

## 9. Beschaffenheiten eines Sichtbarkeitsregimes

---

»Man braucht ein Theater ohne Zuschauer, wo die Anwesenden lernen, anstatt von Bildern verführt zu werden, aktive Teilnehmende zu werden, anstatt passive Voyeurs zu sein.«<sup>1</sup>

Wie gezeigt, entstehen während der Dreharbeiten, in der Postproduktion, im finalen Produkt des Filmes sowie in dessen Rezeption verschiedene Formen der (un-)freiwilligen Sichtbarkeit. Sichtbar exponiert werden hier besonders die Teilnehmenden der jeweiligen Formate auf der Vorderbühne des finalen Films oder der Filmpremiere,<sup>2</sup> wohingegen die Koordinierenden, Organisierenden und Formatierenden größtenteils unsichtbar auf der Hinterbühne des Zuschauer\*innenraums oder hinter der Kamera bleiben. Die Zwecke und Absichten dieser entstehenden (Un-)Sichtbarkeiten sind aufs Engste verbunden mit den weiter oben artikulierten Anspruchshaltungen der Workshop-Koordinator\*innen und Organisator\*innen. Sie werden beschreibbar als das Ergebnis verschiedener Konstellationen und ko\*laborativer Akte unterschiedlicher Akteur\*innen und Aktanten, die in Akteur-Netzwerken<sup>3</sup> miteinander in Verbindung stehen. Zudem sind sie gemeinsam in das Feld kultureller Produktion<sup>4</sup> fluchtmigrantischer Sichtbarkeiten eingebunden, mit seinen spezifisch positionierten, mit unterschiedlichen Kapitalformen<sup>5</sup> ausgestatteten und daher mehr oder weniger machtvollen Akteur\*innen. Sowohl integrativ-repräsentative als auch reflexiv-dekonstruierende Anspruchshaltungen der Formate und ihrer Durchführenden sind oftmals stark von machtvollen, im Feld jedoch unsichtbaren Akteur\*innen und von ihnen gesetzten, limitierenden Faktoren beeinflusst.

Mit dem Ziel einer weiteren analytischen Zuspitzung des Beitrages, den die in dieser Arbeit enthaltenen kultur- und medienanthropologischen informierten An-

---

1 Rancière 2008, 14.

2 Siehe hierzu Kapitel 9.7.

3 Vgl. Latour 2007.

4 Vgl. Bourdieu 1983a.

5 Vgl. Bourdieu 1983b.

sätze der Migrationsforschung leisten wollen, führe ich in diesem Kapitel den Begriff *Sichtbarkeitsregime* weiter aus. In Anlehnung an die weiter oben beschriebene Theorie der Grenzregime von Sabine Hess und Vasilis Tsianos sowie konkreter an Christine Bischoffs Blickregime der Migration möchte ich Sichtbarkeitsregime als eine vordefinierte, bisweilen unfreiwillige Form der Sichtbarkeit begreifen. Stuart Hall sieht es typisch für rassifizierte Repräsentationsregime an, dass sie kulturelle Differenz – etwa zwischen Weißen und People of Colour – naturalisieren und somit festschreiben.<sup>6</sup> In ähnlicher Weise sehe ich Sichtbarkeitsregime besonders durch ihre Naturalisierung von Sichtbarkeit charakterisiert: Sichtbarkeit fungiert so als positivistischer Rückbezug zu Prozessen der medialen Wirklichkeitskonstruktion.

Denn wie gezeigt, setzen Verantwortliche die Herstellung von Sichtbarkeit quasi von Natur aus mit der Herstellung von Partizipation und Ermächtigung gleich. Sichtbarkeit wird in partizipativ angelegten Filmprojekten für fluchterfahrene Jugendliche unhinterfragt und bereits vor Beginn der filmischen Arbeit als Resultat angestrebt. Die Teilnehmer\*innen haben sich dem Regime der Sichtbarkeit zu fügen und sichtbar zu werden. Ziel der Etablierung solcher Sichtbarkeitsregime ist die systematische Verfestigung und performative Rückversicherung bereits bestehender Vorstellungen von als typisch fluchtmigrantisch diskursivierten Erscheinungs- und Verhaltensweisen. Diese sind aufs Engste verknüpft mit kollektiven Imaginationen des Marginalen, des Subalternen und des Fremden. Sie führen hegemoniale Muster des dichotomen Regierens eines Verhältnisses zwischen uns und den Anderen fort. Anhand darstellerischer Akte der Repräsentation gewisser Inhalte, wie etwa der öffentlichen Aufführung unterschiedlicher, jedoch zumeist dichotomer Differenzkategorien, finden sie Eingang in mediatisierte Kulturen des Alltäglichen.

Zur weiteren Abgrenzung und als Pendant zum Sichtbarkeitsregime beziehe ich mich auf das Konzept des *skopischen Regimes*: Der Historiker Martin Jay beschreibt in seinem Aufsatz »Scopic Regimes of Modernity« den Akt des Sehens als umkämpftes Terrain: Auch bei Jay erscheint die Bezugnahme auf positivistische, typisch europäisch-moderne Traditionen der Priorisierung des Visuellen auffällig: Jay weist dem Akt des Sehens besondere Bedeutung beim Regieren imaginärer Prozesse zu.<sup>7</sup> Ohne materielle Referent\*innen wie etwa Theaterschauspieler\*innen lösen Filme bei ihren Rezipient\*innen eine Immersion in symbolische und imaginäre Dimensionen aus. Durch gesellschaftliche Übereinkünfte hinsichtlich allgemeiner Ordnungs- und Moralvorstellungen sind diese Immersionen jedoch weniger frei als angenommen. In diesem Verständnis sind skopische Regime lesbar als »Ord-

---

6 Hall 2004, 110.

7 Jay 2012 [1988], 17ff.

nungsmacht, die das Sehen und die Prozesse des Imaginären nachgerade polizeilich regelt, kontrolliert und sanktioniert.«<sup>8</sup>

Ein weiterer zentraler Faktor für die Konstitution eines Regierens von Sichtbarkeiten stellen besonders emotional und gesamtgesellschaftlich geführte Debatten rund um Integration und Migration dar. Neben Vorgaben und Ausschlüssen bestimmter Themenfelder durch machtvolle Akteur\*innen sind auch sie ausschlaggebend. Pragmatische Ansatzpunkte des Dekonstruierens oder Alphabetisierens im Rahmen des Vorhabens einer reflexiven Medienbildung deuteten sich bereits als großmaschigere, durchlässigere Beschaffenheitsmuster mit weniger strengen Regulatoren und Durchmachungen an. Geprägt von einem praxeologischen Verständnis des Regierens von Sichtbarkeiten durch deren Herstellung oder bewusster Verhinderung konkretisiere ich in diesem Kapitel den theoretischen Beitrag dieser Arbeit zum Konzept des Regimes, dessen »Polyvalenz [...] den Umgang mit ihm schwierig, unberechenbar, aber auch reizvoll [macht].«<sup>9</sup> Das Sichtbarkeitsregime werde ich daher nachfolgend als ein Regime beschreiben, das ästhetische und politische Formen zusammendenkt.

