

Universalismus

updates

Kunst aufpolitisieren

Eine Publikation im Rahmen der Equalpartnerschaft wip / Dezember 2006



Inhalt:

Vorwort

- 3 -

„Wie krank muss man sein...“

Provokation als Mittel oder Effekt (in Kunst und sozialen Bewegungen)

Oder: Ist die Provokation der Provos noch zu retten?

- 4 -

**Against die Herrschaft des Dokuments
oder Was hat Fiktion mit Realität zu tun?**

- 7 -

Theater und Politik

Ein kurzer Blick zurück in Österreich

- 11 -

Entscheidung zur Liebe

*Was bedeutet es, in einem europäischen Projekt wie EQUAL ein Theaterstück
mit Roma auszuarbeiten?*

- 15 -

Zu Rodimos e kamlipesko, Liebesforschung, Istrazivanje ljubavi

- 16 -

Kunst und Politik: Vom Scheitern der Manifeste

- 22 -

Sie verkaufen dir eine Notvignette, aber niemand kennt dieses Ding in Europa...

Interview mit dem bildenden Künstler Dejan Kaludjerovic

- 28 -

Sprengt das Fremdenrechtspaket!

- 34 -

Gegen die Wände

- 38 -

„Die dritte Türkenbelagerung: Wir sind die Belagerer!“

*E-Mail-Interview mit Sedat Pero, Autor von „Die dritte Türkenbelagerung“
auf okto TV*

- 41 -

Kritik der Repräsentation.

Oder: den Wald vor lauter Bäumen nicht sehen.

Oder: die Politik nicht als Bühne

- 46 -

AutorInnen-Verzeichnis

- 50 -



Werte Lesende!

Für Heinrich Heine z. B. war die Verbindung von Kunst und Politik ein grundsätzlicher Bestandteil seines Werkes. Unvergesslich der Vers „Deutschland, wir weben dein Leinentuch / Wir weben hinein den dreifachen Fluch / Wir weben, wir weben!“

Es gab ein WIR, dem er sich anschließen, das er vorantreiben wollte, an dessen Gestaltung und Hervorbringung er arbeiten konnte.

Gibt es heute (so) ein WIR?

Was ist heute das politische Subjekt, an dem sich die Kunst anbindet oder hat die Kunst selbst die Rolle des politischen Subjekts übernommen?

Gibt es eine antihegemoniale Kunst (heute) oder ist die Rolle der Kunst (indem sie zur Ware wird) die Festigung der Hegemonie?

Warum erscheint uns der Satz: „In einer kommunistischen Gesellschaft gibt es keine Maler, sondern höchstens Menschen, die unter anderem auch malen“ so antiquiert?

Gibt es heute eine Utopie, die KünstlerInnen jenseits der „exklusiven Individuen“ reproduziert und sie als

Teil eines Prozesses/einer Bewegung betrachtet, der/die zur Gleichheit für alle Menschen führt und die damit verbundene Idee der freien Betätigung aller einschließt?

Ist die Kunstproduktion notwendig an die Partikularismen gebunden oder besteht gerade jetzt die Notwendigkeit, sie mit einem wieder zu entdeckenden Universalismus zu verknüpfen?

Mit diesen und ähnlichen Fragen beschäftigen wir uns in der 3. Publikation der EQUAL Partnerschaft *wip – work in process*. Interne und externe AutorInnen haben sich den Fragestellungen aus unterschiedlichen Perspektiven und Feldern der Kunst genähert. Dabei fokussierten nicht alle „das Subjekt MigrantInnen“ und dessen diskursive Untiefen und künstlerische Vorantreibung, sondern zielten auf eine breitere Diskursivierung als Bestandteil der allgemeinen gesellschaftlichen Veränderungsbestrebungen ab.

Wenn das Sein das Bewusstsein bestimmt, welche Möglichkeiten gibt es, dieses Sein so zu verändern? Und welche Rolle kann die Kunstproduktion, trotz aller Nüchternheit unserer Standpunkte, dabei für sich beanspruchen?

Wien, im Dezember 2006

Redaktion für diesen Reader:

Ljubomir Bratic (Initiative Minderheiten)

Petja Dimitrova (Initiative Minderheiten)

Belinda Kazeem (Schwarze Frauen Community)

„Wie krank muss man sein...“

Provokation als Mittel oder Effekt (in Kunst und sozialen Bewegungen)

Oder: Ist die Provokation der Provos noch zu retten?

„Ihr künstlerisches Ziel ist die Provokation und die damit verbundene radikale Expansion der künstlerischen Mittel“, heißt es in einem neuen Buch zur Video Art über die Künstlerin Valie EXPORT. Mit „künstlerischen Mitteln“ sind hier Techniken wie Performance, Foto oder eben Video gemeint und man wundert sich vielleicht, dass die Provokation hier im Dienste von deren Vielfältigkeit stehen soll. Denn eigentlich war es in den 1960er Jahren genau umgekehrt: Die künstlerischen Techniken wurden ausgereizt, um – unter anderem – zu provozieren. Diese Provokationen fanden nicht selten statt, um damit wiederum außerkünstlerische, sprich gesellschaftliche Wirkungen zu erzielen.

Die Provokation ist damit eine Art Klassiker unter den ephemeren Brücken zwischen künstlerischer Produktion und sozialen Bewegungen. Dabei steht sie allerdings heute nicht mehr automatisch im Dienst jener Art von gleichzeitig „sozialer, sexueller und künstlerischer Globalrevolution“, die nach Pierre Bourdieu ohnehin total unwahrscheinlich ist. Sondern sie erfreut sich großer Nutzung bei rechten Feinden politischer Korrektheit.

Sie war lange Zeit im Kontext minoritärer Strategien wie jener feministischen, der auch Valie EXPORT zuzurechnen ist, das probate Mittel schlechthin, um Unterdrückung (sexueller, geschlechtlicher, ethnischer Art) öffentlich zu machen und soziale Ungleichheit anzuprangern. In dieser Strategie trafen sich künstlerische Praktiken und jene sozialer Bewegungen. Valie EXPORT schnitt sich den Schritt ihrer Jeans frei, zog durch ein Münchener Pornokino und posierte anschließend breitbeinig mit Maschinenpistole („Aktionshose: Genitalpanik“, 1969). Die AktivistInnen der Black Panther Party for Selfdefence zogen in den 1960er Jahren, offen Waffen tragend,

durch US-amerikanische Innenstädte: Die Provokation bestand darin, die Verletzlichkeit der unterdrückten Körper sichtbar zu machen und sich selbst zu ermächtigen.

Dem voraus ging sozusagen eine normative Vereindeutigung. Aus dem lateinischen Ursprung des Wortes (*provocare*: hervorrufen, herausfordern) geht ja zunächst lediglich hervor, dass es sich bei einer Provokation offenbar um einen Effekt handelt. Eine Reaktion auf etwas, ob gewollt oder nicht. Und von der Pinselführung der Impressionisten angefangen, ist die moderne Kunstgeschichte dementsprechend voll von Provokationen, die eigentlich nicht gewollt oder zumindest nicht als solche intendiert waren. Erst mit den Avantgarden des frühen 20. Jahrhunderts wurde begonnen, diesen offensichtlichen Effekt, den Kunstwerke haben konnten, planmäßig einzusetzen. Spätestens in den 1960er Jahren dann wurde ein emphatischer, normativer Begriff von Provokation verwendet: Joseph Beuys hielt sie für den „Lebensstoff der Gesellschaft“ und eine Gruppe organisierter niederländischer Hippies benannte sich gar nach ihr: Die Provos. Die zwischen 1965 und 1967 bestehende Gruppe gab eine Zeitung heraus, ließ sich in den Amsterdamer Stadtrat wählen und organisierte die freie Fahrradnutzung in der Stadt. Weltruhm erlangte sie mit einer Rauchbombe auf die Kutsche des frisch vermählten niederländischen Königspaares (1966). Grund war die Nazi-Vergangenheit des Bräutigams und Gatten von Prinzessin Beatrix, Claus von Amsberg.

Diese und ähnliche Provokationen aus dem künstlerischen Milieu betrieben das, was der Kunsttheoretiker Holger Kube Ventura „Kunst mit politics“ genannt hat. Diese nimmt verschiedene Formen an, das Aufzeigen, Intervenieren, Experimentieren, die

Verweigerung oder das „Draußen“- oder „Anderssein“ und ist gegen gesellschaftliche Herrschaftsstrukturen gerichtet. Dabei befanden sich die Provokationen häufig durchaus auch in Einklang mit einer werkgeschichtlichen Fortentwicklung, die dann im Taschen Verlag so betont wird, d. h. feministische Künstlerinnen wie Valie EXPORT oder Yoko Ono hatten großen Einfluss auf die Entwicklung der Video- und Performance-Kunst.

Kunst wurde dabei allerdings, noch immer nicht ganz abgelöst vom romantisierenden Künstlerbild der klassischen Moderne, mit Dissidenz identifiziert. Eine Selbstverständlichkeit, die heute nicht mehr existiert – falls sie überhaupt je mehr war als ein wohl gehegter (weil nützlicher und distinktionsspendender) Mythos. Wäre der Begriff nicht für die Intellektuellen im damaligen Ostblock reserviert gewesen, hätte Michel Foucault mit „Dissidenz“ jene „Verhaltensrevolten“ benannt, die es zu allen Zeiten gegen gouvernementale, auf die Selbstführung ausgerichteten Herrschaftsstrukturen gab. Schließlich nannte er sie schlicht „Gegen-Verhalten“. Gerade vor dem Hintergrund von Foucaults Zeitdiagnose aber ist es fast unmöglich zu bestimmen, gegen wen oder was sich ein Verhalten noch richten soll in einer Gesellschaft, in der die Kontrolle aus den Wachtürmen und Schaltzentralen hauptsächlich ins Innere der Subjekte verlegt worden ist. Aber selbst vorausgesetzt, man findet doch noch Milieus und Interessen, die diese Verlegung der Kontrolle durchgesetzt haben, problematisch ist die Dissidenz, die als Grundlage der Provokation dient, dennoch. Zum einen ist sie extrem kontextabhängig und als Negation eines Konsenses auch nicht per se „gut“ oder emanzipatorisch. Für das Gegen im Verhalten stand wohl keine Bewegung so sehr wie Punk. Schon das Hakenkreuz-T-Shirt von Sex Pistols-Bassist Sid Vicious, ein schlechter Modegag, noch als dissidenter Akt gegen den anti-deutschen Konsens des britischen Establishments und zusätzlich gegen die Hippie-VorgängerInnen gerichtet, weist nicht nur auf die Relativität der Provokation hin, sondern auch auf ihre Ambivalenz. Dass Spießer, Beamte, Reiche, das Bürgerliche schlechthin zum Establishment gehörten, schien klar. Dass man aber neun Jahre nach 68 auch

schon Hippies dazu zählen konnte, stellte auch diese Selbstverständlichkeit in Frage. Hier wurde deutlich, was sich knapp zwanzig Jahre später die Rechte sehr zunutze machte: Dass die Provokation als Strategie selbst erst diejenigen bezeichnet und als Gruppe mit herstellt, die sie herausfordern will. Sie ist selbst konstituierender Bestandteil des Spiels von Minderheit gegen Mehrheit.

Das erkannten auch Leute, die entweder mit Provokationen Sachen verkaufen wollten (wie, laut Kunsthistoriker Walter Grasskamp, auch schon die historischen Avantgarden ihre Werke), oder solche, die sich die Provokationsstrategie zur Durchsetzung politischer Ziele aneigneten: Zur ersten Gruppe zählen weite Segmente der Musikindustrie, die sich als Minorität aufführen, um den Marktwert ihrer Produkte zu steigern. Dieser „Mainstream der Minderheiten“, wie Tom Holert und Mark Terkessidis ihn genannt haben, funktioniert letztlich auch im Hinblick auf die zweite, die politikkulturelle Ebene. Hier formieren sich rechte „Kulturkrieger“ (Diedrich Diederichsen) bewusst als Minderheit, um die Dringlichkeit ihrer Anliegen zu vermitteln. Sie beanspruchen das gleiche Recht auf Aufmerksamkeit, das exkludierte Minderheiten und andere strukturell Benachteiligte sich mühsam erkämpft haben: Der Schauspieler und Waffenanfan Charlton Heston behauptete vor ein paar Jahren, die Mitglieder der National Rifle Association (NRA) würden in den USA verfolgt wie die Juden in Deutschland der 1930er Jahre, der Medienwissenschaftler Norbert Bolz sieht in seinem aktuellen Buch („Die Helden der Familie“) die Familie von „feministischen Karrierefetischisten“ bedroht, und auch rassistische Diskurse wie die Wahlkampfhetze des BZÖ bedienen sich der Perspektive einer „zukünftigen Minderheit“ („wenn nicht bald etwas passiert...“). Immer wird das Bild einer hegemonialen Situation geschaffen, in der bestimmte Leute in Macht- und Mehrheitspositionen sind (Waffenfeinde, Feministinnen, MigrantInnen), die sie objektiv nicht innehaben. Und gegen diese wird dann als Tabubruch und Provokation aufgeföhren, was eigentlich ohnehin schon konsensfähig ist (Freiheit für Waffenbesitzer, Familienwerte stärken, AusländerInnenanteil begrenzen).

„Gegen-Verhalten“ im Sinne Foucaults ist das ganz sicher nicht. Aber ist die Provokation der Provos noch zu retten? Trotz Marktförmigkeit und rechter Agitation, in die das Mittel der Provokation verstrickt ist, muss künstlerische Produktion und/oder sozialbewegte Aktion nicht unbedingt darauf verzichten. Ansetzen müsste sie gerade an der Analyse der Provokation als Effekt. Entscheidend an dieser ist ja vor allem, wer sich durch was wann wo und wie provoziert fühlt. Daran anzuknüpfen hieße, die reaktionären Reaktionen auf egal was weiter anzugreifen. Und zwar auf der Grundlage situativer, relationaler, nicht essenzieller Dissidenz.

Es ist zwar nicht mehr selbstverständlich, dass man sich mit einer bestimmten Hautfarbe oder auch nur Haarlänge an bestimmten Orten in Lebensgefahr bringt, aber es kommt vor. Oder dass zwei sich küssende Frauen in einem Wiener Kaffeehaus als Provokation empfunden und deshalb hinausgeworfen werden, dass eine Arbeit der Künstlerin Katrina Daschner, die vor der Städtischen Kunsthalle München steht und auf der auch Dildos zu sehen sind,

als Provokation empfunden und zerstört wird oder dass die am Migrationsaktionstag im Oktober 2006 von verschiedenen Gruppen erhobene Forderung „Bleiberecht für alle!“ im Internetforum der linksliberalen Tageszeitung Der Standard Kommentare provoziert, dass man sich die in der Kronenzeitung gar nicht ausmalen möchte: „Wie krank muss man sein, um ein ‚Bleiberecht‘ zu fordern?“, heißt es da, und ein anderer Standard-Leser meint, er sei auch für ein Bleiberecht, wenn „die ganze Schar der Asylanten dann ausschließlich bei diesen Aktionisten“ einziehen würde. Dann werde man ja sehen.

Was man daran sehen kann, ist u. a., bis in welche Milieus rassistische und sexistische Positionen noch hineinreichen und von welcher Position aus – dementsprechend „draußen“, „dissident“ oder eben „krank“ – sich also strategische Provokationen wieder ansetzen lassen. In der österreichischen Provinz eine schwarze Frau zur Bürgermeisterin kandidieren zu lassen, im besagten Kaffeehaus nur noch Lesbenfrühstücke in großen Gruppen zu veranstalten, auf allen Münchener Museen das zerstörte Plakat anzubringen oder eben die Bleiberechtsforderung den privilegierten Arschgesichtern ständig um die Ohren zu hauen, wären dann eben doch noch Provokationen im antihegemonialen, emanzipatorischen Sinne. Und Rauchbomben in Internetforen werfen, wäre doch mal eine Kunst.

Jens Kastner, Redakteur von Bildpunkt. Zeitschrift der IG Bildende Kunst.



Against die Herrschaft des Dokuments

oder Was hat Fiktion mit Realität zu tun?

Sie wurde von einer Frau erzogen, die aus einem verarmten ländlichen Gebiet in die Stadt zog, um dort als Domestica zu arbeiten. Diese Frau war Analphabetin und ihre erste Lehrerin. Als Erinnerungen blieben eine Unmenge von Gesprächen, Erklärungen und auch Fragen, die anhand ihrer Unterhaltungen erweckt wurden. Eine dieser Fragen interessiert uns im Zusammenhang mit dem Thema dieses Textes. Sie bewunderten das auf sie als unglaublich groß wirkende Repertoire an Liebesliedern eines gewissen Schlagermusikers. Die Frage lautete damals: Hat er all das tatsächlich erlebt? Wenn nicht, wie kann er das so bewegend wiedergeben? Sie hielten sich an dem Glauben, er hätte alles erlebt, denn davon, glaubten sie zu wissen, hing seine Glaubwürdigkeit ab. Niemals erzählten sie den anderen von ihrem Verdacht, es wäre alles erfunden. Es blieb ihr Geheimnis.

Ungeachtet der Künstlichkeit des zwischen beiden damals vereinbarten „daran zu glauben, dass es wahr ist“ erlebte sie im Lauf ihrer jugendlichen Jahren eine enorme Faszination für literarische Narrativen und der Hauptgrund dafür bestand darin, dadurch die Welt verstehen zu wollen. Es ist nicht schwer sich vorzustellen, wie viele Probleme sie in der Schule bekam...

Der Gipfel wurde erreicht, als sie ein Gedicht des portugiesischen Autors Fernando Pessoa in die Hände bekam und es als Beweis ihren in der Sache widerstrebenden LehrerInnen mit triumphalen Gesten vorlas:

„Der Poet verstellt sich, täuscht uns so vollkommen und gewagt, dass er selbst den Schmerz vortäuscht, der ihn wirklich plagt.“

Ihre pathetischen Appelle bewirkten keine Veränderung in der Meinung der LehrerInnen und sie

musste sich einfügen. Immer wieder. Damit sie die Prüfungen bestehen konnte. Irgendwann gab sie auf. Ich als Erzählerin dieser Geschichte erlaube mir an dieser Stelle eine Bemerkung: Es ist zu vermuten, dass keine/r dieser PädagogInnen sich jemals vorstellen hätte können, dass diese Frage sie für immer begleiten würde.

Heute beschäftigt sie sich als Migrantin im Feld der politischen Kulturarbeit.

Ende der Einleitung

Als ich die Einladung bekam, einen Text zum Verhältnis zwischen Kunst und Politik zu verfassen, fiel mir die Geschichte dieser langjährigen Freundin ein. Ich mailte ihr eine erste Frage, dann eine zweite – und ein Interview ist entstanden.

Inwieweit ist für dich heute eine Unterscheidung zwischen Fiktion und Realität relevant?

Heute beschäftige ich mich nicht mehr mit der Unterscheidung zwischen Realität und Fiktion, sondern mit den Kriterien zur Differenzierung zwischen Diskursen über die Realität und fiktionalen Diskursen. Es macht mir enorm viel Spaß, nach den Hinweisen zu suchen, die eine Art von Vertrag bilden, der zwischen Text und LeserInnen abgeschlossen wird und der mich als Leserin über das jeweilige diskursive Territorium informiert. Ich suche nicht nach einer ontologischen Unterscheidung...

Das heißt, du siehst die Literatur nicht mehr als Dokument...

Ich glaube nicht, dass ich es jemals wirklich gemacht habe. Vielmehr denke ich, dass ich damals als Kind

und später als Schülerin von einer Unruhe, von einer Neugier bewegt wurde... aber ich konnte die Fragen nicht klar identifizieren und sie folglich auch nicht klar stellen. Mit der Zeit lernte ich aber besser, mit dieser Unruhe umzugehen.

Eigentlich merke ich in mir seit einigen Jahren eine starke Aversion gegenüber Versuchen, die Literatur auf ein Abbild der Wirklichkeit zu reduzieren und/oder sie als solche zu instrumentalisieren.

Würde es dann bedeuten, dass die Literatur nicht als Quelle von Informationen zu einer bestimmten Periode oder zu einer bestimmten Gesellschaft behandelt werden darf...

Nein, so habe es ich nicht gemeint! Und außerdem glaube ich, dass es notwendig ist, etwas präziser zu werden: Literatur und Fiktion sind nicht gleich. Nehmen wir das Beispiel Autobiografien. Obwohl sie sich in die Konvention der Fiktionalität nicht unbedingt einfügen müssen, können sie unabhängig davon als Literatur bezeichnet werden. Denn hier fungieren nicht die Konventionen der Fiktionalität oder der Wahrhaftigkeit als Unterscheidungskriterium, sondern die spezifische Norm, die im Moment der Produktion angewendet wird. Eine Autobiografie, die sich nicht an die Konvention der Fiktionalität wendet, kann trotzdem als Literatur rezipiert werden, wenn sich die im Text angewendete Sprache im Einklang mit den literarischen Normen entfaltet.

Diese Unabhängigkeit zwischen Konvention und Norm, die für die Literatur charakteristisch ist, gilt nicht für die Historiografie, denn hier erscheint die Konvention der Wahrhaftigkeit als notwendige Bedingung.

Die spannende Frage, die sich hier präsentiert, bezieht sich auf die Möglichkeit, dass HistorikerInnen sich an fiktionale Texte wenden, um daraus Information zu einer bestimmten Epoche oder zu einer bestimmten Gruppe zu gewinnen. Wie einen Diskurs erstellen, der sich unbedingt anhand der Konvention der Wahrhaftigkeit konstituieren soll, wenn die „Beweise“ aus einem Text entnommen werden, der nicht innerhalb dieser Konvention entstanden ist?

Das hängt von der Definition von Dokument und vom

Umgang damit im Text ab...

Ja, ich glaube, du hast recht... und soweit ich weiß, unterscheiden HistorikerInnen zwischen Evidenz und Wahrheit...

Und wenn wir den fiktionalen Text aus einer anderen Perspektive beobachten... Wenn wir nach den Funktionen dieses Textes fragen...

