta“ genannt. Des Weiteren kommt Ululation in Indien vor und in der afrikanischen Musik. Gebräuchlich ist es auch bei Beerdigungen von Märtyrer*innen in der islamischen Welt. In der Medizin wird mit Ululation ein unartikulierte, übermäßiges Schreien bei Hysterie und manchen Psychosen bezeichnet. Unter den Lakota rufen Frauen mit hoher Stimme „Lililili!“, um Krieger*innen für ihre Tapferkeit zu loben.



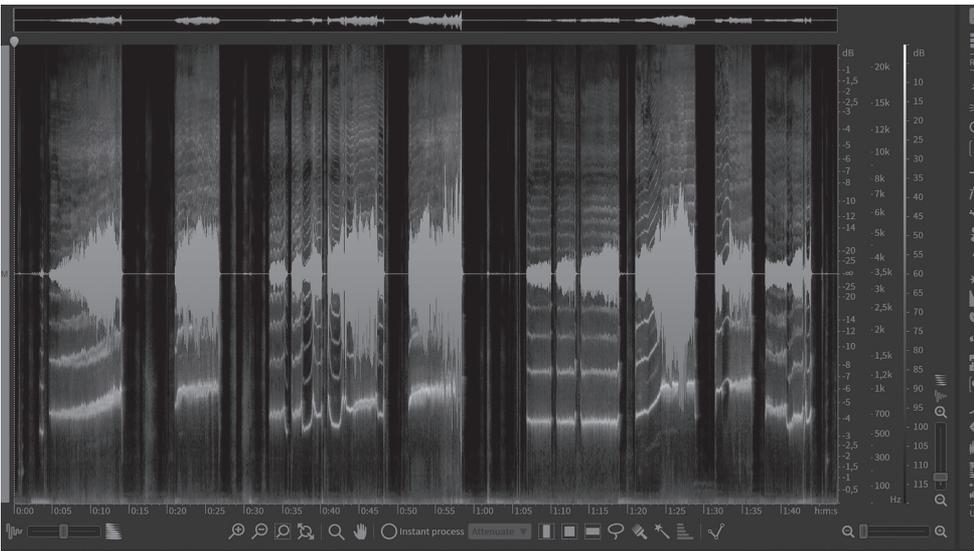
Altgriechisches Theaterstück „Αισχύλος, Χοηφόροι 380-392“, <https://www.youtube.com/watch?v=IEWgZLMz5k>

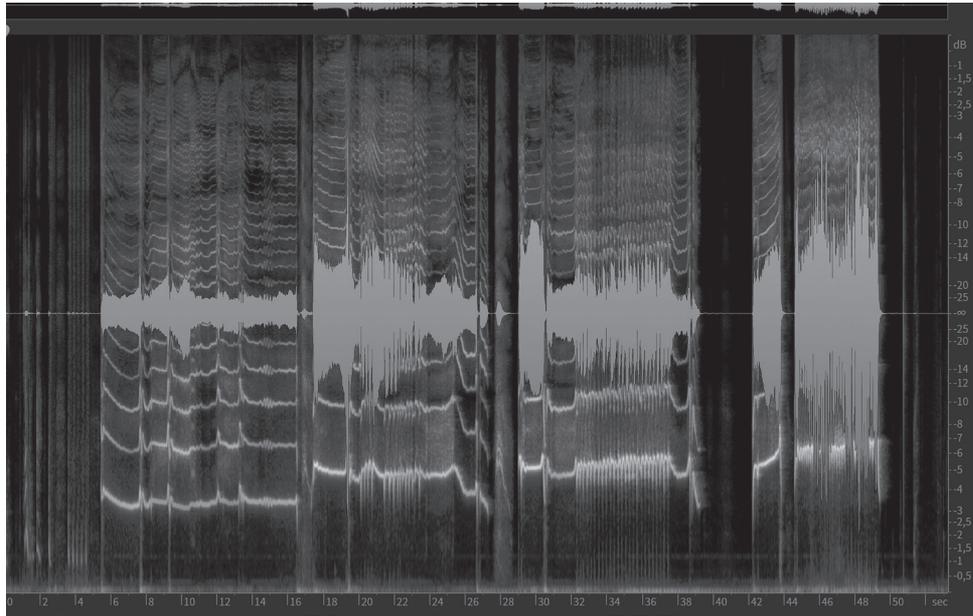
VI. ETYMOLOGISCHER BAUM



Ein Diagramm über die gesammelten Begriffe dieses Textes.

VII. ULALA-FREQUENZEN





Digitale Bilder der Frequenzen beim Ululieren, "A Ghost's Note Symphonie". Bildarchiv: K. von Sichart.

VIII. KÖRPERFELDER

In Ägypten war es die „singende Sonne“, die die Welt durch ihren „Lichtschrei“ schuf. In einem alten ägyptischen Text heißt es, dass es „die Zunge des Schöpfers“ gewesen ist, durch die „allergütter und alles“, was ist, geboren wurde ... Atum und alles, was göttlich ist, manifestieren sich selbst in Gedanken des Herzens und im Laut der Zunge...“, wobei es aufschlussreich ist, dass in der ägyptischen Hieroglyphenschrift das Zeichen für „Zunge“ auch „Wort“ bedeutet. Die Zunge ist es ja, die den Klang formt, der seinerseits wiederum das Wort trägt. Man* findet ihn also schon in der Hieroglyphenschrift: den fließenden Übergang zwischen dem mantischen Klang und dem gesprochenen Wort.⁹

⁹ Berendt, Joachim-Ernst: Nada Brahma: Die Welt ist Klang. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1992, S. 286, auch inspiriert von „Die Monade“, Quadrivium, Die vier klassischen freien Künste: Arithmetik, Geometrie, Musik & Astronomie. Librero, S. 12



Die Queen in Ekstase, Marie Laveau, 1830, Voodoo in New Orleans

IX. MUSIKALISCHER KLANG

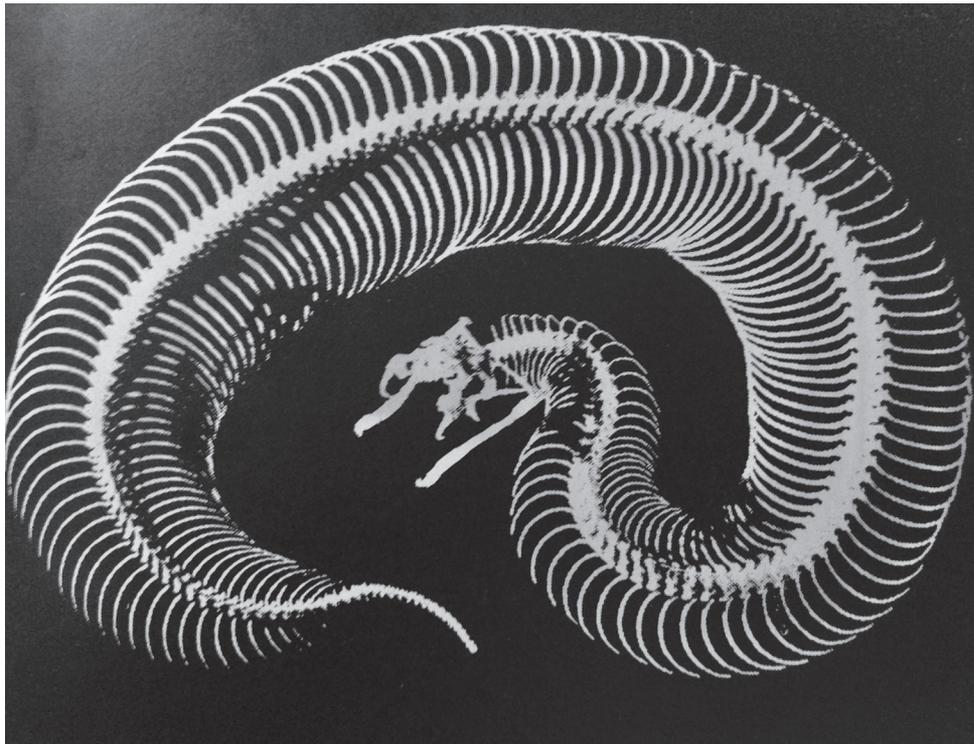
A Ghost's Note Symphonie. X wird von Ψ ersetzt. Ψ steht für $\Psi\alpha\kappa$ (PSAK)
= گس = Hund. Danae Nagel: Konzept und Vocals, <http://www.danaenagel.com/>, George Iliadis: Poesie, Konstantin von Sichart: Sound Production & Sound design, <https://www.konstantinvonsichart.com/>.

v

$\Psi\alpha\kappa$ /PSAK/گس

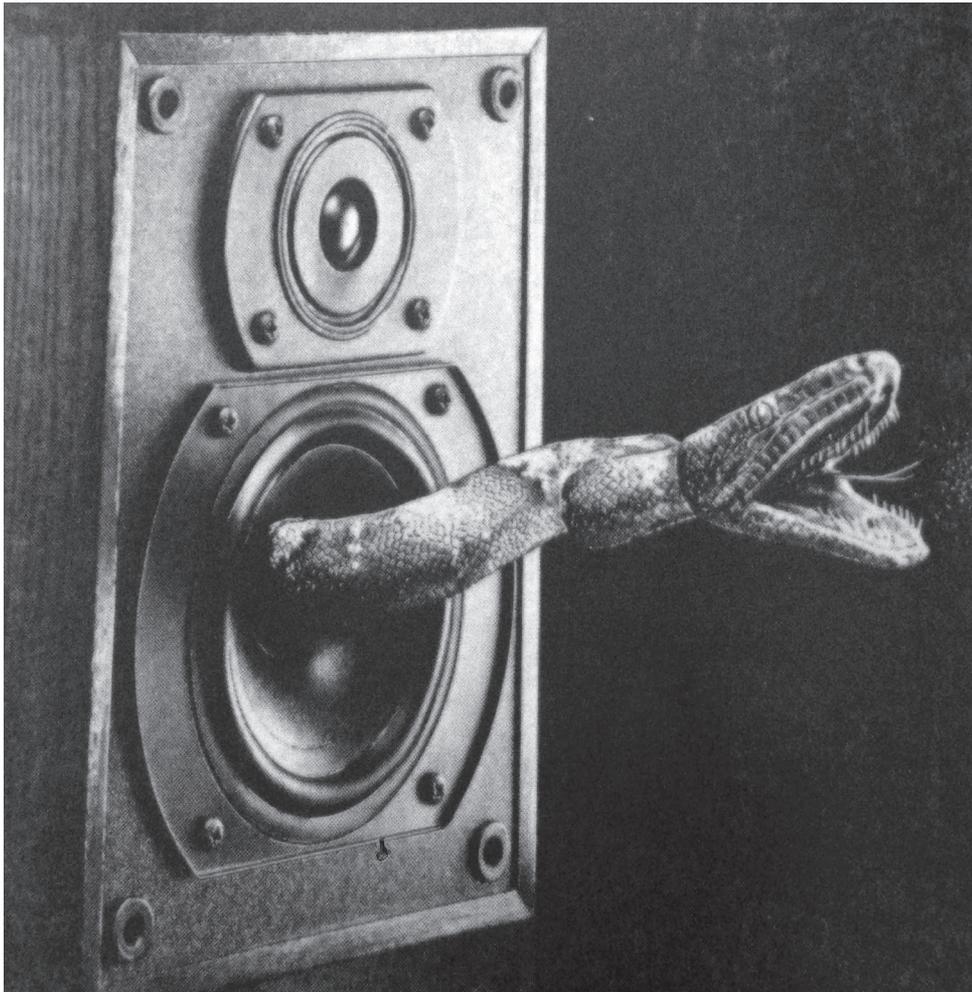
<p>”في الزجاج الأمامي الأبيض قطعة زرقاء لامعة تكاد تخبز من البرد ”ستغدو عيناها قاتلة“</p>	<p>„ Σ τ ' ά σ π ρ ο π τ α ρ μ π τ ρ ι ξ μ ι α κ α τ α γ ά λ α ν η γ ά τ α π τ ρ ό κ ε ι τ α ι ν α ψ η θ ε ί α π ' τ ο κ ρ ύ ο ν α γ ί ν ο υ ν τ α μ ά τ ι α τ η ς φ ό ν ο ς“</p>
<p>„Auf der weißen Windschutzscheibe wird eine satt-blaue Katze aus der Kälte gebacken werden Ihre Augen werden Mord“</p>	<p>"In the white windshield a bright blue cat is about to be baked from the cold her eyes will become murder"</p>

10



10 „Das Skelett einer Gabun-Viber, wie ein Herzstück der Jukebox: 160 Singles zur Auswahl.“ Vom Voodoo zum Walkman, Geschichte(n) der Rockmusik von Michael Ventura. S75

X. WUNSCH ERFÜLLT



11 12

Der Geist haftet immer an der Form. Das ist der Grund, warum Formen überleben. „Great Gods cannot ride little Horses.“¹³ Die Legenden und Mythen der Völker haben es schon immer gewusst: „Gott schuf die Welt aus dem Klang.“¹⁴

11 „Vom Voodoo zum Walkman, Geschichte(n) der Rockmusik von Michael Ventura S. 80

12 „Schlange: Sie ist ein in fast allen Kulturen verbreitetes altes Symboltier, dessen Bedeutung sehr ambivalent ist.“ Lexikon der Attribute in der Kunst. S. 366, H. Kretschmer

13 Inspiriert von das Werk, „Divine Horsemen: The Voodoo Gods of Haiti, Maya Deren

14 Berendt, Joachim-Ernst: Nada Brahma: Die Welt ist Klang. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1992, S. 286

by Discoteca Flamingstar

NOT HURT
DEAD
LIVING DEAD.
NOT FINISHED. STILL
HAVE WORK TO DO.
NOT GOOD TO KILL IS ... NOT GOOD.
DIFFERENT. DIFFERENT KIND OF LIVING DEAD.
MANY. TOO MANY.
I WILL LET THEM TAKE ME.
FOR NOW. GOOD. I DID... GOOD.
MORE. DO MORE. NO. WANT MORE. MORE
GO. YES. GO. NO.
LEAVE HER ALONE. NOT... GOOD. NOT GOOD. I'M NOT GOOD
FOR CHILDREN. BAD. BAD
THINGS WILL COME. WHEN YOU ARE WITH ME.
FRIENDS. DANGER. DANGER.
OFF THE TRACKS.
HURRY. SAFE. SAFE
NOW. ARENA. NO.
FRIEND. FRIEND PROTECT
KEY ALL
KEEP AWAY FROM HER
NOT FOOD FRIEND
FRIEND. LITTLE FRIEND.
WHERE FRIEND. FRIEND. FRIEND. I WANT FRIEND.
WHERE IS FRIEND. FRIEND. LITTLE FRIEND.
WANT FRIEND. FRIEND. FIND. FRIEND.
FRIENDS. TRUST. FIGHT.
LITTLE FRIEND. GET...BACK.
FIND LITTLE FRIEND. BAD. BAD MAN.
FRIEND.*

Gemeinsamer Besuch einer Künstler*in in ihrem Atelier, in ihrer Ausstellung, in ihrer ...

Ankommen – anschauen – zusammen schauen
– wieder anschauen – mit ihr über ihre Arbeit sprechen – Fragen an sie – Fragen an uns...

Kaffee + Zigaretten oder Wasser + Küsse oder Wein + Sich in Gedanken verlieren oder ...

Erste Zeichnung: Ein zu sehendes Werk abzeichnen –
20 Min.

Zweite Zeichnung: Den Körper, der sich aus der ersten Zeichnung materialisieren/wachsen/verdichten könnte, zeichnen.
20 Min.

In Zweiergruppen über das gezeichnete Wesen und dessen Körper sich austauschen.
20 Min.

...

* Lyrics of a song by the Queer Powerbook Death Metal band MAKITA. Cristina Gómez Barrio was distilling those words out (from George Romeros last work) originally for a performance of DISCOTECA FLAMING STAR <http://www.discotecaf flamingstar.com/arbeit/ode-to-vampirze-trilogy/>
<https://vimeo.com/makitaband>

by Felipe Castelblanco

A FIVE STEP PLAN TO REVERSE ENGINEER YOUR CREATIVE PROCESS
**



1

**IDEA
ARTWORK
ACTION**

2

3

4

5

DO NOT SEEK IDEAS. WORK BACKWARDS: ASK YOURSELF QUESTIONS AND IDEAS WILL FIND THEIR WAY TO YOU!

1. TEMPORALITY / DURATION
What should the "Shelf life" of the idea be?
To what temporal context does it relate?
Remember, nothing lives forever.

2. SITE / CONTEXT
Where does it live?
What spatial conditions are needed for it to exist or become tangible?
In what context is it going operate?

3. AUDIENCE
For whom are you doing this?
How can others embrace or confront it?
Why should they care?

4. MATERIALITY
What material conditions does your idea need in order to be shared with or grasped by others?
What materials lend it power, presence and potential?

5. AFTER LIFE
Where does it live after the show or event has ended?
Who cleans the mess or deals with its waste?
How can this idea / artwork / action die in the most coherent, respectful or impactful way?



ParaSite
School

** By Felipe Castelblanco
Artist, filmmaker and initiator of the Para-Site School
www.parasiteschool.org / www.felipecastelblanco.com

von Sandy Kaltenborn /
image-shift.net

visuelle kommunikation & andere missverständnisse

Übung: „prekäre Bilder“ / Lektion A

Die Grundannahme von Kommunikation ist ihr Gelingen. Doch gelingt Kommunikation immer nur relativ und bleibt somit nur eine Annäherung an eine mögliche geteilte Wirklichkeit von 2 oder mehr Personen. Zum Beispiel: Ich sage Baum – und habe dazu ein Bild von einem Baum im Kopf. Du verstehst Baum und hast auch einen Baum dazu im Kopf. Ich dachte an Palme, während du an eine Eiche dachtest. Wir reden also nur relativ und in einer Annäherung über dasselbe.

Diese Art des relativen Verstehens ist Menschen, die nicht Teil der dominanten Mehrheitsgesellschaft mit all ihren normierenden Setzungen sind, wohl bekannt. Unentwegt muss man – kann und darf man Wörter decodieren, reflektieren, deuten, übersetzen und in der Rezeption anpassen. Das kann Spaß, Mühe, Ärger und vieles mehr machen. Meine Mutter lachte meinen Vater aus, als er ihr Handschuhe schenkte. Die Deutschen tragen Schuhe an den Händen.

Wörter reden Bilder. Bilder reden Wörter. Das, was hinter unseren Augen liegt, übersetzt im permanenten Fluss das, was das Licht vor uns abbildet. Und Wörter, die neben Bildern stehen, beeinflussen diese Übersetzungsleistung. Wir kennen das, wenn wir z.B. Nachrichten auf 2 TV-Sendern sehen. Die gleichen Bilder, aber mit unterschiedlichen Text verändern unsere Rezeption der Bilder. Hier Freiheitskämpfer – dort Terroristen, usw. usf.

Die Übung: wir nehmen 5–7 Fotos aus Zeitungen oder Magazinen. Diese werden 2 x kopiert und auf 2 Arbeitsgruppen verteilt. Beide Gruppen erarbeiten getrennt voneinander Bildunterschriften zu den Fotos. Danach kommen beide Gruppen wieder zusammen und hängen die jeweils gleichen Fotos mit den differierenden Bildunterschriften an die Wand zur Erörterung. Spaß haben ist erlaubt. Viel Spaß.