## 9.1 Im funktionellen Rausch: Über das Mensch-Technologie-Rendezvous

Am Ende des vorletzten Workshop-Tages des Projekts »Macht & Internet!« half ich den Teilnehmer\*innen Gerda und Marlen dabei, Kamera, Stativ und Mikrofon abzubauen und sie in die dafür vorgesehenen, speziell gepolsterten Equipment-Taschen zu packen. Ich nutzte die Gelegenheit zum Gespräch und fragte die beiden Teilnehmer\*innen nach einem ersten Resümee hinsichtlich ihrer Workshop-Teilnahme:

**Gerhard:** »Was habt ihr für euch hier ... was nehmt ihr jetzt mit – ich weiß, die Frage ist ein wenig früh, es ist erst der vorletzte Tag, aber ich muss sie jetzt stellen – was nehmt ihr für euch mit ...«

**Moritz:** »Die Kamera.«

**Marlen:** »[lacht] Ich nehm die Kamera mit!«

**Gerhard:** »[lacht] Ok, also du hast Bock auf die Kamera, quasi?«

8 Dimitrova, Egermann, Holert et al. 2012, 22.

9 Dimitrova, Egermann, Holert et al. 2012, 19.

**Marlen:** »[lacht laut] [unverständlich] Was nehmt ihr mit? Die Kamera!«

**Adurrahman:** »Also, einfach die Erfahrung.«

**Gerhard:** »Die Erfahrung?«

**Marlen & Gerda:** »Ja, genau, die Erfahrung, auch wie's hinter der Kamera aussieht.«  
(Teilnehmer\*innen\_MI!, Absatz 45-52)

Anhand des Ausschnitts aus einem Gespräch, bei dem Moritz als Gruppenleitung ebenfalls zugegen war, offenbarte sich, dass anscheinend unterschiedliche Wahrnehmungen und Beziehungsebenen zwischen menschlichen und technischen Akteur\*innen im Kontext des Workshop-Geschehens existierten: Moritz berief sich hier auf seine Faszination für das technische Gerät der Kamera. Scherzhaft übernahm er das Sprechen für die beiden Teilnehmer\*innen, an die ich meine Frage eigentlich gerichtet hatte. Gerda und Marlen griffen Moritz' Einwurf voller Amüsement auf, während erst Adurrahman wieder zaghafte begann, auf inhaltliche Aspekte zu sprechen zu kommen, auf die sich Gerda und Marlen dann ebenfalls bezogen.

Wenn Nutzer\*innen sich nicht nur auf einer rein utilitaristischen Ebene einer Gerätschaft näherten – dies suggeriert die Äußerung von Moritz in diesem Fall deutlich –, so ist laut Jean Baudrillard von einer ästhetisch anstatt nutzegeprägten Interaktion zwischen Subjekt und technischer Gerätschaft auszugehen: In seinem Buch »Das System der Dinge« thematisiert Baudrillard diese Akteur\*innen-Aktant-Begegnungen als eine Form des Rausches, die eintrete, sobald Menschen in den Bann der Maschine gezogen würden und sich mit selbiger zu identifizieren beginnen.<sup>10</sup> Ob und inwiefern solch eine Form von ästhetischem Rausch oder Affekt eher von den filmaffinen Organisator\*innen auf die Teilnehmer\*innen projiziert wurde oder ob die Faszination für die Kamera von den Jugendlichen selbst entwickelt wurde, bedarf genauerer Betrachtung:

Der humoristische Einwurf von Moritz rief ausgelassenes Gelächter von allen Seiten hervor. Das Gespräch verlagerte sich jedoch recht zügig wieder in andere Gefilde und fokussierte nicht nachhaltig die Nutzung der Kamera im Workshop-Kontext. Vielmehr kam Adurrahman auf die Erfahrungen der Aspekte des filmischen Arbeitens vor und hinter der Kamera zu sprechen. Der Einwurf von Moritz schien eher auf seine eigene Faszination für das technische Gerät hinzuweisen sowie den eventuellen, versteckten, jedoch lange gehegten Wunsch,<sup>11</sup> es selbst be-

10 Baudrillard 2001 [1968], 143f.

11 Da Moritz bereits von Kindesbeinen als Schauspieler vor der Kamera gestanden hatte und sich zum Zeitpunkt des Workshops im ersten Semester seines Regie-Studiums befand, ist

sitzen zu wollen. Die Kamera an sich nahm für die Teilnehmer\*innen Melanie, Gerda und Adurrahman im Gespräch eher eine untergeordnete Rolle im Vergleich zu neuen Erfahrungen und Begegnungen im Kontext des Workshops ein:

**Marlen:** »Auch die Erfahrung, mit Menschen Kontakt zu haben, und zu spielen, die von anderer Herkunft sind, die Verständigung einfach, dass die zwar gut deutsch sprechen auch, aber manche Wörter für die schwierig sind einfach, zu verstehen.« (Teilnehmer\*innen\_MI!, Absatz 52-53)

Marlen kam im selben Gespräch nur wenige Sekunden nach der humoristischen Bezugnahme auf die Kamera durch Moritz auf Erfahrungswerte zu sprechen. Kontakt mit Menschen anderer Herkunft und die sprachbasierten Probleme in der Verständigung seien für die eine Erfahrung gewesen, die das Workshop-Geschehen für sie maßgeblich kennzeichnete. Von der Kamera ist nachfolgend keine Rede mehr.

Ein Sprung zurück zum ersten Drehtag des Workshops wird nachfolgend die Diskrepanz der Positionen zur Kamera zwischen Moritz und Gerda, Daria, Marlen, Adurrahman und Bruno verdeutlichen: Es war kurz nach 14 Uhr. Moritz' Gruppe nach einer intensiven Auseinandersetzung mit den Inhalten der zu drehenden Szenen am Vormittag desselben Tages mit einem ersten Dreh im Außenbereich des Jugendzentrums begann. Inhalt der Szene sollte die Befüllung eines Glasbehältnisses mit den zuvor von den Teilnehmenden beschrifteten Zetteln mit Assoziationen zu »Widerstand«, dem Oberthema des Workshops, sein. Moritz brachte die Teilnehmer\*innenschaft direkt »ins Machen« – forcierte also die Begegnung zwischen Kamera und Teilnehmenden – und vermittelte die einzelnen Jugendlichen in die zuvor verteilten Tätigkeitsbereiche: Nachdem er Marlen in ihrer Position als Regisseurin in die Aufgabenbereiche am Set eingewiesen hatte – hierzu zählte er die Artikulation von Regieanweisungen und die Einschätzung, ob ein *Take* wiederholt werden müsse, das Motivieren der einzelnen Akteur\*innen vor und hinter der Kamera sowie konkrete Arbeitsanweisungen an die verschiedenen Positionen – wandte er sich an Daria und Adurrahman, die Kamera und Mikrofon bedienen sollten. Auch ihnen begann er nun genauere Anweisungen bezüglich ihrer Verpflichtungen beim Dreh zu geben. Besonders Adurrahman erschien im Umgang mit der Kamera stark verunsichert und fragte mehrfach, ob denn etwas kaputtgehen könne, wenn er Fehler bei der Aufnahme mache.