Fiktionale Texte bewegen sich im Feld der Möglichkeiten. Das Mögliche beinhaltet das, was passiert ist, weil es passieren konnte, und auch das, was nicht passiert ist, aber passieren hätte können. Und selbstverständlich werden sie in einem bestimmten Moment, in einem bestimmten Ort und eingebettet in einem soziopolitischen Kontext erstellt. Obwohl diese Selbstverständlichkeit keinen Anlass bildet, im fiktionalen Text ein Dokument für eine bestimmte Wirklichkeit zu sehen, erinnert sie uns daran, dass ein/e Autor/in eine in all diesen Gegebenheiten ebenfalls eingebettete oder mindestens von ihnen umgebene Person ist. Weiters dürfen wir nicht vergessen, dass die Texte von LeserInnen gelesen werden, die ebenfalls in einem soziopolitischen Kontext leben. Und somit fehlt uns kein Schritt mehr, um über die Funktionen der fiktionalen Literatur zu reden: Sie setzt einen analogischen und/oder allegorischen Prozess in Gang, der das, was im Kontext des Werkes ausgedrückt wird, in den Kontext der LeserInnen übersetzt oder versetzt wird. Und hier entfaltet sich die wohl bekannte Plurifunktionalität der fiktionalen Literatur auf fruchtbarem Boden! Eine kommunikative, oder kognitive und ästhetische, oder politische und ästhetisch und ästhetische und politische, soziale oder bildende und kommunikative Funktion... und die Konjunktionen können sich ausschließen oder kombinieren... eine Pluralität, die sich in Mehrfachkombinationen entfalten und neu erfinden kann.

Ich würde vermuten, dass dich als eine Migrantin, die im Feld der politischen Kulturarbeit tätig ist, die soziale und die politische Funktion der Kunst interessieren würde...

Bleiben wir zunächst bei den sozialen und politischen

Funktionen der fiktionalen Literatur. Denn ich kann dir im Zusammenhang mit bildender Kunst zum Beispiel zu dieser Frage nichts sagen... Und eigentlich will und kann ich gar keine Frage beantworten. Ich will und kann das nicht, aber du wickelst mich in dieses Fragen-Antworten-Spiel, das du dann anschließend als Interview veröffentlichen wirst!

Ja, vielleicht als Beispiel für die Plurifunktionalität der fiktionalen Literatur... Aber okay, reden wir über die soziale und politische Funktion der fiktionalen Literatur...

Gut... ich versuche, noch ein Stück mit dir im Gespräch weiterzugehen. Um über die Funktionen zu reden, muss ich aber auf die Thematik der Rezeption eingehen. Auf der Rezeptionsebene haben Kunst (nun gebe ich doch ein bisschen nach!) und Literatur der Minderheiten etwas gemeinsam: entweder wurden sie (und werden immer noch) als „Beleg“ oder Wiedergabe der menschlichen Situationen missbraucht, oder sie werden anhand dekontextualisierender Analysen (wie z.B. unter dem Rekurs auf die Argumentation für die Autonomie des Werkes) rezipiert.

Als Aktivistin positioniere ich mich für eine kontextualisierte Lektüre. Die Herausforderung besteht darin, die Tradition des Missbrauchs des Werkes als Widerspiegelung der Wirklichkeit zu überwinden... Ich sehe im Kontext der Rezeption und der Vermittlung fiktionaler Werke von MigrantInnen in Österreich die Abwesenheit einer solchen kontextualisierten Lektüre.

Und um endlich zur politischen Funktion der fiktionalen Literatur zu kommen:

Es fehlt an einer Rezeption, die das Utopische wahrnehmen kann. Hier muss ich jedoch einwenden – so banal es klingen mag –, dass die Existenz von Werken, die sich an diese Form des Imaginierens wenden, Voraussetzung für eine solche Rezeption ist... Werke, die eine andere Realität konstruieren – und jetzt beziehe ich mich auf Marilena Chauí¹ –, um Fehler, Unglück, Niedertracht, Beklemmungen, Unterdrückungen und Gewalt der vorhandenen Realität zu zeigen und um den Wunsch nach Veränderungen in unserer Imagination zu erwecken. Werke, die unseren Wunsch nach Transformation

nicht ersticken, die uns durch die Erfindung einer Gesellschaft, die nirgends und niemals existiert hat, hilft, die Utopie und die vorhandene Realität kennen zu lernen und nach Veränderungen zu suchen.

Ich weiß, dass das Fragen-Antworten-Spiel sich einem Ende nähern sollte, aber ich hätte noch eine Frage, nur noch eine Frage: Ich habe vor kurzen ein Buch gelesen, das mich sehr beschäftigt. Es heißt „Tandem. Polizisten treffen Migranten. Literarische Protokolle“². Kennst du es?

Ja, ich kenne das Buch.

Wäre es ein Beispiel für die politische Funktion fiktionaler Literatur?

Ich finde es sehr gut, dass du dieses Buch als Beispiel erwähnst, denn hier handelt es sich um einen ähnlichen Fall wie die Autobiografien. In diesem Buch werden literarische Protokolle von realen Begegnungen zwischen Polizisten und Migranten präsentiert, das heißt, es sind Texte, die innerhalb der Konvention der Wahrhaftigkeit entstehen, sich innerhalb dieser entfalten und die daher nicht als fiktionale Texte zu bezeichnen wären. Nichtsdestotrotz werden sie als literarische Texte rezipiert.

Abgesehen davon würde ich meinen, dass wir es hier doch mit einem klaren Beispiel für die Aktualisierung der politischen Funktion der Literatur zu tun haben. Denn politisch ist politisch, never mind the Richtung!

Wie?

Ich versuche es kurz zu schildern. Das Buch und das darin präsentierte Projekt geht von zwei zentralen Annahmen aus: Die erste bezieht sich auf die Idee des Multikulturalismus als Weg zu einem friedlichen und nützlichen Zusammenleben unterschiedlicher Kulturen und Lebensstile. Die zweite verkörpert die Überzeugung, dass die Gewährleistung eines spannungsfreien und friedlichen Zusammenlebens primäre Aufgabe der Polizei ist. Weichen manche Polizeibeamten von diesem Ansatz ab, dann können sie durch persönliche Begegnungen mit Migranten, bei denen sie von den individuellen Lebensgeschichten, Erfahrungen, Weltanschauungen

und vor allem von den Kulturen der jeweiligen Migranten erfahren, ihre Haltung „korrigieren“. Ganz im Einklang mit den Ansätzen eines moralisierenden Antirassismus wird die strukturelle und gesellschaftliche Dimension des Rassismus ausgeradiert und der Glaube an die Lösung des Problems durch die Auseinandersetzung auf der persönlichen Ebene verbreitet.

Dieses Buch übt dadurch die Funktion der Verbreitung, der Verstärkung und der Legitimierung der Idee des Multikulturalismus aus; das Projekt insgesamt bildet eine der perversesten Umsetzungen dieser Ideologie: die Humanisierung der Staatsgewalt!

Warum glaubst du, dass die HerausgeberInnen sich für die Form der literarischen Protokolle entschieden haben?

Darüber könnten wir uns noch lange miteinander unterhalten... vielleicht bei einem nächsten Interview?

¹ Chauí, Marilena: *Convite à Filosofia*. Sao Paulo, 2001, S.136.

² Dimitré Dinev, Erich Hackl, Alma Hadzibeganovic, Heinz Janisch, Vladimir Vertlib, Renate Welsh-Rabady und Christa Zettel: *Tandem. Polizisten treffen Migranten. Literarische Protokolle*. Hrg: Susanna Gratzl, Maria Hirtenlehner und Herbert Langthaler. Mandelbaum Verlag 2006.

Informationen zur Kontextualisierung des Textes:

Autorin: Rubia Salgado, Mitbegründerin und Mitarbeiterin von maiz, Aktivistin, Autorin, Vorstandsmitglied der IG Kultur Österreich.

*maiz – autonomes Zentrum von und für Migrantinnen
Der Verein maiz arbeitet seit 1994 nach dem Prinzip der Selbstorganisation. maiz entstand aus der Notwendigkeit von Veränderungen hinsichtlich der Lebens- und Arbeitssituation von Migrantinnen in Österreich und im Sinne einer Stärkung von politischer und kultureller Partizipation. Wir setzen uns durch die Arbeit in verschiedenen Bereichen mit Problematiken der Frauenarbeitsmigration auseinander. Dabei erforschen und verändern wir Theorie und Praxis und entwickeln vielfältige neue Methoden und Strategien.*

Arbeitsbereiche: Vernetzung, Öffentlichkeits- und Kulturarbeit, Beratung und Begleitung von Migrantinnen, Gesundheitsprävention und Streetwork für Migrantinnen in der Sexarbeit, Bildungsarbeit, Arbeit mit jugendlichen MigrantInnen, Forschung.

Weitere Informationen: www.maiz.at

Ende



Theater und Politik

Ein kurzer Blick zurück in Österreich

In diesem Beitrag wird der Weg einer Theaterstruktur skizziert, die sich politisch in die Geschichte einschreiben will, des so genannten „Politischen Theaters“. Es geht um einen Ausdruck von Theater, der für sich den Anspruch geltend macht, politisch zu sein. Die Konzentration liegt dabei auf zwei exemplarisch ausgewählten Beispielen aus dem Wien der letzten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Die Zeitspanne erscheint deshalb interessant, da einerseits die Geburt des schließlich auch so bezeichneten Theaters im 20. Jahrhundert anzusiedeln ist, ein Theater also, das nicht nur politisch ist, sondern sich dessen auch bewusst ist, und andererseits, da es Anhaltspunkte zum Bestehen/Nicht-Bestehen eines heutigen Politischen Theaters in Wien geben könnte.

Verknüpfungspunkte von Theater und Politik lassen sich bereits in den uns bekannten Anfängen einer („europäischen“/abendländischen) Theatergeschichte ausmachen. Schon in der griechischen Antike stand das Theater als Medium zu Verfügung, um über die Probleme des Zusammenlebens in einer Gemeinschaft zu reflektieren. In den wenigen überlieferten Theatertexten, den Tragödien von Aischylos, Sophokles, Euripides und v. a. den Komödien von Aristophanes können Kritik am herrschenden System, Agitation und Propaganda gelesen werden. Doch hier liegt schon die erste Problematik: in der Definition dessen, was Theater ist. Erst recht in dem, was das Verhältnis von Theater und Politik ist. Was macht Theater politisch? Und: Was ist politisches Theater? Es bleibt stets eine Richtungsfrage:

1. Versteht sich das Theater als eine moralische Anstalt und Instrument der Aufklärung im Sinne Friedrich Schillers?
2. Stellt das Theater den Anspruch, politisch zu agieren und im Sinne Hannah Arendts zu handeln – Theater als politische Interaktion?

Die grundsätzliche Differenz zwischen einer „moralischen“ und einer „interaktiven“ Konzeption des Theaters besteht in der Zuschreibung (Schiller) und

der Auflösung (Arendt) der Rollenverteilung zwischen Theater und Publikum.

Zum Begriff des „Politischen Theaters“ – Piscator, Meyerhold, Brecht

Der Terminus wurde mit Erwin Piscator und seinem Buch „Das politische Theater“ (1929) gebräuchlich. Piscator hatte in Berlin mit einem Theater, das er mit ArbeiterschauspielerInnen durchführte, einen ersten Akzent des Zusammenhangs von proletarischer Agitation und dem Medium Theater gesetzt. Zeitgleich hatte in der Sowjetunion nach der Oktoberrevolution von 1917 eine Theaterbewegung eingesetzt, die Teil jenes Verständnisses war, das davon ausging, dass eine eigenständige proletarische Kultur geschaffen werden sollte. Es sollte also ein Theater entstehen, das nicht von Bürgerlichen (KünstlerInnen) getragen würde, sondern von arbeitenden Menschen. Es gab eine Vielzahl an Aktivitäten in Wohnbezirken und Fabriken, die sich mit dem Namen Theateroktober in die Geschichte einschrieben und die mit dem Namen Wsewolod Meyerhold verbunden sind. Meyerhold war es dann auch, der letzten Endes doch eine von professionellen KünstlerInnen bestimmte Institution realisierte. In Berlin hatte Piscator nach seinen ersten Versuchen – sein Unternehmen (Proletarisches Theater) war polizeilich verboten worden – weitere Theaterprojekte (politische Revuen) durchgeführt, die Grundmodelle des Agitprop-Theaters wurden und vorbildhaft in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts wirkten – auch in Wien. Rund um das „Dramatische Zentrum“ bildete sich in den 70er und 80er Jahren eine Agitprop-Bewegung aus. Piscator landete in seiner letzten Arbeitsphase im Berufstheater – zunächst durch Gastinszenierungen an der Volksbühne und am Berliner Staatstheater – und schließlich indem er die Piscator-Bühne gründete, die jedoch aus finanziellen Gründen nicht lange bestand.

Nach weiteren misslungenen Versuchen einer Etablierung der Piscator-Bühne gründete er schließlich 1930 gemeinsam mit einem Teil seiner SchauspielerInnen das Piscator-Kollektiv (zwischenzeitlich war auch Brecht dabei). Piscators Inszenierungen sind mit Bertolt Brechts „Epischem Theater“ (auch dieser Begriff geht ursprünglich auf Piscator zurück) die wichtigsten theatralen Auseinandersetzungen im Rahmen des deutschsprachigen Politischen Theaters im 20. Jahrhundert. Beiden gemeinsam ist, dass es ihnen nicht nur um ein Widerspiegeln der Gesellschaft auf der Bühne ging, sondern vielmehr darum, durch das Demonstrieren sozialer Zusammenhänge einen Beitrag für deren Veränderung zu leisten. Der Unterschied lag in der Umsetzung und dem Einsatz der theatralen Mittel der beiden. Nach der Rückkehr aus der Emigration nahm Piscator als Intendant der Freien Volksbühne in West-Berlin eine wichtige Stellung ein und unterstützte v. a. das Dokumentarische Theater durch Uraufführungen. Über die Schillersche Konzeption eines aufklärerischen Theaters als moralische Anstalt und seine Dramen (z.B. Kabale und Liebe, das Friedrich Engels bereits als das „erste deutsche politische

Tendenzdrama“ bezeichnete)¹ hinausgehend liegt den Versuchen von Piscator, mehr aber noch dem Theater bei Brecht, die Darstellung eines gesellschaftlichen WIR in Gestalt des Proletariats – wenngleich als Utopie – zugrunde. Gegen die Hegemonie des bürgerlichen, sich selbst reproduzierenden Theaters stellt das Politische Theater der Weimarer Zeit und auch noch nach 1945 in (Ost-)Berlin den Hegemonialanspruch eines selbst bestimmten Proletariats.

Exil und Enklave – das Neue Theater in der Scala

In Wien war die Situation nach dem Nationalsozialismus etwas anders, nicht eine einzelne Person, ein Kollektiv versuchte ein (bestehendes) Theater politisch einzusetzen. Als beim Potsdamer Abkommen 1945 beschlossen wurde, dass die Sowjetunion sich „deutsches“ Eigentum als Reparationsleistung nehmen konnte, beschlagnahmte sie in Wien die Scala, das ehemalige Johann-Strauß-Theater (4., Favoritenstraße), das von Rudolf Beer zur Scala umgebaut worden war. Es wurde ein Uraufführungskino daraus gemacht. Als Karl Paryla,



Wolfgang Heinz, Emil Stöhr und Hortense Raky aus dem Schweizer Exil nach Wien zurückkamen, sprach Paryla mit den Sowjets und erhielt das Theater in der Scala: 1948 wurde das „Neue Theater in der Scala“ gegründet. Ziel war, ihre Stücke vor neuem Publikum zu spielen, nicht mehr vor einem bürgerlichen Publikum.

Otto Tausig – im Lauf der Jahre Schauspieler, Regisseur, Dramaturg, Betriebsrat und Stellvertreter des Direktors im Neuen Theater in der Scala – schreibt in seiner Autobiografie: „Wir wollten diese Stücke für ein neues Publikum spielen, für Menschen, die sonst nie ins Theater gingen, für Arbeiter und Unterprivilegierte.“² Die SchauspielerInnen begannen damit, dass sie in Gasthäuser gingen und den Menschen, die beim Essen und Trinken saßen, etwas vorspielten. Sie präsentierten Ausschnitte aus jenen Stücken, die sie im Theater spielen würden. Am Ende ihrer Vorführung luden sie dann die Anwesenden ins Theater ein. Sie spielten etwa Stücke von Nestroy, Gorki und Brecht. Es funktionierte, das Neue Theater in der Scala hatte bald fixe AbonnentInnen. Die Werbung dieser so genannten „bunten Abende“ sowie der Abonnement-Betrieb wurden von den „Theaterfreunden“ übernommen. Nach dem Staatsvertrag konnte noch bis mit Mitte 1956 gespielt werden, dann wurde das Theater geschlossen. Der in den Jahren 1945 bis 1955 in Österreich tobende Kulturkampf als Ausleger des Kalten Krieges lässt sich kurz als Versuch einer bürgerlichen, antikommunistischen Restauration³ beschreiben. Am deutlichsten trat dieser Konflikt rund um die Verleihung der österreichischen Staatsbürgerschaft an Brecht und dem von Friedrich Torberg und Hans Weigel – als Proponenten der Restauration – initiierten Brecht-Boykott hervor. Nur das Neue Theater in der Scala in Wien nahm sich Brecht an, was in seiner Konsequenz zu einem „Scala-Boykott“ führte. Der Brecht-Boykott war erfolgreich: Bis Februar 1963 spielte kein etabliertes Theater in Wien Brecht.⁴

Red Vienna revisited⁵ – das Fo-Theater in den Arbeiterbezirken Wiens

Die Idee, Theater für Menschen zu machen, die sonst nicht ins Theater gehen und damit außerhalb der

„Anstalt“ aufklärerische Arbeit zu leisten, wurde von Otto Tausig Ende der 1970er noch einmal aufgegriffen und umgesetzt, als die Schauspielerin Didi Macher mit einer Projektidee zu ihm kam. Didi Macher war zur damaligen Zeit im Theater in der Josefstadt beschäftigt und musste zur Kenntnis nehmen, dass nur 12% der Bevölkerung „Theater besuchten“.

Etablierte Kunst- und Theatertempel betraten wenige, obwohl doch alle ihren Beitrag zu deren Erhaltung durch ihre Steuerabgaben beitrugen und laut Umfrage des IFES-Instituts auch ein großes Bedürfnis danach bestand (nicht nur nach Theater, sondern auch Film, Musik etc.). Für Macher war – nach dem vorbildhaften (und auch ansatzweise interaktiven) Modell von Dario Fo und Franca Rame in Italien – bald klar: Sie musste zu den Menschen gehen.

Macher gründete gemeinsam mit Otto Tausig und Ulf Birbaumer das Fo-Theater in den Arbeiterbezirken Wiens. Sie spielten in den Wohnbezirken, in den Gemeindehöfen sowie in Fabriken und Betrieben. Allerdings war das Anliegen des Fo-Theaters in den Arbeiterbezirken Wiens nicht wie bei Meyerhold, mit den Arbeitenden in den Fabriken Theater zu machen, sondern vor ihnen. Es war daher kein „ArbeiterInnentheater“, vielmehr ein „Theater für ArbeiterInnen“. Durch die Wahl politischer Texte und einer Ästhetik, die dem Volkstheater verwandt ist, sollten (wie Franca Rame es formulierte) die Leute mit Nägeln in den Köpfen nach Hause gehen: „Wir glauben, dass Klagen falsch ist. Du weinst, gehst traurig nach Hause, sagst: Wie hab ich schön geweint, und schläfst erleichtert ein. Nein, wir wollen euch zum Lachen bringen... Es öffnet sich nicht nur der Mund beim Lachen, sondern das Gehirn. Und ins Gehirn können die Nägel der Vernunft eintreten. Ich hoffe, dass heute Abend einige Leute mit Nägeln im Kopf herumgehen...“⁶ Das Theater war von 1980 bis 1995 im Stande, Nägel zu produzieren, dann war nach langen Jahren der mühseligen Subventionsansuchen endgültig Schluss. Das auf ein ehemals Rotes Wien referierende Theater fand von der sozialdemokratischen Stadtregierung keine Unterstützung mehr, das Theaterpublikum der Gemeindehöfe und Fabriken blieb verlassen zurück und den Gemeindebauten wurden Schallschutzfenster verpasst.

Pars pro toto zeigt dieses mittlerweile konstante



Desinteresse Wiens am Konzept einer dezentralen, aufsuchenden und diversitären Kulturarbeit deutlich, dass an die Stelle eines utopischen Gesellschaftsbegriffs die nüchterne Praxis effizienter Verwaltung getreten ist. Diese kennt kein politisches Subjekt – nur noch KundInnen; das Kulturelle wird dort unterstützt und gefördert, wo es als Faktor ökonomischer Umwegrentabilität ausgemacht wird.

Anmerkungen:

¹ Das ist nicht identisch mit dem Begriff des Politischen Theaters, sondern verweist auf eine Gesellschaftskritik des Autors, die er durch sein Stück ausdrückt. Vgl. Erika Fischer-Lichte: „Politisches Theater“, in dies., Kolesch, Warstat (Hrsg.), Metzler Lexikon Theatertheorie, Stuttgart, Weimar 2005, S.242.

² Otto Tausig: Kasperl, Kummerl, Jud. Eine Lebensgeschichte, Wien 2005, S.88.

³ Dieser „Kulturkampf“ war spätestens zum Zeitpunkt der Staatsvertragsunterzeichnung entschieden. Vgl. dazu: Reinhold Wagnleitner, Coca-Colonisation und Kalter Krieg. Die Kulturmission der USA in Österreich nach dem Zweiten Weltkrieg, Wien 1991.

⁴ Nach einer Aufführung 1958 Mutter Courage in Graz nahmen sich die Kritiker der Rezeption langsam wieder an. Doch erst mit den Aufführungen der Mutter Courage in Wien und Linz (Februar 1963) und dem Kaukasischen Kreidekreis in Linz, Klagenfurt und Wien (Frühjahr 1964) ging der österreichische Brecht-Boykott zu Ende.

⁵ Vgl. dazu: Sigfried Mattl: „Red Vienna revisited. Die Sozialdemokratie als Moralanstalt?“ in: Wien wirklich. Der Stadtführer, Wien 1992: „Wenn es eine Klammer für die vielfältigen Tätigkeiten der Gemeinde und der in ihr regierenden Partei

gab, dann war dies die Hinführung der unspezifischen Masse ‚Proletariat‘ zu einem Regime der Selbststeuerung. Dem – und nicht der Erfüllung drängender und aufgeschobener Bedürfnisse – ordnete sich die sozialdemokratische Kommunalpolitik in erster Linie unter.“

⁶ „Vorrede“, in Franca Rame und Dario Fo: Nur Kinder, Küche, Kirche, Hamburg 1997, S.9-17, hier S.17 sowie Renate Chotjewitz-Häfner: „Franca Rame und Dario Fo“, in Franca Rame und Dario Fo: Nur Kinder, Küche, Kirche, Hamburg 1997, S.91-109, hier S.107.