*FoundationClass
/speaks



n gewünschten

ägt 10 Semester
und der Anfertigung

HOCH
erveranstaltung

What's bur
under
skin

There is Pain u



**I
WANT
TO
BE
FREE**

فقط اريد ان امتلككم
حبيباً
and
kill you
all



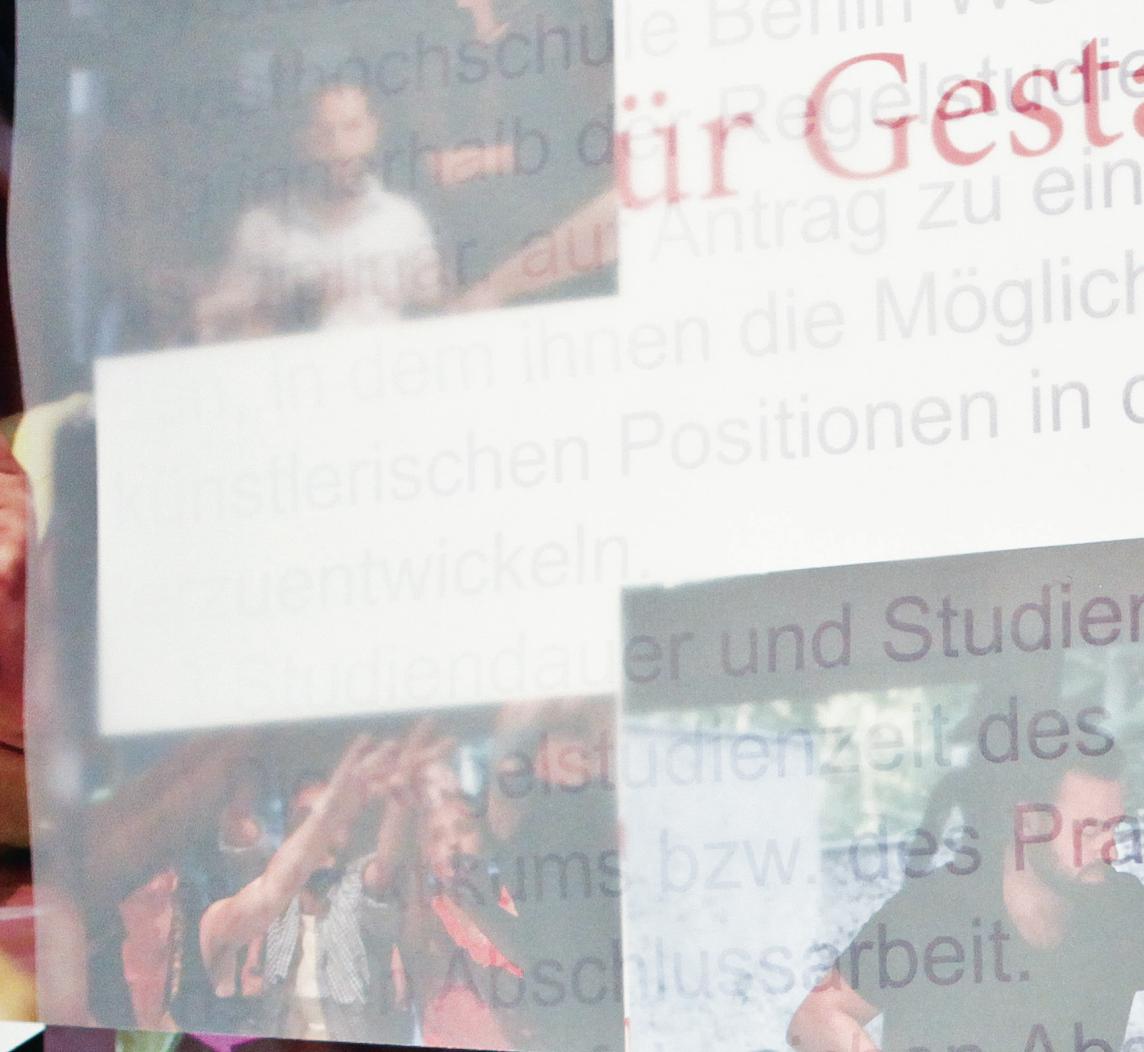












in dem ihnen die Möglich
Künstlerischen Positionen in d
zu entwickeln.

ür Geste

Antrag zu ein

Studiendauer und Studier

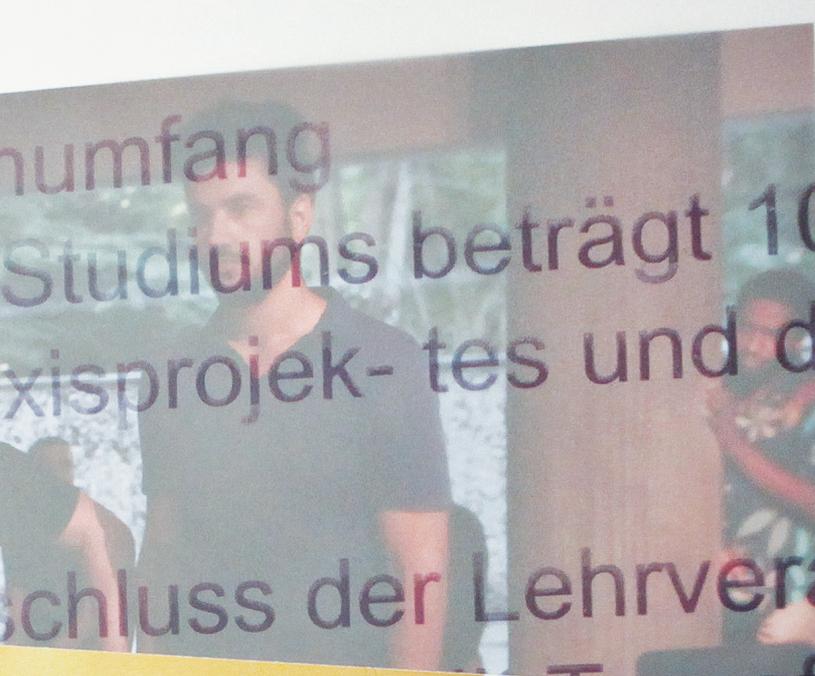
relstudienzeit des

kums bzw. des Pra

Abschlussarbeit.



anzzeit bestanden
em Meisterschülerstudium zugelass
nkeit gege- ben wird, ihre gestalteris
dem von ihnen gewünschten Fachge



umfang
Studiums beträgt 10 Semester eins
xisprojek- tes und der Anfertigung d
Hoc
schluss der Lehrveranstaltungen we
Transfer System (ECT







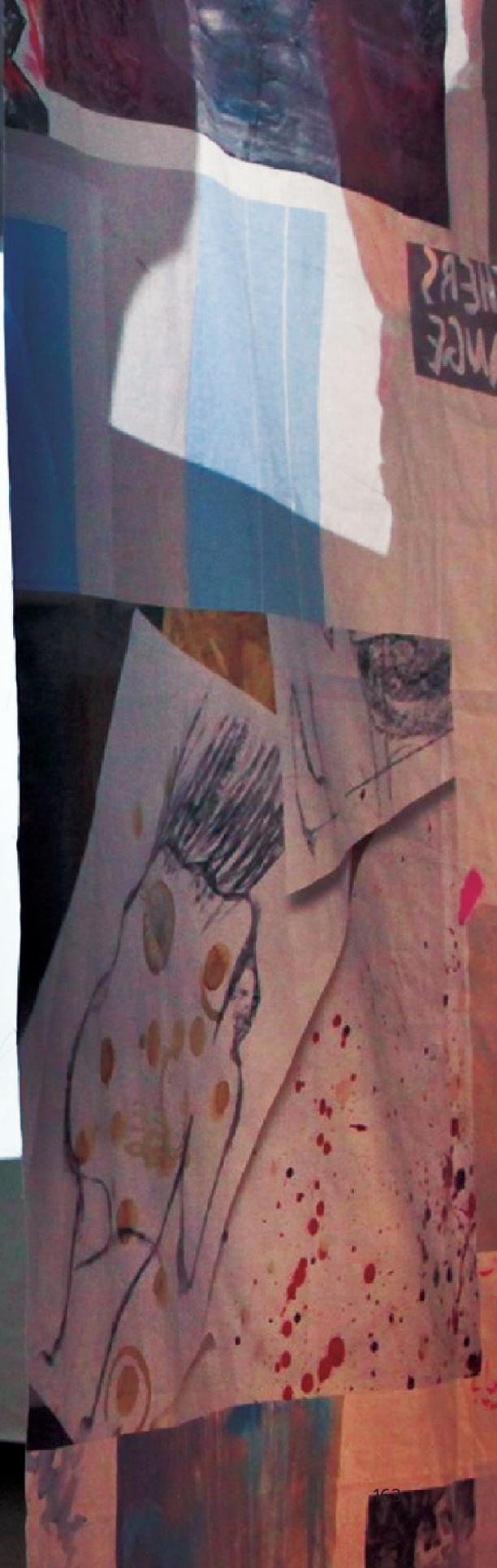
Handwritten text in Hebrew, including the word "שבת" (Shabbat) and other religious or cultural phrases, written in gold ink on a white background.













the standard in class
/speaks



By Christine Goutrié

Coding for Everyone: Democratizing the Power of Digital Knowledge

We are missing the digital voices of those who cannot code!

What if
it's about power structures?
it's about discrimination?
it's about racism, sexism, misogyny, ableism, ...?
it's about exclusive mechanisms?

It's not your fault!
that's what I tell them.

What if it's the propaganda out there?

"They are not the type of people"... they were told so many times.
We hardly know any female programmers.
We hardly know any BIPOC programmers.

Disseminating the knowledge of coding in all areas of our art school is essential and indispensable for artistic and creative expression.

Making bits and bytes as digital basic materials available for everyone is a political statement. This is only possible with a critical analysis of cultural norms and stereotypes and their role in excluding large groups of people from access to this knowledge.

Always embed digital facts/knowledge into the political and socio-cultural context
and then self-esteem can grow

// from the analysis that is sensitive to existing power relations
// from representation
// from own experiences of understanding and doing

With self-esteem, students can do magic.

The screenshot shows the p5.js Web Editor interface. The browser address bar displays `editor.p5js.org`. The editor has several tabs open, with the active one being `*foundationClass`. The user is logged in as `chrisgoutrie!`. The sketch is named `sketch.js` and was saved less than a minute ago. The code in the editor is as follows:

```
1 function setup() {  
2   createCanvas(800, 500);  
3   background(220);  
4   frameRate(1);  
5  
6   fill(255);  
7   stroke(255);  
8   textSize(60);  
9   text("*foundationClass", 20, 480);  
10 }  
11  
12 function draw() {  
13   fill('rgba(0,80,120,0.2)');  
14  
15   textSize(random(20,400));  
16   text("*foundationClass", 20, 400);  
17 }  
18  
19
```

The preview window shows a grayscale cityscape visualization. The background is a light gray. The foreground features a dense arrangement of overlapping, semi-transparent shapes that resemble a city skyline or a complex architectural structure. The text `*foundationClass` is displayed in a large, white, sans-serif font at the bottom of the canvas.

Widerständige Strategien

The BPoC Art Avengers

Eine fiktive Geschichte...

von Wildfire, Illustrationen von Krishan

Eine Künstlerin of Color besucht die Vernissage einer Gruppenausstellung verschiedener Berliner Nachwuchskünstler*innen in einer kleinen Pop-up-Galerie. Sie hat mehrere der Signature Drinks getrunken, die dort umsonst angeboten werden, und ist nicht satt geworden von den kleinen Appetizern, die performativ durch die Gegend getragen werden. Sie guckt sich die unterschiedlichen Arbeiten an, manche ganz cool, die meisten aber irgendwie gleich und langweilig und steht auf einmal vor einer großen Leinwand. In Öl gemalt ist auf dem Bild deutlich erkennbar: sie selbst! Ok, ihre Nase ist noch größer als sonst und die feinen dunklen Härchen in ihrem Gesicht über ihrer Lippe sind übertrieben deutlich dargestellt. Aber sie erkennt sich selbst wieder, denn es handelt sich um eine fotorealistische Darstellung von einem Bild aus ihrer Instagram-Story, die sie erstellt hat, als sie vor zwei Monaten mit ihren Freund*innen am See war und sie gemeinsam Handyfotos mit Matsch und Blüten gemacht haben. Jetzt hängt ein Bild von ihr – gemalt von einer *weißen* Künstlerin, die sie nicht einmal kennt – hier in dieser Galerie. Und dann hatte die Künstlerin noch die Dreistigkeit, wenn sie schon ihr Bild klaut, sie auch noch einfach nackt zu malen! Offensichtlich hat die ihren „Orientalische Schönheit“-Fetisch ausgelebt und den Hintergrund noch mit einer Mischung aus ausgedachten arabischen und chinesischen Schriftzeichen bemalt.

Die Kunststudentin of Color ist wütend und schockiert, sie konfrontiert die Künstlerin und die Galerie, die jedoch nicht einsichtig sind und sich gegen Zensur und für die Freiheit der Kunst aussprechen statt gegen Diskriminierung und Verletzung von Persönlichkeitsrechten.

Die Künstlerin of Color ruft ihr Kollektiv an, die BPoC Art Avengers. Die BPoC Art Avengers brechen in die Galerie ein, schneiden die abgebildete Person of Color aus dem Bild heraus und hinterlassen ein Bekenner*innenschreiben.

Das Bekenner*innenschreiben ist ein Manifest der BPoC Art Aven-

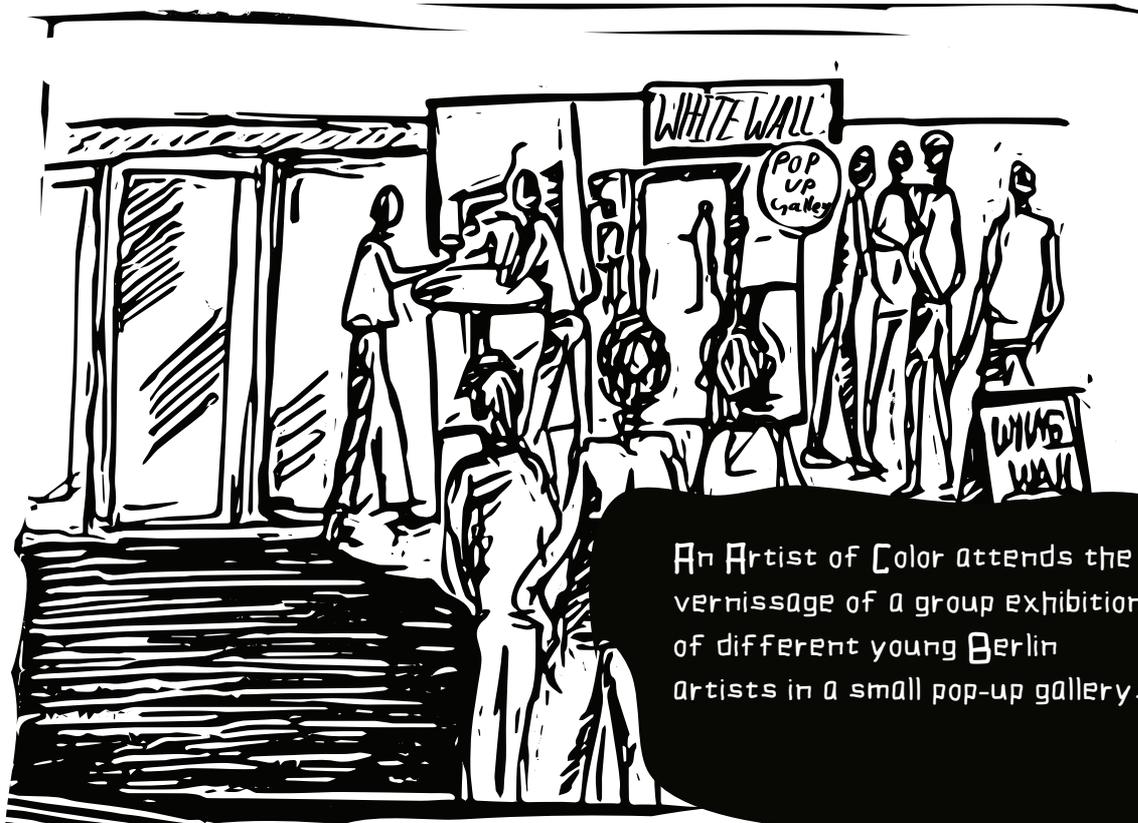
gers und beschreibt ihre Mission, die Ausbeutung und Objektifizierung von BPoCs und ihrer Körper in der Kunst abzuschaufen. In Zukunft soll es nie wieder Bilder geben, die BPoCs zum „Anderen“ machen, BPoCs exotisieren, begafften, zur Schau stellen, kriminalisieren, monstrifizieren oder entmenschlichen. Es gibt nur noch Selbstrepräsentationen von BPoCs. Bilder, die diverse Körper in ihrer Einzigartigkeit und Komplexität zeigen und mit denen sich BPoCs identifizieren können. Das ist die Mission der BPoC Art Avengers. Die BPoC Art Avengers sind Emergent Strategists. Sie haben in ihrer Gruppe verlässliche Beziehungen aufgebaut – alle kennen sich und ihre jeweiligen Stärken, Grenzen und Fähigkeiten sehr gut und können Verantwortung für sich selbst übernehmen. Alle haben Macht in einer Weise, die für andere in der Gruppe nicht bedrohlich ist. Die BPoC Art Avengers haben eine präzise Analyse von Machtverhältnissen und wollen radikale Veränderung. Sie kommunizieren untereinander direkt mit allen zur Verfügung stehenden Sprachen und können einander zuhören. Sie treffen Entscheidungen im Konsens. Die BPoC Art Avengers wissen genau, welches Wissen und welche Ressourcen für ihren Aktivismus nötig sind. Sie haben starke BPoC Anwält*innen in ihrem Netzwerk. Sie können sich selbst und andere heilen. Sie haben Autor*innen. Sie haben Hacker*innen und sie haben Fähigkeiten, die es ihnen erlauben, in verschlossene Gebäude zu gelangen. Die BPoC Art Avengers sind Shapeshifters. Sie haben Fluchtfahrzeuge. Und Superkräfte. Auch einen coolen Titelsong. Das Kollektiv der BPoC Art Avengers funktioniert wie ein Fraktal; es funktioniert im Kleinen so gut, dass es sich erweitern lässt und viele kleinere Fraktale zu größeren Fraktalen zusammengesetzt werden können, die wiederum zu noch größeren Fraktalen zusammengesetzt werden können.

Die BPoC Art Avengers bringen ihrer Schwester ihr Bild zurück und heilen sie. All ihre Kraft platzt als ein helles, strahlendes Licht aus ihrer Stirn heraus, während sie zwei Meter hochfliegt. Danach hat sie ein Emblem auf der Stirn, das Emblem der BPoC Art Avengers. Das Emblem tragen alle Mitglieder auf der Stirn, allerdings ist es manchmal unsichtbar. Mit jedem diskriminierenden Bild, das zirkuliert, wächst das Kollektiv der BPoC Art Avengers.