---

von einer deutlich ausgeprägten Affinität für das Arbeiten mit, an und vor der Kamera auszugehen. In all den Jahren hatte Moritz sich ein gewisses Expertenwissen hinsichtlich der unterschiedlichen Funktionen und Möglichkeiten gewisser Kameras in unterschiedlichen Preissegmenten angeeignet, die seiner Faszination für Kameras eher zu- als abträglich gewesen sein dürften.

Zuletzt bekamen dann auch Veronica und Jamal ein kurzes Briefing bezüglich ihrer darstellerischen Tätigkeiten vor der Kamera. Moritz wurde nicht müde, das Thema Geschwindigkeit immer wieder zu thematisieren: »Es ist echt wichtig, sich Zeit zu lassen,« so Moritz. »Egal ob hinter der Kamera, wenn ihr sie bewegt, beim Ausschalten – hier müsst ihr immer mindestens fünf Sekunden warten« führte er weiter aus. »Genauso vor der Kamera! Bewegt euch nicht zu schnell und achtet darauf, dass euch die Kamera folgen kann!« Zaghaft begannen die Teilnehmenden nun, miteinander in Dialog zu treten: Marlen als Regisseurin formulierte zurückhaltend erste Regieanweisungen, die niemand so richtig mitzubekommen schien. Als Folge musste die erste Aufnahme einstimmig wiederholt werden: Unter anderem war Daria bei der Bedienung der Tonangel ein wenig unaufmerksam und hatte die Schiene berührt, auf der Adurrahman die Kamera bewegte. Diese unfreiwillige Berührung resultierte in einer verwackelten Einstellung, die mit für die Wiederholung des Takes verantwortlich war, sollte jedoch nicht der Grund für den erneuten Dreh der Einstellung sein: Adurrahman hatte die Kamera zu schnell bedient und auch die Fünf-Sekunden-Regel vor dem Beenden der Aufnahme nicht beachtet. Ihm war es besonders unangenehm, dass ausgerechnet er für den erneuten Dreh der Sequenz mitverantwortlich war.

»Wann kann jemand anderes denn Kamera machen?«, fragte Adurrahman noch vor dem zweiten Take. Sein Unbehagen in der Begegnung mit der Kamera schien sich durch seinen Fehler noch zu steigern. Anstelle eines Wechsels der verteilten Aufgaben entschieden sich die Teilnehmer\*innen jedoch gemeinsam mit Moritz, für den zweiten Take gewisse Anpassungen vorzunehmen: Daria musste mit ihrer Tonangel auf die andere Seite der Kamera, um mehr Platz zum Rangieren zu bekommen und die Schiene nicht mehr zu berühren. Bruno in seiner Rolle als Aufnahmeleiter zog es währenddessen vor, sein Smartphone zur Erstellung von Insta-Stories heranzuziehen, als seine ihm zugeordnete Aufgabe zu erledigen: Es wäre an ihm gelegen, das Set vor dem erneuten Dreh in Ordnung zu bringen und für Ruhe zu sorgen. Um 15.30 Uhr endete der Dreh und mit ihm der Workshop-Tag. Moritz besprach sich mit seiner Gruppe im Hinblick auf den morgigen Tag: Die Aufgaben wurden nun gemeinsam neu verteilt und die Szenen, die gedreht werden sollten, bestimmt. Um 15.45 Uhr fanden sich die einzelnen Gruppen wieder im Plenum zur Abschlussrunde zusammen: Elisabeth moderierte sie wie immer und wünschte sich Feedback, unterteilt in »positiv«, »negativ« und »Wünsche für die nächsten Tage«.

Was war an diesem intensiven, ersten Drehtag des Workshops eigentlich alles passiert? Zuallererst war er geprägt vom Arbeiten in der Gruppe und inhaltlichen sowie methodischen Fragen. Bei der Nachbesprechung stellte sich heraus, dass sich Moritz und seine Kolleginnen auf Geheiß von Elisabeth bereits intensiv Gedanken bezüglich der filmischen Umsetzung gemacht hatten. In der Situation der aktiven Begegnung zwischen Kamera und Teilnehmer\*innenschaft kam es jedoch zu Res-

sentiments von Seiten der Teilnehmer\*innen bezüglich der Begegnung mit dem Aktant Kamera: Aufgrund der Hinweise, dass Fehler im Drehablauf begangen wurden, Bewegungen zu schnell ausgeführt wurden, Kabel oder Mikrofone im Bild bei der Aufnahme zu sehen waren oder das Bild aufgrund einer unkontrollierten Bewegung verwackelt war, erschienen die Teilnehmer\*innen im Umgang und in der Begegnung mit der Kamera bisweilen gehemmt.

Wie Moritz' Vorgehen zeigte, stellte die Begegnung zwischen der Teilnehmer\*innenschaft und der Videokamera für ihn eine zentrale Motivation zur Arbeit am Medium Film im Rahmen des Workshops dar. Es wurde zudem deutlich, dass Teilnehmer\*innen im Umgang mit (semi-)professionellen Camcordern im Gegensatz zur Nutzung von Tablets oder Smartphones, die im Workshop oft sehr präsent waren, nicht vertraut waren. Adurrahman hatte sogar darum gebeten, in seiner Rolle als Kameramann zeitnah abgelöst zu werden. Er fühlte sich offensichtlich unwohl und hatte Sorge, Fehler zu machen und dem Dreh zu schaden oder gar die Kamera zu beschädigen. Nicht das Gerät als solches und die Faszination für selbiges stand für die Teilnehmer\*innen im Vordergrund, sondern ihre Interaktionen und Begegnungen zwischen ihnen, die sich um das Gerät herum formierten. Moritz hingegen versuchte, seine eigene Faszination für die Kamera als konkretes didaktisches Mittel seiner filmpraktischen Arbeit miteinzubeziehen. Die Kamera schien für ihn als Motor zu agieren. Für die Teilnehmenden nahm sie aufgrund ihrer technischen oder ästhetischen Qualitäten hingegen keine eigene, dezidiert faszinierende oder affizierende Funktion ein. Vielmehr erscheinen sie gehemmt und voller Respekt für das teure Gerät, dessen Funktionsweisen komplexer und vielschichtiger erscheinen als die des alltäglichen Begleiters Smartphone.