Literatur:

- Manfred Brauneck: Theater im 20. Jahrhundert, Programmschriften, Stilperioden, Reformmodelle. Reinbek bei Hamburg 1986
- George Bühler, Bertolt Brecht, Erwin Piscator: Ein Vergleich ihrer theoretischen Schriften. Bonn 1978
- Texte zur Theaterarbeit. Dramatisches Zentrum Wien. Herausgegeben von Horst Forester. Wien 1975ff
- Wilhelm Pellert: Roter Vorhang, rotes Tuch. Das neue Theater in der Scala (1948-1956). Wien 1979 (= Diss. 1978)
- Kurt Palm: Vom Boykott zur Anerkennung. Brecht und Österreich. Wien, München 1983
- Gabriele Pfeiffer: Von einem Gemeindehof zum anderen oder nomadische Aspekte des Fo-Theaters in den Arbeiterbezirken Wien. In: Arlt, Herbert (Hrsg.). Das Verbindende der Kulturen. The Unifying Aspects of Cultures. Les Points Communs des Culture, Wien 2004, CD-ROM (sowie unter http://www.inst.at/trans/15Nr/02_4/pfeiffer15.htm)
- Erwin Piscator: Das politische Theater. Neubearb. v. Felix Gasbarra. Hamburg 1963

*Peter R. Horn, Kultursprecher der Grünen Leopoldstadt.
Gabriele C. Pfeiffer, Theaterwissenschaftlerin.*

Entscheidung zur Liebe

Was bedeutet es, in einem europäischen Projekt wie EQUAL ein Theaterstück mit Roma auszuarbeiten?

Seit Jahren versuchen wir in verschiedenen Projekten, politischen Antirassismus voranzutreiben. Eine der Fragen, die sich während dieser Arbeit immer wieder stellte, war, wie ein gewisser Elitismus unserer theoretischen, aber auch praktischen Ansätze zu überwinden sei? Eine andere: wie eine dichtere Vernetzung der antirassistischen Szene zu erreichen wäre? Also beschlossen wir als Thema für das EQUAL-Projekt „work in process“: Selbstorganisation von MigrantInnen; insbesondere: den Versuch zu unternehmen, migrantische Selbstorganisation auf der Agenda des gesellschaftlichen Mainstreams zu platzieren. *Mainstream* ist nach der Auffassung der ProjektschreiberInnen derjenige Teil unserer Gesellschaft, in dem die Lösungen der bestehenden Probleme verhandelt werden. Der *Mainstream* ist das Machtzentrum unserer Gesellschaften. Welche Themen wann verhandelt werden, hängt von den Durchsetzungsmöglichkeiten ab, über die bestimmte gesellschaftliche Gruppen verfügen, um ihre Interessen zu verfolgen. Die MigrantInnen, egal welcher Provenienz, verfügen aufgrund des rassistisch strukturierten Gesellschaftssystems in Österreich über sehr wenig solches Machtpotenzial. Also geht es darum, genau an diesen Potenzialen zu arbeiten. Daran zu arbeiten, dass sowohl eine individuelle als auch gruppenspezifische, aber auch organisationstechnische Stärkung dieser Machtpotenziale erfolgt. Verschiedene Teile unseres EQUAL-Projekts „work in process“ bearbeiten verschiedene Aspekte dieses (Self-)Empowermentgedankens. An dem Projekt beteiligt sind Organisationen wie die Schwarze Frauen Community, MAIZ, die IG Kultur Österreich, Romani dori, die Initiative Minderheiten, Peregrina, die Frauenhetz, Dschanuub, Tool und die Universität Graz.

Wir entschieden uns dafür, einerseits klassische Öffentlichkeitsarbeit zu machen – allerdings mit dem innovativen Aspekt der Betonung auf

Fernsehproduktionen im gerade anlaufenden Community TV Projekt OKTO in Wien. Und andererseits ein Theaterstück zu entwickeln, zu proben und aufzuführen mit der bisher – auch innerhalb der migrantischen Communitys – wenig beachteten Gruppe der Roma. Sowohl in der Antragsphase als auch in allen anderen Phasen haben die Roma eine zentrale Funktion eingenommen. Da es schon früher diverse Verbindungen zum Verein Romani dori gab, war es auch nahe liegend, dass dieser Verein in die gemeinsame Arbeit eingebunden wurde. So nahm die Geschichte ihren Lauf.

Und jetzt blicken wir auf zwei Jahre intensive Zusammenarbeit zurück. In einer Reihe von Workshops im Jugendstiltheater am Steinhof wurden die Themen des jetzigen Theaterstückes entwickelt. Es gab viele Konflikte, gegenseitiges Misstrauen, Belehrungen, Emotionen, aber auch intensive Momente der Gemeinsamkeit und Kraft. Im Laufe der Arbeit entwickelte sich aus dem Grundthema „Diskriminierung“ ein Theaterstück, das nicht nur den Blick auf die diskriminierenden Strukturen der Mehrheitsgesellschaft richtet, sondern vor allem danach fragt: Wie das eigene Leben (und vor allem auch: Lieben!) leben, zwischen Tradition und Anpassungszwang? Zwischen Zigeunerstereotypen und Bevormundung? Zwischen Freiheits- und Liebesillusionen? Gescheiter geworden sind wir nicht, aber anders.

Vielleicht dürfen wir sagen, dass das Theaterstück ein sehr ungewöhnliches, kritisches und selbstkritisches, humorvolles und groteskes Licht auf eine Gruppe von Menschen wirft, auf AsylwerberInnen, die Roma sind. Auf eine Gruppe, die es so nicht gäbe, wenn es nicht Diskriminierungen gäbe, Gesetze und Behörden, die den Menschen das freie Sichbewegen auf der Welt zu verwehren versuchen. Eine Gruppe von Menschen, die auf Asyl in diesem fiktiven (aber umso realeren, wie Freud sagt) Asylwerberheim in Wien wartet, während ihnen die Hände gebunden sind. Die

Verhältnisse, die in diesem Stück zu sehen sind, sind Ergebnisse des Rassismus in unserer Gesellschaft. Die Menschen in diesen Verhältnissen sind aber handelnde Individuen, AkteurInnen, die in ihrem „Alltag des Wilderns“ jenseits einer Möglichkeit der parteipolitischen oder Interessensvertretungsorganisation stehen, aber sehr wohl wissen, um was es geht und wie sie am rationalsten auf die Verhältnisse reagieren. Reagieren, um eine Position des Agierens zu erreichen. Im Stück setzen sie auf die Liebe. Auf die Liebe als romantisches Sich-in-die-Augen-schauen, auf die Liebe als

eines der stärksten Antriebswerke der Individuen und Gruppen auf der Welt. Auf die Liebe als Motor, der Geldströme ins Fließen zu bringen vermag. Auf die Liebesillusion als Zuckerstück im bitteren Kaffee des Lebens. Auf Liebe, die Kraft gibt, aus einer ungerechten Situation auszubrechen und darüber hinaus allgemeine, böse Fragen an all die ungerechten Situationen zu stellen, deren Verkettung sich Leben nennt.

Ljubomir Bratic, Projektleiter, Aktion 3 wip-Öffentlichkeitsarbeit

Zu Rodimos e kamlipesko, Liebesforschung, Istrazivanje ljubavi

Achtzehn Schauspielende, drei Musiker, eine Regisseurin, drei AutorInnen, sechzehn Personen mit hilfreichen Händen und Köpfen hinter den Kulissen und drei Sprachen (Umgangssprache und dialektale Ausdrücke nicht mitgerechnet wie ebenso die Universalsprache Englisch hier nicht zählt, wie wohl sie auch erscheinen) präsentieren auf der Bühne ihre Inszenierung über Rodimos e kamlipesko, Liebesforschung, Istrazivanje ljubavi. Diese, die Sprachen, sind wohl das auffälligste Moment, sehr bewusst verwoben und sehr gelungen. Ein Sprechstück, das es wagt mit und ohne Übersetzung dreisprachig aufzutreten und in dramaturgisch einfallreichen Schleifen sich ineinander zu drehen, ist eine erfrischende Begegnung in einem Theater, das vom Wort getragen wird. Da laufen Sätze Sätzen nach oder springen vorneweg oder werden durch Musik unterstützt in eindrucksvollem und lebhaften Gesang gekleidet. Selbst die Musik kennt keine schauspielerischen Grenzen, tritt sie einmal im gipsy-souligen, gipsy-swingigen Kleid auf, rapped sie oder popped sie ein paar Sequenzen später über die Bühne und springt da schon auch mal über die Rampe ins Publikum, das sich dabei ertappt, das seine Beine hüpfen und die Hüften schwingen. Im übrigen ist es egal, welcher muttersprachlichen Gruppe Mensch die in Tanz ange-

deuteten Körperteile zuzurechnen sind.

Selbst wenn das Stück in eine Form der klassischen Guckkastenbühne gesetzt ist, gibt es einen leichten, einen sehr einladenden Übergang von der Publikumstribüne auf die AkteurInnenbühne. Es ist keine harte Kante, keine sichtbare Abgrenzung, vielmehr ist es ein schleichender, ein durchlässiger Übergang, gezeichnet durch Kaffeehaustischen, an denen Schauspielende ebenso wie Zusehende sitzen. Ein schönes Symbol von Durchlässigkeit im Theaterrahmen, der unausgesprochenen Verhaltensregeln folgt, die am Schluss umgestoßen werden (können), wenn Publikum und Schauspielende gemeinsam tanzen. Doch bis zu diesem Ende durchleiden die verschiedenen Bühnenfiguren ihr Bühnenleben, das nicht so weit von jenem der Realität entfernt ist, wie glaubhaft vermittelt wird: AsylwerberInnen, die Roma sind, „eine Gruppe“ – wie Ljubomir Bratic, Philosoph und Projektleiter, im Programmfolder festhält – „die es so nicht gäbe, wenn es nicht Diskriminierungen gäbe, Gesetze und Behörden, die den Menschen das freie Sichbewegen auf der Welt zu verwehren versuchen“. Roma, die warten. Und während sie warten, dürfen wir – das Publikum – auf Menschenschicksale blicken, die auf Liebe setzten: sei es, dass anstelle einer

Habilitation („Mein Doktorat reicht hier gerade zum Stiegenhausputzen.“) ein Theaterstück über die Liebe geschrieben wird; eben jenes, das wir sehen. Sei es, dass geheiratet wird („Heiraten Sie. Aus Liebe natürlich. Aus Nächsten- Besser gesagt: Aus Fernsten-liebe!“) oder verheiratet werden soll („Mein Mann wird meine Tochter verheiraten!“). Es wird geliebt („Ein guter Mann. Lebendig. Zum Glück. Weil ich runtergefahren bin.“), Liebe gekauft („Für fünf Euro kannst du meinen großen Zehen lutschen.“), Ehe versprochen und gehandelt, Liebe verweigert, Liebe empfunden, aufgebaut, ausgelebt oder verheimlicht. Emotionale, seelische, körperliche, verführerische, frivole, authentische, nächste, ferne, langzeitliche, flüchtige Liebe(n) tanzen vor einer Augen, suchen sich ihre Wege und Ausdrücke: eine Alte, die aus Liebe alles, alle materiellen Wünsche und Belange aufgibt, um ihren Mann frei zu kaufen, eine Junge, die für einen Mann und sich arbeiten geht (gehen kann), eine, die sich verkauft und dabei auf ihr Herz doch nicht aufgibt, eine die ihr Ledigsein und damit eine Aufenthaltsgarantie kaufen lässt, eine, die das bezeugt, eine die die Kontrolle hat und sich für ein junges Mädchen einsetzt, die gegen ihren Willen verheiratet werden sollte, die Mutter des jungen Mädchens, voll Liebe zu ihrer Tochter und auch zu ihrem Mann, dessen und deren Spielregeln sie sich unterwirft, und schließlich das junge Mädchen, das „mutig, humorvoll, verspannt, planlos“ ist – wie die Schauspielerin über ihre Rolle (Programmfolder) sagt.

„Eigentlich ist es ein ‚Frauenstück‘“, meint ein Zuschauer beim Verlassen des Theaters. Ja, ein Stück, das von Frauen getragen wird. Sie leben und lieben, sie kaufen und verkaufen, sie beschützen und fordern, sie denunzieren und begehren und werden schließlich vor (mehrere) Gericht(e) gestellt. So schreibt auch die Politikwissenschaftlerin Mirjam Karoly im Zusammenhang mit dem Stück: „Die Einstellung zur Frage der ‚traditionellen‘ Romahochzeit von Seiten der Roma ist sehr unterschiedlich und reflektiert die große Heterogenität der verschiedenen Romagruppen. Vor allem Roma-Aktivistinnen treten seit mehreren Jahren engagiert für die Abschaffung der arrangierten Heirat ein und machen deutlich, dass diese von manchen als ‚kulturelle Tradition‘ interpretierte Praxis mit patriarchalen Machtstrukturen und

daher mit der Genderfrage verknüpft ist.“
(Programmfolder)

Gibt es Konflikte innerhalb einer Romagemeinschaft, so werden diese im Romagericht, im „Romani Kris“ ausverhandelt. Dieses (aus Männern bestehende) Gericht kommt auch im Laufe des Theaterabends zum Einsatz. Wie es auf jene wirkt, die es „leibhaftig“ kennen, wage ich nicht zu denken, doch auf jemand wie mich, die davon keine Ahnung hat, vermittelt es eine Ernsthaftigkeit und einen Status von Verantwortung innerhalb der Gemeinschaft, die nicht zu leugnen sind. Gleichzeitig wird aber auch Lächerlichkeit und Verkorkstheit des Ganzen sichtbar, dass eine an wütendes (Zu wider-)Handeln denken lässt. Behutsam und geschickt ist diese Szene in ihrer Mehrsprachigkeit transportiert und lässt auch jener Frau Handlungsspielraum, die sich am meisten dagegen wehrt.

Der Bühnenraum hält sich bei all den liebevollen und dramatischen Szenen unaufdringlich zurück und ist auf seine Funktionalität beschränkt, zwei benutzte Kaffeehaustische, ein Podium, das sowohl das Büro der Heimleiterin als auch Hochzeitstanzpodium oder einen Gerichtsplatz darstellt, eine inszenatorisch eigenständig knarrende Treppe hinauf in die Galerie/Schlafräume und dabei dennoch fast musikalisch von den Schauspielenden eingesetzt wird, Stockbetten als angedeutete Schlafräume und symbolhaft eingesetzte Requisiten wie „Wäsche auf der Wäscheleine“, Trainings-Standrad, Auspuff, Sarg und Kerzen. Wesentlich mehr Akzent und Signalwirkung tragen Kostüm, Perücke, Sprach- und Gestenkleid. In diesen wird schauspielerisch nicht nur dargestellt, sondern auch kokettiert, demonstriert, karikiert, „gespielt“, erzählt, funktioniert. Jede der Schauspielende hat einmal „ihren/seinen“ Auftritt und es gibt – wie es seit der Commedia dell' arte praktiziert wird und mittlerweile auch in Sitcoms durch die Fernsehzimmer geistert – undankbare Rollen, Publikumsliebliche und Stareinlagen. Getragen wird das gesamte Stück wie die Inszenierung jedoch gleichermaßen von allen Beteiligten.

Oft sind es die kleinen und leisen Auftritte, der Blick

am Rande, die Stimme a parte gesprochen, die Reaktion im Hintergrund, die dem Publikum neue Welten eröffnen. Nuancen tragen die Potentialität, die Unmuts und Gerechtigkeitsempfinden, Diskriminierungs- und Menschenverachtendes Bewusstsein vielleicht auch (Nächsten)liebe, wie es eine Rolle nennt, spürbar machen. Und erst wenn Menschen spüren, werden sie beginnen etwas zu tun – dafür oder dagegen. Gegen Diskriminierung und für mehr Liebe. Es sind die Zwischentöne und Akzente, die das Stück befördern und hoffentlich bei vielen ankommen lassen – bei AkteurInnen wie RezipientInnen. Wer fähig ist, auch das Dazwischen zu sehen, wird nicht Gefahr laufen, in das bunte – und

auch einladende – Treiben der alt daher gebrachten Bilder zu fallen und von Neuem Klischees zu reproduzieren. Wenn wie die Teils auch postdramatisch verwendeten theatralen Mittel (Einsatz von Mikrophon, direkter Verweis auf „abnorme“ Körper, ...) auf ein „In Szene Setzen“ verweisen, das sich jenseits von (vor)beurteilten Kategorien abspielt, könnte doch auch die Wahrnehmung des Gesehenen und Gehörten jenseits derartiger Kategorien stattfinden: im Theater wie außerhalb.

Ich gratuliere dem gesamten Theaterteam zu seinem Stück, der Umsetzung und Aufführung!

Gabriele C. Pfeiffer, Theaterwissenschaftlerin.

Frauen denken nur an das Eine.

Sie lesen, reden und schreiben - nur darüber. Über Liebe versteht sich, was sonst. Roma wollen nur das Eine. Sie reden, denken und tun - nur das Eine. Singen (und vielleicht auch tanzen?), versteht sich von selbst, was sonst. Ein paar handfeste Argumente, wie die einen und die anderen immer wieder dazu kommen, in solchen Klischees gedacht zu werden, sprach die Theaterinszenierung *Rodimos e kamlipesko*, Liebesforschung, *Istrazivanje ljubavi* selbstbewusst, gewitzt und offen an. Denn dort, wo die Dissertationen gerade dafür ausreichen, um die Qualifikation als Stiegenhausputzerin zu erlangen, die eigene Stimme nur fürs Trällern beim Wäsche aufhängen genützt werden darf, der Job als Hundeführer nach Augen- und Haarfarbe vergeben wird und eine der wenigen Möglichkeiten, an Geld zu kommen, Sexarbeit heißt, scheint das Eingehen auf die Erwartungen des keinesfalls imaginären Gegenübers eine Lösung zu sein. Also doch über Liebe schreiben, tanzen und singen. Wie facettenreich dieses Schreiben, Tanzen, Singen trotz auferlegten Projektionskorsetts ausfallen kann,

zeugt von den überraschenden Möglichkeiten des erfolgreichen Aufweichens von Stereotypen. Es gibt nicht oft so gelungene Beispiele dafür, wie *Communitys*, um den hippen Begriff, der erfolgreich zwischen Gemeinschaft und Gruppe zu vermitteln weiß, einmal mehr zu verwenden, den Ausbruch nach Außen mit der Kraft von Innen schaffen. Und noch weniger Beispiele gibt es dafür, wie ein aufgeschlossener Umgang mit brisanten Themen den Mitwirkenden wie auch den ZuschauerInnen Spaß machen kann – schon allein wegen der großartig gelösten Szene, in der die junge Frau, die von ihrem Vater zwangsverheiratet werden soll, die Mitwirkenden des *Roma-Gerichts* karikierend/kommentierend nachspielt, sollte mensch sich das Stück anschauen. Nicht nur, dass dabei die Vielsprachigkeit des Stückes glänzend eingesetzt wird, auch einer sonst so oft viktimisierten Position wird Stimme verliehen, und siehe da – kein Opfer weit und breit und eine emanzipierte Frau welche die „weisen Greise“ mit Humor und Bitterkeit an die Wand spielt. Das lustvolle Ertappen - was bringt mich zum Lachen, wer lacht mit, worüber wird gelacht. Das Auftauchen - durch die kurze Bestätigung, die sie immer wieder im Stück erfahren, von den eigenen

Vorurteilen, die dadurch aus der Versenkung der selbst so gerne geglaubten Aufgeklärtheit geholt, wahrgenommen und hinterfragt werden können. Somit stellt das Stück erneut die Frage nach dem Verhältnis von Theater und Politik bzw. dessen politischer Wirkung und beantwortet diese zugleich diesseits und abseits von den Inhalten des Stückes und auch nicht nur in der „Form“, sprich im Aufführungsprozess des Theaters, sondern vor allem mit dem Anspruch der Partizipation und der Selbstrepräsentation. Im Theater wie auch sonst wo liest sich die Aussage.

Ein Stück, das es fertig kriegt, die Kleinarbeit der geringfügigen Verwandlungen von Vorstellungen und Gefühlen, die am Anfang jeder Veränderung stehen, lustvoll ausfallen zu lassen.

Radostina Patulova, „fields of TRANSFER“, IG Kultur Österreich.

Was mich an „Rodimos e kamlipesko“ beeindruckt hat...

...ist, dass das Stück zahlreiche empfindliche Themen berührt. Z.B. eine Beziehung mit einer behinderten Frau (Rollstuhlfahrerin), der Romano-Kris und seine Bedeutung in der Roma Gesellschaft, die Lage der Frau in der Romafamilie u.a. Ich finde es sehr wichtig, dass in dem Stück „beide“ Gesellschaften (Roma- und die österreichische Gesellschaft) kritisiert werden.

Der wichtigste Punkt in diesem Projekt sehe ich darin, dass so viele Menschen (in Wien lebende Roma, auch keine professionellen SchauspielerInnen) aktiviert worden sind und die Beteiligung im Theater ihnen ermöglicht hat, ihre eigene Lebensperspektive zu artikulieren.

Wir freuen uns auf weitere spannende und emanzipatorische Projekte.

Usnija Buligovic, Romano Phralipe



www.liebesforschung.info





Fotos: Petja Dimitrova



Kunst und Politik: Vom Scheitern der Manifeste

Was könnte die Kunst für uns noch sein? Wir schreiben das Ende des Jahres 2006. Hinter uns liegen die ganzen großen Kriege, große soziale Unruhen, Ideen und unnachgiebige Versuche, diese zu realisieren. Erster Weltkrieg, Zweiter Weltkrieg, Oktoberrevolution und deren Pervertierung und Untergang. Hinter uns liegen alle die merkwürdigen Begriffe, die zur Kunstgeschichte geworden sind: Dadaismus, Surrealismus, Situationismus... Zur Kunstgeschichte, die von SeniorenstudentInnen so geschätzt wird. Nichts gegen die Alten, aber warum interessieren sie sich am Ende ihres Lebens für Kunst und nicht am Anfang? Was macht die Kunst zur angenehmen Begleiterscheinung des Alltags der kleinbürgerlichen wohlbehüteten PensionempfängerInnen, der Nachkriegsgeneration in unserer Zeit? Eine Frage, die zu interessanten Antworten führt. Könnte es sein, dass das mit einer in unserer Zeit erfolgreicheren Säuberung der Kunst von Politik als früher zusammenhängt?