THE BPOC AVENGERS



a fictional story...



An Artist of Color attends the vernissage of a group exhibition of different young Berlin artists in a small pop-up gallery.

She has drunk several of the signature drinks offered there for free and is not satisfied with the small appetizers that are carried around performatively.



She looks at the different works, some of them are quite cool, but most of them somehow the same and boring.

hmmmm



Oh!!!

Suddenly she stands in front of a large canvas.

Painted in oil in the picture, it is clearly recognizable: it's she herself! OK, her nose is even bigger than usual and the fine dark hairs in her face above her lip are clearly exaggerated. But she recognizes herself, because it is a photorealistic representation of a picture from her Instagram story.

Really
...you kidding



STORY!



The Art Student of Color is angry and shocked, she confronts the artist and the gallery, but they are not understanding and argue for artistic freedom and against censorship instead of against discrimination and violation of personal rights.

Two months ago she was at the lake with her friends and they all took cell phone pictures with mud and flowers. Now a picture of her - painted by a white artist she doesn't even know - is hanging here in this gallery. On top of stealing her picture, the artist had the audacity to just paint her naked! Obviously she acted out her "oriental beauty" fetish; in the background she added made-up Arabic characters, mixed with Chinese characters.





The Artist of
Color calls her
collective, the
BPOC Art
Avengers.





The BPOC Art Avengers break into the gallery, cut the depicted Person of Color out of the picture and leave a letter claiming responsibility.



The letter claiming responsibility is the manifesto of the BPOC Art Avengers and describes their mission to abolish the exploitation and objectification of BPOCs and their bodies in art. In the future, there shall never again be images that turn BPOCs into 'others', exoticize, gape, exhibit, criminalize, demonize or dehumanize BPOCs. There is only self-representation of BPOCs. Images that show diverse bodies in their uniqueness and complexity, with which BPOCs can identify. This is the mission of the BPOC Art Avengers.

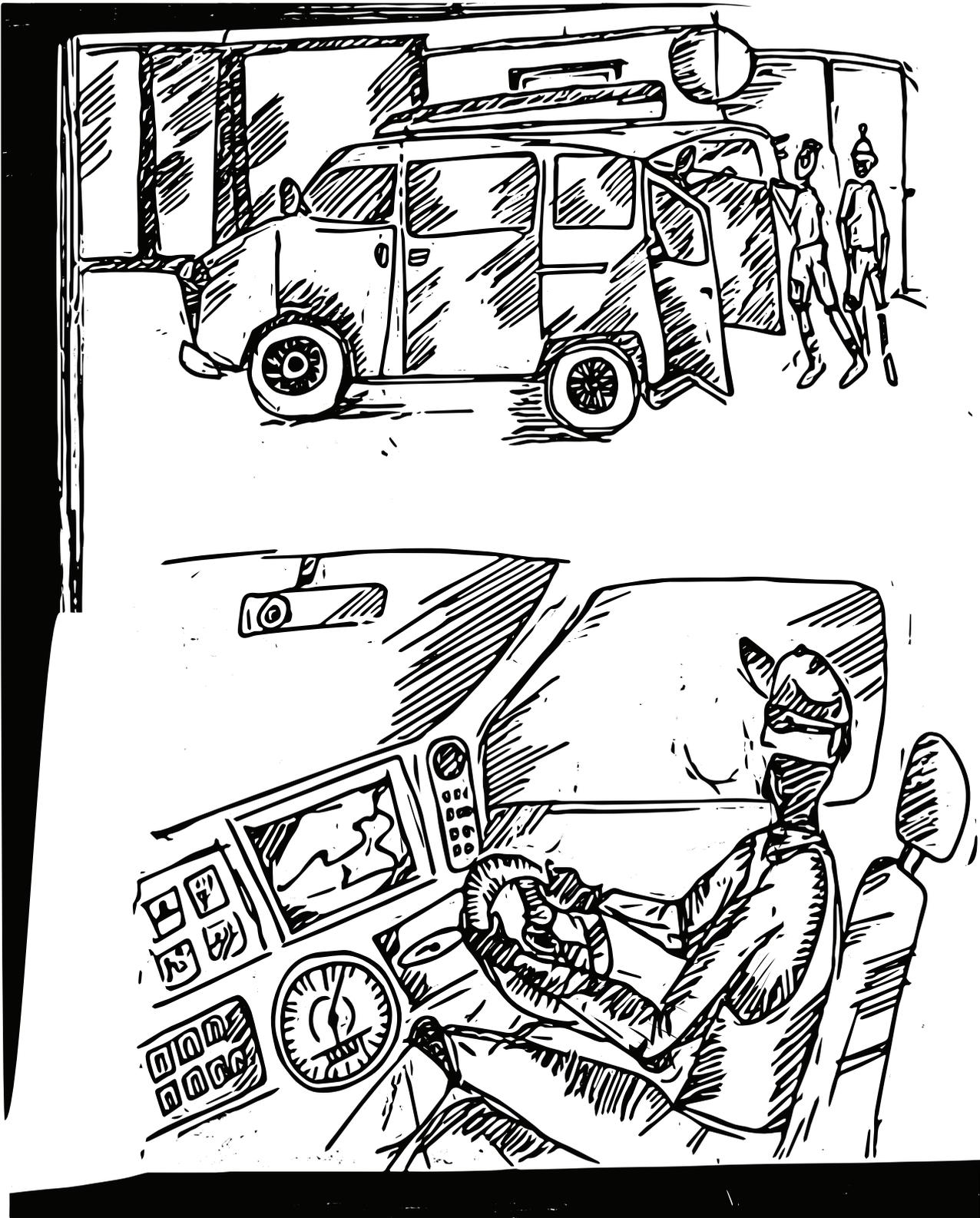






The BPOC's Art Avengers are emergent strategists. They have established reliable relationships within their group - all know each other and their respective strengths, limits and abilities very well and can take responsibility for themselves. They all have powers that are not threatening to others in the group. The BPOC Art Avengers have a precise analysis of power relations and want radical change. They communicate with each other directly using all available languages and are able to listen to each other. They take decisions by consensus.

The BPOC Art Avengers know exactly what type of knowledge and what resources are needed for their activism. They have strong BPOC lawyers in their network. They can heal themselves and others. They have authors. They have hackers and they have skills to get into locked buildings. The BPOC Avengers are shapeshifters. They have escape vehicles. And super powers. They also have a cool theme song. The collective of the BPOC Art Avengers works as a fractal, it works so well on a small scale that it can be expanded into many smaller fractals that can be combined into larger fractals, which in turn can be combined to even larger fractals

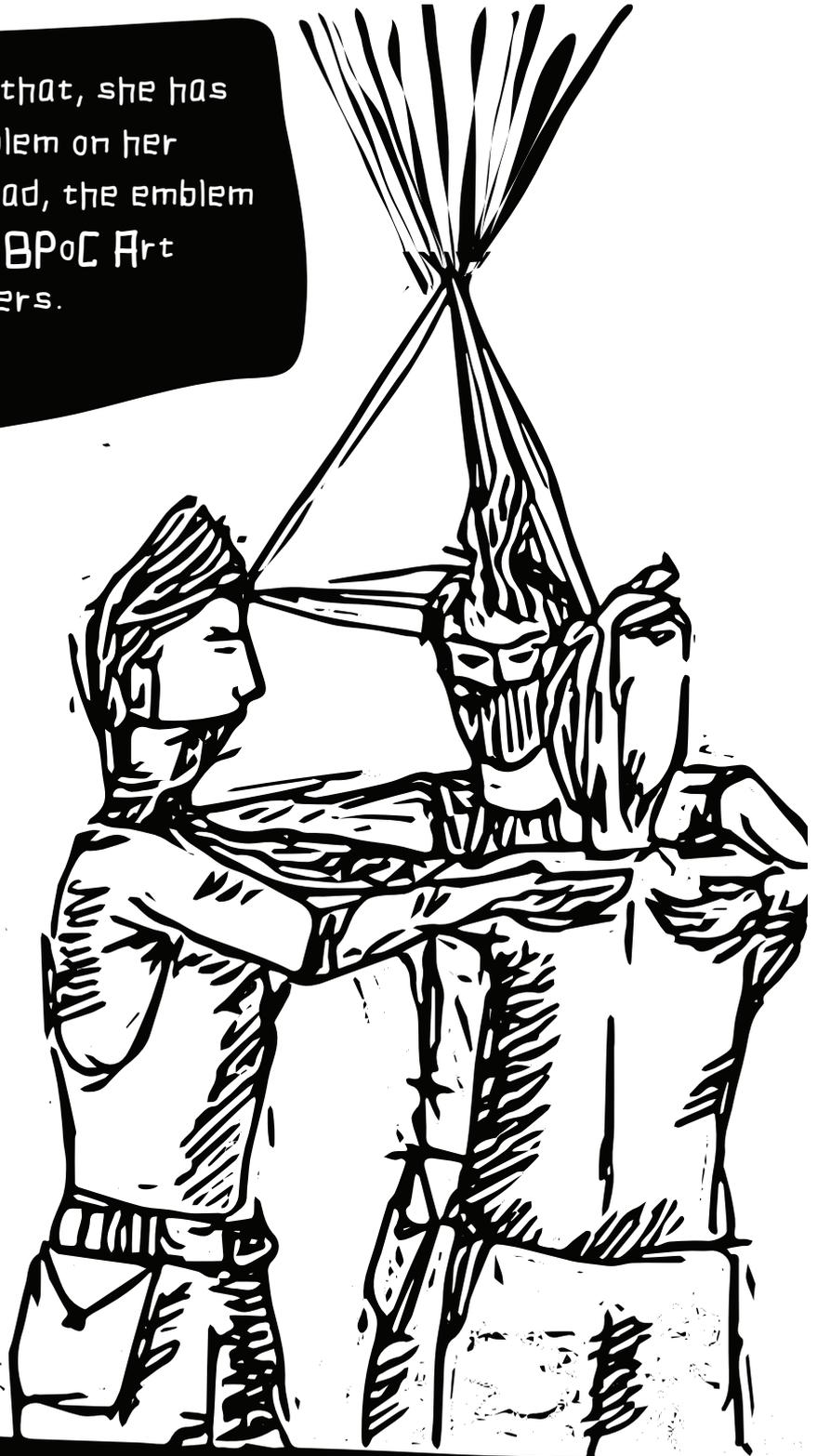




The BPOC Art Avengers bring the image back to their sister and heal her. All her power bursts out of her forehead as a bright, radiant light as she flies two meters high.



After that, she has
an emblem on her
forehead, the emblem
of the БРoC Art
Avengers.



All members wear
the emblem on
their foreheads,
but it is
sometimes
invisible.



With every discriminatory
image that circulates, the
BPOC Art Avengers
collective grows.



Here We Go

by Fadi Aljabour

In 2017, I was invited to show a work in a gallery with a group of Syrian artists. I participated with a sculptural work that has nothing to do with the war in Syria or with any other issue related to war.

The opening was attended by two journalists working for well-known German newspapers. They came to write about the exhibition and to interview the participating artists. When it was my turn, I started telling them about my work. After I finished one of the two journalists immediately asked me a question that had absolutely nothing to do with my work: Are you traumatised?

The journalists were disappointed about my answer. They obviously did not find what they were looking for. Somebody coming from Syria, they probably thought, must be traumatised or at least present themselves as a victim all the time.

After the exhibition my fellow artists told me that the journalists had asked them that same question.

Based on this incident and the article on the show that was later published I developed the idea for the work "here we go." In the article, the show and the artists were presented through the eyes and the assumptions made by the journalists, selling the story by making it about refugees, thus turning the topic once more into material, a commodity.

Sadly, this is not the only incident of this kind, there are many more stories like that and in *foundationClass we have a lot of experience by now in dealing with these issues.

This work (here we go) is a fork and a knife for eating. In the middle between the fork and the knife is what is called in Arabic (طاسة الرعية) which means The Bowl of Terror.

This bowl is part of Syrian heritage and was typically part of Syrian houses; it was used when someone is in a state of terror or intense fear, one would pour water into this bowl and offer it to the person to drink and calm down.



Linde

Linde Colden war 40 Jahre in der Verwaltung der khb, zuletzt in der Leitungsposition. In dem Interview mit Ulf Aminde spricht sie über ihre Erfahrungen in der Zeit der DDR und vor allem über die widerständigen Praktiken an der Hochschule seit den 80er Jahren bis hin zur Zeit der Wende 89/90.

Ulf Aminde: Wir wollen ja eine Publikation zu der *foundationClass produzieren und unsere Grundfrage für das Gespräch mit dir ist dabei: Gibt es eigentlich auch eine Geschichte der Hochschule, an die auch die *fC anschließen kann? Oder anders gefragt: Welche verschiedenen Geschichten und Perspektiven der Schule gibt es, bei denen es auch Ähnlichkeiten gibt oder Übergangs- und Anschlussmöglichkeiten für die *fC? Wie lange warst du eigentlich an der Schule, also wann hast du denn angefangen? Du hast als Studierende begonnen, oder?

Linde Colden: Nein, ich habe nicht studiert, mein Mann hat da studiert! Martin Colden hat an der khb Malerei studiert und ich war noch in Rostock und dann bin ich im November nachgezogen.

UA: Wann war das ungefähr?

LC: Ungefähr 1976 und ich habe im Januar 77 angefangen. Ich war also insgesamt genau 43 Jahre an der Schule.

UA: Ich dachte immer, du hättest als Studierende begonnen.

LC: Nein, nein, ich war gleich in der Verwaltung, ich habe nie studiert! Ich hatte so eine Verwaltungsfachangestelltenausbildung angefangen und wollte eigentlich etwas anderes machen. Ich musste ja irgendetwas machen damals und bekam dann aber gleich ein Kind und so bin ich dann an der weißensee gelandet. Ich wollte immer wieder aufhören, habe Abendschule gemacht, hatte ja das Studium abgebrochen in Rostock, weil mich das alles gestresst hatte dort. Dann bin ich an die Hochschule gekommen, weil Martin begann, dort zu studieren. Wir wollten zusammen sein und schon kam ein Kind. Wir haben mit 21 geheiratet und mit 23 hatte ich ein Kind, hatten wir zusammen ein Kind, er war ja noch 2 Jahre jünger und dann habe ich an der khb angefangen. So ist die Geschichte, ganz einfach.

UA: Dann ist ja eine Liebesbeziehung der Anfang deines Eintritts in die weißensee kunsthochschule.

LC: Auf jeden Fall. Er hat es ohne mich gar nicht ausgehalten.

(Beide lachen)

UA: Und dann hast du zuerst als Angestellte angefangen?

LC: Ja. Das hat mich aber aufgeregt – es war alles ziemlich durcheinander für mich und einfach nicht schön da. Aber so war der Anfang von allem. Es war nur einfach nicht schön da.

UA: Das war ja die Kunsthochschule des Nordens, so hieß sie damals und es war die Ostberliner Kunsthochschule und das ist, finde ich, total wichtig, weil die ja auch eine ganz spezifische DDR-Geschichte hat und auf eine Art, so lese ich das jedenfalls, auch spezifisch mit der Gründung der DDR verbunden ist. Zumindest ist es keine Schule, die es schon vorher gab und die dann verändert wurde, sondern sie wurde ganz neu aufgebaut.

LC: Ja, das stimmt!

UA: Das hat eine ganz eigene Qualität, weil es ja auch antifaschistische Widerstandskämpfer*innen unter den Professor*innen gab. Hat die khb eine dezidierte antifaschistische Geschichte?

LC: Ja, hat sie! Das kam über einen Offizier der russischen Armee. So wurde diese Hochschule, die sich eigentlich aus einer Besetzung gegründet hat, von Künstler*innen geführt. Die Schule war ja erst einmal in der Lederstraße.

Dann kam später dieses Fabrikgebäude von der Schokoladenfabrik „Trumpf“ in der Bühringstraße.

UA: Die Hochschule war gar nicht offiziell geplant von der Regierung, sondern es ging mit einer Besetzung von Künstler*innen los?

LC: Ja, so habe ich das in Erinnerung. Das kann man* auch genauer nachlesen in dem Buch „Drei Kapitel Weißensee“¹. Da steht drin, wie die Zeit von 49 bis 55 war. Da sind ja auch alle Rektoren beschrieben, die in der Zeit an die Hochschule kamen und aus welchen Geschichten die kamen und warum die nur kurz geblieben sind, warum sie weggegangen sind. Das ist damals ziemlich genau von Hiltrud Ebert erforscht worden.

Das war so der Beginn, glaube ich, und dann tauchten auch die Bauhäusler auf, z. B. dieser Jan Bontjes van Beek. Da kamen mehrere vom Bauhaus oder auch mit dieser Bauhäuslerischen Idee.

UA: Haben die damals schon den Grundkurs installiert?

LC: Ja. Ich glaube, als ich im Jahr 76 anfang, war das schon so. Da hatten die bereits Typographie und so etwas. Diese Idee, dass alle zusammen diese ersten zwei Semester absolvieren, das ist schon immer oder schon sehr, sehr lange so.

¹ Hiltrud Ebert (Hg.) *Drei Kapitel Weißensee Dokumente zur Geschichte der Kunsthochschule Berlin-Weißensee 1946 bis 1957*, Berlin: Lukas Verlag

UA: Und war das damals schon ein Politikum für die Schule? Wusste die Schule, dass es etwas Besonderes ist?

LC: Ja. Die haben ja immer diese Bauhaus-Tradition für sich beansprucht.

UA: Was erzählt sich so eine Schule selbst eigentlich darüber, welche Qualität in dem Grundkurs liegt – also mehr als nur: „Ja, da sind halt alle Studierenden aus allen Fachgebieten, allen Bereichen, alle Arbeitsweisen mal für ein Jahr zusammen.“ Es muss ja noch ein bisschen mehr geben. Es ist ja auch so eine Art gestalterische Utopie damit verbunden.

LC: Ja!

UA: Das würde ich ja auch persönlich gerne mehr verstehen, was es damals bedeutete und was sie sich so erzählt haben.

LC: Die wollten, dass es zwischen dem Designbereich und der Kunst keine grundsätzlichen Unterschiede gibt. Also das war damals so die Idee, auch in den 70ern war das schon so.

UA: Das war dieses Hannes Mayer-Bauhaus?

LC: Ja, genau. Die Grundidee war, dass alle auch alles verstehen können. Damals gab es öfter diese Wechsel zwischen den

Fachgebieten. Also jemand fing an und wechselte dann in die freie Kunst oder umgekehrt. Es gab z. B. auch ein Architektur-Fachgebiet, was auch eine bedeutende Rolle spielte damals. Wer Architektur studierte, war, wie auch Henselmann sagte, in einer besonderen Situation. Das war besonders gut. Und dann war da natürlich auch diese Geschichte mit der freien Kunst damals. In den Jahren, in denen ich anfing, war es ja so, dass es im Osten Kunsthochschulen in Halle gab, in Dresden, in Leipzig – und in Berlin. Und zwischen diesen vier Hochschulen, die es im Osten gab, war auch ganz klar, wozu welche Hochschule ausbildet.