Die Begegnung zwischen der Teilnehmer\*innenschaft und der Videokamera stellte für einige Workshop-Organisator\*innen überhaupt erst eine zentrale Motivation zur Inkorporation des Mediums Film dar. Mehrfach erwähnten Workshop-Leiter\*innen die Möglichkeit, jugendliche Teilnehmer\*innen basierend auf der Faszination für das technische Gerät Kamera im Ablauf des Workshops quasi affizierend bei der Stange zu halten: Lisa etwa merkte im Kontext des Workshops »Wie vernetzt seid ihr?« an, dass sie vermutet, die Nutzung von Smartphones anstatt Kameras habe einen der Teilnehmer zum Ausstieg aus dem Workshop bewegt:

»Der [Teilnehmer] wollte unbedingt Kamera machen, und ich glaub [...] dem war das dann halt zu [...] der hat dann das irgendwie nicht so genau gecheckt, was das dann soll mit diesen Handys dann, der fand das dann irgendwie so dilettantisch, glaub ich. Also wenn man dem dann ne richtige Kamera gegeben hätte glaub ich, wäre er dabei gewesen.« (Lisa, Absatz 86)

Dieser Punkt stellte sich als relevant bezüglich der Anschaffung teurer Kameras<sup>12</sup> für die freie Arbeit mit Kindern und Jugendlichen heraus.<sup>13</sup> So erhoben Koordinator\*innen bisweilen den Anspruch, durch die Bezugnahme auf hochwertiges Profi-Equipment als didaktische Übermittler\*innen eines Expert\*innenwissens glaubwürdig zu wirken.

Im Feld werden Geräte wie die Filmkamera oftmals eher in ihrer Funktion als »soziale Werkzeuge des Empowerments«<sup>14</sup> herangezogen. Tedrick, Filmemacher und Mitarbeiter eines der untersuchten Filmprojekte, brachte diese Haltung folgendermaßen zum Ausdruck:

»[Die Kamera ist] das Objekt, um das sich alles dreht [lacht]. So ungefähr. Eigentlich ist es ein Werkzeug, das die Leute alle zusammenbringt. Und [...] ein Werkzeug hat ja auch viele Funktionen. Hat halt die Funktion, was festzuhalten [...] die Funktion [...] was zu lernen, was über sich selber zu erfahren. Spaß zu haben auch [lacht], aber es ist ja auch Arbeit.« (Tedrick, Absatz 85)

Tedrick wies hier auf die Einbettung technischer Aktanten in soziale Kontexte hin: Je nach Situation sei die Kamera dazu in der Lage, dass sie »Leute zusammenbringt« oder »was festzuhalten«, vielleicht sogar »was zu lernen, was über sich selbst zu erfahren«. Nur durch diese Einbettung sah Tedrick die Kamera im Kontext integrativer, partizipativer und reflexiver Filmvorhaben als produktiv an. Die Heranziehung der Kamera resultierte jedoch, wie anhand Adurrahmans Ressentiments offensichtlich wurde, in einer Verunsicherung und Hemmung der Teilnehmenden: Ein ehrfürchtiges und fasziniertes Begegnen mit der Kamera schien also eher Hürden aufzubauen, anstatt Barrierefreiheit zu garantieren.

In den Begrifflichkeiten von Bruno Latours Akteur-Netzwerk-Theorie lässt sich die Kamera als Aktant beschreiben, die mit einer gewissen Form von Handlungsträgerschaft ausgestattet ist: Durch ihr Design, ihre ästhetische Beschaffenheit, die – wie oben angeschnitten – Jean Baudrillard weiter elaboriert hat, affizieren uns Geräte. Sie tun dies nicht ausschließlich, weil sie auf technischer Ebene besonders viel können; sondern eben auch, weil sie uns aufgrund ihres Preises und ihrer Funktion vor Ehrfurcht erstarren lassen. Hierbei tragen taktile, olfaktorische oder motorische Aspekte gemeinsam zu einem synästhetischen, affizierenden Erlebnis

12 Der Verein Nachhaltige Jugendhilfe e.V. aus Hohenbürgendorf beispielsweise schaffte sich eine Handkamera von Sony des Modells HXR-MC2500-JNXCAM an, deren Anschaffungspreis momentan mehrere tausend Euro beträgt.

13 Die Workshop-Formate des Nachhaltige Jugendhilfe e.V. dauern im Normalfall zwischen drei und fünf Tagen. Eine umfassende Einführung in die technischen Möglichkeiten einer doch recht komplexen Kamera wie der SONY HXR-MC2500-JNXCAM gestaltet sich in so kurzer Zeit als beinahe unmöglich und war in dem von mir im September 2017 hospitierten Format auch nicht geplant.

14 Wendel 2015, 24.

der Begegnung zwischen Menschen und Technologie bei. Um diese aufgeladene Atmosphäre der Begegnung abzuflachen, griff Moritz in die Begegnung zwischen den Teilnehmenden und den technischen Aktanten Kamera und Mikrofon bewusst recht spät ein. Erst nach dem ersten Drehtag der Projektwoche ging er dazu über, didaktische Einheiten wie Einstellungsgrößen zu etablieren.

In ihrer Rolle als Aktant im Akteur-Netzwerk des Filmworkshops ist der Kamera somit aufgrund ihrer kulturell-tradierten Ästhetisierung als berauschendes, technisches Objekt<sup>15</sup> keine Funktion zuzuschreiben, die per se ermächtigt oder Teilhabe eröffnet. Nur durch Kontextualisierungen und Miteinbeziehungen in das Beziehungsgeflecht der in das Workshop-Geschehen involvierten Akteur\*innen erfüllt sie den Zweck eines Motors sozialer Begegnungen im Workshop. Ästhetische Aspekte oder das Bewusstsein für den hohen Preis des Gerätes schienen die Teilnehmenden in ihrer Interaktion mit der Kamera eher zu hemmen als sie zu faszinieren.

Warum aber wirken Geräte und Technologien – in diesem Fall die Kamera – auf Menschen mehr oder weniger anziehend und faszinierend oder gar verunsichernd und abschreckend? Hierzu lohnt ein kurzer Exkurs in einen Forschungsbereich der Ethnologie, der sich mit kulturell geprägten Verständnissen von Kunst und Ästhetik beschäftigt: Die Ethnologin Sylvia Schomburg-Scherff zeigt anhand ihrer ethnografischen Untersuchungen der Betrachtungsweisen und Blickwinkel auf künstlerische Hervorbringungen »fremder Völker«<sup>16</sup> auf, dass der Blick auf und die Einordnung eines Objektes als »ästhetisch-schön«<sup>17</sup> bereits eine kulturell geprägte Voreingenommenheit und somit die Verengung des eigenen Blickes voraussetzt. Schönheit liegt somit nicht nur sprichwörtlich im Auge ihrer Betrachter\*innen: Wir (be-)urteilen oftmals sehr selbstüberzeugt und eurozentrisch, was auf wen wie ästhetisch zu wirken hat und was nicht. Grundsätzlich entspringen bereits alltäglich verwendete Konzeptionen von Kunst und Ästhetik einem zutiefst europäisch geprägten und historisch erwachsenen Verständnis dessen, was als ansprechend und schön oder hässlich und abstoßend kategorisiert wird.