Weder Brecht noch Majakowski noch Debord sind unsere Zeitgenossen. Die Wünsche dieser Individuen haben schon längst ihre Leiter zerfetzt. Und die Fetzen, die sie hinterlassen haben, sind all die kraftvollen stilistischen Errungenschaften, jene Manifeste, die längst schon Staub in unseren Bücherregalen sammeln.

Wir leben in einer Zeit nach der Auseinandersetzung um die Zeit. Einer Zeit, der wir so gern mit offenen Armen entgegenlaufen würden, wenn wir nur wüssten, dass es etwas dabei gibt, was es noch zu erfassen gilt. Der Lauf ins Leere überwindet jene schicksalhaften Momente, denen früher Entscheidungen folgten. Nicht mehr die fortuna und virtus, sondern der Nihilismus des „Ich weiß es nicht...“ beherrscht den Alltag. Eine Art herumtasten, in dem es für die meisten klar wird, dass Wir kein WIR, dass Alle kein ALLE, dass Ich kein ICH sein kann. Vor allem, dass es zwischen diesen in Vergessenheit geratenen Konstanten, für die die Individuen bereit waren, über

sich hinaus zu wachsen, für die zum Beispiel die jugoslawischen Partisaninnen und Partisanen ihre Entschlossenheit entwickelten, keine Verbindung mehr gibt. Wenn sie weder vorstellbar sind, noch es eine Verbindung zwischen ihnen gibt, können sie auch nicht politisch aufgerufen werden. Und wenn wir auf sie nicht mehr zurückgreifen können, was ist es, das uns noch zu einer Handlung verleitet? Und was ist es, das uns während der Handlung begleitet?

Unsere derzeitige Position ist die des Swann aus der Proustschen „Eine Liebe Swanns“. So wie er, trotz ihrer Aussichtslosigkeit, an der Liebe hängt, im Bewusstsein, dass er diese Liebe ist, so hängen wir an der Idee der Möglichkeit einer Veränderung. Das ist nichts anderes als unsere Art, dem Nihilismus entgegenzutreten. Unsere Furcht ist nicht die, das Denken an die Veränderung zu verlieren, sondern vielmehr an den Rahmen, in dem Veränderung noch möglich ist. Heute liegt das Dispositiv und nicht die Diskurse auf dem Spieltisch und es ist die große Frage, wer im richtigen Moment das geschichtliche Ass aus dem Ärmel ziehen wird.

Kann es aber sein, dass die immer wieder kolportierte Verbindung von Nachher und Vorher ein falscher Zirkel ist? Ist es wirklich so, dass Majakowski an ein Nachher gedacht hat, wo er vorher „Kunst in den Fabriken!“ gerufen hat? Dachten Georg Grosz und John Heartfield an ein Nachher, wo sie „Wir begrüßen mit Freude, dass die Kugeln in die Galerien und Paläste, in die Meisterbilder Rubens sausen, statt in die Häuser der Armen und in die Arbeiterviertel“ ausgerufen haben?

Das ist die Frage. Und je mehr ich darüber nachdenke, stellt sich mehr und mehr heraus, dass die Antwort nur Nein sein kann. Merkwürdigerweise folgt Majakowski und mit ihm die Avantgarde im 20. Jahrhundert – das können wir zurückblickend erkennen – der Kantschen Maxime, dass die Wirkung einer Handlung keinerlei Licht auf die Fragen werfen kann, ob diese Handlung sittlich ist oder nicht. Keiner kann

es im Vorfeld wissen. Damit müssen wir leben. Majakowski ruft nicht nur in eine unabgeschlossene unvorhersehbare Zukunft hinein. Er ruft vor allem ein Wir auf, mit dem Zweck es zu radikalieren und – auch wenn es vielen zu dieser Zeit nicht bewusst war – es zu erschaffen. Er ruft ins Leere und hofft, dass sein Echo die Konturen des großen übermenschlichen Akts der Revolution erreicht. Dass er zur Verwirklichung der Revolution beiträgt, die ein einziges Ziel verfolgt: die Schaffung des neuen Menschen. Was der/die Einzelne nicht schafft, werden wir zu Tausenden verwirklichen – das ist die Botschaft, die er in einem Kindergedicht den heranwachsenden Jugendlichen mitgibt, die sich gerade fragen, was sie werden sollen, welchen Beruf sie in Zukunft ergreifen sollen.

Ist das nicht die gleiche Mahnung, die Brecht fast gleichzeitig in Deutschland während der Weimarer Republik ausruft? Der den Aufbruch aus der individuellen Freiheit in die Verallgemeinerung, in eine Dichte der kollektiven Freiheit symbolisiert, um Zeit zu gewinnen. Die Zeit, die damals Zukunft hieß und vor allem, wie es im letzten Satz des Manifestes aller Manifeste aus dem Jahr 1848 heißt, die Freiheit von den Ketten bedeutet.

Majakowski hat nicht an ein Nachher gedacht. Er dachte an die Existenz einer Immanenz und die Konsistenz als deren immanenter Bestandteil. Die Zukunft ist nicht Nachher, die Zukunft ist immerwährend. Sie wird im Hier und Jetzt produziert. Majakowski bezieht sich auf diese Produktion: Er widmete dieser die gesamte Kraft seines Denkens. Heute sind es genau die Begriffe der Immanenz und Konsistenz, über die wir nachdenken müssen. 80 Jahre nach dem Tod Majakowskis stellt sich die Frage nach der Bedeutung und des Wandels dieser Begriffe. Mit welchen Theorien können wir diese Fragen beantworten? Diejenigen Philosophien, die die „Multitude“ beschwören? Denen können wir sofort die Organisationsfrage entgegenschleudern und die Sache ist vorbei.

Der naturalistische Hauch des Gedankens der Multitude verschwindet auch, wenn die Frage nach der Universalität der Künstlichkeit gestellt wird. Künstlichkeit ist das, was Kunst bedeutet. Ihr Wesenszug. Es gibt keine Kunst in der Natur, egal wie

bunt die Affen zeichnen können und wie elegant das Meer einen Stein durchlöchern kann. Erst wir sind es, die die Kunst zur Kunst machen, indem wir die Künstlichkeit, die Differenz von allen anderen Dingen konstatieren. Künstlichkeit hat etwas mit Form zu tun. Und Form ist das, was aus etwas erwächst, um gleichzeitig dieses Etwas zu formen. Die Form erwächst aus einem Inhalt, nicht ohne ihn zu formen. Eine allgemeine universale Form erwächst aus der Situation, um genau diese zu formen und zu verändern. Die Radikalität der Formgebung heißt nicht umsonst bei Marx, der Sache „an die Wurzeln fassen“. Aber der nächste Gedanke versteht sich keinesfalls rhizomatisch. Der Sache an die Wurzeln gehen oder fassen, heißt, sich mit der Bedeutung kapitalistischer Arbeitsverhältnisse für den Menschen auseinanderzusetzen. Die Arbeit am Menschen verrichtet niemand sonst als die Menschen selbst. Menschsein ist eben Selbstformung und eben Künstlichkeit, wenn wir in dem Bereich der Kunst diesen Gedanken weiterdenken. Der Mensch gestaltet die Form und die Form wiederum den Menschen. Beide Aspekte sind lediglich alternative Beschreibungen desselben Prozesses. Ist nicht für die Frage nach der Kunst in letzter Zeit die Frage der Form (als Werk, als Ereignis, als Theatralität, als Engagement...) eine zentrale? In der Zeit des heranbrechenden Neofeudalismus. In der Zeit der humanitären Menschenrechtskriege. In der Zeit, in der die Freiheit so groß geschrieben wird, dass wir angesichts dieser Eindimensionalität nicht einmal die Nachahmung einer Handlungsmöglichkeit denken sollen.

Die politische Handlungsmöglichkeit kann nicht nur an Freiheit gemessen, sondern sollte auch an den Begriff der Gleichheit gebunden werden, wenn damit nicht eine rein polizeiliche Regulierungstätigkeit gemeint ist. Und genau der Begriff der Gleichheit scheint in der heutigen Lesart ins Reich der Utopie, der Unmöglichkeit vertrieben worden zu sein. Das nicht, weil er zu den Träumereien gehört, sondern weil Gleichheit die Frage nach der Umverteilung, also die uralte Eigentumsfrage nach sich zieht. Die Frage, die die Radikalen des 18. Jahrhunderts von denen des 19. und 20. Jahrhunderts trennt. Insofern bedeutet die Vertreibung dieser Frage aus dem Diskurs auch einen Versuch, an das 18. Jahrhundert anzuknüpfen. Damals



wollten die radikalen Jakobiner in Wien eine Änderung der Gesellschaft, ohne die Frage nach dem Eigentum zu stellen. Allerdings genügte es, um am Schottenring gehängt zu werden. Darum erinnern wir uns an sie.

Das Fest der Partikularitäten

An dieser Stelle frage ich mich, welche Kunstwerke haben in letzter Zeit die Eigentumsfrage gestellt? Es fallen mir nur wenige ein. Warum? Weil die Kunst, zumindest ein großer Teil davon, sich auch an ein ganz bestimmtes Paradigma der Freiheit hält; eine Freiheit für Partikularitäten, die sich in Verbindung mit einer hegemonialen Moral für uns alle als übergreifend und geltend darstellt. Das ist es, was

Universalität zu Beginn des 21. Jahrhunderts für sich beansprucht; partikuläre Interessensvertretungen, die scheinheilig für sich beanspruchen, kollektiv zu denken.

Was scheinbar für alle gilt, muss erhalten und zugänglich gemacht werden. Das Bestehende soll somit erhalten und nicht destruiert werden. Denn gerade das Bestehende – in Form von „Normalität“ – ist das, was für alle Gültigkeit besitzt. Klar, in verschiedenen Ausformungen, doch das tut nichts zur Sache, weil gerade diese Ungleichheiten in letzter Konsequenz erhalten werden sollen.

Wir erleben heute sowohl im Bereich der Politik als auch im Bereich der Kunst nichts anderes als eine um sich greifende Denkmalpflege. Die heutige Kunst hat genauso wie die heutige Frage nach der Freiheit einen

konservativen Charakter. Nicht um Verändern, sondern um Bewahren geht es dabei. Vor allem um die stillschweigende Annahme, dass sich die Partikularitäten auch am Bestehenden vergnügen wollen, statt es zu zerstören oder zu verändern. Sie sollen lediglich dazu gehören. Es darf bei der Verteilung der Tischbrösel keiner ausgelassen werden, sonst wird laut geschrien. Es ist eine legitime Forderung – allerdings keineswegs eine politische. Und die Kunst wird dabei zur Rückblende, deren Funktion darin besteht, den Bremsprozess anzuzeigen.

Die Freiheit für Singularität ist in dieser Freiheitsauffassung nicht inbegriffen. Denn das Singuläre wäre auch das Ereignishafte, das, worin alle Partikularitäten einen Platz haben könnten, falls sie eben nicht nur Ware und deren KonsumentIn sein wollen. Und falls sie „Alles für Alle“ wollen. „Alles für Alle“ bedeutet auch Verdrängung, Aneignung, bedeutet Kampf und bedeutet in letzter Konsequenz die Möglichkeit des Verlustes der scheinbaren Eigentlichkeit, indem die Voraussetzung davon, eben das Leben selbst, auf dem Spiel steht. Diese Eigentlichkeit, die auf Heidegger zurückgeht, ist ein Rückgriff auf das, was war und bedeutet dessen Wiedererscheinung. (Wollen denn nicht alle Partikularitäten ihre Eigentlichkeit benennen, zum Vorschein bringen und bewahren?) Also etwas Konservatives. Und in ihren Handlungsmöglichkeiten bedeutet es einen Rückgriff auf das vorher Bestehende.

Sind bei Heidegger nicht die Dichter, eben die Künstler, diejenigen, die den Zugang zu einem durch die griechische Philosophie verschütteten Sein haben und es wieder in die Sprache bringen? Die Kunst, deren Rolle die Hüterin konservativen Gedankenguts ist, so das Kunstverständnis von Martin Heidegger, ist diejenige, die eine vorherrschende Position in unseren Diskursen einnimmt. Ist das nicht auch ein weiterer Grund, warum sich die Seniorinnen und Senioren für die Kunst interessieren?

Kunst und ihre Geschichte präsentiert sich heute als die Hüterin, als der Rückgriff auf die Eigentlichkeit der alten Zeit. Diese Eigentlichkeit ist das, was aus der Forderung nach Neuem, nach Neuanfang – die die oben erwähnten Manifeste charakterisiert – in unserer Zeit geworden ist. Partikularitäten, die sich in

anderen Partikularitäten signierend und adressierend wiedererschaffen... Ein Schattenkampf in Platons Hölle. Ohne die Möglichkeit, jemals die Lichter der Ideen zu erblicken. Weil sogar die Gedanke daraus getilgt wird.

Um diese Paralyse zu überwinden, bedarf die Kunst einer Verbindung mit dem Begriff der Entscheidung. Eine Entscheidung ist nur dann eine Entscheidung, wenn sie Wirkung und damit Konsequenzen herbeiführt, Konsequenzen für das Selbst und für das Wir hat. Erst die Wirklichkeit der Konsequenzen initiiert die Möglichkeit der Veränderung. Eine Möglichkeit, die möglicherweise nur Staub auf den Manifesten bedeutet.

Weder können wir die Zukunft, die wir mit unserer Handlungen initiieren, kennen, noch können wir irgendetwas über sie sagen. Außer der Trivialität, dass sie kommen wird. Solange wir nichts ausprobiert haben, wissen wir nicht einmal, dass wir es zu wissen versucht haben. In dem Sinne zu wissen, dass über uns die Anderen danach auch urteilen werden.

Die Zeit der Projektkunst

Dazu ist heute noch neben dem angesprochenen Partikularitätsdiskurs die Zeit der Projektkunst angebrochen. Ein Projekt ist Aufklärung. Es bedeutet, einen Entwurf zur Verbesserung der gesellschaftlichen Verhältnisse zur Diskussion zu stellen. An Entwürfen für gesellschaftliche Verbesserungen mangelt es in der Gegenwartskunst nicht. Die Gruppe „Wochenklausur“ ist eines der bedeutendsten und umstrittensten Kunstprojekte in Österreich. Auf Projekte, die KünstlerInnen und MigrantInnen zusammenführen, möchte ich hier nicht eingehen. Denn oftmals spiegeln sich die gesellschaftlichen Machtverhältnisse und kulturellen Hegemonien darin wider. In diesen Projekten werden oftmals einfach die Ausnützung und Beherrschung von Minderheiten fortgesetzt.

Die große Zeit der Projektkunst begann in den späten 80ern. Zuvor war keine Rede von Projekten im Plural. Vielmehr wurde von Veränderung, von einem alles umfassenden Projekt geredet. Oder frau begnügte sich, den Busen zu zeigen oder den Mann an der Leine zu führen im Glauben, dass das eine Revolution

auslöst. Was, wie es scheint, eine wegweisende Handlung hinein in das heutige Kunstverständnis war. Am Ende dieser künstlerischen Bestrebungen steht ein Kubus am Wiener Gürtel. Ein Glasobjekt, das die traditionsreiche Linie markiert, die bis heute die Welten der Bürgerlichen von dem der Arbeiterinnen und Arbeiter trennt. Im Kubus wird aber nicht über diese andauernde Trennung diskutiert, sondern über die Rolle der Frau meditiert.

Die 80er-Projektrede folgt auf die Sprache der 1960er und 1970er und wenn wir weiter zurückdenken auf die Sprache des 20. Jahrhunderts, auf die Sprache von Revolution und Resignation. Heute setzen alle Projekte – egal ob künstlerische oder regierungspolitische – den Willen zur Reform voraus. Sie werden von oben initiiert und bewilligt. Nicht nur hier. Es handelt sich dabei um eine zurzeit sehr beliebte Strategie innerhalb des so genannten Transformationsprozesses, der Wiedereinführung der halbkolonialen Verhältnisse im Osten Europas. Der unverschämte Raub an den postkommunistischen Gesellschaften im Osten Europas wird glänzend durch die Hochglanzpublikationen in einen Erfolg der westlichen Demokratie verwandelt. Die KünstlerInnen tragen zum „gegenseitigen Verständnis“ bei, ohne ein bisschen zu verstehen, dass es da keineswegs um Dialog geht.

Die ProjektmacherInnen berufen sich auf die Freiheit der Kunst und dürfen grundsätzlich alles, nur eines dürfen sie nicht, die herrschenden Verhältnisse angreifen.

Egal, ob eine radikale Politik oder eine radikale Kunst, sie können nur kompromisslos sein. Zumindest für diejenigen, die sie verfolgen. Dafür gibt und gab es kein Geld.

Kann also eine Kunst, die kein Projekt im heutigen evolutionären Sinn ist und „der Sache an die Wurzel“ gehen möchte, ohne Geld leben? Das ist ein zentraler Aspekt, weil es keine Alternativen zu offiziellen Förderstrukturen – und den damit verbundenen Kunstinteressen gibt. Auch der heranwachsende Markt des privaten Mäzenatentums ist als „offiziell“ anzusehen. Das Interesse der MäzenInnen ist, genau wie im Fall der öffentlichen Geldvergabe, ihre eigene Position in der gesellschaftlichen Hierarchie beizubehalten, wenn nicht gar zu vergrößern.

Keine einzige künstlerische Strömung des 20. Jahrhunderts steht mit dem, auf das wir aufgrund unserer eigenen Gegenwart aufbauen müssen, in irgendeiner Art und Weise in Verbindung. Vor allem diejenigen Projekte, die etwas zu reformieren gedenken, haben mit den großen revolutionären Ideen des 19. Jahrhunderts und dessen Umsetzung im 20. Jahrhundert nichts gemeinsam. Deren einziges und ewiges Projekt war die totale Veränderung, der totale Neuanfang. Darum gab es darin keinen Platz für eine projektbasierte Sprache im Plural, sondern nur für ein Denken im Singular. Darum auch die Anbindung an die Logik der Sekten, die vor allem von andauernden Selbsttribunalen und Selbstsäuberungsaktionen gekennzeichnet ist. Es sind damals keine Erneuerungen passiert, sondern eine permanente Reihe der Setzungen. Darum ist Kunst, die im vorigen Jahrhundert Manifeste schrieb, eine anti-heideggerianische. Aber darum auch die unglaubliche Ernsthaftigkeit und Sperrigkeit der so genannten – schon ein Jahrhundert alten – modernen Kunst. Darum auch der Mangel an Humor, der ein zentrales Charakteristikum der Kunst unserer Vergangenheit, der Kunst im 20. Jahrhundert, war. Nicht nur der Schrecken im Angesicht der Kriege des vorigen Jahrhunderts verbat der Kunst ein Lachen, sondern auch das programmatische Moment innerhalb der Kunst selbst.

Nun hat Kunst heute kaum Humor noch Ernsthaftigkeit. Zeitgenössische Kunst beinhaltet als ein zentrales Element den Appell. Ein Appell an die Gesellschaft, deren eigene Opfer mild zu behandeln. Und was Kunst betrifft, ist es eine Projektkunst, die an die Projektgeber appelliert, um ihren Selbsterhalt willen.

Viele KünstlerInnen leben unter prekären Bedingungen; materiell völlig ungesichert und doch stolz, dass sie KünstlerInnen sind. Also wenn es wirklich allein dieser Stolz ist, der die Verbindung zwischen Kunst und seinen ProduzentInnen, dem/der KünstlerIn ausmacht, dann braucht es kaum die Klage um den gesellschaftlichen Stellenwert der Kunst. Heutzutage erfolgt die Selbstvergewisserung der Kunst nicht angesichts der sozio-politischen Lage, sondern angesichts eines abstrakten Scheins der Freiheit. Der Freiheit, eben geförderte Projekte zu

realisieren. Das hat mit Kunst – wie das 20. Jahrhundert es verstand – nicht mehr viel zu tun, sondern allein mit Kapitalismus.

Ich habe mit diesem Text keinesfalls beabsichtigt, die Deckung von Politik und Kunst zu behaupten. Ich nehme an, dass die Kunst ihre eigene Wahrheit hervorbringt. Wobei ich hier die Kunst als gesellschaftliche Institution ausklammere. Ich denke Kunst in ihrer Beziehung zwischen KünstlerIn und Werk und das innerhalb gesellschaftlicher Verhältnisse. Was mich interessiert, sind die Effekte, die Kunst im Bereich der Politik hervorruft und umgekehrt; die Verwischungen und Vermischung dieser Bereiche, die charakteristisch sind für das 20. Jahrhundert. Weder ist Politik Kunst noch kann Kunst Politik sein.

Die Entscheidung spielt bei der konsequenten Vertretung einer Idee, egal in welchem Feld, eine

wichtige Rolle. Entscheiden – auf welcher Seite steht Mann und Frau, an welcher Art von Politik möchten sie sich beteiligen?

Sich politisch zu entscheiden, heißt sich mit der Geschichte des gesellschaftlichen Raums auseinander zu setzen – mit den darin produzierten Normalitäten und welche gesellschaftlichen Fragestellungen daraus resultieren, z.B. aus der Gegenwart Österreichs als post-nazistischer Staat. Was wird damit ausgeblendet, dass heutzutage nicht über Post-Nazismus, sondern nach wie vor über die österreichische Opferrolle geredet wird? Warum wurde das bis zuletzt nicht bemerkt? Worüber haben wir mit den Anderen geschwiegen? Um wessen Normalität damit zu hüten – und damit deren Hegemonie zu sichern?

Ljubomir Bratic, Initiative Minderheiten



Sie verkaufen dir eine Notvignette, aber niemand kennt dieses Ding in Europa...

Interview mit dem bildenden Künstler Dejan Kaludjerovic

Der Inhalt deiner Arbeit ist sehr oft mit politischen oder sozialen Missständen verbunden. Welche Rolle kommt diesen Themenkomplexen in deiner Arbeit zu?