Es war von Anfang an klar, dass es da Unterschiede gab, also auch mit dieser Neugründung der Schule in Weißensee. Die anderen hatten ja alle schon eine akademische Geschichte. Und diese Weißensee kunsthochschule war eher so ... berlinerisch. Wenn man* da studiert hat, war man* manchmal nicht so viel wert wie in Dresden. Aber ich weiß das ja nur aus der Zeit, als mein Mann studierte. Da war damals auch dieser Unterschied zu den anderen Kunsthochschulen. Weißensee war auch viel, als ich anfing, viel so ... frei, so wild. Und bevor sie anfangen mit dem Studium, mussten die Leute erst einmal alle in die Ernte. Die mussten erst einmal ein, zwei Wochen Kartoffeln ernten. Und nach zwei Wochen wusste immer schon jeder, wer mit wem.

UA: Mir kommt sofort die Frage: Wie war es denn eigentlich mit der Aufnahme? War es schwierig, in die Weißensee zu kommen? Wie waren die Prüfungen?

LC: Es war schwierig, da reinzukommen. In einem Studiengang waren in einem Jahr nur fünf Studierende.

UA: Das waren dann so 25 bis 30 Leute, die jedes Jahr aufgenommen wurden. Und wie war der offizielle Weg, auf dem man* sich beworben hat? Ich hätte meinen Schulabschluss gemacht und hätte mich bewerben können?

LC: Ja, Abitur war notwendig. Nicht so wie jetzt, wo man* besonders begabt sein kann und dann anfangen kann.

UA: Und wäre mir das dann, zum Beispiel wenn ich Kunst studieren wollte, einfach so möglich gewesen?

LC: Ich sage jetzt mal: Ja.

UA: Und wenn meine Eltern überhaupt keinen akademischen Hintergrund gehabt hätten, sondern etwas ganz anderes gelernt hätten oder gar nichts und ich hätte z. B. Architektur studieren wollen. Wo waren da die Hürden? Hätte ich mich erst einmal an der Schule beworben?

LC: Ja, auch mit einer Mappe. Das weiß ich noch ganz genau, weil ich das ja auch persönlich erlebt habe. Also auch mit einer Mappe. Dann wurde man* eingeladen, und dann kriegte man* damals auch Aufgaben, so wie jetzt eigentlich auch. Das hat sich eigentlich nicht sehr verändert. Mich hat es manchmal aufgeregt, weil ich gedacht habe: „Mensch, können die sich nicht mal etwas anderes einfallen lassen oder so?“ Aber das war damals auch schon so.

UA: Gab's da viele, die nicht genommen wurden?

LC: Ja, da gab es sehr viele!

UA: Also es war schon damals sehr selektiv.

LC: Absolut.

UA: Und die, die genommen wurden, wussten: „Ich bin genommen worden, aber viele andere wurden nicht genommen.“

LC: Ja, das wusste man*.

UA: Das hat dann so ein Selbstwertgefühl erzeugt, eine Stimmung?

LC: Ja, aber nicht so wie heute. Das war ja normaler, man* konnte ja alles, und jeder konnte alles.

UA: Aber eigentlich widerspricht das ja dem Ansatz: Gesellschaft und Gestaltung für alle, da ist doch ein Widerspruch drin. Also Gestaltung für alle, Gestaltung rein in die Gesellschaft, sie soll eigentlich allen zugänglich sein – das wäre so ein Anspruch der sozialistischen Kunst gewesen, der irgendwie auch leicht zu verstehen ist und viel damit zu tun hat, dass zum Beispiel künstlerische Prozesse und das Wissen der Künste in die Gestaltung von Gesellschaft einfließen soll, oder?

LC: Das war auch die Absicht. Das war das Anliegen dieser Hochschule und stand immer zur Diskussion. Die haben auch manchmal Tests dazu gemacht. Oder wir reisten regelmäßig nach Dresden zu Kunstausstellungen und wurden dann durch diese Hallen geführt von einer Kunstwissenschaftlerin, die auch Hochschulprofessorin war. Was damals ganz stark und dann immer stärker wurde, war diese Abteilung, die dieses ML unterrichtete, also Marxismus-Leninismus. Das fing damals schon an, aber es wurde in den 80er Jahren schlimmer.

UA: Also in den 70ern, als du angefangen hast zu arbeiten, war das schon ein Fach?

LC: Ja, das war viel früher schon Pflichtfach! Mauritz hieß der Professor, der das unterrichtete. Ich weiß, dass die Professor*innen mich immer angesprochen haben, was Martin Colden wieder angestellt

hat. Da habe ich immer gesagt: „Ich bin doch nicht seine Mutter.“ Die Studierenden wurden immer mal aufgefordert, Verpflichtungserklärungen abzugeben, die seiner Meinung nach Quatsch waren, so etwas wie: „Ich will ein guter Maler sein mit gesellschaftlichem Auftrag.“ Ich sag das mal ganz vereinfacht. Und da hat er sich immer aufgeregt und ich habe mich immer geschämt, wobei er ja recht hatte.

UA: Hat er öffentlich dazu gesprochen?

LC: Ja, in der Aula gab es immer regelmäßige Sitzungen dazu. Die saßen damals auch noch oben auf der Tribüne und haben so auf die Student*innenschaft runter geredet. Auf der anderen Seite wurde in der Aula aber zu der Zeit wild getanzt und da spielten die besten Bands aus dem Osten und es war wild, es wurde geraucht und getrunken. Man* lag auf dem Fußboden, das war auch in der Aula, das war zur selben Zeit.

UA: Aber da waren die Profs dabei?

LC: Es waren mehr dabei als jetzt, würde ich mal denken. Wenn jetzt Veranstaltungen stattfinden – große gab es in den letzten Jahren ja nicht mehr – da sind immer welche dabei.

UA: Also gab es unter den Professor*innen die einen, die versucht haben, auch so eine

systemische Treue umzusetzen und die anderen, die sich dem eher entgegengestellt haben?

LC: Ja, und Bedingung war, dass man* Parteimitglied ist, um Professor*in zu sein. In bestimmten Zeiten war das, glaube ich, ein Muss, sonst ist man* das gar nicht geworden. Es gab ja auch kein Ausschreibungsverfahren und keine Bewerbungsverfahren. Es wurde durch das Kulturministerium bestimmt, es wurde einfach gesagt: der kommt jetzt zu euch. Und dann war der natürlich auch in der Partei. Dann waren es ja auch nur drei Professor*innen pro Fachgebiet, so wie jetzt auch immer noch.

UA: Ich möchte nochmal zurück gehen. Da sind doch auch vernünftige Gedanken dabei gewesen beim Marxismus-Leninismus, da gibt's doch interessante Fragen. Was sind eigentlich Produktionsmittel? Wem gehört die Stadt, auch bezogen auf Kunst? Was machen wir hier eigentlich? Wollen wir die Gesellschaft eigentlich formen und gestalten? Oder wollen wir, ganz selbstbezüglich, nur im eigenen Atelier sitzen? Solche Fragen und Diskussionen waren unter den Studierenden auch Thema, oder?

LC: Ja, es wurden z.B. Aufgaben gestellt, anders als jetzt. Man* musste so Gruppenporträts malen von den Arbeiter*innen. Martin musste immer in die Gummiwerke neben dem Jüdischen Friedhof

und musste dort Arbeiter*innen zeichnen.

UA: Und ab wann gab es Gruppen, die anfangen, sich auch innerhalb der Schule gegen die offizielle Erzählung der Schule und das offizielle Selbstverständnis zu stellen?

LC: Das begann erst in den 80er Jahren. In den 70er Jahren war es noch nicht so, weil gesellschaftlich da noch nichts passierte. Das war ja erst Anfang der 80er Jahre. Da begann man* zu sagen: Das geht jetzt nicht. Das hing ja mit vielen Faktoren zusammen. Erst einmal diese Kontrolle, die man* auch in der Hochschule spürte. Ich hatte ja ständig Angst da. Man* wurde ständig aufgefordert, wenn irgendwas Auffälliges sichtbar wird, dass man* das sofort meldet, z. B. wenn irgendjemand anders angezogen ist oder die Person aus dem Westen sein könnte, sollte man* das sofort melden. Dazu wurde man* regelrecht aufgefordert.

UA: Also Personen in der Verwaltung wie auch Studierende, Lehrende ...

LC: Ja, alle. Und bei den Lehrenden sowieso durch ihre Parteigeschichte. Ich war ja nie in der Partei, Martin auch nicht. Da habe ich das nicht so mitgekriegt. Aber ich wusste, dass die immer montags Parteisitzung hatten und hinterher war es immer ein bisschen anders an der Schule, von der Stimmung her. Fast jede Woche änderte sich das. Und ganz extrem wurde das dann,

als es in China losging mit diesen Aufständen am Roten Platz. Aber das war ja dann auch viel, viel später. Das war ja 89. Davor gab es jedenfalls auch schon immer so ein Gerüttel und Leute verließen auch die Hochschule. Auch als das 1984 losging mit diesen Gasometern am Thälmannpark. Da wurden viele Leute scheinheilig aus der Hochschule sozusagen „entlassen“. Scheinheilig, weil es eigentlich ein politischer Grund war, aber das wurde nicht benutzt, sondern es wurde gesagt: „Sie sind fachlich so schlecht, Sie müssen die Hochschule verlassen.“ Es wurden viele „geext“, so hieß das immer.

UA: Es sind also viele exmatrikuliert worden?

LC: Ja.

UA: Was war die konkrete Geschichte mit den Gasometern?

LC: Die Gasometer sollten abgerissen werden oder sind ja abgerissen worden. Da gab es z. B. jemand an der Hochschule, der hatte eine Super 8 und hat das auf dem Fahrrad immer alles gefilmt. Die Gegner*innen wollten nicht, dass es abgerissen wird, weil sie andere Ideen dafür hatten. Wie jetzt immer bei solchen Bauten, die besonders sind, hatten sie andere Ideen dafür.

UA: Da gab es eigentlich eine Bewegung aus der Bevölkerung heraus?

LC: Ja, aber vor allem von Künstler*innen. Es gab dann stattdessen diese Alibi-Geschichte, dass in diesen bestehenden, übrig gebliebenen Teilen die Galerie „Parterre“ und die „WABE“ gebaut wurden.

UA: Das Thälmann-Denkmal mit der Faust, das heute noch als eines der großen Arbeiter*innendenkmäler von Berlin gilt, ist in Wirklichkeit gebaut worden auf einem Gelände, das Künstler*innen gerne für sich in Anspruch genommen hätten, um dort selbst organisiertes Arbeiten zu realisieren. Ernsthaft?

LC: Ja. Und da war die Stasi ganz aktiv damals. Ein Freund von mir, der Schriftsteller Bernd Wagner, der wurde überwacht. Wenn er nach Hause kam, saß schon jemand auf dem Treppenabsatz bei ihm zu Hause und wartete auf ihn. Der wurde dann auch innerhalb von 24 Stunden ausgewiesen.

UA: Weil er sich bei den Gasometern beteiligt hat?

LC: Ja, und auch so ein Schriftenheft herausgebracht hat: das „Mikado“.

UA: Die Gasometer sind also Teil einer widerständigen Prenzlauer Berg-Geschichte, die von Künstler*innen, Gestalter*innen, Autor*innen und so weiter irgendwie getragen wurde.

Und waren da auch weißensee-Studierende dabei, die dafür rausgeschmissen wurden?

LC: Ja.

UA: Und gab es noch ähnliche Geschichten, bei denen sich weißensee-Studierende an widerständiger Kultur beteiligt und dafür Sanktionen bekommen haben?

LC: Meistens ging das ganz anders. Manche mussten die Hochschule verlassen, weil die Eltern der Studierenden den Leuten da nicht passten, der Hochschulleitung also, gar nicht mal dem Womacka. Der spielte ja eine ganz besonders komische Rolle. Der war ja irgendwie Liebling der Regierung. Als ich ankam, fuhr der damals schon Mercedes im Osten, da dachte ich: „Was ist denn hier los?“, und mir wurde gesagt, das ist Womacka und ich so: „Was!“ Und der reiste auch viel nach Mexiko und war viel unterwegs als Künstler, damals in der Zeit unvorstellbar. Er demonstrierte nie zum Ersten Mai, sondern fuhr immer in sein Ferienhaus und hatte also eine ganz komische Stellung da. Der war so privilegiert im Osten, dem haben sie ja dann eine Wohnung gebaut bei der Fischerinsel. Den musste ich einmal besuchen, da kam ich mir vor, als ob ich beim König wäre. Da musste ich damals hin, weil ich mir immer die Schecks unterschreiben lassen musste, weil ich ja die Stipendien bar ausgezahlt habe. Jahrelang. 205 Studierende standen an. Alle haben ein Stipendium bekommen.

UA: Alle Studierende haben ein Stipendium von der DDR bekommen?

LC: Ja, alle.

UA: Die mussten nicht arbeiten, sondern haben Geld gekriegt?

LC: Ja, aber deswegen war es auch streng. Damals waren ja alle immer anwesend. Die Hochschule war wie eine normale Oberschule.

UA: Ich habe noch eine andere Frage. Es gab doch im Durchgang der Schule letztens so eine Ausstellung mit allen Absolvent*innen der Schule. Da ist mir aufgefallen: Ich habe da nur eine Schwarze Person gesehen, in der Clique rund um Selman Selmanagic damals, meine ich. Ich habe jedenfalls nur diese eine Schwarze Person wahrgenommen und da habe ich mich gefragt, was wohl die Geschichte von der Person war.

LC: Es gab mehrere. Es gab eine Frau, Nancy hieß die und sie hat Bühnenbild studiert und kam aus Kuba. Und dann gab es noch mal in den 70er Jahren jemanden aus Ceylon, der kam über eine Organisation an die Hochschule und studierte Textil-Design.

UA: Und Nancy aus Kuba lebt noch?

LC: Ja, sie lebt hier in der Nähe von Pankow. Eine Freundin von mir ist ganz eng mit ihr befreundet.

UA: Hat sie in Berlin als Bühnenbildnerin gearbeitet?

LC: Ja, sie hat auch viel Kunst für diese neuen Kreuzfahrtschiffe gemacht.

UA: Es gibt ja durch die ganze 89/90-Wende-Geschichte viel Aufarbeitung von Schwarzen Perspektiven in der DDR und den Perspektiven der Vertragsarbeiter*innen und eben auch tatsächlich der ganzen Diskriminierung und dem Rassismus, der denen entgegenschlug. Und damit auch eine Aufarbeitung der widerständigen und auch starken Geschichten der Migration, die sie erzählen und auch des Sichbehauptens und wie sehr das eigentlich mit DDR-Geschichte verbunden ist. Gab es das in weißensee auch?

LC: Ja, die gab es auch. Am beliebtesten waren die aus Kuba. Da gab es auch mal so ein Pärchen, die mochten alle. Aber die kamen durch das Kulturministerium ohne Aufnahmeprüfung an die Hochschule, das wurde so organisiert. Die waren noch lange da und waren total integriert in die Hochschule, mehr als jetzt, finde ich, mehr als die Leute, die jetzt da sind, weil es kleiner war und weil man* sich gefreut hat. Aus Vietnam waren nie welche da. Es gab sehr, sehr viele Vertragsarbeiter*innen aus Vietnam, aber niemand studierte bei uns Kunst. Die kamen nie aus jenen Gruppen, die zum Arbeiten kamen, sondern die wurden

immer „gesendet“ – die kamen immer mit einem Auftrag an die Hochschule.

UA: Ich würde ja sagen, das wäre ein Thema für den ML-Kurs, oder? Inwieweit verschiedene Herkünfte und das Verhandeln von diversen kulturellen Prägungen auch Teil einer sozialistischen Idee sind? Das ist ja etwas, was heute fehlt. Heute wird ja eigentlich die Frage nach Gemeinsamkeiten weniger gestellt. Jetzt wird immer mehr die Frage gestellt: „Wie anders bin ich?“

LC: Diversität ist ja das Thema, auch deutlicher als jemals zuvor. Man* hat sich eigentlich mehr gefreut damals. Es waren auch weniger, aber an der Hochschule waren die immer willkommen, sag ich mal. Anders als jetzt. Man* interessierte sich richtig für die; sie hatten vielleicht auch nicht so eine gewalttätige Geschichte wie manche Studierende der *fC. Ich habe Angst, wenn ich die Geschichten von denen höre. Das ist aber mehr meine Angst. Damals war das nicht. Damals dachte man*, die haben es geschafft, hierher zu kommen. Die haben es gut, man* dachte immer, hier ist es besser als da. Man* wusste das ja gar nicht. Ich bin ja nie gereist. Mit 45 bin ich das erste Mal geflogen und seit zehn Jahren auch schon nicht mehr. Das war auch anders in der Wahrnehmung, was Welt ist. Man* wusste nichts und hatte auch keine Bilder im Kopf oder man* sah ja auch nicht so viele Bilder. Wir hatten kein Fernsehen, wir hatten alles

nur aus Büchern. Ich erinnere mich, ich las z.B. ein Buch, das spielte in Rumänien. Und immer, wenn ich Pustebblumen sehe, erinnere ich mich an dieses Buch. Das hat mich so stark beeinflusst und so stark beansprucht, dass ich das bis heute noch ganz stark erinnere. Wir haben uns wahnsinnig viel über Bücher unterhalten.

UA: Auch an der weißensee kunsthochschule?

LC: Ja, wir haben uns Bücher auch weitergegeben. Man* bekam Bücher ja nicht so einfach, abgesehen von diesen offiziellen Büchern, aber die wollten wir nicht lesen, sondern eben eigene Geschichten haben, eigene Bücher.

UA: Du hast gesagt, das begann so in den 80ern, dass sich so eine Gegenbewegung entwickelt hat an der weißensee kunsthochschule. Waren das alle oder war es nur ein Teil?

LC: Es war vor allem in der freien Kunst und in der Architektur. Im Design, glaube ich, nicht. Da ist mir das nie aufgefallen. Die kannten sich ja auch alle viel besser. Ich weiß nicht, ob das heute auch noch so ist. Ich weiß, dass wir immer Besuch hatten. Später war das eine große Gruppe, meistens Männer.

UA: Ich wollte gerade nach den Frauen fragen.

LC: Frauen waren aus meiner Sicht nicht so vordergründig aktiv. Ich kann mich aber an eine Situation erinnern im Foyer, dass da so eine Gruppe von 10 Männern stand, die irgendwas diskutierte und dann die Parteisekretärin dazu kam und das dann eskalierte. Und es kamen ja damals auch ganz regelmäßig Leute von der Staatssicherheit von der Prenzlauer Allee. Die holten ja andauernd Akten ab, Studierendenakten, die sie dann auch wieder zurückbrachten und tauschten. Ich weiß nicht, was in diesen Akten stand. Die sind ja noch fast vollständig im Archiv. Die mussten ja auch bei der Eignungsprüfung einen Aufsatz schreiben, warum Sie Künstler*in sein wollen, was für Ideen sie haben, wie sie im Sozialismus als Künstler*in wirken wollen. Da haben die Leute sich dann allen möglichen Quatsch ausgedacht und waren überfordert mit der Frage. Was soll man* auch dazu schreiben. Fast automatisch war das ja. Man* dachte nicht ständig nach, wenn man* schrieb „mit sozialistischem Gruß“, darüber habe ich z.B. nicht nachgedacht.