Unter Miteinbeziehung westlich-europäischer Konzeptualisierungen des ästhetischen Erlebens untersuchte der Dramaturg Richard Schechner das hinduistische *Rasa*-Konzept quasi als Äquivalent zur europäischen Ästhetik. Als Gegenstück zum positivistisch vorgeprägten, den Hör- und Sehsinn bevorzugenden ästhetischen Erleben beschreibt Schechner *Rasa* als ganzheitlichen, nicht in Worte fassbaren Zustand der Erfüllung. Diese rauschartigen Episoden sinnlicher Verzückung bringt Schechner unter anderem mit olfaktorischen und gustatorischen

15 Vgl. Baudrillard 2001 [1968].

16 Schomburg-Scherff 1986, 25.

17 Schomburg-Scherff 1986, 26.

Wahrnehmungen in Zusammenhang. Diese sind hingegen aus westlichen Konzeptualisierungen des Sinnlich-Wahrnehmbaren und Ästhetischen zumeist ausgeklammert.<sup>18</sup>

Ästhetische Wahrnehmungskategorien sind somit zu deuten als geprägt von soziokulturellen Befangenheiten oder epistemologischer Positioniertheit im Sinne eines positivistischen Weltbildes. Die Einordnung von Objekten, Gegenständen und Artefakten als schön, ästhetisch, ansprechend, faszinierend, fesselnd oder verzückend unterliegt also stets einem vorgeprägten Verständnis und konstruierten Kategorien, die nur unter gewissen Bedingungen entstehen und interpretiert werden können. Moritz' Vorwissen über Kameras, deren technischer Entwicklungsgeschichte und seine Faszination, die auf seiner langjährigen, berufsbedingten Sozialisation in der Filmszene basiert, verengte so zusätzlich zu einer voranschreitenden Alltagsmediatisierung Europas *seinen* Blick auf die Kamera. Hierzu artikuliert der US-amerikanische Kunsthistoriker W.J.T. Mitchell die Notwendigkeit, im Rahmen einer Programmatik der transdisziplinären *Visual Culture Studies* die Erforschung von Visualität und Sichtbarkeit sowie des Sehens als kommunikativen, interpretativen Akt zu begreifen. Als Abgrenzung zur Programmatik bereits bestehender *Visual Studies* führte er wie folgt aus:

»I also prefer visual culture because it is less neutral than visual studies, and commits one at the outset to a set of hypotheses that need to be tested – for example, that vision is (as we say) a cultural construction, that it is learned and cultivated, not simply given by nature; that therefore it might have a history related in some yet to be determined way to the history of arts, technologies, media, and social practices of display and spectatorship; and (finally) that it is deeply involved with human societies, with the ethics and politics, aesthetics and epistemology of seeing and being seen.«<sup>19</sup>

Die Produktion, Zirkulation und Rezeption von Sichtbarkeit sowie die sie herstellenden medialen Formate sind gemäß Mitchell somit als Kulturtechnik zu begreifen. Sie unterliegen stets kulturellen Codes und sind immer durch die technischen Aktanten zur Produktion ihrer selbst geformt. Zudem speisen sich Sichtbarkeiten immer aus den erlernten und kultivierten Formen des Expert\*innenwissens, das Akteur\*innen ins Feld der kulturellen Produktion ebensolcher Sichtbarkeiten mitbringen. Johanna Schaffer erweitert in ihrem Buch »Ambivalenzen der Sichtbarkeit« das Konzept der *Visual Culture Studies* um eine politisch informierte Dimension: Die höhere Verfügbarkeit von Bildern sei nicht als Zeichen einer voranschreitenden Demokratisierung des Visuellen zu deuten.<sup>20</sup> Vielmehr müsse die

18 Schechner 2001, 27f.

19 Mitchell 2002, 166.

20 Schaffer 2008, 46.

Frage nach »normativen Vorgaben eines zeitgenössischen, kulturell spezifischen Visuellen«<sup>21</sup> in den Vordergrund rücken, so Schaffer.

Selbstredend strukturieren und hierarchisieren also Formen des Expert\*innenwissens Begegnungen im Akteur-Netzwerk. Sie sind zudem historisch erwachsen, da sie sich aus gewissen Formen tradierter Ästhetiken des Sehens und Wahrnehmens speisen. Dies schlug sich auch im didaktischen Vorgehen von Moritz im Rahmen des Projektes »Macht & Internet!« nieder: Er ließ die Jugendlichen zuerst die Begegnung mit der Kamera erleben, brachte sie »ins Machen«, wie er es immer wieder nannte. Aus seiner Perspektive hätte das arrangierte Rendezvous zwischen Jugendlichen und der Kamera wohl eine Faszination für das audiovisuelle Medium und dessen Produktion sowie eine Fokussierung darauf auslösen sollen. An Adurrahmans und Marlens Reaktionen wurde jedoch deutlich, dass die erste, unmoderierte Begegnung mit der Kamera auch Unsicherheit und Überforderung zur Folge haben kann.

Angesichts dessen schritt Moritz als Workshop-Personal zunehmend in das Mensch-Technologie-Rendezvous zwischen Kamera und jugendlichen Teilnehmer\*innen ein, das drohte, aus dem Ruder zu laufen. Allein in diesem Kontext übte er daher einerseits deutliche Formen von Autorität aus, die von einem grundsätzlich anderen Verständnis von Kamera- und Filmtechnik im Allgemeinen herrührten. Er brachte es aufgrund seiner Vorerfahrungen bereits ins Feld mit und bediente sich dieses Verständnisses quasi selbstverständlich. Andererseits machte sich Moritz jedoch auch für Freiräume stark, die auf seinem Motiv des »Ins-Machen-Bringens« basierten und in denen sich die Teilnehmenden von den über allem stehenden Vorgaben von Elisabeth zumindest in begrenztem Rahmen emanzipieren konnten. Seine Faszination für die Kamera, die er als Element der didaktischen Vermittlungsarbeit heranzog und die auf eurozentrischen Kategorien des ästhetischen Wahrnehmens basiert, stellte sich als nicht generalisierbar heraus. Während Moritz seine Faszination für die Kamera als essentielles Instrument für die didaktische Arbeit an ihr begriff, hoben die Teilnehmenden eher pragmatisch die Erfahrung der Begegnung und des Perspektivwechsels im Prozess des Filmemachens hervor.