Künstler müssen, in meinen Augen, politisch und sozial engagiert sein. Für mich ist das ein Grundbedürfnis. Ich war immer schon, seit ich ein Kind war, interessiert an der Gesellschaft. Als ich dann mit meinem Studium an der Kunstakademie Belgrad begann, geprägt auch durch das Aufwachsen in einer sozialistischen Gesellschaft, dann später durch den Krieg und politische Turbulenzen, hatte ich diesen riesigen Knoten in mir und den musste ich einfach rauslassen. Ich musste mehr tun, als jeden Tag auf die Straße demonstrieren gehen, was für mich eine ganze normale Reaktion gegenüber politischer Willkür ist. Ich wollte mich durch meine Arbeit ausdrücken. Das sollte Kunst ermöglichen, auf einer Ebene natürlich. Meine Arbeit beschäftigt sich auch mit Grenzen. Ich fühle diese Grenzen um mich herum, die ich ändern möchte. Einerseits sind es real existierende Grenzen, andererseits sind es Grenzen in unseren Köpfen.

Welche Idee steht hinter der Installation Europoly?

Diese Arbeit hat viele verschiedene Ebenen, die alle ineinander greifen. Auf der einen Seite geht es um Identität, Menschen, die „neue europäische Identität“. Doch das ist nicht mein Hauptinteresse. Das liegt bei den „echten“ Menschen, bei persönlichen Geschichten. Wie ich gesagt habe, ich beschäftige mich sehr viel mit diesen Fragen: Ok, ich wurde in diesem Land geboren, im ehemaligen Jugoslawien. Ich habe in einem kommunistischen System gelebt, bis sich alles verändert hat. Klar gab es negative Seiten, aber als Kind habe ich nicht in politischen Bahnen gedacht. Ich kann mich erinnern, dass wir ein gutes Leben hatten, ich konnte überall hinreisen, egal ob in den „Ostblock“ oder in den kapitalistischen Westen. Unser Pass war etwas wert, und ich musste mich nicht

schämen, Jugoslawe zu sein. Wir hatten auch alle diese kapitalistischen Produkte, wie Coca Cola und Jeans. Ich kann mich erinnern, dass wir, wenn wir nach Rumänien gefahren sind, diese dort verkauft haben und eine zeitlang damit durchkommen konnten. Und da bin ich auch schon bei den Unterschieden. Diese waren mir bewusst, aber ich wusste, dass mein Status durch diesen jugoslawischen Pass gut war. Und dann wirst du älter und erkennst, was da für Dinge falsch gelaufen sind, dir wird klar, dass das nicht in Ordnung und korrekt ist. Und dann kommt eine völlig neue politische Ära, die Mauer fällt und die Wirtschaft Ex-Jugoslawiens, damals ein sehr aussichtsreiches Land, geht völlig den Bach runter, auch politisch. Wenn du in der Position bist, dass du sehr Information bekommst, du sehr westlich orientiert erzogen wurdest – weder westliche Filme noch Bücher wurden vorenthalten, im Gegenteil, Belgrad war ein kulturelles Zentrum –, ist das eine schreckliche Situation. Und auf einmal bist du dieser suspektere Typ aus Serbien, der nicht mehr reisen darf und sich schämen soll für das, was er angeblich ist. Meine persönliche Geschichte hat mir vor Augen geführt, dass meine Position als Künstler ein Vorteil bezüglich Ausreise und Visum war. Irgendwie wurde mein Job zu meiner Identität.

Mit Europoly wollte ich das Konzept der EU in Frage stellen, kein Urteil aussprechen. Ich wollte nur erklären, was Menschen alles auf sich nehmen, um ein „besseres“ Leben zu führen, dass es immer eine individuelle Entscheidung ist. Wir sind leider oft versucht, in Mustern zu denken. Ich kann mich erinnern, dass als ich in Citta del Art/Italien war und wir die erste Version des Brettspiels spielten, KünstlerInnen aus Israel, Bosnien, Palästina oder osteuropäischen Ländern den Inhalt des Spiels sofort verstanden haben. Wohingegen KünstlerInnen aus Großbritannien, Frankreich oder Deutschland Schwierigkeiten hatten, manche Karten, wie z.B. „Wähle, wo du gerne geboren worden wärst“ zu ver-

stehen. Das sind aber Fragen, die sich Menschen außerhalb des Westens stellen. „Warum werde ich in meinen Rechten eingeschränkt?“ „Warum habe ich diese Rechte, die ich tagtäglich im Fernsehen sehen kann, nicht?“ Wenn du sagst, dass du aus Europa bist, denkt keiner, dass du aus Moldawien sein könntest, die denken sich, dass du vielleicht aus Frankreich kommst, jedenfalls Westeuropa. Geografisch existiert Europa schon seit Jahrhunderten, aber irgendwie ist damit nur Westeuropa gemeint. Also hält Westeuropa die Rechte an der Marke Europa in der Hand.

Stichwort Kapital. Es ist interessant, dass Europoly auf Monopoly, einem bekannten Gesellschaftsspiel aufbaut.

Ja, ich wollte die existierende Struktur von Monopoly benutzen, um dieses Spiel in ein soziales Spiel umzuwandeln. Von Anfang an stand die Idee eines Brettspiels im Raum, das ich aus der Installation entwickelte. Ich hinterfrage das kapitalistische System, indem ich meine Arbeit in dieses System bringe. Kunst wird zu einem Spiel, das in einem kapitalistischen System vermarktet wird. Ich komme aus einem ehemaligen kommunistischen Land, also aus einem anderen System. Jetzt lebe ich in Wien und vermarkte ebenso, benütze genau dieselbe Verkaufsmaschinerie (Anzeigen, Zeitschriften, Radio, TV) und verwende die Gesichter von MigrantInnen, die selbst zu Werbern werden. Die ohnehin dünne Trennungslinie zwischen Kapital und Kunst, bezogen auf zeitgenössische Kunst, die mittlerweile nur noch große Hollywood Industrie ist – verkaufe den Menschen Spaß und lass sie gut dafür zahlen –, wird damit obsolet. Die meisten Ausstellungen heutzutage müssen „politisch korrekt“ was auch immer das heißt, sein. Nicht zu viele Fragen aufwerfen, das ist ungesund. Ein weitere Sache ist, dass ich eine Foundation gegründet habe namens Europoly, die KünstlerInnen aus Nicht-EU-Ländern Studienaufenthalte für vier Monate garantiert. Europoly versucht also, auf vielen Ebenen zu wirken.

An wen richtest du dich in deiner Arbeit? Sollen die BesucherInnen nur zusehen, oder können sie auch aktiv werden?

Im Falle des Brettspiels ging ich von meinem Anliegen aus, ein ernstes Thema mit einem „leichten“ Zugang in Form eines Spiels anzusprechen, um etwas anzubieten, mit dem sich Menschen in einem intimen Umfeld, also zuhause, mit Freunden befassen können. Sie werden konfrontiert und können sich im Gegensatz zu einer Ausstellung in einer Galerie mehr Zeit nehmen, darüber zu diskutieren. Die Bilder der MigrantInnen auf dem Spielfeld, die Aktionskarten sind als Einladung zur Diskussion gemeint. Vielleicht denken sie dann anders über ihre Nachbarn, egal ob sie MigrantInnen sind oder nicht, schließlich geht es um menschliche Beziehungen, Vorurteile und Stereotype.

Gleichzeitig möchte ich ein Buch veröffentlichen, das mit dem Spiel erworben werden kann. Es beinhaltet Interviews mit bekannten und unbekanntem PhilosophInnen, KünstlerInnen usw. Europoly fungiert hier lediglich als Startpunkt. Das Buch soll Raum für Diskussion bieten. Zum Beispiel hat der serbische Künstler und Autor Mileta Prodanovi_ eine Geschichte über die „Schengen Bears“ geschrieben, also serbische Bären, die während der Bombardements von einer griechischen NGO gerettet wurden, in einer Zeit, als niemand ausreisen durfte. Ich liebe diese Geschichte.

Werden wir Europoly bald in Wien sehen können?

Ich würde mich freuen, die Arbeit hier zu präsentieren, außerdem denke ich, dass es gerade im österreichischen Kontext wichtig wäre, sich mit diesen Themenkomplexen auseinanderzusetzen. Es gibt Verhandlungen, aber leider noch keine Zusagen.

Als nicht EU-Bürger und Künstler, der in Wien lebt, bist auch du vom neuen Niederlassungsgesetz betroffen (NAG). Was kannst du als Künstler dagegen tun?

Als ich hierher gekommen bin, habe ich ein Studentenvisum bekommen. Danach eine Niederlassungsbewilligung, die dir das Recht gibt, hier ein Leben zu beginnen. Nach fünf Jahren kannst du ein 10-Jahres-Visum bekommen und dann vielleicht auch um die StaatsbürgerInnenschaft ansuchen. Wenn du willst, natürlich. Ich bin nicht wegen dem

Krieg weggegangen, ich wollte immer schon die Welt entdecken. Du solltest als Mensch das Recht haben, dort zu leben, wo du willst. Okay, das ist eine Illusion, sehen wir uns die aktuelle Gesetzeslage an. Aber irgendwie wollte ich einen Weg finden. Als Künstler gefragt, muss ich sagen, dass es wichtig ist, dort zu sein, wo gerade etwas passiert. Für mich und meine Arbeit ist das wichtig, sonst würde ich einfach mein Talent wegschmeißen. Ich liebe Kunst und sie ist meine Möglichkeit zu kommunizieren, deshalb bin ich also in Wien gelandet.

Jetzt lebe ich hier, es ist schwierig. Es ist immer schwieriger als MigrantIn. Nach zwei Jahren Niederlassungsbewilligung wurde ich informiert, dass es ein neues Gesetz gibt. Natürlich nicht von der Regierung, sondern von der IG Bildende Kunst. Ich hab mit Anwälten gesprochen, weil ich der Meinung bin, dass solche Gesetzesänderungen nicht auf bestehende Vereinbarungen angewandt werden dürfen. Aber das hat in diesem Fall nicht funktioniert.

Jetzt darf ich also noch ein weiteres Jahr hier bleiben und kann dann um ein neues Visum für ein Jahr ansuchen, aber das bedeutet natürlich nicht, dass ich es auch bekomme. Also da investierst du in dein Leben, baust dir etwas auf und dann wird dir mitgeteilt, dass du das Land zu verlassen hast.

Was ist mit Menschen, die schon länger hier sind, vielleicht hier studiert und mittlerweile Familien, Beziehungen haben? Lass es mich ganz banal sagen: Das ist einfach nicht menschlich.

Was hast du vor?

Ich versuche, diese Situation durch meine Arbeiten zu thematisieren. Wenn ich mit Menschen am Magistrat spreche, sagen sie mir immer, dass das alles kein Problem ist, dass nur der Aufenthaltstitel geändert wurde, es aber nach wie vor dasselbe wäre. Ich bin mir da nicht sicher. Am Ende des Tages bin ich für die nur ein „Drittstaatsangehöriger“.

Im Juni als ich eine große Ausstellung der Installation Europoly in Italien geplant hatte und zur Eröffnung dort sein wollte, habe ich es erlebt. Ich war gerade im Ansuchungsprozess und konnte nicht ausreisen. Also bin ich zum Magistrat gegangen, um mich zu erkundigen, wie lange sie noch brauchen werden. Natürlich

haben sie versprochen, dass alles ganz schnell gehen würde, aber nach einem Monat warten bin ich noch mal hingegangen.

Schließlich haben sie mir eine „Notvignette“ angeboten, diese würde mir das Recht geben zu reisen. Ich wollte das nicht. Meine Erfahrungen mit meinem serbischen Pass waren alles andere als positiv, also wollte ich nicht mit einer „Notvignette“ herumreisen. In meinem Kopf liefen schon die fiktiven Gespräche mit Zollbeamten und Polizei ab, die mich anschließend verhaften würden. Also bin ich in Wien geblieben. Und bin nicht zu diesem sicherlich wichtigen Termin gefahren. So ist mein Leben.

Ein Monat später fuhr eine befreundete Künstlerin nach Berlin. Sie lebt schon seit mehr als zehn Jahren hier und war gerade dabei, um ihr Visum anzusetzen. Auch ihr hatten sie von der Notvignette erzählt und sie hat sie gekauft. Um 35 Euro! Und am Schluss? Wurde sie in der Schweiz auf ihrem Weg nach Barcelona verhaftet.

Die verkaufen dir also eine Notvignette und niemand kennt dieses Ding in Europa. Vielleicht könnte ich sogar noch tolerant sein und es dadurch entschuldigen, dass sich die neuen Gesetze noch nicht eingespielt haben, aber im Endeffekt bleibst du eine Nummer. Eine Nummer, die halt eine schlechte Erfahrung macht. Überall ist man damit konfrontiert, kein „ordentlicher Staatsbürger“ zu sein, nicht dazu zu gehören. Darum müssen wir daran arbeiten, kämpfen und etwas gegen diese Praxen unternehmen.

Denkst du, dass dieses Vorgehen geplant ist, um Kunst zu regulieren und damit auch zu de-politisieren?

Es geht um Wirtschaft. Geld. Vielleicht brauchen sie ja auch keine KünstlerInnen, weil sie eigene haben. Abgesehen davon muss Kunst frei sein/bleiben und das geht mit dem NAG nicht zusammen. Ich kann nicht behaupten, dass sich irgendein Kopf so etwas ausdenkt, um KünstlerInnen von Nicht-EU-Ländern an der Einreise zu hindern. Aber ich glaube, dass Kunst massiv eingeschränkt wird. Aber eben nicht nur durch Gesetze.

Kunst ist abhängig von Förderungen und diese werden meist nur für PC Art („Political Correct“ Art), also für angepasste Kunst gewährt. Engagierte Kunst

muss andere Wege und Kanäle finden. Ich bin nicht pessimistisch, es gibt diese anderen Kanäle noch. Abseits von McDonalds- und Hollywood-Kunst, großen Namen, Sponsoren, Werbetafeln und viel Eintritt. Wenn die Gesellschaft nichts hinterfragt, nicht nachdenkt, kann mehr verkauft werden. Ich kann manipulieren und mehr Macht ausüben.

Ist Kunst noch imstande, ein kollektives Gruppenbewusstsein zu wecken und Menschen zu mobilisieren, z.B. mit der IG Bildende Kunst, deren Mitglied du bist und die gegen das neue Fremdenrechtspaket eintritt?

Ja, ich denke schon. Wir sollten es nicht generalisieren. Als ich heute mit einem Freund sprach, hab ich gemerkt, dass sich für ihn alles um Geld, Erfolg,

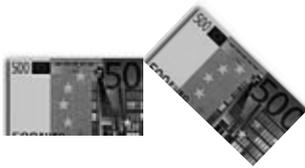
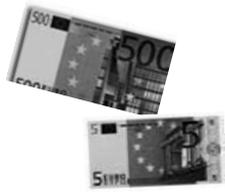
Vergnügen dreht. Ihn lässt Kunst, speziell engagierte Kunst, wahrscheinlich kalt. Aber das ist okay, wir sind alle unterschiedlich.

Kunst hat diese Kraft, aber auch andere Beschäftigungen können diese Kraft wecken. Du könntest z.B. auch SozialarbeiterIn sein. Wenn du vom rein politischen Standpunkt fragst, ob ich glaube, dass wir wirklich etwas ändern können, würde ich sagen, ja, aber vielleicht nicht dieses Jahr. Trotzdem, auch wenn es länger dauert, wir müssen es versuchen.

www.dejankaludjerovic.net

www.europoly.net

Fragen: Belinda Kazeem



Bilder: Dejan Kaludjerovic

EUROPOLY
www.europoly.net

IN ORDER TO OBTAIN EUROPOLY CITIZENSHIP YOU NEED:

1. **Permanent Address Certificate** / you can buy this in Office for Permanent Address Certificate
2. **Insurance Certificate** / you can buy this in Insurance Bureau
3. **Profession Card - Working Contract** / is provided directly by buying any Profession (except PROSTITUTE and DRUG-PUSHER)
4. **Professions of one color group at least**
5. **Qualification Card - Language Certificate** / you can buy this in Qualification office for Language Certificate
6. **Qualification Certificate: Bachelor Degree, Master Degree, PhD** / all of them you can buy at specified Qualification offices
7. **One Designer Bag for each profession of the color group**
8. **€500**



EU COMMUNITY CHEST



EUROPOLY

**IN ORDER TO OBTAIN EUROPOLY
CITIZENSHIP YOU NEED:**

1. **Permanent Address Certificate** / you can buy this in Office for Permanent Address Certificate
2. **Insurance Certificate** / you can buy this in Insurance Bureau
3. **Profession Card - Working Contract** / is provided directly by buying any Profession (except PROSTITUTE and DRUG-PUSHER)
4. **Professions of one color group at least**
5. **Qualification Card - Language Certificate** / you can buy this in Qualification office for Language Certificate
6. **Qualification Certificate: Bachelor Degree, Master Degree, PhD** / all of them you can buy at specified Qualification offices
7. **One Designer Bag for each profession of the color group**
8. **€500**

**You get beaten up for
speaking in your mother
tongue**

Pay DOCTOR €80

**Even Fashion and Sport world
are sensitive to Immigrants
rights. Therefore they are
organizing a charity action**

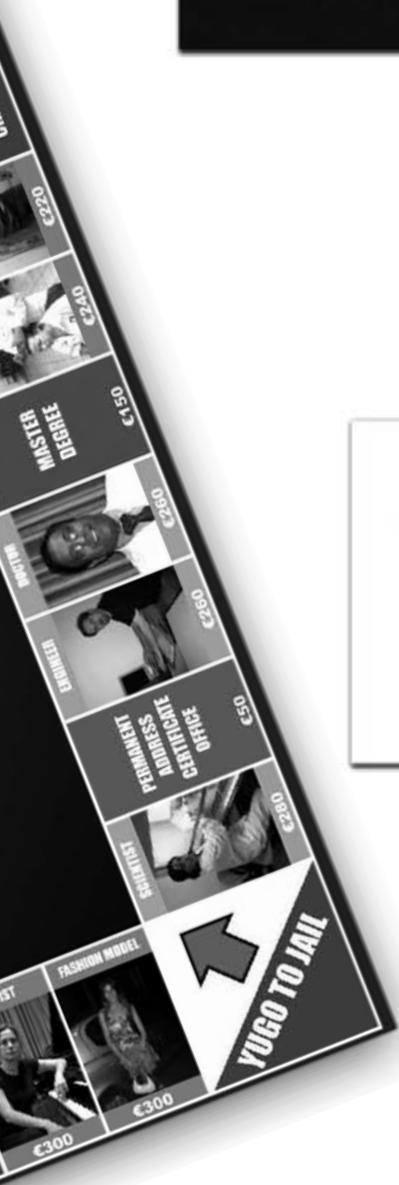
**Collect €40 from FASHION
MODEL and SPORTSMAN**

**Your neighbors have
reported you for
contracting a fraudulent
marriage for money**

*Pay JANITOR €100 to testify
in your trial*

**Imagine where you would
like to have been born**

Go back 3 spaces



Sprengt das Fremdenrechtspaket!

Kunst und Politik stehen in einem engen Zusammenhang. Künstlerische Praxis im linken politisierten Feld hat Tradition.

Der IG Bildende Kunst als politische Interessengemeinschaft für KünstlerInnen, die in Österreich leben, ist es ein Anliegen, sich zu politischen Fragestellungen zu positionieren, die über ihren engeren Wirkungsradius hinausgehen. Anlässlich des Inkrafttretens des neuen Fremdenrechtsgesetzes 2006 formierte sich deshalb eine Arbeitsgruppe bestehend aus Petja Dimitrova, Daniela Koweindl, Martin Krenn und Regina Wuzella.

Das „Fremdenrechtspaket“ steht unserer Auffassung nach im Widerspruch zur Freiheit der Kunst, da allen KünstlerInnen ohne EU/EWR-Pass, die bereits hier leben oder sich in Österreich niederlassen wollen, von nun an de facto ein dauerhafter Aufenthalt verweigert wird. Die neue Rechtslage ermöglicht aber auch die Abschiebung von traumatisierten Flüchtlingen, Gebietsbeschränkungen für AsylwerberInnen, die Möglichkeit der Zwangsernährung von Schubhäftlingen, einen erhöhten Strafraum für HelferInnen von Flüchtlingen und es schränkt das Recht auf ein ungestörtes Ehe- und Familienleben für binationale Paare massiv ein.

Als ersten Schritt entwickelten wir im August 2006 gemeinsam mit der Rechtsanwältin Doris Einwallner ein Positionspapier, das auch in Form einer Plakataktion auf alle Schaufenster der Galerie der IG Bildende Kunst geklebt wurde.

Die Forderungen lauten:

Achtung des Grundrechts auf Freiheit des künstlerischen Schaffens.

Sofortige Aufhebung der Durchführungsverordnung zum Niederlassungs-

und Aufenthaltsgesetz, das KünstlerInnen aufgrund ihres Berufs diskriminiert und im Widerspruch zum Recht auf Achtung des Privat- und Familienlebens steht (Europäische Menschenrechtskonvention, Art. 8).

Keine Zurückstufung des aufenthaltsrechtlichen Status von KünstlerInnen, die vor dem 1.1.2006 bereits eine Niederlassungsbewilligung hatten. Alle KünstlerInnen müssen ihre Niederlassungsbewilligung zurückerhalten.

Sofortige Aufhebung des Niederlassungs- und Aufenthaltsgesetzes, das KünstlerInnen systematisch von einer Niederlassung in Österreich ausschließt und somit im Widerspruch zum Grundrecht der Freiheit des künstlerischen Schaffens steht (Staatsgrundgesetz, Art. 17a).

Keine Beschränkung auf vorübergehenden Aufenthalt für KünstlerInnen. KünstlerInnen, die in Österreich leben wollen, müssen auch dauerhaft in Österreich bleiben können – unabhängig von ihrem aus der Kunst erwirtschafteten Einkommen, gleichgültig welchen Kunstbegriff sie vertreten.

Stopp der systematischen Diskriminierung von MigrantInnen aufgrund von Beruf, Einkommen und StaatsbürgerInnenschaft.

Abschaffung sämtlicher Aufenthaltsregulierungen von so genannten Drittstaatsangehörigen. Recht auf Aufenthalt und Niederlassung in Österreich für alle. Gleiche Rechte für alle!