UA: Nochmal zu den Frauen. War das Verhältnis eigentlich paritätisch?

LC: Nein, das hat sich erst nach der Wende entwickelt, dass mehr Frauen studieren. Vorher waren es vor allem Männer.

UA: Gab es eigentlich queere Personen an der Schule, die dort auch ihren Ort fanden und dort sein konnten?

LC: Also Transpersonen überhaupt nicht und schwul oder lesbisch, da redete man* auch an der Hochschule nicht offen darüber.

UA: Also wurde das heimlich gelebt? Oder war jedenfalls kein Thema, es gab keinen Ort, es war kein Teil der Selbstverständlichkeit?

LC: Nein, ich kann mich nur an einen Studenten in den 80er Jahren erinnern, der Mode studiert hat. Kurz vor seinem Abflug war er wahnsinnig aufgeregt, weil er nach Paris konnte und nicht wusste, ob er zurückkommt. In meinem Büro hat er dann zu mir gesagt: „Ich habe ein ganz anderes Problem. Ich muss meiner Frau sagen, dass ich schwul bin.“ Ich bin fast umgekippt. Für mich war das auch so aufregend. Und dann habe ich zu ihm gesagt, er muss es machen und habe so ganz gut darüber geredet mit ihm und dann hat er mir aus Paris eine Karte geschickt und sich bedankt und er hat mir ganz nett geschrieben, dass es mehr Menschen geben müsste wie mich. Das war das einzige Mal, wo es so dichter bei mir war. Ich kann mich sonst an nichts erinnern. Es durfte nicht gelebt werden, nicht an der Hochschule, nicht im Unterricht, das war alles kein Thema. Ich kann mich auch wirklich nicht erinnern, dass jemand auffällig war, so wie jetzt, wo es diese Offenheit gibt, diese

Kleidung und dieses Bewußte und Organisierte und so, das hat sich ja auch gesellschaftlich so entwickelt, finde ich. Ich weiß noch, wie ich mal von einem Studenten eingeladen wurde. Ich weiß nicht, ob der schwul war, jedenfalls war der mit mir im Prenzlauer Berg in der Schönhauser Allee in so einer Kneipe. Da habe ich zum ersten Mal gesehen, dass es Männer gibt, die sich küssen. Das war nicht so öffentlich und sichtbar in meiner Generation. An der Hochschule gab es das gar nicht bis vielleicht vor zehn Jahren oder so.

UA: Aber das ist etwas, was mich in Bezug auf diese Dissidenz an der Schule total interessiert. Wenn ich zur Zeit der DDR da studiert hätte, dann hätte ich doch irgendwann die Perspektive eingenommen, dass es hier so einen offiziellen Part gibt, wo ich aufpassen muss, was ich sage, wenn ich öffentlich rede. Meine Akten werden möglicherweise von der Stasi überprüft ...

LC: Ich glaube, das wussten die Studierenden gar nicht.

UA: Ok, ich muss dann jedenfalls in so ein offizielles Programm, in eine offizielle Lehre auch im Unterricht gehen. Aber wo hätte ich eigentlich frei reden können? Gab es denn dann eigentlich auch so richtige Räume, in denen ich wusste: Hier kann ich die Tür zumachen und hier sind wir unter uns?

LC: Nein, gab es nicht.

UA: Aber gab es das nicht wenigstens auf den Partys?

LC: Doch, das gab es auf den Partys und man* feierte ja wahnsinnig viel zu Hause. Da war das möglich. Da traute man* sich. Am Tag hat man* sich gesehen, hat gar nicht darüber geredet. Ich kann mich an viele Partys erinnern, da wurde hart diskutiert, auch über die Aufgaben, die gestellt worden waren, die man* so erledigen musste. Das hat viele angekotzt.

UA: Waren das nicht Räume, in denen die Frauen sich irgendwie mehr ausdrücken konnten?

LC: Es gab ja so wenige, auch in der freien Kunst, in der Bildhauerei noch weniger als in der Malerei. Es gab in der freien Kunst viel, viel weniger Frauen. Aber es gab auch in der Bildhauerei nur Männergruppen und nur eine Frau ... Das entwickelte sich erst am Ende, aber nicht gleich so wie jetzt, dass es so viel mehr Frauen sind, 60 Prozent Frauen. Das war unvorstellbar.

UA: Es gab also Räume, in denen klar war: Wir bewegen uns eigentlich immer noch in so einem erweiterten Raum der Schule. Aber wir sind hier unter uns.

LC: Ja, das waren die Partys und auch diese Gruppen. Die trafen sich immer wieder, das war auch offen. Wir waren viele, und

auch so hemmungslos, das flippte dann auch ein bisschen aus in den 80er Jahren. Das war viel mehr als heute. Aber auch an der Schule war das alles viel mehr da. Damals war alles irgendwie immer so aufgeregt, fand ich.

UA: Also da waren die Partys und auf denen wurde diskutiert und gesprochen und es hat sich eine Form von Widerständigkeit formiert?

LC: Ja, auch mit Professor*innen. Es gab so eine offizielle Ebene und dann die inoffizielle und man* unterhielt sich dort auch mit den Professor*innen.

UA: Es gibt ja den Mythos über diese Plakate am Alex 89 auf der Großdemonstration, die sind von weißensee-Studierenden gemalt worden.

LC: Einige schon! Das war diese Gruppe um Achim Damm, der war ja auch immer im Lehrauftrag an der Hochschule im Bühnenbild und ist auch jetzt noch aktiv. Und der hat damals dieses ganz bekannte Plakat gemacht mit Egon Krenz, das hat es bis in den „SPIEGEL“ geschafft ...

UA: Gab es damals nicht wenigstens Frauen, die da mitgestaltet haben?

LC: Da gab es auch Frauen.

UA: Und diese Gruppe hat sich in

weißensee getroffen. Haben sie weißensee als einen Ort genutzt, an dem sie ihre politische Praxis entwickelt haben?

LC: Ja, die haben sich auch damals geäußert in der akademischen Senatssitzung, das war so 88 oder im Jahr 89. Da ging das so richtig los.

UA: Wurde damals denn eigentlich offiziell kommuniziert, was Gorbatschow vorhat?

LC: Ja, aber immer so negativ.

UA: Offiziell negativ, aber haben die Anderen das gelesen und gehört als ein Zeichen möglicherweise auch des Aufbruchs und der Veränderung?

LC: Auch. Ich habe geheult.

UA: Als du die Rede von Gorbatschow gehört hast?

LC: Die Rede und auch als das letzte Pfingsttreffen in der Karl-Marx-Allee stattfand, als Gorbatschow noch mit Honecker auf der Bühne stand, als es schon ganz kritisch war, als man* schon wusste, dass es Veränderungen geben wird. Da wusste ich aber nicht, dass es so schnell gehen würde. Aber ich habe an dem Abend vor dem Fernseher geheult. Und an der Hochschule war es auch so, dass wir es merkten. Als mich zum Beispiel

mein Mann mit einem Freund besuchte, da sagte die Parteisekretärin zu mir, ich solle dafür sorgen, dass diese Männer sofort die Hochschule verlassen, vielleicht weil sie Unruhe reinbringen könnten, das wollte man* nicht. Es gab diese kleine Gruppe, die sich immer oben, da wo die Verwaltung sitzt, getroffen hat und die haben immer so geheimnisvoll getan. Da durfte man* nie stören oder so. Da ging man* auch nicht rein, da ging man* nicht freiwillig hin. Das war eine kleine Gruppe von Professor*innen aus dem ML-Bereich.

UA: Aber denen ging doch der Arsch auf Grundeis.

LC: Ja, und das merkte man. Deshalb wollten die auch, dass fremde Männer sofort die Hochschule verlassen. Die wollten nicht, dass jemand da reinkommt und Studierende z. B. auffordert, irgendwas zu tun.

UA: Wie viele Studierende gab es damals?

LC: Ungefähr 250.

UA: Und wie viele waren zum Beispiel aktiv widerständig in den letzten Jahren der DDR?

LC: Ich schätze so 50, die auch Plakate gemacht haben und so.

UA: Also ging eine Bewegung von Weißensee aus?

LC: Ja, ganz groß.

UA: Was gab es da so alles? Haben Sie auch andere Aktionen gemacht?

LC: Sie habe Aktionen gemacht und sich verweigert, am Unterricht teilzunehmen. Auf dem Bebelplatz gab's ja so eine ganz große Kundgebung. Die waren da ganz aktiv dabei, haben auch mitorganisiert mit anderen Studierenden aus Berlin. Da gab es eine ganz große Bewegung. Aber genauer kann ich das auch nicht sagen.

Als das in China war und man* sich noch überlegte, ob es eine ähnliche Entwicklung hier geben würde, da war ich zufällig in so einer Leitungssitzung, da ging es darum, ob man* das zulässt, dass die Leute „geext“ werden. Die Hochschulleitung diskutierte damals darüber.

UA: Das war aber doch dann eigentlich sehr progressiv?

LC: Das war damals progressiv, ja. Aber diese wahnsinnige Angst vor der Parteiführung und darüber, wer schon ausgetreten ist und so weiter ... Es ging darum, dass angeblich der oder der schon aus der Partei ausgetreten sei und jetzt alle dafür sorgen müssten, dass das nicht

so überhandnimmt. Da gab es Diskussionen unter den Leuten, die ML und die politische Führung hatten. Es gab ja so eine sachliche Führung und es gab eine politische Führung der Hochschule.

UA: Und war dann aber die weißensee für diese widerständigen Studierenden sogar plötzlich so etwas wie ein Rückzugsort, wo sich Netzwerke gebildet haben und wo man* irgendwie den Eindruck hatte: „Okay, wir haben hier auch Ressourcen, wir können die Werkstätten nutzen und Aktionen planen?“

LC: Ja, das war so.

UA: Mich interessiert, ob es da so etwas gab wie eine inoffizielle Praxis. Also brav und ruhig spielen, während es in Wirklichkeit aber auch Treffen oder Begegnungen gab und Gespräche, in denen eben auch Aktionen geplant wurden?

LC: Ja, es war in den 80er Jahren öfter der Fall, dass die so etwas planten oder so agierten. Die Zeit, zu der immer etwas ausgetragen wurde, war der Fasching. Da war die Aktion, da hatten alle drei Wochen frei und mussten malen für den Fasching. Da waren immer so versteckte Botschaften drin. Im Fasching waren die politischen Botschaften versteckt, das würde ich so sagen. Ich verkaufte damals die Faschingskarten. Also was ich alles in meinem Leben schon gemacht habe! Die verkauften

wir dann manchmal durchs Fenster über den hohen Zaun nach draußen. Wir mussten dann immer schauspielern. Alle wollten Karten! Die ganze Kunstszene kam da hin.

UA: Sicherlich auch aus anderen Städten?

LC: Ja, aber vor allem aus Berlin. Das war so voll, da gab es überhaupt keine Sicherheit, keinen Brandschutz. Das fand in allen Räumen der ganzen Schule statt. Überall lagen Matratzen, man* legte sich einfach irgendwo hin und das ging drei Tage, man* hat die Kinder vernachlässigt, es war eigentlich ganz fürchterlich. Drei Tage war da so richtig Party. Da spielten auch tolle Bands.

UA: Gab es eigentlich eine Punkkultur in weißensee?

LC: Ja klar, da gab es zum Beispiel die Brüder Lippok.

UA: Die haben in weißensee studiert?

LC: Der eine auf jeden Fall Malerei, der ältere von beiden ...

UA: Die sind da als Punks gewesen?

LC: Ja, die haben gespielt wie die Verrückten.

الانتظار مروة المقبل

"(الانتظار هو أيضاً أملٌ بشيءٍ قادم (مستقبلي)"¹
فريدريكا غريف

يا لها من كلمةٍ تختصرُ حياتنا. في الانتظار تغدو الحياة قصيرة، دائماً أقصر

كطفل في الموطن كان انتظاري صغيراً جداً. انتظارُ عودة الأهل من العمل. انتظارُ
الطعام. انتظارُ في الطابور لشراء المثلجات
كلُّ هذه الأفكار تهاجم رأسي عندما أكتبُ كلمة الانتظار. وأسأل نفسي إن كان كل هذا
الانتظار ليس سوى حلم. نعم، يمكن لكل شيء أن يحدث ولربما أتذكر كل هذا بصورة
خاطئة أو صديقة، أو أنني الآن في حلم؟ ربما كابوس؟ لأنني الآن أنتظر مجدداً. لا أفعل
شيئاً سوى الانتظار وهذا ما يقودني للجنون. أنا أنتظر إذن أنا موجودة

أن تنتظر حسب معجم كامبريدج: لا تذهب بعيداً/لا تفعل أي شيء حتى يأتي أصدُّ ما أو
يحدث شيء ما²

أفكر في كل المواقف حين طلب مني أن أنتظر. لو أنني فعلت ما طلب، لكانت
أعوامي الست الماضية خاليةً من كل شيء عدا الانتظار. لكنت جالسةً هناك أنتظر أن
يحدث شيء ما

1 Friederike Gräff, Warten. Erkundungen eines unliebsamen Zustands, Berlin 2014, S. 157.

2 "Wait", in: Cambridge Academic Content Dictionary, 2014.

صديق لي قاسمته الانتظار لبعض الوقت، قال لي مرةً: أنا لا أنتظر الورقة إنما أنتظر أن أوجد. أنتظر أن تبدأ حياتي أخيراً
إنْتَظِرْ أو مازال للآن ينتظر الورقة التي تعترف به في ألمانيا حتى يُسَمَّح له أن يعمل

هؤلاء الذين يقولون له "انتظر هذه الورقة" لا يعلمون أنه ينتظر أن تبدأ حياته أخيراً في الغالب لم يختبر أولئك الذين ينتظرون منا أن ننتظر الانتظار أصلاً، أو على الأقل هذا ما نشعر به عندما يتعلّق الأمر بالهجرة والتمييز. هذا ما تشعر به على الأقل عندما يجب عليك أن تنتظر قرار طلب اللجوء أو الموافقة على طلب النقل إلى برلين

نحن سجناء الانتظار

بينما يجب عليك أن تنتظر، يحق لآخرين وبسهولةٍ بالغيةٍ استلام ذات الأوراق لماذا يُنتَظَر من الذين انتظروا مُسبقاً أن يكونوا قادرين على الانتظار أكثر؟ ألم ينتظر هؤلاء بالذات كل ذلك الوقت اللعين؟ لماذا يُقال لهم مراراً وتكراراً أن الأشياء تحتاج وقتاً؟ على سبيل المثال في قضية الحد من التمييز "هذا لا يحدث بين عشية وضحاها"؛ ولكن إلى متى يمكن للشخص أن ينتظر حتى يتوقف تعرضه اليومي للعنصرية؟

عليّ أن أنتظر أيضاً، عندما أقف تحت سماءٍ عاريةٍ على الحدود؟ لأن المساكين المتكئنين على أرائكهم الصريحة يحتاجون المزيد من الوقت للتقرير في شؤون حياتي أنا ومصيري أنا. أيعتقدون أنهم آلهتي؟

أنتظر كل يوم شيئاً يخلّصني ويحرّرني من الانتظار
أصحو كقطة يكاد يقتلها الملل، رأسي في قدمي؛
لا أستطيع الحركة ولا التوازن
فقط أنتظر

لا تهزّ دقيقة واحدة لا أنتظر بها
أمشي في الشارع من هنا إلى هناك وأنتظر

أستقل القطار وأنتظر أن يصل جسدي لمكان ما

كيف السبيل ألا نستسلم للانتظار القسري؟ كيف لنا ترك الانتظار؟ الانتظار الذي يحكم عليك، يدمرك دون الحق باختيار وجهة محددة

ترك الناس تنتظر مرتبط بعدم السماح لهم بالعيش، بعدم السماح بالدراسة، ولكن أيضاً بعدم السماح لهم بالحصول على الهدوء والسكينة وكأن شيئاً لم يكن متوقعاً من المنتظرين؛ إلا أن ينتظروا

الانتظار صعب، أنا أعلم. لقد انتظرتُ مرتين... لا بل ثلاثة. مؤخراً انتظرت نتيجة دخول الجامعة التي أردت الدراسة بها. انتظرت طويلاً. في مطلع العام سلّمت ملف الأعمال الفنية وطلب التقديم، وبعدها مرّت أربعة أشهر من الانتظار حتى تلقيت النتائج؛ ثلاث مرات، ثلاثتهم مع الرفض

"في الانتظار يصيبني هوش برصد الاحتمالات الكثيرة"³
محمود درويش

في الصباحات انتظرت، وفي كل مساء رحت أتخيل كل الاحتمالات: ربما لن أصبح فنانة جيدة. أبقى هنا، غير معروفة، أقضي وقتي في الحانات، أناضل كعاملة عليّ أن أنسى أنني درست الفنون أصلاً

يوميّاً ينتظر الكثيرون حول العالم. ينتظرون رسائل وأخبار من الأديبة، من الأصدقاء وربما من الله. لكن هناك الكثير من الأماكن حول العالم، حيث على الانتظار أن ينتهي. هناك لحظات وأماكن لا يبقى الانتظار فيها عادياً. على الإنسان فيها أن يصادق الموت عندما يجب الانتظار أكثر. كلما انتظرت أكثر كلما أصبحت أقرب الى الموت. وكما من أوراق جاءت متأخرة جداً، متأخرة، حتى أن المنتظرين لم يعودوا ينتظرون شيئاً. ألقوا انتظارهم المنتظر خلفهم، واستلقوا بهدوءٍ على الأشجار التي تقف بالأزرق والأصفر تحت السماء

3 محمود درويش، قصيدة "في الإنتظار"، ديوان لا تعتذر عمّا فعلت، دار رياض الرئيس للكتب والنشر:بيروت، 2004، ص ١٠٩

Warten.

von Marwa Almokbel

„Warten ist immer auch ein Hoffen auf etwas Zukünftiges.“¹

Was für ein Wort, das unser Leben verkürzen kann.

Im Warten wird das Leben kurz, immer kürzer.

Als Kind in der Heimat war mein Warten sehr klein. Auf die Eltern warten, dass sie nach der Arbeit zurückkommen. Auf das Essen warten und in der Schlange warten, um Eis zu kaufen. All das kommt mir plötzlich in den Sinn, wenn ich das Wort „Warten“ schreibe. Und ich frage mich, ob all dieses Warten doch nur ein Traum war. Es könnte alles anders gewesen sein. Ich könnte mich falsch oder richtig erinnern. Oder lebe ich jetzt in einem Traum? In einem Alptraum? Denn ich warte schon wieder. Ich mache nichts anderes mehr, als zu warten. Und das treibt mich an den Rand des Wahnsinns. Ich warte, also bin ich.

“To wait“, laut Cambridge Dictionary: “to allow time to go by, especially while staying in one place without doing very much, until someone comes, until something that you are expecting happens or until you can do something.“²

1 Friederike Gräff, *Warten. Erkundungen eines unliebsamen Zustands*, Berlin 2014, S. 157.

2 Cambridge Academic Content Dictionary, 2014
<https://dictionary.cambridge.org/de/worterbuch/englisch/wait> [10.09.2020]

Ich denke an jede Situation, in der von mir erwartet wurde, dass ich warte. Wäre ich ihrer Erwartung gefolgt, ich hätte nichts mit meinen letzten sechs Jahren anfangen können. Ich hätte nur dasitzen können, bis etwas geschieht. Also: Mein kleines Warten ist jetzt groß geworden. Größer als ich selbst. Ein Freund, mit dem ich mein Warten für kurze Zeit teilte, sagte mir einmal: Ich warte nicht auf ein Papier, ich warte auf meine Existenz. Ich warte, bis mein Leben hier endlich beginnt. Er wartete oder er wartet immer noch auf ein Papier, das ihn in Deutschland anerkennt, damit er arbeiten darf.