In diesem Kontext offenbarten sich auch wieder gewisse größere, gesamtgesellschaftlich bestehende Hierarchien und deren Reproduktion auf der Mikroebene des Workshop-Geschehens: Die Nutzung und Aneignung medialer Aktanten durch fluchterfahrene Akteur\*innen im öffentlichen Raum bringen rezente Studien mit struktureller sowie intersektionaler Diskriminierung in Verbindung. Im Zusammenhang mit der Aneignung medialer Telekommunikationstechnologien wie dem Smartphone sowie der medialen Repräsentation von Smartphone-Nutzung durch

---

21 Schaffer 2008, 46.

fluchterfahrene Akteur\*innen kann die Bildungswissenschaftlerin Livia Ramos anhand bestehender Smartphone-Kategorisierungen der »modifizierte[n] Geräte«<sup>22</sup> aufzeigen, dass die Aneignung besonders teurer Modelle durch fluchterfahrene Akteur\*innen oftmals als negativ und ungewöhnlich konnotiert, medial dargestellt und somit konstruiert wird.<sup>23</sup> Ramos konstatiert:

»Topgeräte werden der westlichen Kondition, ›modifizierte Geräte‹ den Einwohnern aus Irak oder Afghanistan zugeschrieben. iPhones von der Marke Apple werden als prestigeträchtige Geräte konstruiert, von denen keine ›modifizierten‹ (kostengünstiger, weil bspw. weniger Speicherplatz) Smartphones hergestellt werden – während die anderen Marken, Samsung, HTC diese Geräte verkaufen. Dabei wird behauptet, dass iPhones in Irak oder Afghanistan kaum erschwinglich seien, die anderen Marken aber schon. Über diese Differenzierung kann die symbolische Repräsentation von Andersheit (durch Klasse und Rasse) und von Macht (Hierarchie zwischen westlich – nicht westlich) veranschaulicht werden.«<sup>24</sup>

Fluchterfahrene Akteur\*innen werden also in öffentlichen, medial konstruierten Repräsentationen ihrer selbst in Interaktion mit technischen Aktanten laut Ramos' Studie eher mit kostengünstigen, weniger prestigeträchtigen Gerätschaften dargestellt und in Verbindung gebracht. In rezenten Diskursivierungen hat sich in diesem Kontext zudem der Begriff des *Hostile Design*<sup>25</sup> etabliert: Hierbei handelt es sich um die systematische Exklusion bestimmter Gruppen und Milieus aus sowohl virtuellen sowie konkreten, physischen Öffentlichkeiten. Werden fluchterfahrene Akteur\*innen im öffentlichen Raum in Interaktion mit »Topgeräte[n]« sichtbar, verunsichern sie hierdurch hegemoniale Strategien des Sichtbarmachens. Anhand der vorherrschenden Darstellungsstrategien von fluchterfahrenen Menschen, wie sie Ramos in ihrer Studie zu Smartphones und fluchterfahrenen Menschen im medialen Diskurs aufgezeigt hat, sind jedoch erneut deutlich von rassistischen Logiken durchzogene Dichotomien anzutreffen, die ebendiese Akteur\*innen (un-)bewusst diskriminieren.

Es verwundert daher nicht, dass Adurrahman im Workshop-Kontext in der Begegnung mit prestigeträchtigen, technischen Aktanten wie semiprofessionellen Handkameras und teuren Richtmikrofonen eher gehemmt als gefesselt erschien:

22 Ramos 2018, 86.

23 Ramos 2018, 86.

24 Ramos 2018, 86f.

25 »Hostile designs are designs against humanity. They are made specifically to exclude, harm or otherwise hinder the freedom of a human being. Quite often they aim to remove a certain section of a community from a public space.« (vgl. <https://hostiledesign.org/>, zuletzt aufgerufen am 14. Oktober 2021).

Stereotype, mediale Darstellungsregime suggerieren fluchterfahrenen Menschen tagtäglich, dass es ungewöhnlich sei, wenn sie aufgrund ihrer geografischen Herkunft mit teuren Gerätschaften interagieren würden. Diese rassifizierte Konstruktionen schienen viele Teilnehmer\*innen in der Nutzung und Aneignung medialer Aktanten verinnerlicht zu haben. Obwohl sie als machtvolleres Blickregime der Migration entlarvt werden kann, deutet die Sichtbarkeit fluchterfahrener Akteur\*innen mit hochpreisigen, technischen Aktanten in öffentlichen, physischen oder virtuellen Räumen dennoch eher auf stigmatisierende als auf ermächtigende Dimensionen des Sichtbarmachens hin. Andererseits können, wie bereits zuvor gezeigt, durch Situationen des öffentlichen Interagierens mit technischen Aktanten wie (semi-)professionellen Filmkameras ebendiese kulturell konstruierten Blickrichtungen auf Jugendliche mit Fluchterfahrung auch verunsichert werden. Hierzu bedarf es jedoch des beherzten Eingreifens in Form von Moderationen und Kontextualisierungen durch erfahrene Filmschaffende. Sie sind dazu in der Lage, in dem netzwerkartigen Rendezvous zwischen fluchterfahrenen Jugendlichen, technischen Aktanten und urbanen Öffentlichkeiten moderierend und kontextualisierend aufzutreten.

## 9.2 Sprachlosigkeit als Grund für selbstbestimmte (Un-)Sichtbarkeit

»The social uses of language owe their specifically social value to the fact that they tend to be organized in systems of social differences [...] which reproduce, in the symbolic order of differential deviations, the system of social differences.«<sup>26</sup>

In allen Projektformaten, in denen ich die Chance hatte, teilnehmend zu beobachten und Interviews zu führen, begegneten mir immer wieder Teilnehmende, die es aus unterschiedlichen Gründen konkret ablehnten, vor der Kamera und im Rahmen des Drehs sichtbar zu werden. Neben einer *kompletten* Verweigerung der Präsenz vor der Kamera traf ich im Verlauf meiner Forschung jedoch auch Entscheidungen der *selektiven* Ab- oder Anwesenheit von eigenen Positionierungen und Fremdrepräsentationen bestimmter Inhalte an, die die jungen Filmemacher\*innen teilten.

Die beiden irakischen Eziden Berzam und Firaz – beide Teilnehmer am Workshop »Wie vernetzt seid ihr?« – hatten sich im Verlauf des Dreharbeiten aufgrund einiger Widerstände in dem ezidischen Gemeindezentrum in Mainberg, in dem

---

26 Bourdieu 1991, 54.

sie Gemeindemitglieder für Interviews gewinnen wollten, zu einer Neuausrichtung ihres Filmes entscheiden müssen: Sie hatten beschlossen, nicht nur vor der Kamera sichtbar zu werden. Die beiden wollten nun auch durch Interviewsequenzen selbst zu einigen Themen dialogisch Position zu beziehen. Im Vorfeld überlegten sich die beiden mögliche Interviewfragen, bei deren sprachlicher Überarbeitung ich Berzam und Firaz behilflich sein durfte. Unter anderem thematisierten sie Gründe für die großen Probleme, die Ezid\*innen in den Gebieten ihrer Heimat hatten. Bei der gemeinsamen Sichtung der gedrehten Interviewsequenz im Anschluss ergab sich jedoch, dass sich die beiden Protagonisten weigerten, die Szene im Film zu verwenden. Als Begründung gaben Berzam und Firaz an, dass sie Angst um ihre sich noch immer im Nordirak befindlichen Familien hätten: Man könnte nicht ausschließen, dass Verwandte mit weiteren Repressalien durch Mitglieder des Islamischen Staates (IS) rechnen müssten, wenn publik würde, dass sie sich in Deutschland kritisch über Erlebtes äußerten.