Durch das Positionspapier wurden verschiedene Gruppen auf uns aufmerksam. Nach mehreren Treffen mit der Initiative „Ehe ohne Grenzen“ entwickelten wir gemeinsam eine Sprengaktion des

„Fremdenrechtspakets“. Diese Aktion fand am 7. Oktober 2006 zum transnationalen Aktionstag gegen Migrationskontrolle statt. Die Vereinigung bildender KünstlerInnen Österreichs (VBKÖ) stellte uns ihre Räumlichkeiten zur Verfügung. Bei der Aktion flogen 12.000 Zettel aus einem aus Karton gefertigten und „gesprengten“ „Fremdenrechtspaket“ vom Atelier der VBKÖ auf die Kärntnerstraße. Die gelb/weißen Flugblätter wurden zusammen mit AktivistInnen von „Ehe ohne Grenzen“ gestaltet. Es gab zum Beispiel gelbe Geldscheine von „Ehe ohne Grenzen“ mit dem Konterfei der Innenministerin Prokop, auf denen zu lesen war, warum es für illegalisierte Menschen notwendig ist, immer mindestens 10 Euro in der Tasche zu haben, da sonst aufgrund von Mittellosigkeit ein Aufenthaltsverbot die Folge sein kann. Die weißen Flugzettel wurden von der IG Bildende Kunst mit unseren Forderungen gestaltet. Die PassantInnen reagierten überwiegend positiv auf die Aktion, sammelten die Zettel auf und diskutierten mit uns und miteinander auf der Straße. Die gemeinsame Aktion wurde auch von den Medien aufgegriffen. FM4 berichtete darüber und „Der Standard“ brachte eine kommentierte Bildserie als „Ansichtssache“ zur Aktion. Diese wurde mit über 200 Postings ausgiebig von den LeserInnen diskutiert.

Eine Woche später folgte auf der Freyung (Wien) eine Pressekonferenz mit dem Titel „Befreyt uns vom Fremdengesetz!“ In den Medien fanden wir allerdings getrennte Berichte über die Forderungen von „Ehe ohne Grenzen“ und jenen der IG Bildende Kunst.

Offenbar war es für manche der anwesenden JournalistInnen schwierig, die Allianz zwischen Interessensgemeinschaft von KünstlerInnen und einer Initiative binationaler Paare nachzuvollziehen.

In den Zeitraum unserer Aktionen fallen nun auch die Koalitionsverhandlungen zur österreichischen Bundesregierung zwischen der ÖVP und der SPÖ. Die Nationalratswahl, mit der die alte rechtskonservative Koalitionsregierung abgewählt wurde und die SPÖ als stimmenstärkste Partei hervorging, garantiert allerdings noch lange keine Veränderung. Die SPÖ stimmte schließlich dem „Fremdenrechtspaket“ im Sommer 2005 als Oppositionspartei zu. Eines ihrer Argumente war, dass Meinungsumfragen zufolge 67% der Bevölkerung die Zustimmung der SPÖ für richtig halten würden. Das Ergebnis der letzten Nationalratswahl, wo jede(r) siebente WählerIn im Wahlkampf offen rassistisch agierende Parteien wie FPÖ/BZÖ gewählt hat, zeigt, wie wichtig es ist, dass verschiedene Gruppen gemeinsam dem sich ausweitenden rassistischen Konsens entgegenarbeiteten. Die IG Bildende Kunst versucht dabei die Perspektive aus dem eigenen Feld heraus zu erweitern und Allianzen mit AktivistInnen und MigrantInnengruppen zu bilden, um gemeinsam für politische Veränderung aufzutreten.

IG Bildende Kunst: www.igbildendekunst.at
 Ehe ohne Grenzen: www.ehe-ohne-grenzen.at

Martin Krenn, Vorsitzender der IG Bildende Kunst

Der Text erschien in gekürzter Form im Bildpunkt Ausgabe Winter 2006/2007



Fotos: IG Bildende Kunst





Sprenge das Fremdenrechtspaket! Bleiberecht für alle! Kunstaktion im Rahmen des MigrationAktionsTages in der Innenstadt von Wien, am 7. Okt. 2006. IG Bildende Kunst, Ehe ohne Grenzen, VBKÖ - Vereinigung bildender Künstlerinnen Österreichs



Gegen die Wände

Rückblende

Die Deutschen und die Türken waren immer ein faszinierendes Liebespaar. Es gibt praktisch fast keine Erfahrung, die sie in ihrer bewegten Geschichte nicht miteinander teilten.

Als die Wiege der menschlichen Zivilisation in Rom geschaukelt wurde, fielen sie unter die Kategorie „Barbaren“: die „Teutonen“ im Norden, die „Türken“ im Osten. Weder hier noch dort schafften sie es, eine einigermaßen annehmbare bürgerliche Revolution vom Zaun zu brechen, als dies später weltweit zum Lieblingssport aller Nationen wurde. Sie kamen zu spät, weswegen sie von der Geschichte bestraft wurden. So bleibt den Deutschen bis heute das Etikett angeheftet, angelesene Demokraten zu sein, während mensch bei den Türken immer noch von angehenden Demokraten ausgeht.

Dann zogen sie gemeinsam in den ersten Weltkrieg, den sie auch gemeinsam verloren. Während die Türken fast zur gleichen Zeit den ersten Genozid der Moderne organisierten, indem sie fast die ganze armenische Bevölkerung in anatolischen Landschaften auslöschten, führten die Deutschen später den ersten industrialisierten Völkermord der Menschheitsgeschichte an Jüdinnen und Juden in Europa durch. Als wäre das alles nicht geschehen, traten sie dann ganz zivilisiert den Vereinten Nationen bei und dann der NATO.

Zuletzt wagten sie es, im Irak-Krieg Flagge gegen die USA zu zeigen – natürlich gemeinsam. Eineiige Zwillinge sind sie zwar nicht, die Deutschen und die Türken. Doch zum Fürchten ähnlich.

Vorspann

Szenenwechsel: Es war im Jahr 1998, als die Medien in der Bundesrepublik feierlich verkündeten: „Der neue deutsche Film ist türkisch!“ War es denkbar, dass

die stolze Nation von Fassbinder, Wenders, Herzog und Schlöndorff sich in einer filmischen Identitäts- und Kreativitätskrise befand? Ja, es war nicht nur denkbar, sondern auch Realität. Dafür drehten junge Filmemacherinnen und Filmemacher, deren Eltern schlechthin als Gemüsehändler und Dönerbudenbesitzer galten, einen Film nach dem anderen, die hierzulande nicht nur das Feuilleton, sondern auch das Publikum begeisterten. Es waren Filme, die Geschichten erzählten, die bis dahin noch niemand gewagt hatte zu erzählen. Durch und durch deutsche Storys, die jedoch nicht als solche wahrgenommen wurden.

Den Namen Fatih Akin hörte mensch damals zum ersten Mal mit seinem Film „Kurz und Schmerzlos“, dessen Story ebenfalls eine nicht so kurze und schmerzfreie Migrationsgeschichte als Hintergrund diente. Die Geschichte von drei Kleinganoven in Hamburg-Altona bediente als „qualifizierter Kitsch“ nicht nur den deutschen Geschmack. Auch die Türken in Almanyā waren stolz auf ihren „Jungen aus Altona“. Akins Spielfilmdebüt, das in Locarno den Leoparden für „Beste Darsteller“ gewann, folgten weitere Filme. Dank Ayse Polat („Auslandstournee“), Yüksel Yavuz („Aprilkinder“), Thomas Arslan („Dealer“), Hussi Kutlucan („Ich Chef, Du Turnschuh“) und weiteren jungen Regisseurinnen und Regisseuren zimmerte die Öffentlichkeit kurz vor der Jahrtausendwende fleißig an der Schublade „deutsch-türkischer Film“. Zugegeben, es war nicht einfach, diese neue Welle nicht ethnisch zu verorten. Doch mussten sie deswegen auch Bindestrich-Türken-Filme sein? Ja, das mussten sie.

Denn die Deutschen hatten ihren kollektiven Alptraum von Mölln, Solingen, Rostock und Hoyerswerda* noch nicht verdaut. Schuldgefühle vermischten sich mit der Euphorie für die Neue Mitte. Die Überlebenden von Mölln und Solingen waren mit Bundesverdienstkreuzen abgespeist worden, die

**Anfang der 90er Jahre fanden in mehreren Städten Deutschlands gewalttätige, teilweise mörderische Überfälle auf Flüchtlingsheime und Flüchtlinge statt, verübt von Neonazis und rassistisch motivierten Personen (Anm. der Redaktion).*

Anständigen erprobten einen Aufstand nach dem anderen, nützliche Kanaken bekamen Greencards ausgestellt. Die krampfhaften Bemühungen, die Bundesrepublik zum Einwanderungsland zu erklären, gingen mit immer restriktiveren Maßnahmen einher, bei denen BGS-Beamte die Flüchtlinge nicht nur in ihre Heimat beförderten, sondern auch ins Jenseits. Es war eine Zeit, in der die Fratze des hässlichen Deutschen schon wieder die Tagesordnung bestimmte. Und es war eine Zeit, in der diese Fratze einer chirurgischen Schönheitsoperation unterzogen wurde. Im nationalen Rausch war der Film gerissen und die Welt schaute zu. Nur „deutsch“ war nicht mehr hip. Die Vorführer mussten den Streifen zusammenkleben. Notfalls mit Bindestrichen, die letztendlich nur der Schlussstrichmentalität dienten.

Plot Point

Szenenwechsel: Das Attribut „Deutsch-Türkisch“ war so schlecht nicht. Angesichts der Tatsache, dass in diesem Land geborene Menschen migrantischer Herkunft von biologischen Teutonen für ihr perfektes Deutsch immer noch Lob bekommen, war dieses Etikett sogar richtig progressiv, weil dadurch der Begriff „Türke“ verwässert wurde. Die öffentliche Akzeptanz der Bindestrich-Identitäten stellte eine Art deutsches Prüfsiegel dar. Oder mit anderen Worten: Die Teutonen waren bereit, wenn auch zähneknirschend, den Tatsachen ins Auge zu schauen. Im Bewusstsein der Tatsache, dass dieses Zugeständnis auch bedeutete, dass die Türken nicht ewig Türken bleiben würden. Es war wie mit dem Assoziierungsabkommen der EU mit der Republik Türkei. Irgendwann wird der Türke Clubmitglied, selbst wenn das 40 Jahre dauert. Doch hat der Kanake einmal eine Bindestrich-Identität verpasst bekommen, schon schießen Bedenkenträger wie die Pilze aus dem Boden und erzählen einem, wie schwer es sei, zwischen den Stühlen zu sitzen. Dabei sitzt niemand zwischen den Stühlen, sondern höchstens auf mehreren. Doch das interessierte die veröffentlichte Meinung in der Mehrheitsgesellschaft nicht.

Schnitt auf:

Szenenwechsel: Nach den Internationalen Hofer

Filmtagen 2003, der wichtigsten Plattform für den deutschen Nachwuchsfilm, kritisierte ein deutscher Journalist, der dort viele Filme gesehen hatte: „Sehr trist sahen die Filme der deutsch-türkischen Regisseure in Hof aus, typisch deutsche Sozialdramen über die allgemeine und spezielle Schlechtigkeit der Welt.“ Der Schreiberling der Hauptstadt-Illustrierten „Tip“ fand „Karamuk“ von Sülbiye Günar, „Alltag“ von Neco Celik und „Gott ist tot“ von Kadir Sözen öde und fragte: „Wo bleibt nur die deutsch-türkische Komödie?“ Als Referenz für seine Wunschträume zählte dieser Filmfachmensch Beispiele auf wie „My Big Fat Greek Wedding“, eine griechisch-amerikanische Ethno-Komödie aus den USA, die zu der Zeit weltweit zum Kassenschlager wurde. Haben aber die Türken in Deutschland etwas zum Lachen? Haben die Türken in Deutschland etwas, worüber die Deutschen lachen können? Worin unterscheiden sich die Griechen in den USA von den Türken in der BRD? Was bewegt die Filmemacherinnen und Filmemacher türkischer Herkunft, triste Geschichten zu erzählen? Wer nicht begreift, dass selbst die zweite Welle des deutsch-türkischen Films, die letztes Jahr die Hofer Filmtage belagerte, keine Lust hat, die Deutschen zu amüsieren, bevor die Wut einer 40-jährigen rassistischen Erfahrung auf die Leinwand gebracht wird, dass die Filmemacherinnen und Filmemacher ihre seit Jahrzehnten aufgestauten und zum Verarbeiten verurteilten Storys erst erzählen müssen, dass erfolgreiche Ethno-Komödien immer aus den USA, Schweden, Frankreich oder Holland kommen, wo aber die Migrationsgeschichte ganz anders aussieht, der oder die wird nie begreifen, warum die Türken keine Lust haben, eine Lachnummer für die Deutschen zu sein. Die Filmemacherinnen und Filmemacher türkischer Herkunft in der Bundesrepublik werden auch Komödien drehen – todsicher. Doch vorher muss einiges geschehen in deutschen Landen.

Show Down

Szenenwechsel: Ein Journalist fragte Fatih Akin nach der Pressevorführung von „Gegen die Wand“ auf der Berlinale, wann er denn endlich eine deutsche Geschichte erzählen wolle. Akins Antwort war: „Dieser Film ist aber eine deutsche Geschichte!“ Zwei

Wochen später war Akin Gast bei Sandra Maischberger, die ihn fragte, wie der Film „bei euch“ aufgenommen würde (oder so ähnlich). Fatih Akin fragte sie zurück: „Sie meinen bei den Türken?“ Der bekannteste deutsch-türkische Regisseur muss selbst auf dem zweitwichtigsten Filmfestival der Welt und bei der wohl angesehensten Talkshowmeisterin Deutschlands Erklärungen abgeben über seine Herkunft: Er muss rassistische Ressentiments, die da „verständnisvoll deutsch“ rüberkommen korrigieren, er muss kontern. Er muss Schubladen ablehnen, er muss sich erklären. Stellvertretend für hunderttausende Migrantinnen und Migranten muss er begründen, überzeugen, differenzieren, rechtfertigen. Das ist, weiß Göttin, nicht komisch.

Abspann

Szenenwechsel: Wie gesagt, die Deutschen und die Türken sind ein faszinierendes Liebespaar. Nehmen wir die jüngsten medialen Beispiele dafür, Bild und Hürriyet. In der ekelhaftesten deutsch-türkischen

Berichterstattung aller Zeiten schlachteten sie Sibel Kekilli aus, die Hauptdarstellerin in „Gegen die Wand“. Während Bild die Links zu Internetseiten ihrer Pornofilme abdruckte, veröffentlichte Hürriyet neben Nacktfotos von ihr ein Fax ihres Vaters, in dem er sich beim „türkischen Volk“ für seine Tochter entschuldigte. Die Privatsender RTL in Deutschland und ATV in der Türkei füllten ganze Abende aus mit ihren Sonderprogrammen über den „Pornoskandal“. Die mediale Perversion ist natürlich nicht nur mit den oben erwähnten Beispielen begrenzt. Das alles soll aber egal sein. Denn als selbstbewusste Deutsch-Türken, zu denen sich auch der Autor stolz bekennt, weigern wir uns, irgendwelche Identitätskisten zu füllen. Dieses überflüssige und bis zum Erbrechen durchgekaute Unterfangen überlassen wir den Deutschen und den Türken und wollen eigentlich nur sagen, dass wir nicht nur die besten Filme drehen, sondern auch die besten Regisseure und Pornodarsteller haben. Was dagegen?

Tuncay Kulaoglu, Filmfestival Türkei/Deutschland.



„Die dritte Türkenbelagerung: Wir sind die Belagerer!“

E-Mail-Interview mit Sedat Pera, Autor von „Die dritte Türkenbelagerung“ auf akto TV

Wie bist du auf die Idee für „Die dritte Türkenbelagerung“ gekommen? Und warum hast du dich für das Format der Satire entschieden?

Vor etwa fünf Jahren war ich mit einer Gruppe von Menschen aus der Türkei auf einer Wanderung. Irgendjemand hat begonnen, über die Türkenbelagerung zu sprechen. Normalerweise verlasse ich mich auf mein Wissen über die österreichische Geschichte, aber an dem Tag hat mich eines sehr unsicher gemacht. Eine junge Frau in der Gruppe hat behauptet, dass es insgesamt drei Türkenbelagerungen gab. Ihre feste Überzeugung hat mich verunsichert. Da habe ich begonnen, Menschen anzurufen und zu fragen, wie viele Türkenbelagerungen es gegeben hat. Alle haben zwei gesagt. Aber die Kollegin hat darauf beharrt, dass es wirklich drei waren.

In dem Moment musste ich nur noch frech sein. Ich habe ihr gesagt: OK, es gibt insgesamt drei Türkenbelagerungen. Die dritte findet jetzt statt! Und wir sind die Belagerer! Sie hat mich angeschaut und war fast verzweifelt. Sie hat nicht gewusst, ob ich scherze oder ob ich es ernst meine.

Auf der anderen Seite habe ich mir immer überlegt, etwas auf die Art zu machen. Im Gegensatz zu Deutschland wird man in Österreich aber noch sehr lange brauchen, die Kunst von migrantischen KünstlerInnen anzunehmen, weil man die MigrantInnen im gesamten noch nicht akzeptiert hat. In Österreich ist die Kunst von in Österreich lebenden migrantischen KünstlerInnen ziemlich neu. Egal welche künstlerischen Tätigkeiten die migrantischen KünstlerInnen ausüben, brauchen sie noch lange Zeit, um mit ihrer Tätigkeit Anerkennung zu finden. Ich habe deshalb immer an die Notwendigkeit einer solchen Sendung geglaubt. Und vor ein paar Monaten habe ich endlich damit beginnen können. Mit der aktuellen Situation der Sendung bin ich ziemlich glücklich.

Aber noch einmal zurück zum dem Gespräch mit der

Kollegin. Auf meine Antwort wusste sie, wie gesagt, nicht, ob sie lachen oder seriös sein soll. Genau so funktioniert auch die Sendung. Man weiß nicht, wann man lachen soll. Das, genau das, war meine Intention. Es ist nicht schön, wenn es irgendwie vorgeschrieben ist, wann man lachen soll. Man soll lachen können, wenn man Lust dazu hat.

In Österreich fehlt eines: der Humor. Überhaupt – verrückter Humor kommt gar nicht an. Ich höre sehr oft: „Was soll das für ein Blödsinn sein?“ Es ist leicht möglich, Österreich als ein Dorf in Europa zu bezeichnen. Vieles, was es in Westeuropa gibt, ist noch nicht in Österreich angekommen und wird vielleicht noch 20 Jahre brauchen. Der Grund dafür ist eine versteckte Ausländerfeindlichkeit und der Einfluss von Hitler. Das werden viele nicht akzeptieren, aber von meinen Erfahrungen her kann ich das sehr leicht sagen. In Österreich gibt es zwar eine eigene Kabarett-Kultur, die es aber nicht schafft, diese Grenzen zu überschreiten. Es gibt ein paar österreichische Kabarettisten, die wirklich sehr gut sind. Aber das ist alles. Es gibt keine guten Komödianten. Die „Dritte Türkenbelagerung“ ist eine Provokation. Während es auf einer Seite die MigrantInnen kritisiert, ist glücklicherweise die Kritik an den ÖsterreicherInnen nicht ausgeschlossen. Es ist aber nicht so gedacht, dass die ÖsterreicherInnen vor dem Fernseher sitzen und über „AusländerInnen“ lachen. Wenn ein Mensch über andere lachen will, muss er vor allem bereit sein, über sich selbst lachen können.

Wer ist denn das Zielpublikum? Wer lacht/nicht? Welche Arten von Kritik und Zuspruch erfährst du und von wem? – Beispielsweise denken wir an den sehr scharfen Blick, den du auf verschiedene Formen von Männlichkeit wirfst...

Ich mag nicht philosophieren. Ich weiß ganz genau, wen ich ansprechen will. Das Zielpublikum sind nur Menschen, die kritisch denken können. Es war von Anfang an nicht geplant, eine Sendung für ein breites

Publikum zu machen.

Aber ich weiß, dass meine Sendung einem großen Teil der türkischen Bevölkerung nicht gefällt. Das bedeutet für mich, dass meine Sendung angekommen ist.

Gleichermaßen kritisiere ich auch die ÖsterreicherInnen. Viele von ihnen haben Hunde, aber keine Kinder. Ihnen ist sehr oft ein Hund viel lieber als ein migrantisches Kind. Das ist nicht normal. Wer keine Menschenliebe hat, kann keine Tierliebe haben. Die türkischen Männer sind sehr „macho“. Das hängt vielleicht mit dem Klima oder mit der Erde zusammen. Aber in der „Dritten Türkenbelagerung“ wird alles anders gesehen. Ein türkischer Mann ist dort immer ein Macho. Dieser Punkt wird in der Serie sehr kritisiert. Es wird gezeigt, wie dumm dieser Macho-Typ in Wirklichkeit ist. Und im Endeffekt ist es auch eine Kritik am traditionellen Mann.

Wie sind die Produktionsbedingungen bei OKTO TV und wie entstehen die Sendungen?

Es ist wirklich sehr wichtig zu erwähnen, dass OKTO eine der seltenen Sachen in Österreich ist, die gefördert werden. OKTO ist eine Kunstplattform, wo man Erfahrungen sammeln kann. Das ist eine sehr gute Möglichkeit für junge Menschen, die in Zukunft Filme machen wollen oder bei einem Fernsehsender arbeiten wollen.

OKTO stellt das Material zur Verfügung sowie Kamera, Licht-Equipment, Schnitt-Studios. Das Team muss ich selber zusammenstellen und selber leiten. OKTO zahlt mir für meine Arbeit nichts und ich zahle ihnen für das Equipment nichts. Als Gegenleistung für meine Leistung wird meine Sendung ausgestrahlt.

Ich finde meine MitarbeiterInnen selber. Manche von ihnen sind Profis, die anderen Halb-Profis und manche sind AnfängerInnen. Das ist auch OK. Man beginnt eben irgendwo. Wir sind insgesamt etwa zwanzig MitarbeiterInnen. Alle machen unbezahlt mit, damit wir die Sendung mit „no budget“ überhaupt machen können.