Sie, die ihm sagen: „Warte auf dieses Papier“, wissen nicht, dass er darauf warten muss, damit sein Leben endlich beginnt. Meistens haben die Menschen, die erwarten, dass wir warten, das Warten selber nicht erlebt. Oder zumindest fühlt es sich für uns so an, wenn es um Migration oder Diskriminierung geht. Zumindest fühlt es sich so an, wenn wir warten müssen auf die Entscheidung des Asylantrags oder auf die Erlaubnis, nach Berlin zu ziehen. Wir sind Gefangene des Wartens. Während wir warten müssen, ist es für andere ganz einfach, die Papiere sofort zu bekommen. Warum wird von denen, die schon gewartet haben, ganz selbstverständlich erwartet, dass sie auch weiter warten können? Warten nicht genau diese Menschen schon so verdammt lange? Warum wird ihnen immer wieder gesagt, dass die Dinge Zeit brauchen? Zum Beispiel, wenn es um den Abbau von Diskriminierung geht? „Das geht halt nicht von heute auf morgen.“ Aber wie lange kann ein Mensch darauf warten, nicht mehr täglich Rassismus ausgesetzt zu sein?

Warten soll ich, auch wenn ich seit langer Zeit unter freiem Himmel an der Grenze stehe? Weil die Arme, die gemütlich auf ihren Sessellehnen liegen, mehr Zeit brauchen, um über mein Leben und mein Schicksal zu entscheiden? Glauben sie, sie seien meine Götter?

**Ich warte jeden Tag auf etwas, das mich befreit vom Warten.
Ich wache auf wie eine Katze, die sich tödlich langweilt.
Mein Kopf steckt in meinem Fuß.
Ich kann mich nicht bewegen, nicht balancieren.
Ich warte bloß.
Es gibt keinen einzigen Moment, in dem ich nicht warte.
Ich laufe auf der Straße von da bis dahin und warte.
Fahre mit der Bahn und warte, bis mein Körper irgendwo ankommt.**

Wie kann man sich dem aufgezwungenen Warten nicht ausliefern? Wie kann man das Warten unterlassen? Ein Warten nämlich, das einen richtet, zurichtet, ohne dass man es selbst auf etwas Bestimmtes gerichtet hätte.

Wartenlassen hat etwas mit Nicht-leben-Lassen zu tun. Mit Nicht-studieren-Lassen. Aber auch mit Nicht-in-Ruhe-Lassen. Als würde von den Wartenden nichts erwartet, außer, dass sie warten.

Ich weiß, Warten ist sehr schwer, ich habe zweimal gewartet. Nein, dreimal. Ich habe zuletzt auf die Antwort von der Hochschule gewartet, an der ich gerne studieren wollte. Lange gewartet. Am Anfang des Jahres habe ich die Mappen abgegeben und dann vier Monate gewartet, bis die Antworten kamen: dreimal drei Absagen.

في الانتظار، يُصيَّبني هوس برصد الاحتمالات الكثيرة " محمود درويش³

Tagsüber habe ich gewartet. Abends und nachts habe ich mir alles Mögliche vorgestellt: Ich werde vielleicht keine gute Künstlerin. Ich bleibe einfach nur hier, unbekannt, verbringe meine Zeit in Bars und schlage mich als Arbeitskraft durch. Ich werde vergessen müssen, dass ich schon einmal Kunst studiert habe.

3

Mahmoud Darwish, „Fi al-Intizar“, in: ders., *La ta'tazir 'Amma Fa'alt*, Beirut 2004, S. 109.

Jeden Tag warten überall auf der Welt viele Menschen. Sie warten auf Nachrichten von Geliebten, von der Familie, von Freund*innen, vielleicht auch von Gott. Es gibt viele Orte auf dieser Welt, wo das Warten aufhören muss. Es gibt Momente und Orte, in denen das Warten nicht mehr normal ist. In denen man sich mit dem Tod anfreundet, wenn man weiter wartet. Je länger du warten musst, desto näher kommst du dem Tod. Und wie viele lang erwartete Papiere sind zu spät gekommen, so spät, dass die Wartenden nichts mehr erwarten konnten. Sie haben ihr erwartetes Warten hinter sich gelassen und liegen jetzt in Ruhe, auf Bäumen, die in blau und gelb unter dem Himmel stehen.

by Carmen Mörsch

Space Invaders

Proposal for an Ongoing Reading Group and Workshop at *foundationClass

This proposal is written by a *white* genderqueer low-income-highly-dysfunctional-patchwork-family-background person that during meanwhile 52 years on Planet Earth has been accumulating an enormous amount of symbolic capital: currently working as an art education professor with a live-long generous salary in the German academic system, most of the time being surrounded by love, care and support. That's me, living a dream I have never been entitled to dream of. A joyful life in the jolly state of mimicry.

Thus, as part of the responsibilities that come along with all these privileges, if I was to teach at *foundationClass, I would never do it alone. I would always ask (for) a colleague of color to do it together with me. In any case, in my experience co-teaching is much better than teaching. Though it means we would either need the double honorarium or I would need to be ready to work for free. I might as well be, as I am a huge admirer of *foundationClass and with all the symbolic capital mentioned above, I am perfectly fitted to profit from volunteering in this context.

So. If we were to teach at *foundationClass, I imagine it very exciting to start by reading the book "Space Invaders" by Nirmal Puwar together. The sociologist and filmmaker published this comparatively small volume

back in 2004.¹ About 150 pages of text provide the most insightful analysis of what continues to make it almost impossible for *white* women (a little bit less today) and for people of color of all genders (still so so very much) to enter *white* western institutional professional spaces like politics, higher education and the arts. One of the many helpful concepts Puwar is suggesting is the "somatic norm" of those institutional spaces. They are thought of as allegedly universal bodies that are actually not so much universal but rather gendered and racialised: male and *white*.²

1 Puwar, Nirmal: *Space Invaders. Race, Gender and Bodies Out of Places*. Oxford: Berg, 2004. I am grateful to my colleague and friend Nana Adusei-Poku for pointing out this book to me.

2 Today in the year of 2020, 16 years after the book came out, I feel the need to supplement this description: The somatic norm signifies the *white* hetero-cis-male able western middleclass body.

Puwar is giving a wonderfully systematic account of what happens if the somatic norm is interrupted by the presence of what she calls "dissonant bodies" or "space invaders": Bodies that are not designated to appear in leading roles (or even at all) in those institutional professional spaces. The principle reaction to those bodies is what she calls "ontological anxiety": a deep confusion as something is perceived as fundamentally wrong and threatening but cannot be named directly. The effects are various articulations of subtle (and not so subtle) aggression and refusal, which Puwar describes by using and lending tangible denominations like "infantilisation", "super-surveillance", "burden of doubt", "burden of representation" or "straight-jacketed". She then analyses the variety of tactics that space invaders develop in order to survive and thrive inside the spaces where their bodies cause ontological anxieties – not all of which are heroic but rather serve as what she calls "social cloning" and thus are inevitably part of an "ontological complicity".

The members of *foundationClass are all space invaders – or at least that would be the hypothesis from which we started the work.

In our reading we would make sure that everybody in the room develops their specific take on the concepts Puwar is suggesting and

we would try to connect them to our own presences and experiences. I am almost sure there would be a lot of resonance and also a lot of narrations that are exceeding and enriching the concepts provided by the book. Once that has been done and done again, and in parallel to it we could try and develop a series of non-verbal (or not-only-verbal) works. Works that I now imagine as plurivalent and plurivocal articulations of the experiences and knowledges on how to cause, acknowledge, survive and exploit ontological anxieties by the invasion of the institutional and professional fortress called "art", so fervently and at the same time so ambiguously desired by every Body in the room.

But who knows what happens next?

Surviving Art School as a PoC¹

Ein Gespräch zwischen Nuray Demir,
Mariama Sow, Verena Melgarejo Weinandt und Miriam Schickler

Nuray Demir arbeitet künstlerisch, kuratorisch und choreographisch in den visuellen und performativen Künsten. Nach dem Studium der Freien Kunst realisierte Nuray Projekte auf Kampnagel, in den Sophiensaealen, dem Hebbel am Ufer in Berlin und bei den Wiener Festwochen. Seit 2019 ist sie Teil der künstlerischen Leitung von District Berlin. Zudem trägt sie ihre Ansätze in die Lehre. Nuray hat von 2007 bis 2016 Zeitbezogene Medien an der Hochschule für bildende Künste in Hamburg (HFBK) und an der Akademie der bildenden Künste in Wien studiert.

Mariama Sow ist in Offenbach am Main aufgewachsen und lebt seit 5 Jahren in Berlin. In ihren Arbeiten beschäftigt sie sich mit den politischen Aspekten von Kleidung im Kontext von Identitätskonstruktion und Selbstdarstellung. Sie studiert Modedesign an der weißensee kunsthochschule berlin und recherchiert über die Rolle von Kleidung in der Selbst- und Fremdwahrnehmung Schwarzer Körper in Deutschland. Neben dem Studium ist sie als Kostümbildnerin tätig und engagiert sich in verschiedenen Projekten und Gruppen mit antirassistischen und intersektional feministischen Ansätzen.

Verena Melgarejo Weinandt ist Künstlerin, Kuratorin und Wissenschaftlerin. Derzeit arbeitet sie als wissenschaftliche Mitarbeiterin an der Universität der Künste Berlin im Graduiertenkolleg „Das Wissen der Künste“. Als künstlerische Leitung kooperiert sie mit District * School without Center in einem Workshop- und Ausstellungsprojekt zur Übersetzung von Gloria Anzaldúas Borderlands/ La Frontera: The New Mestiza. Sie studierte Kunst- und Kulturwissenschaften an der Akademie der bildenden Künste Wien und an der Universidad de Bellas Artes Buenos Aires.

¹ Dieses Gespräch ist inspiriert von der Veröffentlichung "Surviving Art School: An Artist of Colour Tool Kit" von Collective Creativity https://issuu.com/rudyloewecomics/docs/surviving_art_school_as_artists_of_

Miriam: Gab bzw. gibt es während eurer Studienzeit Lehrende oder Tutor*innen of Color und wie wichtig war/ist das bzw. wäre es gewesen?

Nuray: Bei mir wird's leider sehr kurz: Nein, gab es nicht. Weder noch. Für mich wäre das allein für die Repräsentation sehr wichtig gewesen. Dann hätte ich mir aber natürlich auch gewünscht, dass die antirassistisch und anti-klassistisch sind. Das wäre enorm wichtig gewesen. In Hamburg gab es niemanden, es gab sogar mehr männliche Professor*innen, da war es also sogar auf der Gender-Ebene problematisch. Dann war ich anderthalb Jahre in Wien und habe dort bei Marina Gržinic studiert. Die Klasse war schon ziemlich heterogen – besonders im Vergleich zu Hamburg. In Wien gab es auch einen Lehrstuhl für Gender Studies und Postcolonial Studies, die waren allerdings *weiß* besetzt. Dennoch war ich am Anfang total euphorisch und begeistert über das Lehrangebot, weil es das an der HFBK nicht gegeben hatte. Die HFBK ist bei der Kritischen Theorie der 70er Jahre hängengeblieben und all die anderen Diskurse – Orientalismus, Edward Said und viele andere – haben dort gar nicht zirkuliert. An der Akademie in Wien schon eher, aber da waren die Lehrenden auch mehrheitlich *weiß*, oder?

Verena: Ja.

Nuray: Aber ich war am Anfang schon froh über das Fach Kunstsoziologie, das ist so wichtig! Und dass es einen Lehrstuhl für Postcolonial Studies und für Gender Studies gegeben hat. Am Anfang war ich sehr begeistert, aber dann, als ich das näher betrachtet habe, war es auch nicht ganz unproblematisch – aber ich kam eben aus Hamburg.

Lachen.

Verena: Ich habe wirklich darüber nachgedacht und mich mehrmals gefragt: „Verena, bist du sicher, dass du niemanden vergisst?“, aber da war niemand, zumindest wurde ich von keiner Person of Color, Schwarzen Person oder indigenen Person unterrichtet. Und dass die Stelle der Postcolonial Studies von einem *weißen* Professor besetzt war, hat auch zu vielen Auseinandersetzungen und Interventionen in Lehrveranstaltungen geführt. Ich kann mich an mehrere problematische Situationen erinnern. Er hat zum Beispiel über Sarah Baartman,

die zu Kolonialzeiten für Schauzwecke nach Europa gebracht wurde, referiert und dabei die ganze Zeit ein Bild ihrer Genitalien an die Wand projiziert. Es gab viele solcher Momente und klar, auf die eine oder andere Weise haben wir auch davon profitiert, dass es diese Themen gab und dass wir an diese Texte gekommen sind. Aber die Diskrepanz ist sehr stark, da diese Themen zwar präsent sind, aber sich nicht mit der strukturellen Ebene decken. Dazu kommen rassistische Strukturen, die ständig reproduziert werden. Das alles hat den Umgang damit nicht leicht gemacht.

Nuray: Für mich waren die Diskurse in Wien – aus Hamburg bzw. von der HFBK kommend – total spannend. Aber das war alles wie so eine Theoriewolke am Himmel und es gab null Niederschlag im Alltag, null Niederschlag in der Praxis. Es hat lange gedauert, bis sich das für mich herauskristallisiert hat.

Verena: Ja, und gerade die Akademie in Wien weiß auch ganz genau, wie sie das für repräsentative Zwecke nutzen kann. Sie wissen, wie sie davon profitieren können, sich selbst als feministisch und antirassistisch zu positionieren, ohne jedoch die strukturellen Gegebenheiten konsequent anzupassen.

Nuray: Und auch die Sprache: Es werden bestimmte Begriffe benutzt und das erscheint dann auf den ersten Blick progressiv. Aber dann stellt sich heraus, dass die eigentlich überhaupt keine Ahnung haben, sondern nur Vokabeln gelernt haben.

Verena: Ich habe 2009 angefangen zu studieren – in dem Jahr, in dem die Universitätsproteste angefangen haben, die sich von der Akademie aus europaweit ausgebreitet haben. Mein erstes Studienjahr bestand also eigentlich in der Besetzung der Akademie. Es gab eine extrem politisierte Studierendenschaft. Die Klasse, in der ich damals studiert habe, war eine der wenigen Kunstklassen, in der nicht nur deutsch gesprochen wurde, sondern in der viele Leute waren, die keine europäischen Pässe hatten, die nicht *weiß* waren, die nicht hetero waren. Für einen Kunst-Kontext war das eine große Ausnahme. Und ich würde sagen, wir haben uns gegenseitig unterrichtet, wir haben uns gegenseitig unsere Informationen gegeben, unsere Kollektive gegründet, unsere Veranstaltungen gemacht, interveniert. Wir haben zum

Beispiel eine antirassistische Auktion gestartet, um Gelder für Visaprozesse von Studierenden zu sammeln. Wir waren sehr aktiv.

Mariama: In meinem Fachgebiet, Modedesign, sind auch keine Lehrende of Color, auch nicht in den Theoriekursen. Da, wo ich anwesend sein muss – wofür ich Credit Points bekomme – sind die Leute ausschließlich *weiß*. Im ersten oder im zweiten Studienjahr gab es durch die Kunsthalle am Hamburger Platz einen Lehrbeauftragten, die erste Schwarze Person, die für mich eine lehrende Funktion innehatte. Dessen Kurs war aber nicht so sehr in mein Studium eingebunden, sondern eher eine Veranstaltung, zu der ich nach der Uni gegangen bin. Da waren auch gar keine anderen Studierenden von unserer Uni oder zumindest nicht so viele. Wenn, dann wurde die Veranstaltung aus Interesse besucht. Zu Veranstaltungen und Talks werden schon Leute eingeladen, aber nie so wirklich konkret in das Studium einbezogen. In der Theorie sind diese Themen schon immer wieder präsent, im ersten Studienjahr in den Grundlagen wurden sehr viele Diskurse des Postkolonialismus behandelt. Es gibt aber kein Fachgebiet zu Postcolonial Studies oder Gender Studies. In der Theorie gibt es eigentlich nur eine Professorin, die diese Diskurse pusht, aber auch *weiß* ist.

Ich fand auch, dass im ersten Jahr teilweise problematische oder komische Situationen entstanden sind: Die Diskurse wurden aus der Lehrendenperspektive, also aus einer *weißen* Perspektive vorgestellt, aber in der Studierendenschaft waren Schwarze Personen oder Personen of Color, die davon betroffen sind. Dann kommt es eben zu diesem komischen Reden über die, die da draußen, und man* vergisst die Existenz von People of Color im Raum. Ich hatte so ein komisches Gefühl und hab mich auch gefragt: „Was für eine Position hab ich hier gerade?“ Oft gerät man* dann selber in die Position der Lehrenden, weil man* von der persönlichen Erfahrung spricht. Dann wird man* wie der *native informant* angeguckt, wenn man* etwas sagt. Das Wissen wird dann anders gewertet, was ja auch gut ist, aber teilweise eben auch komisch und nervig.

Verena: Das Unsichtbarmachen von Personen of Color, indigenen und Schwarzen Personen setzt sich häufig auch auf einer diskursiven Ebene fort. Der *weiße* Professor für Postcolonial Studies hielt zum Beispiel eine ganze Vorlesung zum Kolonialismus in Wiener Museen. Ein paar Jahre vorher gab es das Projekt

„Remapping Mozart. Verborgene Geschichten“, in dem die Recherchegruppe für Schwarze österreichische Geschichte und Gegenwart einen antirassistischen Stadtrundgang angeboten hat und sich dabei auch auf die koloniale Geschichte der Stadt bezog. Der Professor hat das in der Lehrveranstaltung nicht einmal erwähnt und positionierte sich selbst als der Führende im Diskurs über die Dekolonisierung von Museen. Da ich ein paar der Leute, die das Projekt gemacht haben, kenne und das auch alles sehr gut dokumentiert ist – es gibt ein Buch und eine CD –, habe ich ihn gefragt, warum das nicht in die Lehrveranstaltung eingebunden wird. Er antwortete darauf, dass er das im Literaturverzeichnis der Lehrveranstaltung angegeben habe. Aber das reicht natürlich nicht.

Nuray: Da geht es halt ganz klar um Entnennung und nicht darum, Quellen offenzulegen. Das ist ja auch ein generelles Problem in den Künsten, dass Praktiken angeeignet werden. Wenn sich im modernen Tanz *weiße* Subjekte außereuropäische Tanztechniken aneignen, dann gilt es als moderner Tanz, dann ist es contemporary, und bei allen anderen ist es Folklore. Die werden eben objektiviert.