Da ich die besprochenen Inhalte für sehr stark hielt und auch die Dialoge als unbedenklich eingestuft hätte – Firaz hatte Berzams Frage nach den Gründen für die großen Probleme in ihrer gemeinsamen Heimat damit begründet, dass die Ezid\*innen in den Augen der Anhänger des IS als Ungläubige galten – machte ich mich dafür stark, den Dialog mit in den Film aufzunehmen. Im Endeffekt ließen sich die beiden auch von dem Argument, dass die Aussagen erst aus dem Deutschen übersetzt werden müssten, nicht umstimmen: Die Szene kommt im finalen Film, der bis heute auf YouTube online zu sehen, nicht vor. Zu anstößig empfanden Berzam und Firaz die Rede von Ezid\*innen als Ungläubige. Da diese Aussage quasi sinngemäß wiedergab, welche Haltung der radikalislamische IS den Angehörigen der ezidischen Glaubensgemeinschaft gegenüber bis heute vertritt, und für mich in keiner Weise problematisch oder provokativ erschien, versuchte ich erfolglos, die beiden umzustimmen. Die Position von Berzam und Firaz als Protagonisten, Regisseure und Kameramänner zugleich galt es jedoch zu respektieren: Die Herstellung von Sichtbarkeit der Positionen, die sie vor der Kamera vertreten hatten, wurde auf ihren Wunsch hin im finalen Film unterbunden.

Erst im Nachhinein wurde mir klar, dass ich mich in diesem Kontext sehr viel mehr mit der Rolle des Workshop-Koordinierenden als mit der des Ethnografen identifizierte. Anstatt einen systematischen Ansatz des Fremdverstehens hinsichtlich der Motivationen für die Entscheidung von Berzam und Firaz zu verfolgen, identifizierte ich mich intensiv mit den Zielen des Workshops. Gemeinsam mit den beiden jungen Männern einen aussagekräftigen Film zu produzieren, erschien mir zu dieser frühen Phase meiner Feldforschung wichtiger als einen differenzierten Blick auf die Entscheidungen der Teilnehmenden einzunehmen. Das Erlebte zu thematisieren war Berzam und Firaz trotzdem ein großes Anliegen. Jedoch waren sie nur eingeschränkt dazu bereit, selbst als Personen sichtbar zu werden und vor der Kamera Kritik zu artikulieren. Sie selbst wählten in den Dialogen ihres Fil-

mes Worte der Anerkennung und Dankbarkeit für all die in Deutschland gesetzlich garantierten Freiheiten und Rechte. In diesem Zusammenhang erwähnten sie beispielshalber die Möglichkeit, ungestört der Ausübung ihrer Religion nachgehen zu können, die freie Meinungsäußerung, und als zentrales Grundrecht die Unverletzlichkeit der eigenen Person.

Zu Beginn des Filmes »Besuch für Berzam«, der im Rahmen des Workshops »Wie vernetzt seid ihr?« entstand, ist Firaz auf der Schaukel eines Spielplatzes sitzend zu sehen. Während er gedankenverloren auf den Bildschirm seines Smartphones blickt, wird seine eigene Stimme hörbar:

»Mein Name ist Firaz. Ich komme aus einem Dorf aus dem Irak. Ich bin Ezide. Als ich noch in meinem Dorf war, haben wir unsere Feste immer gemeinsam gefeiert. Aber alles änderte sich am 3. August 2014, dem schwarzen Tag.«

Während Firaz' Stimme zu hören ist, wechselt die Kamera in die Over-Shoulder Perspektive, um den Blick auf den Smartphone-Bildschirm freizugeben. Nach der Erwähnung des 3. August 2014 – dem Datum, an dem der Völkermord an den Ezid\*innen durch den IS in der irakischen Stadt Shingal begann,<sup>27</sup> – entschied sich das Filmteam für eine längere Schwarzblende. Für die nachfolgende Sequenz des Kurzfilmes, in dem alleinig das Smartphone in Firaz' Händen zu sehen ist, wählten Berzam und Firaz den Track »#Shingal« von Diler und Hawar aus,<sup>28</sup> dessen Videoclip nun auf dem Bildschirm des Smartphones zu sehen ist. Da der Track Berzam und Firaz die Möglichkeit bot, sich kritisch über das Geschehene in seiner nordirakischen Heimat zu äußern, was sie im Gespräch und während der Dreharbeiten aus Angst über mögliche Konsequenzen für ihre dort verbliebenen Verwandten mehrfach ausgeschlossen hatten, wählten sie eine bereits bestehende Repräsentation und Reflexion des durch den IS durchgeführten Genozid an den irakischen Ezid\*innen in Form eines Hip-Hop Tracks. Sie kamen so einerseits dem Flehen des Ethnografen, der in seiner Rolle als Workshop-Koordinator und Durchführender gefangen erschien, nach Erwähnung der Gräueltaten, die sie erlebt hatten, nach. Gleichzeitig war es ihnen so möglich, durch die Bezugnahme auf bestehende, populärkulturelle Repräsentationen des Sprechens über den Genozid an der ezidischen Bevölkerung im Irak das eigene Sprechen über traumatisierende Erlebnisse vermeiden zu können.

Nach der Wiedergabe des Tracks über Firaz' Smartphone, das über die Dauer der ausgewählten Sequenz den Bildschirm füllt, wird Firaz erneut auf der Schaukel des Spielplatzes sichtbar. Wieder hören die Zuschauer\*innen seine Stimme:

27 [Ezidis.org/zeitleiste-voelkermord-an-den-eziden-2014/](https://zeitleiste-voelkermord-an-den-eziden-2014/), zuletzt aufgerufen am 15. Oktober 2021.

28 <https://www.youtube.com/watch?v=2xmoXTWFHLw&t=15s>, zuletzt aufgerufen am 13. Oktober 2021.