Ich schreibe das Drehbuch und spiele manche Rollen. Die besten Ideen kommen aus den türkischen Massenzeitungen, die ich täglich lese. Da gibt es genug absurde oder lächerliche Geschichten.

Ansonsten reicht es, sich umzuschauen. Im Alltag gibt es genug Witze oder Perversionen, man muss sie nur sehen können.

Was ist dein Selbstverständnis als Künstler? Verstehst du deine Arbeit als „politische Kunst“?

Als Künstler hat man sehr gute Waffen, die man für gute Zwecke verwenden kann. Meine Arbeit ist sehr politisch und reine Provokation. Ich kenne keine Grenzen und keine Tabus. Die „göttlichen türkischen Werte“ (Atatürk, Türkentum usw.) werden angegriffen. Das wird sehr bewusst gemacht.

Auf der anderen Seite wird zum Beispiel die österreichische Psyche angesprochen: Überlegenheitsgefühl, low-density-Rassismus und naiv zu sein. Das Österreichische wird sehr bekämpft. Ja, von beiden Seiten wird vieles bekämpft. Die Sendung soll dazu dienen, dass die Menschen über einander lachen können. Das wird einem Zusammenleben in der Zukunft dienen.

Kann Humor denn als "Waffe" eingesetzt werden? Gibt es bestimmte Kontexte, in denen die Übertreibung oder Zuspitzung von Stereotypen und Klischees als Strategie Sinn macht?

Es ist sehr schön, wenn der Humor als Waffe eingesetzt werden kann. Wenn das funktioniert, werden wir wahrscheinlich keine echten Waffen brauchen und auch keine Soldaten. Dann werden wir unsere eigenen denkenden Soldaten werden. Wir werden denken können und versuchen herauszufinden, wo wir lachen sollen. Die normalen Waffen werden nur von nicht denkenden Menschen eingesetzt und verwendet. Wenn ich zeigen kann, wie dumm es ist, wenn ein Türke auf der Straße angibt, der in Wirklichkeit zuhause seine Frau schlägt, das ist die beste Waffe. Wenn er drauf kommt, wie er von den anderen Menschen wahrgenommen wird, ist das die beste Strafe für ihn ohne Gewalt.

Es werden aber nicht nur die TürkInnen, sondern auch die ÖsterreicherInnen kritisiert, besonders ÖsterreicherInnen, die in Bezug auf Demokratie aufgeklärt scheinen. Egal wie man sie nennt, Intellektuelle, Grüne, alternative Linke oder ähnliche.

Diese Menschen haben Schwierigkeiten mit dem Thema „Ausländer“. Die Rechten oder die Konservativen zeigen oder sagen, was sie denken. Aber die Ausländerfreundlichen wissen sehr oft nicht, wie sie zu diversen Themen in Bezug auf Migration stehen sollen. Denn sie stellen mir auch sehr oft die Frage „Wie fühlen Sie sich bei uns in Österreich“, die sehr diskriminierend ist.

Im Zuge der aktuellen Diskussionen um den Kinofilm „Borat“ wurde auch die Auseinandersetzung und Bedeutung von „Political Correctness“ bzw. „Anti-Political Correctness“ neu aufgelegt. Siebst du hier Parallelen zur Rezeption der „Dritten Türkenbelagerung“?

Manchmal gibt es keine Political Correctness. Das ist sehr subjektiv. Was ist Political Correctness für jemanden, der die Grünen wählt, was ist sie für jemanden, der die Konservativen wählt? Die Antwort wird sehr unterschiedlich sein. Der Grüne Mensch wird vermuten, dass seine Antwort stimmt, der Konservative ebenso. OK! Wir müssen als Mensch beide respektieren.

Wie gesagt, ich versuche zu provozieren. „Borat“ finde ich ein bisschen hinterhältig. Ich habe gelesen, dass er Menschen betrunken gemacht hat und vor der Kamera hat spielen lassen. Dann hat er Anzeigen bekommen. Ich möchte es anders machen. Aber trotzdem muss man respektieren, dass „Borat“ der

Comedy-Meister unserer Zeit ist.

Ich werde immer versuchen, Witze zu machen, die Menschen kritisieren, stören bzw. zum Lachen zwingen. Das ist genau das Ziel der Sendung, während die Menschen es anschauen, sollen sie Zweifel haben, worum es jetzt geht. Diese Art von Humor in Österreich sehr neu. Die ÖsterreicherInnen lachen sehr gern, aber sie können sich nicht vorstellen zu lachen, wenn die österreichische Gesellschaft von einem migrantischen Künstler kritisiert wird. In Österreich herrscht Kultur-Rassismus. Das bedeutet, ein Perser soll nach europäischen Vorstellungen nur Filme über Mollas machen oder ein Afghane Filme über die Taliban. Die EuropäerInnen können sich nicht vorstellen, dass migrantische KünstlerInnen etwas anders machen können. Sie denken, dass nur sie alles machen können. Das nenne ich Kultur-Rassismus. Einer der Wünsche der „Dritten Türkenbelagerung“ ist, diese rassistische Haltung zu den migrantischen KünstlerInnen zu brechen, so wie viele andere Rassismen...

<http://okto.tv/dritteturkenbelagerung/>

Fragen: Vina Yun & Sylvia Köchl

Dieses Interview entstand in Kooperation mit fields of TRANSFER. fields of TRANSFER ist ein Modul der IG Kultur Österreich im Rahmen der Entwicklungspartnerschaft „work in process (wip) – Migrantische Selbstorganisation und Arbeit“

Videostills: „Die dritte Türkenbelagerung“



**Die dritte
Türkenbelagerung**
Idee und Buch: Sedat Pero
Schnitt: Ewa Stern
Kamera und Regie: Markus
Scholze
© 2006



Die Sendungsausschnitte sind eine subjektive Auswahl von Vina Yun, Radostina Patulova & Sylvia Köchl und sollen nur einen Vorgeschmack geben, denn „Die dritte Türkenbelagerung“ sollte man/frau Gesehen haben!

Bisher wurden acht Folgen gedreht und Sedat Pero sagt: „Fortsetzung folgt... nur wann, ist unsicher.“ Was wir uns bis dahin wünschen, sind Wiederholungen auf OKTO TV, da die Folgen nur einmal gesendet wurden.



**Sik Freud erklärt die
Suche nach Bestätigung**

Folge Nr. 4/2006



Heute möchte ich auf das Verhalten der Türken in den Ämtern näher eingehen. Wenn es so schöne Museen, Theater, Kinos und Kaffeehäuser gibt, warum versammeln sich die Türken dann am liebsten auf den Ämtern?
 Die Antwort ist so einfach wie nahe liegend: Sie suchen dort, was wir alle dringend brauchen – Bestätigung. Selbstbestätigung. Ohne Selbstbestätigung würden wir alle von Angst und Minderwertigkeitskomplexen geplagt...
 Aus dem Konflikt zwischen Erfüllung und Abwehr des Triebes und der Überkompensation des Minderwertigkeitskomplexes entsteht die Suche oder in extremen Fällen die Sucht nach Bestätigung.
 Der Beginn kann in der Kindheit liegen oder auch in der Mitte des Lebens, wo neue, im Fall von Türken manchmal auch ganz alte Lebensziele, wie die Belagerung von Wien, zu Konflikten führen.
 Man kann also die Belagerung unserer Ämter als eine Identitätssuche der Türken oder als zielgehemmten Ersatz für Sex interpretieren. Vielleicht auch als zielgehemmten Ersatz für die Belagerung von ganz Wien. Sie kommen immer mit einer Horde, Kinderwagen, Kinder plus Familienangehörige. Das hat zweierlei Gründe. Erstens: Die Kinder werden schon im frühkindlichen Alter auf eine Belagerung konditioniert. Zweitens ist die Suche nach Bestätigung auf den Ämtern ein wichtiger Schritt im Individuationsprozess.
 Ohne in rassistische Gefühle abgleiten zu wollen, erlaube ich mir die Anmerkung, dass die Fixierung unserer türkischen Mitbürger auf Bestätigung durch die österreichischen Behörden natürlich einen Fall der Überidentifikation mit der österreichischen Bürokratie darstellt. Auf dessen unbewusste Wurzeln in der Verdrängung der historischen Niederlage kann und will ich nicht näher eingehen. Nur so viel: Meine Fallstudien sagen mir, die meisten unserer türkischen Mitbürger haben es doch geschafft oder sind nahe daran, ihre Identität zu finden. Und zwar wo? Auf den Meldeämtern.
 Damit verabschiede ich mich für heute.



Gespräch unter Müttern

Folge Nr. 2/2006



Mein Sohn ist ein sehr, sehr großer Business-Mann. Jetzt ist er ein Tierschützer in der Türkei.
Ein Tierschützer?!?
 Für Europäer sind Tierschützer gut, oder? Es gibt viele Tierschützer in Europa.
Ja?
 Er organisiert Visa für die Hunde nach Deutschland.
Visa?!? Für Hunde?!?
 Das ist sehr einfach. Er bringt die Straßenhunde an den Strand, quält sie vor den deutschen Touristen und deutsche Touristen kaufen diese Hunde von ihm ab, lassen beim Tierarzt ein Gutachten erstellen, dann bringen sie die Hunde nach Deutschland. Der Hund fliegt.
Clever!
 Der Hund ist glücklich. Mein Sohn ist glücklich. Die Deutschen sind glücklich.
Alle sind glücklich!
 Der Hund hat in Deutschland das beste Futter, Friseur, wird mit Autos herumgeführt, wird mit Mercedes herumgeführt, der Hund.
Mit Mercedes?
 Das ist sehr angesehen.



Gespräch unter Freundinnen

Folge Nr. 5/2006



Freundin 1: Dein Mann soll so gut sein. Sag mal, kann ich meinen Mann zu deinem Mann schicken, damit er ein paar Techniken lernt?

Freundin 2: Erzähl doch mal, was dein Mann hat und unsere Männer nicht!

Freundin 3: Ich erzähle sehr gerne. Nach dem Abendessen zünden wir die Kerzen an, machen eine Flasche Rotwein auf und schalten alle Lichter aus. Es wird sehr romantisch.

Freundin 1: Ja, sehr romantisch!

Freundin 3: Dann geht es los! Ich lege mich auf den Boden und er beginnt dann, mich zu schlagen! Ja, stundenlang! Ich laufe, er fängt mich, zwei-, dreimal schlagen! Überall in der Wohnung, überall! Stundenlang schlagen!

Freundin 1: Mir wird ganz warm!

Freundin 3: Dabei werde ich so geil. Es geht mir so gut. Das ist so schön.

Freundin 1: Das glaube ich...

Freundin 2: Mein Mann schlägt mich am liebsten, wenn wir Publikum haben.

Freundin 3: Publikum, interessant...

Freundin 2: Beim Schlagen, wenn wir Publikum haben, dann bekommt er Feedback.

Freundin 1: Ah! Applaus!

Freundin 2: Sonst kann er sich nicht konzentrieren!

Freundin 1: Wieso? Hat dein Mann „Konzentrationschwierigkeiten“?

Freundin 2: Ja, und wie! Ganz schlimm.

Freundin 1: Ich lache, aber ich bin auch nicht mehr glücklich mit meinem Mann. Mein Mann tut auch nicht gut schlagen, nicht richtig schlagen. Er hat mich seit der Hochzeit nur ein paar Mal geschlagen und seitdem nicht mehr. Und ich bin nicht mehr glücklich. Mein Mustafa kann nicht schlagen. Ach! Das ist nicht gut für meinen Körper.

Freundin 2: Ja, natürlich...

Freundin 1: Ich habe überlegt, ob ich meinen Mustafa zur Psychotherapie schicken soll.

Freundin 3: Schatzi, du brauchst ihn nicht zur Psychotherapie schicken. Er soll einfach mal mit meinem Mann fortgehen und alle Techniken lernen. Dann hat er eine Psychotherapie hinter sich! Dann lernt er von ihm Schlagtechniken.

Freundin 1: Sehr gut! Gute Idee!

Freundin 2: Kann ich meinen Mann auch mitschicken?

Freundin 3: Sehr gerne! Dann sollen sie zu dritt ausgehen und von einander lernen.

Freundin 2: Ja, hoffentlich lernt er endlich etwas!

Alle 3: Inshallah! Inshallah!



Kara Mustafa Pascha therapiert Sik Freud

Folge Nr. 5/2006



Herr Frau Österreicher, heute drehen wir den Spieß einmal rundherum und reden über die Komplexe der Österreicher. (...) Diese Österreicher leiden unter identitärer Platzangst. Aber wir wollen ja nicht viel. Ist etwa jedes dritte Geschäft ein Kebabstand? Nein, nur jedes vierte. Haben wir etwa in jeder Straße eine Moschee? Nein, nur in jeder zweiten. Haben wir uns nicht angepasst? Doch! Schauen Sie sich um, Herr Frau Österreicher! Wir bleiben immer untereinander, lernen nix Deutsch, damit wir Herr Frau Österreicher nicht die guten Jobs wegnehmen. Wir machen viele Kinder, damit Herr Frau Österreicher eine Pension bekommt. Wir leben sogar alle in bestimmten Bezirken, damit Herr Frau Österreicher Platz für sich haben. Also meiner Meinung nach brauchen Sie eine spezielle Kebab- und Konfrontationstherapie. Sie werden jeden Tag im türkischen Kaffeehaus Fußball schauen und Karten spielen. Zusätzlich werden sie einen Crashkurs in Türkischen-Schnauzbartwachsen-lassen bekommen. Und wenn sie danach einen Kebabstand aufmachen wollen, dann kommen Sie zu mir. Ich habe einen Kollega, der kann dir einen Standplatz organisieren, er hat gute Kontakte. Also, was sagst du, Kollega Freud?

Kritik der Repräsentation.

Oder: den Wald vor lauter Bäumen nicht sehen.

Oder: die Politik nicht als Bühne.

Der vereinigte Wille aller ist jederzeit gut. Der Wille der einzelnen mag noch so böse sein. Denn das Böse hat darin sein Besonderes, dass es unter allen Zusammen nicht einstimmig ist und sich so aufhält, dass es kein Resultat herausbringt als nach der Regel des Guten. (Immanuel Kant)

Individuum (engl. individual, particular; griech. atomos; lat. individuum, ungeteilt oder unteilbar)

(<http://culturitalia.uibk.ac.at/bispanoteca/Lexikon%20der%20Linguistik/i/INDIVIDUUM%20%20%20Individuo.htm>)

„Schau, Kleiner, ein Revolutionär ist nichts anderes als ein guter Übersetzer. Einer, der die Zeichen der Zeit in die Sprache der Politik und der Praxis übersetzt.“ José Pablo Feinmann, Die List der Vernunft, 164

<http://www.punte.org/textos/JPFdeut.htm>

Radikaldemokratische Verfahren implizieren, dass im Gegensatz zur bürgerlichen Demokratie nicht nur jeder formal gleiche Partizipationsmöglichkeiten hat („one man, one vote“), sondern auch die gleichen Möglichkeiten, sich in Entscheidungsprozesse einzubringen. Kapitalistische Verhältnisse, in denen ökonomische Macht zur politischen Macht wird, stehen daher im Widerspruch zu radikaldemokratischen Vorstellungen.

(<http://de.wikipedia.org/wiki/Radikaldemokratie>)

Es genügt nicht, die Welt zu verändern. Das tun wir ohnehin. Und weitgehend geschieht es sogar ohne unser Zutun. Wir haben diese Veränderung auch zu interpretieren. Und zwar, um diese zu verändern. Damit sich die Welt nicht weiter ohne uns verändere. Und nicht schließlich in eine Welt ohne uns. (Günter Anders)

Politik – so wird gesagt – ist Interessenspolitik. Würde – nach Hannah Arendt – dies wörtlich genommen werden, so heißt Inter-esse ‚Dazwischensein‘. Und eröffnete den Raum des Politischen als Raum des Öffentlichen als Raum der gleichberechtigten Pluralität. So aber wird – nicht erst seit dem Einzug

des Neoliberalismus – Interesse mit Selbstdurchsetzung verwechselt. Eine Frage wäre, inwiefern auch hochkarätige Theoretiker des Hegemonialen (wie E. Laclau usw.) auf diese vorgebliche Gegebenheit setzen, dass es Menschen immer nur um die Erkämpfung ihres (Vor-)Rechts und die Besetzung von Terrains geht. Dass Politik nicht ohne das Durcharbeiten von Konflikten (C. Mouffe) geht, scheint evident, spätestens seit klar geworden ist, dass auch Demokratie nur eine historisch spezifische Form der kollektiven Organisation darstellt, aber vielleicht eine, die zumindest nicht a priori totalitär –und damit weltentfremdet ist (Arendt).

Aber selbst in diesem System ist wirkliche Pluralität als Setzen auf Widersprüche und Widerstände nicht (mehr) möglich, da die Dominanz der Ökonomie (mit dem homo! oeconomicus als Leitbild eines ego-autonomen Lebensstils) zwar binnendifferenziert (bis in die Einzelnen hinein) und entdifferenziert (Kapitalismus für alle), aber all dies innerhalb eines global gewordenen Dominanzsystems, das kein Außerhalb seiner selbst zulässt. Insofern wäre von einem gleichgeschalteten Pluralismus auszugehen. Und die westliche alternative Politik und Kultur- und Kunstszenarie übt sich befließigt und beflissentlich in der Hege und Pflege der selbstrepräsentativen Differenzen, und desavouiert – akademisch-theoretisch prolongiert und profiliert – jegliches Gemeinsame an Kämpfen für (soziale) Gerechtigkeit/en. Oder eben für eine andere Welt. Die es nicht geben kann, solange jede/r sich als Repräsentante bzw. -onkel seiner/ihrer selbst als Weltverhältnis anruft.

Postmoderne Anerkennungspolitiken – die letztlich immer auf zumindest einen Restpunkt an (Selbst-)Identitärem (früher hieß das vielleicht Seele) hinaus laufen (müssen) – haben den Effekt des Händchenhaltens mit dem Neoliberalismus zur Gefahr. Auch der setzt auf die Abschreibung des

Subjekts – dessen Charakter in between la lettre immer schon zwischen „unterworfen sein“ und Handlungsfähigkeit oszillierte – und appliziert auf die Chimäre des grenzenlosen „Ichs“, das gleichzeitig unbegrenzt sich verhalten soll. Es ist ja wirklich ein Rätsel, warum jegliches „Wir“ so obsolet geworden ist und dem a priori und a posteriori Verdikt des moralisierenden Vor-Wurfs anheimfällt aus- bzw. einschließend zu „sein“. Was, wenn mal darüber nachgedacht würde, ob das nicht eine eigentümliche Form eines antikollektiven (Neo-)Essentialismus darstellt, der einem „divide et impera“ des Kapitals entspricht. Nichts ist effektiver, als die Leute auseinander zu dividieren, denn dann ist gewiss, dass es keine Gegenmacht und wehrhafte Durchsetzung – in der Bedeutung von Solidarisierungen aller un/möglichen Un/arten von Ausbeutung, Diskriminierung und Unterdrückung – geben wird (können). Es ist schon spannend, dass vor zwanzig Jahren Foucaults Einsichten in die Verquickung von Macht und Widerstand auf soviel Gegenliebe, gerade bei den Widerspenstigen, stieß – weil es das Versprechen versprach, selbstkritisch nicht in Fallen zu tappen (wie z.B. dass eine Gegenpositionierung dialektisch unabdingbar abhängig ist von der Position); unabsehbar hingegen war die Konsequenz der theoretischen (und praktischen) Auflösung begründbarer nichthegegonialer Haltung.

Es gibt verschiedene Begriffe, um die herum sich die (Z)Ersetzungen von Handeln durch Ästhetisierung ranken, wie u.a. „Repräsentation“ und „Performance“. Hier kontrastiert mit dem Politischen durch die verbindende Verkettung mit Einsichten zu „Kunst“ und „Partikularität“.

Es handelt sich um kleine Anregungen – zwischen ausgewählter Begriffsklärung und dem U/Topos eines kollektiven Handlungshorizonts. (Zum Durcharbeiten bräuchte es hier schlicht mehr Platz und Zeit.)

Zur „Repräsentation“:

„Die Repräsentation erhält in der Demokratie den Unterschied von Regierenden und Regierten aufrecht.“

(<http://www.politikwissen.de/lexikon/repraesentation.html>)

„Repräsentation bedeutet im Allgemeinen das Gegenwärtigmachen in der Vorstellung bzw. die Darstellung von etwas, das im wörtlichen Sinne oder tatsächlich nicht gegenwärtig ist. Es kann sich aber auch um das Gegenwärtigmachen eines erhöhten sozialen Status handeln...“

(<http://de.wikipedia.org/wiki/Repr%C3%A4sentation>)

„Organisation – ist nicht die Summe ihrer Individuen – ist nicht die Beziehung der Individuen (wie im Paar) – ist nicht die Summe der Beziehungen zwischen mehreren Individuen (wie bei Dreieck, Familie, Gruppe); Organisation ist vielmehr das System der Beziehungen zwischen Gruppen, die selbst wieder Beziehungssysteme von Beziehungen sind. ...Subjekte des Austausches konnten Händler, Repräsentanten, Unterhändler, Abgeordnete, Abgesandte, Boten... sein. Alle haben gemeinsam, dass sie nicht bloß als Individuen, sondern als Vertreter einer Gruppe sprechen. ...Repräsentanten also haben ihre Leute, die selbst nicht anwesend sein können, während doch ihre Sache und Interessen abgehandelt werden, zu vergegenwärtigen. ...Auch das Denken wird erst mit Organisations-Anforderungen nötig. Solange alle Betroffenen anwesend sind, lassen sich Wünsche und Verweigerungen, Zuwendung und Hass auch unmittelbar-emotional-vorsprachlich zum Ausdruck bringen... Sobald aber – allein schon wegen der großen Menge – Strukturen nötig werden, die sichern, dass auch die Interessen Abwesender mitbedacht werden, müssen diese abstrakt imaginiert werden, um präsent zu sein.“ (Bernhard Pesendorfer, Organisationsdynamik in: Gruppendynamik – Geschichte und Zukunft)

Zur „Performanz“:

„Die Debatte über performance und Performativität in den Kulturwissenschaften zeigt, dass Performativität nicht einfach heißen kann, etwas wird getan, sondern heißt, ein Tun wird aufgeführt. Dieses Aufführen aber ist immer auch: Wiederaufführung. Die Wiederholung, ... die zugleich immer ein Anderswerden des Wiederholten einschließt, ist überall da am Werk, wo etwas als eine performative Dimension sprachlich festgelegt werden kann. Der Vollzug der Wiederholung erst bringt das Allgemeine



im Sprachgeschehen hervor. ... Dies nun dynamisiert einen statischen Repräsentationsbegriff... Dabei geht es ... um die Möglichkeit, anders und neu zu repräsentieren; differente Positionierungen durch Repräsentation zu ermöglichen.“ (Dagmar von Hoff, in: Gender@Wissen. Ein Handbuch der Gender-Theorien)

„Performance... bedeutet Aufführung, Darstellung, den Vollzug einer Handlung. ...die kulturwissenschaftlichen Verwendungen des Performanzbegriffs, die jegliche Äußerung immer auch als Inszenierung betrachten und das Soziale als eine Art der Theatralisierung auffassen. ... Freiheit heißt dann nicht, sich die Performanz des eigenen Selbst beliebig aussuchen zu können, sondern gemäß den Regeln der Darstellung das optimale Selbst zu generieren. ...Kann der Begriff ... in den Kulturwissenschaften als eine kritisch intendierte ... Beschreibung des sozialen Geschehens verstanden werden, so verwandelt die soziale Praxis den Begriff in eine Apologie der Verhältnisse. ... Unter vielen anderen Indizien rechtfertigt es eben dies, von einer Transzendierung der Leistungs- zur Erfolgsgesellschaft zu sprechen: Leistung allein und für sich genügt keinesfalls..., sie muss auch darstellbar gemacht und dargestellt werden. So kommt es zu permanenten Wettkämpfen..., die sich weniger als Leistungs- denn als

Darstellungskämpfe auffassen lassen. ...die Darstellungen des Regierens erlauben das Regieren über die Darstellungen.“ (Aldo Legnaro, Performanz, in: Glossar der Gegenwart)

Zur „Kunst“:

Adornos Erklärung des paradoxen Charakters der Kunst besteht (kurz gesagt) darin, dass Kunst Ding sein und gleichsam den eigenen Warencharakter negieren muss. Die Autonomie der Kunst ist konstituiert durch das Verhältnis zu dem, was sie nicht ist, zur Heteronomie.