Verena: Es gibt häufig Studierende of Color sowie Schwarze und indigene Studierende, die das reklamieren oder darauf aufmerksam machen. Das passiert fast nie konfliktfrei und diese Personen haben oft Nachteile davon, dass sie diese unbequeme Position einnehmen. Gleichzeitig werden ihre Kritik und Inputs oft angeeignet, ohne sichtbar zu machen, wie es dazu gekommen ist, dass diese Diskurse plötzlich präsent sind. Die Personen, die diese Interventionen gemacht haben, haben vielleicht nicht das gelernt, was sie lernen wollten und haben gleichzeitig viel Energie dafür aufgebracht, etwas für andere kommende Generationen zu verbessern. Sie selbst bleiben dabei unsichtbar, obwohl strukturell von ihrer Arbeit profitiert wird. Das System ernährt sich davon. Hier besteht eine Diskrepanz oder eine potentielle Gefahr, weil durch die Kritik und die Intervention das System profitiert und damit aufrechterhalten wird.

Bei mir selber sehe ich das zumindest kritisch. Ich habe sehr viel Zeit und Energie in die Kritik an Institutionen investiert. Ich habe mich hochschulpolitisch in der ÖH (Österreichische Hochschüler*innenschaft, vgl. AstA in Deutschland) und im Antidiskriminierungsgremium, dem Arbeitskreis für Gleichbehandlungsfragen,

engagiert. Ich habe für sehr wenig Bezahlung extrem viel Arbeit innerhalb dieses Gremiums gemacht, während ich mein eigenes Studium vernachlässigt habe. Ich musste ja zudem noch einer Lohnarbeit nachgehen. Sich so von der Uni für deren kritische Arbeit instrumentalisieren zu lassen, ist total schwierig. Selbst wenn diese Stellen finanziert sind, sind es fast immer prekäre Stellen, die unterbezahlt und mit extrem viel emotionaler Belastung verbunden sind. Als Studierende im Antidiskriminierungsgremium habe ich pro Jahr als stellvertretende Vorsitzende ca. 800 Euro bekommen. Der damalige Vorsitzende, der *weiß* ist, wurde sechs Monate von seiner Arbeit freigestellt und hat in dieser Zeit sein Gehalt als Lehrender weiter ausbezahlt bekommen. Er hat sich damit einen Forschungsaufenthalt in Südafrika finanziert und sein neuer Forschungsschwerpunkt war dann zu der Zeit der Postapartheid.

Aber ich will nicht sämtliches Engagement in diesen institutionellen Strukturen schlechtreden oder sagen, dass es gar nichts bringt. Es ist auch wichtig, dass sich Studierende kritisch einbringen. Aber die Frage ist: zu welchem Preis und unter welchen Konditionen?

Ich bin froh, dass ich einigermaßen heil durch mein Studium gekommen bin. Ich kenne genug Leute, die ihr Studium nicht abgeschlossen haben, die physisch aus den Räumen rausgehen mussten, weil die Gewalt für sie zu viel war. Die Universitäten sind extrem blind für die verschiedenen Ebenen von Gewalt, die sie reproduzieren und was das mit Leuten macht. Es geht eben nicht nur darum, ob eine Quelle angegeben wird oder nicht, sondern darum, dass dieses Verhalten den kompletten Raum strukturiert, selbst wenn sie Fanon unterrichten.

Ich bin sehr pessimistisch, was das Veränderungspotential von Institutionen angeht, vor allem von Universitäten und vor allem in marginalisierten Positionen innerhalb derselben. Es hat mir durch diese Zeit geholfen, dass wir auch angefangen haben, außerhalb der Uni Sachen zu produzieren oder eigene Räume zu kreieren und eigene Kollektive, die nichts mit der Uni zu tun haben.

Nuray: Immerhin!

Lachen.

Mariama: Ich komme gerade aus einer Kommissionssitzung. In diesem Gremium soll eine Antidiskriminierungsrichtlinie erarbeitet und Diskriminierungsbeschwerdefälle behandelt werden. Es ist ziemlich komisch, dass das so ein gewähltes Gremium macht und nicht Leute mit dementsprechender Expertise. Vor dem Sommer gab es ein Treffen, das mich einfach zu krass mitgenommen hat und da habe ich mir dann auch gedacht: „Okay, ich muss da irgendwie raus“, das macht keinen Sinn, das ist unbezahlte Arbeit, total viel Energie und Zeit und vor allem so viel Kopfkapazität. Ich bin aber jetzt trotzdem da und kann auch nicht loslassen, weil ich die Person kenne, die die Beschwerde eingereicht hat. Ich finde es auch gut, dass sie sich beschwert hat und ich will sicherstellen, dass damit nicht total blöd umgegangen wird oder dass es sich zumindest gelohnt hat, sich zu beschweren. Dass es nicht im Sand verläuft. Und gleichzeitig frage ich mich, und das entspricht genau dem, was du gesagt hast: Lasse ich mich da komplett instrumentalisieren? Spiele ich die Antidiskriminierungsbeauftragte, für die sie kein Geld ausgeben möchten? Denn es wird keine weitere oder zumindest keine volle Stelle dafür geschaffen werden und ich frage mich da auch selber: „Was hab ich eigentlich davon?“ Eigentlich saugen die da nur mein Wissen aus und ich bekomme nichts zurück, bekomme dort auch wenig Anerkennung für das, was ich da mache. Aber ich kenne auch sehr viele BPoCs, die gar keinen Bock haben, irgendetwas mit Hochschulpolitik zu tun zu haben oder auch Leute, die gesagt haben: „Nee, tschüss, ich brauch den Abschluss gar nicht oder will den nicht mehr machen“, aber für mich ist es gerade schwierig, Nein zu sagen, weil ich die Pflicht verspüre, das zu machen, da es sonst eben niemand macht.

Verena: Ich kann es total nachvollziehen, sich so angesprochen zu fühlen. Als Schwarze, indigene oder Person of Color in diesen Institutionen sind wir auch hohem Druck ausgesetzt. Wir werden immer angesprochen, wenn es um Diskriminierung geht. Und wir fühlen uns verantwortlich dafür, einen Raum zu schaffen, in dem sich andere Schwarze, Indigene und People of Color wohlfühlen. Ich zumindest habe mich auch sehr verantwortlich gefühlt.

Nuray: Jetzt gibt es ja dieses Begehren nach postkolonialer Theorie, das Begehren nach Diversity – das gab es während meines Studiums gar nicht, das wurde alles permanent unsichtbar gemacht. Ich weiß jetzt auch nicht, was besser ist...

Mariama: Ja, das frage ich mich auch gerade...

Miriam: Aber ist die Frage nicht auch, woher dieses Begehren kommt? Jetzt ist es halt sexy, aber die Frage ist doch: Muss ich das draufhaben, weil ich eine *weiße* Person bin, die Rassismen reproduziert, oder muss ich das draufhaben, weil ich dann auch so eine geile Forschungsarbeit in Südafrika machen kann?

Nuray: Diese Sichtbarkeiten wurden jahrzehntelang erkämpft und das hat zur Folge gehabt, dass es inhaltliche Öffnungen gegeben hat, meistens jedoch nur auf Repräsentationsebene. Es gibt nach wie vor eine unglaubliche Diskrepanz zwischen der Repräsentationsebene und der strukturellen Ebene. Und ja, jetzt ist es halt en vogue, bestimmte Diskurse zu bedienen und wir wissen auch nicht, wie nachhaltig das sein wird.

Verena: Ich bin mir sicher, dass das nächste coole Ding Indigenous Studies und allgemein das Wissen von und über indigene Menschen sein wird, ohne indigene Menschen wirklich miteinzubeziehen. Die werden denken, dass sie das nicht müssen, da sie sich selber alles anlesen können. Und wenn, dann reicht ihnen eine einzige Person, die oft dann auch für repräsentative Funktionen herhalten muss. So funktioniert das eben. Die sagen nicht: „Wir überlassen euch den Raum und die Ressourcen und wir geben euch Macht und eine Struktur, in der ihr mehrere seid und euch austauschen und vernetzen könnt.“ Nein, die brauchen jeweils eine Person aus dem „Multikultitopf“, um ihre Repräsentationsstrategie und damit ihre Vorherrschaft zu sichern.

Nuray: „Diversität“ ist jetzt auch so ein Begriff, mit dem sich operieren lässt – aber Diversität bedeutet ja auch nicht gleich Anti-Rassismus oder Anti-Klassismus. Über Klasse müssten wir auch im Kunstkontext reden, das können wir überhaupt nicht ausblenden.

An der HFBK haben sie schon immer Wert darauf gelegt, dass es viele

internationale Studierende gibt. Das will ich jetzt auch nicht gegeneinander ausspielen.

Miriam: Aber die spielen das ja auch gegeneinander aus. Das ist etwas, das wir die ganze Zeit zu hören bekommen: Leute aus der *foundationClass müssen gar nicht reguläre Studierende werden, weil die Hochschule ja sowieso schon so international ist. Ganz oft heißt es, weißensee sei ja schon total divers und meint damit international.

Nuray: Genau das meine ich. An der HFBK gab es immer Studierende aus Korea, aus lateinamerikanischen Ländern und sonst vor allem aus europäischen Ländern und damit hat sich die Hochschule schon als international inszeniert. Ich will den Personen auch gar nicht ihre Rassismuserfahrungen absprechen – in Bezug auf ihre Klassenzugehörigkeit waren sie jedoch zumeist privilegiert. Im Kontext der HFBK würde ich mich als Kanakin bezeichnen und da gab es keine anderen Kanak*innen oder PoCs, die in Deutschland sozialisiert wurden, da gab es halt dann irgendwann Fatih Akin... Es gab auch nicht viele Leute, die BAföG-berechtigt waren. Aber obwohl die internationalen Studierenden klassenmäßig meist sehr privilegiert waren, waren sie dann in Hamburg auch von Rassismus betroffen. Und an der HFBK war es nicht wie bei Marina Gržinic wo permanent in alle möglichen Sprachen übersetzt wurde. Bei koreanischen oder chinesischen Studierenden hieß es da eher: „Lern Deutsch, du musst Deutsch lernen.“ Und kaum kam eine Person aus Großbritannien oder den USA, wurde sofort selbstverständlich Englisch gesprochen, da wurde nicht gesagt: „Lern bitte Deutsch.“

Mariama: Die sprachliche Barriere ist auf jeden Fall ein Problem. Manche Leute lernen Deutsch und andere sprechen nur Englisch. Dann verstehen aber Leute, die kein Englisch können, die Diskussion nicht mehr. Ich habe letztens auch mitbekommen, wie zwei Studierende aus Korea sich exmatrikuliert haben, weil sie mit der Sprache nicht klarkamen. Auch weil sie insbesondere die akademische Sprache nicht beherrschten. Und zum Punkt Klassismus und Sprache: Ich denke jetzt gar nicht mehr darüber nach, aber ich bin in einer sehr diversen Community in Offenbach aufgewachsen und früher haben wir uns selbst alle irgendwie als „Ausländer*innen“ oder „Kanaks“ bezeichnet, da gab es irgendwie ein starkes

gemeinsames Verständnis. Dann bin ich nach Berlin gekommen und dachte nur: „Hä, was? Multikulti? Hier? Überhaupt nicht. Ist total *weiß* und deutsch und voll kartoffelig.“ Ich wurde die ganze Zeit total gedissst dafür, wie ich spreche. Meine Sprache war eben ganz anders, und ich habe mich auch ganz schnell an den hier geltenden Standard angepasst. Manchmal denke ich mir, dass das eigentlich auch schade ist. Das ist eigentlich eine kulturelle Seite von mir, die auf dem Weg hierher verloren gegangen ist. Nicht so sehr durch die Stadt Berlin, sondern vor allem durch die Institution Universität und durch die Leute, die dort hingehen.

Nuray: bell hooks spricht über kulturelles Exil im Kontext von sozialer Mobilität und Habitus-Transformation.

Verena: Gloria Anzaldúa und andere Referenzen of Color schätzen eben genau das als eine Form von Wissen. Das ist ein Zugang zur Welt, das ist ein Reichtum und etwas, das die Perspektive auf die Welt vervielfacht und komplexer macht – und genau solche Referenzen sind eben nicht im Kanon zu finden.

Mariama: Letztens habe ich mit einem Kumpel von der Uni über Diversität geredet und er hat den Witz gemacht: „Ich weiß eh nicht, warum ich hier studiere, wahrscheinlich haben die mich eh nur genommen, weil ich Schwarz bin“, und dann habe ich mir auch gedacht: „Warum bin ich jetzt hier?“ Ich glaube, wir sind mittlerweile sogar drei Schwarze Personen im Modedesign, in den letzten Jahren hat sich das auch noch einmal verändert, aber natürlich denke ich dann auch darüber nach. Es gibt ja ein Auswahlverfahren und dann wird man* ja auch in den Zulassungsprüfungen gesehen. Natürlich spielte das auch eine Rolle, dass sie das vielleicht ganz sexy fanden für das Fachgebiet, noch eine Schwarze Person dabei zu haben.

Nuray: Aber so what? *Weiß*e werden auch aufgenommen weil sie *weiß* sind und wir thematisieren das nicht, wir thematisieren es erst an der Stelle, an der es um uns geht und wenn wir über Tokenismus sprechen, aber eine *weiße* Person, die bürgerlich sozialisiert ist – das sind auch die Marker, weswegen die aufgenommen werden, also selbst wenn das der Grund ist, ja, so what?

Verena: Dass wir marginalisierte Positionen in der Universität innehaben, wird uns ja von Beginn an klar gemacht. Bei mir war es auch so im Aufnahmegespräch: „Dein Nachname ist Melgarejo, woher kommst du denn?“ Meine erste Vorstellung vor der gesamten Klasse war: „Verena spricht auch Spanisch.“ Das war anscheinend die wichtigste Eigenschaft, die mir zugeschrieben werden konnte.

Nuray: Wir werden zwar nie Spanisch sprechen, aber Verena spricht auch Spanisch.

Lachen.

Verena: Ich bin zwar in Berlin aufgewachsen und okay, ich spreche auch Spanisch, aber es sind trotzdem diese Momente, in denen ich mich sofort frage: „Okay, warum bin ich hier und was ist meine Position und wie werde ich hier gesehen?“ Und mir wurde schnell klar, dass ich nicht die gleiche Position habe wie ein *weißer* Typ. Es ist so, wie du es sagst: Wir bekommen bestimmte Blicke zu bestimmten Themen und es wird erwartet, dass wir dazu aussagekräftigere Kommentare geben oder die Anderen über bestimmte Dinge informieren. Da kommt ein ganzes Paket an Vorstellungen, Erwartungen und Projektionen zum Vorschein.

Nuray: Genau. Ich wurde an der HFBK einfach „die kleine Türkin mit den großen Augen“ genannt – von den Professor*innen.

Mariama: Nee, echt?

Nuray: Ja. Lass uns mal über „performing tthnicity“ nachdenken, das lässt sich ja auch vermarkten, daraus lässt sich Kapital schlagen und dann geht es einfach um die Entscheidung: „Spiele ich die kleine Türkin mit den großen Augen oder spiele ich sie nicht?“ Es gibt eben so ein Begehren nach Spanischsprachigkeit etc. Und ich könnte das ja auch ausschlichten, indem sich meine gesamten Arbeiten um Identität drehen. Oder ich könnte noch so ein bisschen anti-muslimischen Rassismus reinbringen, ein bisschen Kulturalismus, wie ich um meine Freiheit gekämpft habe etc. Das lässt sich ja total gut verkaufen.

Mariama: Ich weiß aber gar nicht, ob ich das bisher in meinem Studium als Wahl

empfunden habe, die Frage: „Spiel ich das oder spiel ich das nicht?“ Es war eigentlich immer klar. Ganz am Anfang, nach den Grundlagen, als ich dieses Modestudium angefangen habe, habe ich gedacht: „Okay, ich mache etwas ganz anderes, ich will nicht diese Schwarze Modedesignerin spielen, die jetzt was mit ‚Afrika‘ macht.“ Aber trotzdem gibt es natürlich auch Themen, die mich aufgrund meiner Identität interessieren, die ich behandeln möchte. Und dann sehe ich die ganzen anderen *weißen* Studis rumrennen, die „Afrika“ in ihren Projekten behandeln. Dann kam ich irgendwann an einen Punkt, an dem ich gecheckt habe, dass ich, wenn ich dagegen gehe und etwas anderes mache, mich ja auch wieder limitiere, indem ich meine eigenen Themen absichtlich nicht behandle, um nicht als Klischee rüberzukommen. Für mich ist es nach wie vor eine wesentliche Frage, wie ich damit umgehen kann oder soll.

Ich merke auch jetzt, seit ich diese Themen behandle und es auch dieses Begehren danach gibt, dass ich manchmal Angst davor habe, überhaupt darüber zu sprechen oder sie mit meinen Professor*innen zu teilen. Ich weiß, dass die nur darauf warten, dass ich ihnen diese Informationen gebe und dass sie dann am Ende noch sagen können: „Ja, ich habe dieses Projekt betreut und eine meiner Studierenden hat sich mit postkolonialer Theorie beschäftigt.“ Wisst ihr, dass die das dann auch noch für ihr Marketing nutzen können? Aber das soll jetzt auch nicht der Grund dafür sein, dass ich mich nicht damit beschäftige.

Nuray: Nein, auf keinen Fall!

Verena: Das ist die Kunst dieses Apparats: Sie lenken uns ab, sie beschäftigen uns die ganze Zeit und was wir dabei nicht machen, ist unser Ding, ganz egal wie das aussieht, womit auch immer du dich beschäftigen willst. Wir sollten auch das Recht und den Raum dafür haben zu machen, worauf wir Lust haben. Ich höre manchmal immer noch all diese Stimmen und was sie an mich herantragen, was sie von mir wollen. Das ist wie so ein Rauschen in meinem Kopf und ich brauche ganz viel Ruhe, um das abzuschalten – immer noch. Ich möchte sichergehen, dass ich mache, was ich möchte und nicht, was durch diesen Druck an mich herangetragen wird.

Bei meiner Diplomarbeit gab es einen Professor, der als Einziger dagegen

argumentiert hat, dass ich eine Auszeichnung dafür bekomme, weil er meinte, er sieht sich selbst nicht in meiner Arbeit. Er war verunsichert, weil er von meiner Arbeit nicht angesprochen wurde, weil ich keinen europäischen Kunst- und Theoriekanon reproduziert habe, den er kennt.

Alle: WAS?!

Verena: Ich habe keine europäischen Referenzen benutzt, nichts, was er kannte. Aber ich habe die Arbeit auch nicht für ihn gemacht.

Nuray: Das tut weh.

Verena: Ja, und er war richtig verwirrt, denn ich habe nicht einmal einer Kritik an diesen Referenzen Raum gegeben, dann wäre er ja auch irgendwie angesprochen gewesen. Er hat mich gefragt: „Wie soll ich jetzt diese Arbeit betrachten?“ Er hat gemerkt, dass er nicht platziert ist in meiner Arbeit, weil ich mich mit anderen Sachen auseinandersetze, die nicht seine Themen sind und das ist dann eben ein Problem.

Nuray: In einer Migrationsgesellschaft sollte man sich daran gewöhnen, dass es mehrere Geschichten gibt.