„Daraus ergibt sich auch der „Doppelcharakter der Kunst als autonom und „fait social“, nach dem die beiden Momente voneinander untrennbar sind. In Bezug darauf zeigt Adorno am Beispiel des l'art pour l'art-Prinzips deutlich, wie die autonome, aber asoziale Kunst sich durch ihre Absage an die Gesellschaft als Vehikel der Ideologie anbieten kann. Zu beachten ist aber, dass das Wort „fait social“ im Sinne der immanenten Bewegung der Kunst gegen die Gesellschaft, nicht im Sinne ihrer manifesten Stellungnahme, verstanden werden muss; Adorno zufolge kritisiert Kunst die Gesellschaft „durch ihr bloßes Dasein“, „durch ihre Gegenposition zur Gesellschaft“ ... „wird sie zum Gesellschaftlichen.““ (<http://www.geocities.com/monguda/adorno.htm#III.%20Asthetik%20der%20Negativitat>)

Zur „Partikularität“

„Das besondere Interesse der Leidenschaft ist also unzertrennlich von der Betätigung des Allgemeinen; denn es ist aus dem Besonderen und Bestimmten und aus dessen Negation, dass das Allgemeine resultiert. Es ist das Besondere, das sich aneinander abkämpft und wovon ein Teil zugrunde gerichtet wird. Nicht die allgemeine Idee ist es, welche sich in Gegensatz und Kampf, welche sich in Gefahr begibt; sie hält sich unangegriffen und unbeschädigt im Hintergrund. Das ist die List der Vernunft zu nennen, dass sie die Leidenschaften für sich wirken lässt, wobei das, durch was sie sich in Existenz setzt, einbüßt und Schaden leidet. Denn es ist die Erscheinung, von der ein Teil nichtig, ein Teil affirmativ ist. Das Partikuläre ist meistens zu gering gegen das Allgemeine, die Individuen werden aufgeopfert und preisgegeben. Die Idee bezahlt den Tribut des Daseins und der Vergänglichkeit nicht aus sich, sondern aus den Leidenschaften der Individuen.“ (G.W.F. Hegel, Gesammelte Schriften. Bd. 12)

Zur „Politik“:

„Gemeinsinn war für Kant nicht ein Sinn, der uns allen gemeinsam ist, sondern genauso genommen jener Sinn, der uns in eine Gemeinschaft mit anderen einpasst, uns zu ihren Mitgliedern macht und uns in die Lage versetzt, Dinge, welche unseren fünf privaten Sinnen gegeben sind, zu kommunizieren. Das tut er unter Zuhilfenahme eines anderen Vermögens, der Einbildungskraft ... oder Repräsentation ... Fähigkeit, in meinem Geist ein Bild von etwas zu haben, das nicht anwesend ist. ... {Kant}, Dem Egoism kann nur der Pluralism entgegengesetzt werden, d.i. die Denkungsart: sich nicht als die ganze Welt in seinem Selbst befassend, sondern als einen bloßen Weltbürger zu betrachten und zu verhalten.“ (Hannah Arendt, Über das Böse. Eine Vorlesung zu Fragen der Ethik.)

„Angesichts des Verfalls utopischer Denk-Bilder (und um dennoch eine Differenz der Reflexion gegen den liberal-kapitalistischen Ablauf zu erhalten) geht es hier also um den Ort eines bildlosen Denkens, das die absolute Immanenz moderner Gesellschaften nicht in

identitäre Determinanten umlegt und sein Motiv aus dem Widerstand gegen jene politische Antinomie bezieht, aus dem Widerstand gegen die Hypostase verlorener Vertrautheit ebenso wie gegen die technologische, ökonomische und kontraktuelle Bewerkstelligung des sozialen Feldes. In ihrem emphatischen Sinn... findet {die Gemeinschaft} gerade in ihrer Undarstellbarkeit ihre einzige mögliche Form. Die Gemeinschaft ist von ihrer Selbstverwirklichung ausgeschlossen und umgeht jede totalisierende Einheit von Repräsentant und Repräsentiertem. ...sie widersteht ihrer symbolischen Reproduktion durch ein Gesetz, durch einen Staat, durch ein Volk, durch eine Nation, durch eine Klasse; und ... der Kampf um den Erhalt jener Leerstelle ist der Zweck einer radikal diesseitigen Politik.“ (Joseph Vogel, in: Gemeinschaften. Positionen zu einer Philosophie des Politischen)

„Das Andere zu denken muss nicht zwangsläufig in essentialistischen Sackgassen enden. Allerdings sollte hierfür die „epistemologische Privilegierung“ (Moraña 1998: 244), die insbesondere durch den Ort der theoretischen Produktion erfolgt, ebenso in Frage gestellt werden wie die häufige Ausklammerung der internationalen Arbeitsteilung und den damit einhergehenden existenziellen Kämpfen der Mehrheit der Menschen. Die häufige „Hyperästhetisierung“ einer eigentlich antihegemonialen Theoriebildung kann dagegen selbst bei einer nur oberflächlichen Auseinandersetzung mit der neoliberalen Gewalt nur zynisch anmuten. Wie sagte die lesbisch-feministische afroamerikanische Poetin und Aktivistin Audre Lorde noch: „Überleben ist keine akademische Fertigkeit.“ (Lorde 1981: 99)“ (María do Mar Castro Varela / Nikita Dhawan (2005): Postkoloniale Theorie. Eine kritische Einführung.)

„theoria“ in herkunftiger Bedeutung heißt „zuschauen“. Die Ansicht der Welt als Bühne ist uralte (und kommt aus der christlichen Vorstellung von dem eigentlichen Leben nach dem Tod) und erlebt postmodernistisch eine merkwürdige Renaissance. In diesem Sinn gälte es das Theater des Selbst als Politikform zu negieren.

Birge Krondorfer, Frauenbetz

AutorInnen - *Verzeichnis*

Usnija Buligovic ist Kulturmanagerin, Gründerin und Obfrau des Vereins Romano Phralipe. Derzeit Mitarbeiterin der „Tharaha“ – ein arbeitsmarktpolitisches Projekt für Roma- und Sinti-Jugendliche in Wien.

Ljubomir Bratic ist Philosoph und freier Publizist; lebt in Wien; Herausgeber des Buches: „Landschaften der Tat. Vermessung, Transformationen und Ambivalenzen des Antirassismus in Europa“; gemeinsam mit D. Koweindl und U. Schneider Herausgeber des Readers „Allianzenbildung. Zwischen Kunst und Antirassismus. Annäherungen. Überschneidungen. Strategien. Reflexionen“; Mitglied des KuratorInnenteam des Projekts „Verborgenen Geschichte/n – remapping Mozart“; im Rahmen des Projektes wip Leiter des Theaterprojekts „Liebesforschung“ von der Initiative Minderheiten und Romani dori.

Petja Dimitrova ist Künstlerin. Künstlerische Praxis zw. bildender Kunst, politischer und partizipativer Kulturarbeit, auch mit KünstlerInnengruppen und NGOs (u.a. dezentrale medien, a room of one's own, Initiative Minderheiten, maiz, Romani dori). Zurzeit Mitarbeiterin der Initiative Minderheiten im „wip“, A3-Öffentlichkeitsarbeit.

Peter R. Horn, Studium der Politikwissenschaft und Theaterwissenschaft, Kultursprecher der Grünen Leopoldstadt, selbständiger Gewerbetreibender im Kultur- und Verlagswesen sowie Gründer und Leiter der Galerie „Vor Ort“ im Stuwerviertel

Belinda Kazeem ist Studentin der Internationalen Entwicklung mit Schwerpunkt Gender Studies und afrikanische Literatur. Sie ist Mitarbeiterin beim wip-Modul „Equality Mentoring für Schwarze Frauen (EMSF)“ der Schwarzen Frauen Community.

Dejan Kaludjerovic, ist bildender Künstler, geboren in Belgrad 1972. Studium in New York, Belgrad, Wien. Zahlreiche Einzel- und Gruppenausstellungen in z.B. London, Barcelona, Belgrad, Amsterdam, Wien
www.dejankaludjerovic.net,
www.europoly.net

Jens Kastner ist Kunsthistoriker und Soziologe und lebt in Wien. Er ist Redakteur von Bildpunkt – Zeitschrift der IG Bildende Kunst, die im Dezember 2006 zum Schwerpunktthema „Populäre Provokationen“ erscheinen wird.

Sylvia Köchl ist freie Journalistin, Fotografin, Lektorin und Wissenschaftlerin, engagiert u.a. bei der Zeitschrift MAL-MOE.

Birge Krondorfer ist Lehrbeauftragte, Erwachsenenbildnerin, Supervisorin, Mediatorin, (gruppen-dynamische) Trainerin, Autorin, Mitorganisatorin diverser feministischer Kongresse, Mitgründerin der Frauenhetz (1991). In wip in der Gesamtkoordination in der Funktion Beratung/Begleitung der Selbstevaluationsprozesse der Module und A3 sowie als GeM-Beauftragte tätig.

Martin Krenn ist Künstler, unterrichtet an der Universität für angewandte Kunst Wien und ist Vorsitzender der IG Bildende Kunst. www.martinkrenn.net

Tuncay Kulaoglu ist freier Journalist und Übersetzer für türkische und deutsche Medien. Mitbegründer und Kurator der türkischen Filmtage seit 1992, später InterFilmFestival und seit 2003 Filmfestival Türkei/Deutschland. 1999 Gründung des Filmverleihs InterForum mit Schwerpunkt auf Filme aus der Türkei. 1996 drehte er seinen ersten Kurzfilm „Der Abschübling“. Gegenwärtig Konzeptionierung und Organisation des Filmfestes und des Workshops „Europe in Motion : Moving Images, Shifting Perspectives in Transcultural Cinema“ (10 – 16. Dezember 2004, Berlin).

Radostina Patulova, Philosophin, langjährige Mitarbeit als kulturelle Mediatorin bei LEFÖ sowie im Bereich der Erwachsenenbildung. Derzeit Mitarbeiterin beim wip - Modul „fields of TRANSFER“ der IG Kultur Österreich.

Gabriele C. Pfeiffer (Mag.a Dr.in) ist Theaterwissenschaftlerin, wissenschaftliche Mitarbeit und Lektorats-tätigkeit bei außeruniversitären und universitären Instituten in Österreich, Deutschland, Italien und Frankreich. Forschungsschwerpunkte: Österreichische Theatergeschichte des 18. Jh.; experimentelles, interkulturelles, neoavantgardistisches Theater im 20. Jh. (Österreich, Italien) sowie Theateranthropologie.

Sedat Pero wurde 1973 im Osten der Türkei geboren; er studierte Anglistik in der Türkei, schreibt Kurzgeschichten und beschäftigt sich mit Konflikten zwischen den Kulturen; Autor der Sendung „Die dritte Türkenbelagerung“

Rubia Salgado studierte Portugiesisch und Literaturwissenschaft; langjährige Arbeit mit Migrantinnen im Bildungs- und Kulturbereich; Mitbegründerin und Mitarbeiterin des Vereins maiz; Autorin, Aktivistin; innerhalb des Equal-Projektes wip: inhaltliche Gesamtkoordination und Koordination des Moduls Empica (maiz).

Vina Yun ist Mitglied des Redaktionskollektivs der Zeitschrift MALMOE und ehemalige Mitherausgeberin der Zeitschrift "nylon – Kunststoff zu Feminismus und Popkultur". Freie Autorin für diverse deutschsprachige Print- und Netzmedien. Zurzeit Projektleiterin des wip-Moduls "Fields of TRANSFER" der IG Kultur Österreich.

IG Bildende Kunst ist die selbstorganisierte Interessenvertretung der bildenden KünstlerInnen, 1956 wurde die IG BILDENDE KUNST (vormals BVÖ) gegründet, um politische Entscheidungsprozesse, die Auswirkungen auf bildende KünstlerInnen haben, aktiv mitzugestalten und sich für eine Verbesserung der strukturellen Rahmenbedingungen künstlerischen Schaffens einzusetzen. Zentrales Aufgabengebiet ist die Wahrung und Vertretung der kulturpolitischen, sozialen, rechtlichen, wirtschaftlichen und anderen berufsspezifischen Interessen von bildenden KünstlerInnen sowie die Förderung des (öffentlichen) Interesses an der Arbeit von bildenden KünstlerInnen.
www.igbildendekunst.at

Impressum:

Medieninhaberei und Herausgabe: A3 - Initiative Minderheiten.

Redaktionsteam: Ljubomir Bratic, Petja Dimitrova, Belinda Kazeem

Adresse: 1060 Wien, Gumpendorfer Str. 15/13

Lektorin: Sylvia Köchl

Grafik & Layout: Petja Dimitrova

Erscheinungsort: Wien

Herstellerin: Druckerei Fiona. www.fiona.or.at

Offenlegung: Aktion 3 ist eine Organisationseinheit der Initiative Minderheiten im Rahmen der Entwicklungspartnerschaft 'work in process', die von der IG Kultur finanzverantwortlich und von maiz - Autonomes Integrationszentrum von und für Migrantinnen inhaltlich koordiniert und von BMWA und ESF im Rahmen der Gemeinschaftsinitiative EQUAL gefördert wird. Andere operative

Kooperationspartnerinnen sind: Schwarze Frauen Community, Peregrina, Initiative Minderheiten, Institut für Erziehungs- und Bildungswissenschaften der Karl-Franzens-Universität Graz, Dschanuub, Frauenhetz, Romani Dori, Tool.

Der Verein Initiative Minderheiten ist somit als formeller Rechtsträger der Aktion 3 zu 100 % Eigentümer dieses Readers.

Grundlegende Richtung: Selbstorganisationen

Copyright: Die Rechte an den in diesem Reader abgedruckten Texten verbleiben bei den AutorInnen bzw. HerausgeberInnen. Bitte euch wegen Genehmigung an diese zu wenden, wenn ihr den einen oder anderen Text nachdrucken wollt.

Ermöglicht wurde die Herstellung und kostenfreie Verteilung dieses Readers durch Finanzierung der Entwicklungspartnerschaft 'work in process' durch BMWA und ESF im Rahmen der Gemeinschaftsinitiative EQUAL.

Kontakt: office@initiative.minderheiten.at

Partnerorganisationen

im ‚wip‘ work in process

Initiative Minderheiten ist eine österreichweite Organisation, die für eine minderheitengerechte Gesellschaft eintritt, in der individuelle Lebensentwürfe unabhängig von Merkmalen wie ethnischer, sozialer oder religiöser Zugehörigkeit, sexueller Orientierung, Behinderung als gleichberechtigt und gleichwertig anerkannt sind. www.initiative.minderheiten.at

www.gastarbajteri.at



Frauenhetz - Wir sind ein seit 15 Jahren bestehender, gemeinnütziger und selbstorganisierter Verein, getragen von 15 ehrenamtlich tätigen Frauen. Das kollektive Ziel besteht darin, feministisch-politische Theorien mit weiblichen Alltagspraxen zu verbinden. Aus der Frauenbewegung entstanden, verstehen wir uns als ein Bildungsprojekt, das vornehmlich das Denken in einem permanenten Prozess mit dem Handeln von Frauen - in Zusammenarbeit mit anderen frauenpolitischen Projekten - vermitteln möchte. Die von uns gewählte Form ist es, einen Raum für öffentliche Diskussionen, Diskurse und Auseinandersetzungen zwischen Frauen aller Herkünfte zur Verfügung zu stellen. Dazu bieten wir ein breitgefächertes und Widersprüche nicht scheuendes Veranstaltungsprogramm mit einem jeweiligen Jahresschwerpunkt an. www.frauenhetz.at



Der **Verein TOOL** ist eine nichtstaatliche, gemeinnützige Organisation, die es sich zum Ziel gesetzt hat, Linux- Kultur und Open Source Projekte in Österreich für Menschen, die von der Gesellschaft diskriminiert und benachteiligt werden, zugänglich zu machen.

Der Ausdruck Open Source steht für quelloffen, einerseits in dem Sinne, dass der Quelltext eines Programms frei erhältlich ist, andererseits für ‚offene Quelle‘, also dass ein Werk frei zur Verfügung steht. [Def. nach Wikipedia Stand Juli 2005] Durch Verbreitung dieser Open Source Philosophie soll Menschen der Zugang zu Wissen verschafft werden und Informationen über freie Medien zur Verfügung gestellt werden. <http://tool.action.at/>



Romani Dori Wien - Verein für Kultur und Bildung von und für Roma. Romani Dori tritt dafür ein, dass alle Menschen dieser Welt die Möglichkeit haben, sich dort niederlassen zu können, wo sie möchten und für eine gleichberechtigte Partizipation an gesellschaftlichen Ressourcen. www.romanidori.at



Die Aufgaben des **Instituts für Erziehungswissenschaft (Karl-Franzens-Universität Graz)** liegen in der systematischen, historischen und vergleichenden erziehungs- und bildungswissenschaftlichen Forschung und Lehre. www.uni-graz.at



Peregrina - Bildungs-, Beratungs- und Therapiezentrum für Immigrantinnen. Peregrina ist ein feministisch-antirassistisches Bildungs-, Beratungs-, und Therapiezentrum mit einem breiten Angebotsspektrum für zugewanderte Frauen und Mädchen.

Peregrina versteht Integration als Gleichberechtigung und Möglichkeit des sozialen Aufstiegs... Integration ist, wenn Ingenieurinnen, Anwältinnen, Ärztinnen nicht mehr in Reinigungsfirmen arbeiten, sondern ihre gelernten Berufe ausüben können.

Integration wird ‚passieren‘, wenn den Migrantinnen ein auf allen Ebenen gleichberechtigtes Dasein in Österreich ermöglicht wird. (Gamze Ongan, Obfrau).

www.peregrina.at



Die **Schwarze Frauen Community SFC** ist eine Initiative von schwarzen Frauen (1. und 2. Generation) unterschiedlichster Herkunft und Nationalität. Gemeinsam wollen wir Selbstbewusstsein, Selbstbestimmung und die Selbstorganisation schwarzer Frauen fördern und unterstützen und damit die Integration in die österreichische Gesellschaft vorantreiben.

www.schwarzefrauen.net



Der **Interkulturelle Frauenverein Dschanuub** ist eine Gruppe von und für (nicht nur) muslimische Frauen verschiedener Nationalitäten, der sich zum Ziel gesetzt hat, die schwesterliche Anteilnahme der europäischen Frauen am Leben der Frauen des Südens zu fördern. Wir wollen kulturelle, soziale, intellektuelle, religiöse Brücken schlagen zwischen den Frauen des Südens und des Nordens und so an einer aktiven Frauensolidarität arbeiten. Insbesondere ist es uns ein Anliegen, den rassistischen und islamfeindlichen Tendenzen in unserer Gesellschaft entgegenzuwirken. Ziel unserer Veranstaltungen ist es, als Musliminnen Respekt, gesellschaftliche Anerkennung und Zugang zu Bildung und Arbeit einzufordern. Wir wollen entgegen der islamfeindlichen Hetze die Wirklichkeiten muslimischer Frauen, ihre Lebenswahl, ihre Sorgen und ihre Widerständigkeit den Menschen in Österreich näherbringen. Der Verein Dschanuub führt innerhalb der Entwicklungspartner-schaft ‚work-in-process‘ das Modul 6 Marhama - Sozial- und Gesundheitsdienst für Migrantinnen und Musliminnen durch.



maiz - das autonome Zentrum von und für Migrantinnen

ist eine Organisation von und für Migrantinnen und entstand aus der Notwendigkeit von Veränderungen hinsichtlich der Lebens- und Arbeitssituation von Migrantinnen in Österreich und im Sinne einer Stärkung von politischer und kultureller Partizipation. www.maiz.at



IG Kultur Österreich ist das Netzwerk und die Interessensvertretung der freien und autonomen Kulturarbeit in Österreich. Sie leistet Beratung und Lobbyarbeit für ihre Mitglieder in rechtlichen Bereichen und nimmt Stellung zum kulturpolitischen Geschehen. Die IG Kultur Österreich unterstützt die Forderung nach gleichen gesellschaftlichen Bedingungen für marginalisierte und ausgegrenzte Gruppen und Personen. www.igkultur.at