Verena: Ja. Es gab an der Uni immer wieder Leute, die mich und eine andere lateinamerikanische Künstlerin – und wir sehen uns wirklich nicht ähnlich – nach zwei Jahren immer noch nicht auseinanderhalten konnten. Es ist mir passiert, dass ich mich eine Stunde mit jemandem unterhalten habe und der dann meinte: „Wie, du hast einen europäischen Pass? Seit wann? Du kannst Deutsch?“ Und da habe ich erst verstanden, dass er denkt, er rede mit meiner Freundin, Imayna Caceres. Ein wichtiger Moment für uns war dann, das zu nehmen und Spaß damit zu haben und uns zu sagen: „Lass uns damit etwas machen, was uns gut tut.“ Wir haben dann einen Charakter entwickelt, Pocahunter heißt der, basierend auf der Disneyfigur Pocahontas und kolonialen Phantasien über indigene Frauen, die immer noch reproduziert werden. Imayna hat eine graphische Serie gemacht und ich habe eine Performance-Serie entwickelt, mit der ich immer noch arbeite. Das hat uns auch zusammengebracht – seitdem

arbeiten wir in unterschiedlichen Kontexten zusammen. Ich glaube, dass die Wege, die da durchführen können, sehr vielfältig sind. Ich wünsche mir auch, dass wir gegenüber den Wegen und Strategien anderer tolerant sind, solange sie niemandem wehtun. Es bedeutet etwas komplett anderes, sich als Person in diesem Kontext zu bewegen, die als indigen oder lateinamerikanisch gelesen wird oder als Schwarze Person oder als Kanak*in – deshalb werden unsere Strategien, damit umzugehen, zumindest teilweise auch unterschiedlich sein müssen. Es passiert auch häufig, dass die Leute nicht zwischen verschiedenen Diskriminierungsmechanismen unterscheiden und dass sie zu wissen glauben, was es bedeutet, davon betroffen zu sein, nur weil sie drei Bücher darüber gelesen haben.

Mariama: Aber das ist doch eine schöne Geschichte – in dem Sinne, dass es schön ist, dass ihr euch da gefunden habt und auch gemeinsam etwas mitnehmen könntet. Ich glaube, es ist wichtig, solche Wege zu finden und irgendeine Form des Prozesses oder der Arbeit mitzunehmen.

Nuray: ...das ging aber auch nicht alleine.

Verena: Ja, das wollte ich gerade sagen.

Nuray: Ich will ja jetzt nicht rumopfern... aber!

Lachen.

Nuray: Bei mir war es einfach oft so, dass ultra-rassistische, ultra-klassistische Dinge gesagt wurden und ich immer durch den Raum geguckt habe, um irgendjemanden zu sehen – eine zweite Person, die es genauso problematisch findet wie ich und die gab es dann eben manchmal nicht. Es ist sehr schwierig, wenn du keine Mitstreiter*innen findest. Sobald dieser Blick erwidert wird, weißt du: Okay, wir können danach eine Zigarette rauchen oder gemeinsam Strategien entwickeln. Aber alleine... Das geht nicht, wenn du alleine bist.

Miriam: Hattest du zumindest *weiße* Allies, also Freund*innen, die versucht haben, das nachzuvollziehen?

Nuray: Ja, das schon, aber es waren wenige und es war trotzdem oft so, dass ich das Wort ergreifen musste. Und es war auch oft so, dass es als meine Befindlichkeit abgetan wurde. Ich habe mich während meiner Abschlussphase zwischen zwei Polen bewegt, da ich zwei Prüferinnen hatte. Eigentlich wollte ich bei Marina meinen Abschluss machen und das wäre im Nachhinein betrachtet auch gut gewesen. Dann bin ich aber Mutter geworden und wollte sozial eingebettet sein. In Wien war ich das jedoch nicht. Deshalb bin ich wieder zurück nach Deutschland gekommen und hab die Idee des Doppeldiploms verworfen. An der Hochschule gab es eben nicht so tolle Lehrende oder Professor*innen. Dann war ich so naiv und dachte, ich lasse mich wenigstens von zwei Frauen prüfen. (*Lacht.*) Das würde ich jetzt nicht mehr so machen. Ich habe mich die ganze Abschlussphase zwischen zwei Polen bewegt. Die eine sagte: „Mach was zum Thema Kopftuch!“, und ich antwortete: „Äh, warum sollte ich etwas zum Thema Kopftuch machen?“ – „Weil du aufgrund deiner Sozialisierung Zugang zu diesen Milieus hast, ich nicht.“ Zitatende. Und: „Ihr als Künstlerinnen müsst Verantwortung übernehmen.“ Zitatende. Und die andere Professorin sagte: „Wie oft du das Wort Identität benutzt, das stößt bei mir auf, deine Biographie ist keine Wunderwaffe!“ Zitatende. Das zeigt das ja auch total gut: „Hier mein Vorschlag, mach was zum Kopftuch, mach am besten sowas Choreographisches, wo du unter deiner Burka um deine Freiheit tanzst und der Erfolg ist dir sicher!“

Lachen.

Nuray: Nee, ich meine es wirklich ernst: „Mach so etwas und wir werden dich alle unterstützen, denn das stillt unser Begehren!“ Und dann wird dir aber gleichzeitig dein gesamtes Wissen aberkannt: „Deine Biographie ist keine Wunderwaffe.“ – Nee, das hab ich ja auch nie behauptet, wäre ja schön, wenn es so wäre... Und das ist überall zu finden. Wenn wir an den Tokenismus denken oder die Reproduktion der Markierung: „Du hast die Stelle nur, weil du Schwarz bist oder eine Frau of Color.“ – Und du hast die Stelle seit Jahrzehnten, weil du ein *weißer* Typ bist. Sorry.

Mariama: Ich frag mich echt, wie dieser Nutzen funktioniert. Vielleicht funktioniert das für andere besser als für mich... Klar, es gibt so ein paar Sachen, die ich

mitnehmen kann. Und klar, es ist ein Privileg, die Uni als Ort nutzen zu können. Aber ich habe trotzdem oft das Gefühl, eher ausgenutzt zu werden und weiß nicht, wie ich das für mich so drehen kann, dass ich selbst mit einem Vorteil rausgehen kann. Das größte Problem habe ich, wenn es um meine eigene Arbeit geht und in Gesprächen mit Profs und Lehrenden. Ich brauch das auch – ich will nicht alleine sein, nur mein eigenes Ding machen und die ganze Zeit kein Feedback oder keine Kritik bekommen. Solche Gespräche finde ich extrem wichtig. Und dann denke ich wieder, dass ich an einem Punkt bin, an dem ich gar keine Lust mehr habe, mit meinen Professor*innen irgendetwas zu besprechen. Jedes Mal kommen komische Kommentare und ein gewisses Unverständnis. Wenn ich mit bestimmten Themen anfangen, gibt es immer einen gewissen Trigger-Punkt. Irgendetwas nervt sie dann immer. Ich glaube, es ist sehr schwierig, diese lehrende, machtvolle Position innezuhaben und sich auch einmal zurückzulehnen und zuzuhören und sich einzugestehen: Vielleicht kann ich das jetzt gar nicht bewerten, weil es nicht so wirklich viel mit mir zu tun hat, aber ich kann trotzdem Kritik formulieren. Ich glaube, gerade an Kunstunis, wo es um künstlerische Arbeiten geht, ist es ein schwieriges Thema, wie darüber geredet wird. Und bei der Lehrposition verstehe ich auch gar nicht, was das überhaupt heißt, als Prof ein Kunstprojekt zu betreuen.

Nuray: Das ist ja auch an sich sehr problematisch. Letztendlich funktioniert das gesamte System so, dass Professor*innen sagen: „Deine Arbeit ist toll“, und alle glauben daran. Ist doch so.

Verena: Ja, das macht es bei der Kunst allgemein so schwierig, dass es einzelne Personen sind, die sie bewerten. Das heißt, wenn ich einer Person in einer Machtposition sage: „Das, was du machst, ist rassistisch“, dann ist diese Person auch in der Lage, meine Kunst zu entwerten. Die Abhängigkeiten in diesem Feld sind einfach so sehr an Einzelpersonen gebunden. Das kann auch ein Grund dafür sein, dass Leute die Uni verlassen und ihr Studium nicht zu Ende bringen. Bei einer meiner ersten Präsentationen hat mir eine Professorin gesagt, dass meine Arbeit therapeutisch sei, weil ich mich filmisch mit der Migrationsgeschichte der Geschwister meines Vaters auseinandergesetzt habe, zum Beispiel mit der Geschichte meiner Tante, die aus Wien abgeschoben wurde. „Das ist Selbsttherapie was du da machst, das ist vielleicht gut für

dich, aber es ist auf gar keinen Fall Kunst.“ Und das war vor der gesamten Klasse, eine Präsentation vor ca. 40 Leuten. Wenig überraschend, dass sie mich dann auch nicht für Stipendien oder Fördertöpfe vorgeschlagen hat, denn das läuft meistens auch über die Professor*innen.

Nuray: Das ist eine komplette Matrix.

Verena: Genau. Wenn deren Referenzrahmen nur europäisch und westlich ist, dann werden Arbeiten, die andere Referenzen haben, nicht verstanden. Zum Beispiel Arbeiten zur Kalligraphie, welche in vielen Teilen der Welt eine sehr wichtige Kunstform darstellt. Wer an den Kunstuniversitäten hat Ahnung davon? Dann verstehen sie die Auseinandersetzung damit nicht und dann ist es automatisch keine Kunst oder zumindest bekommen sie dann keine Anerkennung, keinen Zugang zu Ressourcen etc. An den meisten Kunstuniversitäten gibt es einen extrem verengten und eurozentristischen Kunstbegriff. Gleichzeitig musst du ja schon ein westliches Kunstverständnis und eine eigene künstlerische Praxis mitbringen, um an einer Kunstuniversität angenommen zu werden. Deswegen ist die Universität auch voller Menschen, die durch ihre Klassenzugehörigkeit viele Privilegien haben.

Nuray: Codes! Nichts weiter als Codes, oder?

Verena: Ja, Kapital eigentlich. Du brauchst kulturelles Kapital und finanzielles Kapital, damit du Zugang zu all dem hast.

Nuray: Vor allem kulturelles Kapital. Ich wollte ja am Anfang Schauspielerin werden, weil ich einfach keine anderen Kulturberufe kannte. Dann habe ich mich an der Kunsthochschule beworben, was schon ziemlich schwierig für mich war. Ich habe gedacht: „Die sind alle so toll und ich habe sowieso keine Chance.“ Dann habe ich mich beworben, wurde beim zweiten Mal genommen und war in einem Theorieseminar mit dem Titel „Philosophische Kunstbegriffe“. Der Ankündigungstext klang sehr interessant und ich bin da so naiv, so ehrfürchtig hingegangen, weil ich immer noch dachte, dass alle in diesem Studium so toll sind. Und dann gab es eine Runde, in der alle berichtet haben, warum sie in diesem Seminar sind. Eine Studierende hat dann angefangen zu sprechen und

weit auszuholen, woraufhin ich mich gemeldet und gesagt habe: „Ich weiß nicht, was das ist.“ Daraufhin schauten mich alle fassungslos an. Sie hat mich komplett ignoriert, da man* ja auch nicht nachfragt, it's not part of the game, niemand versteht etwas, aber dennoch fragt niemand nach, da man* sich nicht bloßstellen möchte. Und dann hat der Professor sie gebeten, das zu erklären. Sie hat zuerst versucht, so souverän wie möglich zu antworten, bis sie am Ende meinte: „Ich weiß auch nicht wirklich, was das bedeutet.“ Und da wurde mir schlagartig klar, dass es hier um eine reine Souveränitätsperformanz geht. Die haben alle keine Ahnung und das hat mich sehr bestärkt. Ich hatte kein Problem damit zu sagen: „Ich weiß nicht, wer Joseph Beuys ist“, das war mir egal, ich wusste es eben nicht. Und mir war dann klar, dass ich die ganze Zeit fragen kann und sie mir nicht antworten können. Die performen zwar alle diese Codes, haben aber selbst keine Ahnung.

Verena: Selbst wenn sie Ahnung hätten, selbst wenn sie es gelesen hätten, warum müssen wir alle die gleichen Referenzen haben? Warum müssen wir alle Guattari lesen?

Nuray: Aber auch wenn sie es gelesen haben, also wenn sie sich zum Beispiel mit Foucault auseinandergesetzt haben, was sind die Anschlüsse zu Foucault? Wo ist die Übersetzungsarbeit? Wie kann man* da anknüpfen? Inwiefern hat es Relevanz für etwas Alltägliches? Das können die meisten in der Regel nicht beantworten.

Verena: Ich habe gestern ein Gespräch mit meiner Mutter geführt. Sie war bis zu ihrer Pension Grundschullehrerin und Pädagogin. Ich konzipiere gerade einen Workshop und habe sie gebeten, mit mir mein pädagogisches Konzept durchzusprechen. Und dann hat sie mich gefragt: „Verena, was bedeutet Erfolg für dich in dem Workshop?“ – Und ich habe gesagt: „Naja, dass wir zu diesem bestimmten Endprodukt kommen.“ – Und dann hat sie geantwortet: „Erfolg ist, wenn die Leute etwas gelernt haben, was sie vorher noch nicht wussten und wenn sie das mit sich selbst in Beziehung setzen können.“ Im universitären Kontext muss ich das, was ich lerne, nicht mit mir in Beziehung setzen. Das ist keine Notwendigkeit. Ich kann das einfach nur lernen, um mir Wissen anzueignen, ich muss nicht überlegen, was das für mein Leben bedeutet. Ich muss nicht

überlegen, was das für die Realität bedeutet, ich muss nicht überlegen, was das für unser Miteinander bedeutet. Die Übersetzung in den zweiten Schritt – „Was bedeutet das für mich?“ – ist nämlich sehr viel Arbeit. Du kannst ein Buch lesen und den Inhalt kennen, aber dass das Gelernte mich und meine Perspektive auf die Welt wirklich verändert, kann sehr lange dauern. Gloria Anzaldúa zum Beispiel beschreibt diesen Prozess auch als eine Bewusstseinsarbeit, die in eine Depression führen kann. Die Idee von dem, was Wissen und Lernen bedeutet, ist sehr limitiert und gewaltvoll.

Nuray: Aber ohne diese Übersetzung in die Realität ist es halt auch eine Theoriewolke, die keine wirkliche Relevanz hat.

Mariama: Mir kommt dieser Kontext von Universität manchmal vor wie ein Paralleluniversum. Gerade nach den Semesterferien. Ich bin sonst auch viel in Black- und PoC-Kontexten unterwegs und mache mein Ding mit meinen Freund*innen. Da hat man* halt auch ein gemeinsames Verständnis, viele Dinge sind einfach ganz klar, darüber braucht man* gar nicht mehr zu reden. Und dann kommst du in diese Hochschule und die Leute können Rassismus nicht einmal definieren und haben auch beispielsweise noch nie etwas von dem Begriff „PoC“ gehört.

Nuray: Das *weiße* Ghetto, den Begriff hat Kanak Attack benutzt, das ist die wirkliche Parallelgesellschaft.

Lachen.

ve my
self

migrated to Europe
with many issues
like their future
be born in G
to thank them f

What's love got to
do with *fc?

rted and also supporting
be and make the change
to see

What
Compassi
got
will

and had to struggle
s. I sometimes feel
children who might
Germany and I want
or fighting for us.

Europe with artwork
about Asylum?

[Redacted]

I'
Ps:

love and
on, tolerance
not to do
*FC ?

IMPRESSUM / IMPRINT

**foundationClass – the book*

erscheint anlässlich des Projekts / is published on the occasion of the project

**foundationClass – from within the cracks*

neue Gesellschaft für bildende Kunst, Berlin

Dezember 2020 – Januar 2021 / December 2020 – January 2021

ngbk

neue Gesellschaft für bildende Kunst e.V.

Oranienstr. 25

10999 Berlin

Tel: +49 30 61 65 13-0

Fax: +49 30 61 65 13-77

ngbk@ngbk.de, www.ngbk.de

nGbK Präsidium / nGbK Board:

Ingo Arend, Eylem Sengezer, Ingrid Wagner

Geschäftsstelle / Office

Geschäftsführung / Managing Director: Annette Maechtel

Sekretariat und Mitgliederbetreuung / Office and Member Services: Kristina Kramer

Buchhaltung / Accounting: Janett Dörr

Kommunikation / Communications: Carolin Schulz

Presse / Press: Wayra Schübel

Publikationen / Publications: Cordelia Marten

Technische Leitung / Technical Manager: Elie Peuvrel

Produktion / Production: Anna Schanowski

Mitarbeit / Assistance: Hartmut Schulenburg

Publikation / Publication:

Herausgeberin / Published by: **foundationClass*, nGbK, Berlin

Material: Redaktion / Editors: Katharina Kersten, Krishan Rajapakshe, Miriam Schickler, Nadira Husain, Ulf Aminde

Lektorat / Copyediting: Diana Abbany, Marlene Kienberger, Qwigo Ly Baldwin

Kataloggestaltung / Catalogue Design: Krishan Rajapakshe

Type Design: *star_foundationClass*: Krishan Rajapakshe 2020

Druck / Print: Hinkelstein-Druck, Berlin

Auflage / Edition: 750

Verlag und Vertrieb / Publisher and Distribution: nGbK, Berlin

© nGbK, Berlin, die Künstler_innen, Autor_innen, Grafiker_innen und Fotograf_innen /
the artists, the authors, the graphic designers, and the photographers

© für die Konzeption bei der Arbeitsgruppe /
for the concept by the project group

Gender_Gap:

Die nGbK wählt mit der Schreibweise des Gender_Gap in ihren Veröffentlichungen bewusst
eine sprachliche Darstellung aller sozialen Geschlechter und Geschlechteridentitäten
über die hegemoniale Zweigeschlechtlichkeit hinaus. /

It is nGbK's policy to use the Gender_Gap in the German version of all publications
in order to underline an explicit linguistic representation of social genders and gender identities
beyond the hegemonic binary conception of gender.

Die nGbK dankt der Senatsverwaltung für Kultur und Europa
für die Förderung und der LOTTO-Stiftung Berlin für die Finanzierung. /
The nGbK would like to thank the Senate Department for Cultural Affairs and Europe
for their support and the LOTTO-Stiftung Berlin for financing.



DAAD

weißensee
kunst-
hochschule
berlin

*foundationClass

Berlin, 2021
ISBN: 978-3-938515-83-9
PDF: 978-3-938515-89-1

Printed in Germany. Alle Rechte vorbehalten / All rights reserved.

***foundationClass / the book is an attempt to capture 5 years of intense, versatile experiences and learning processes in image and writing. It is a tool kit offering ideas and inspiration for those interested in critical art production and education, an attempt at self-reflection and auto-ethnography, but also a polyphonic space of fiction, poetry and illustration.**

***foundationClass / the book ist ein Versuch, 5 Jahre intensiver, vielseitiger Erfahrungen und Lernprozesse in Bild und Schrift festzuhalten. Es ist ein Werkzeugkasten, der Ideen und Inspiration für diejenigen bietet, die an machtkritischer Kunstproduktion und Bildung interessiert sind, ein Versuch der Selbstreflexion und Auto-Ethnographie, aber auch ein vielstimmiger Raum aus Fiktion, Poesie und Illustration.**

ISBN: 978-3-938515-83-9

ngbk