»Wir mussten unsere Heimat verlassen, und sind nach Deutschland geflüchtet. Ich habe schnell bemerkt, dass das Leben hier sehr anders ist. Die gemeinsamen Feste mit meinen Freunden und Verwandten fehlten mir am meisten.«

Die Bezugnahme auf den Track »#Shingal« von Diler und Hawar verdeutlichte die Sprachlosigkeit, mit der die Ezid\*innen dem Genozid im Nordirak durch den IS gegenüberstanden. Den Verlust eigener Freund\*innen und Familienmitglieder in eigene Worte zu fassen, war den beiden sowohl im Kontext des Workshops<sup>29</sup> als auch in der Produktion eines audiovisuellen Formats nur sehr eingeschränkt möglich. Sie lehnten es tatsächlich konsequent trotz mehrfach Drängens eines in der Rolle des Workshop-Koordinierenden agierenden Ethnografen ab, vor der Kamera über das Erlebte zu sprechen. Sprachliche Barrieren oder mangelnde Vertrautheit mit den Akteur\*innen des Workshops erschienen weniger problematisch als die eigene, selbst als solche wahrgenommene und artikulierte Unfähigkeit, dem Erlebten Ausdruck zu verleihen.

Neben der Deutung einer selbstbestimmten Absage an die eigene Sichtbarkeit im Kontext der Erstellung eines Kurzfilms zu ihrer Flucht aus dem Irak lässt das Verhalten der beiden jungen Eziden jedoch auch andere, machtbewusstere Interpretationen zu: Mit Pierre Bourdieu ließe sich die Entscheidung, eigene Inhalte über kapitalträchtigere Sprecher\*innen zu artikulieren, auch als Streben nach möglichst effektiver Hör- und Sichtbarkeit kommunizierter Inhalte interpretieren: Aufgrund der Begegnung mit Lehrkräften, Betreuer\*innen und Sachbearbeiter\*innen als Vertreter\*innen einer »deutschen« Gesellschaft, die ihnen Integration, Spracherwerb und Anpassung nahelegen, sind sich Berzam und Firaz ihrer Subalternität und der damit verbundenen, eingeschränkten Reichweite ihrer Inhalte bewusst geworden. Sie entschieden sich bewusst für die Hip-Hop-Künstler Diler und Hawar als Sprachrohr für ihre eigenen Anliegen mit dem Ziel, dessen Reichweite sowie Hör- und Sichtbarkeit zu maximieren.

Berzam und Firaz schlugen für die stellvertretende Darstellung eigener Erlebnisse bewusst die Bilder von vertriebenen Menschen, weinenden Kindern und Frauen, schwer verletzten und verwahrlosten Männern vor, die sie mit den anklagenden Zeilen von Diler und Hawar kombinierten. Durch Verse wie »Sie köpfen im Namen Gottes mit stumpfem Messer, schreien ›Allahu Akbar‹ und fühlen sich dann besser« äußern die Rapper – und mit ihnen auch Berzam und Firaz – deutliche Kritik an den Gräueltaten des IS. Die Marter und Tortur, die Mitglieder der ezidischen Glaubensgemeinschaft durch den IS erleiden mussten, der sie als minderwertig ansieht, wird hier in ihrer vollen, unzensierten Härte gezeigt. Den beiden war zum Zeitpunkt des Workshops in vollem Ausmaß bewusst, wie verstörend die

---

29 Zur Situation der Retraumatisierung Berzams während des Workshops siehe Kapitel 9.3.

Bilder wirkten. Als sie Lisa und mir das Musikvideo zum ersten Mal zeigten, waren unsere Reaktionen mehr als klar: Wir waren uns unsicher, ob wir solche Bilder ungeschönt in den entstehenden Film inkorporieren konnten. Beim Aufruf des Videos von Diler und Hawar über YouTube weist die Plattform die User\*innen bereits darauf hin, dass die dargestellten Inhalte von der YouTube-Community »für einige Zielgruppen als unangemessen oder beleidigend eingestuft«<sup>30</sup> werden. Berzam und Firaz insistierten jedoch. Sie versuchten uns klar zu machen, wie wichtig es ihnen war, Bilder von solcher Stärke in ihren Film miteinzubeziehen.

Die Etablierung solcher, auf Emotionalität und Affekt abzielender Episoden im Film wird in der Fachliteratur als ein typisches Merkmal für ein Genre im deutschen Film identifiziert, das von transkultureller Ästhetik geprägt ist. Der Historiker und Literaturwissenschaftler Guido Rings schreibt, sich auf Filmanalysen der Arbeiten von Werner Fassbinder und Fatih Akin beziehend, von der »Internalisierung inhumaner Normen als eigentliche Gefahr«<sup>31</sup> für die Protagonist\*innen eines transkulturellen Kinos: Das »Sehen und Betrachten Anderer«<sup>32</sup> sowie die Einnahme eines bewusst konstruierten, voyeuristischen Blickes auf das Leid dieser Anderen besitze das Potenzial, die »Weiterentwicklung transkultureller Sensibilität«<sup>33</sup> seitens der Zuschauer\*innenschaft voranzutreiben. »Die »Künstlichkeit« des sozial geformten Blicks steht hier im Gegensatz zur »Echtheit« des Affekts [...].«<sup>34</sup> Das starke stilistische Mittel der Objektivierung von Menschen, denen Leid widerfährt, bliebe in der filmischen Darstellung jedoch besonders dann problematisch, wenn die Degradierung von Menschen als exotische Objekte ohne Namen und eigene Stimme zur Veranschaulichung von leidvollen Erfahrungen der Flucht und Verfolgung nicht reflektiert wird, so Rings.<sup>35</sup>

Berzam und Firaz setzten sich in ihrem Film jedoch im Rahmen von mono- oder dialogischen Episoden reflexiv mit dem Erlebten auseinander. Das traumatische Erlebnis der eigenen Flucht und des Genozids in der Heimat sowie die Angst vor möglichen negativen Konsequenzen des Aussprechens der Kritik an den Gräueltaten des IS sind als Gründe zu nennen für die Bestrebungen, besonders hinsichtlich dieses problematischen und traumatischen Aspekts des Genozids des IS an als ungläubig deklarierten Ezid\*innen unsichtbar und sprachlos bleiben zu wollen. Die beschriebene Aushandlung sowie mein Versuch, Berzam und Firaz überzeugen zu wollen, das Material im Film zu platzieren, fand im Rahmen mehrerer

---

30 <https://www.youtube.com/watch?v=2xmoXTWFHLw&t=20s>, zuletzt aufgerufen am 12. Oktober 2021.

31 Rings 2014, 62.

32 Rings 2014, 61.

33 Rings 2014, 59.

34 Rings 2014, 61.

35 Rings 2014, 62.

Treffen während der Postproduktion und Montage des Kurzfilmes statt. Dem *gemeinsamen* Schneiden und Montieren von Sequenzen kam in beinahe allen untersuchten Formaten deutlich geringere Bedeutung zu. Diese geringe Bedeutung und mangelnde Zeitraum, den Durchführende in Workshops dem Filmschnitt und der Montage einzuräumen vermögen, wird auch in medienpädagogischer Fachliteratur moniert<sup>36</sup>. Die Komplikation des Filmschnittes besteht darin, dass er von Seiten der Koordinierenden als wenig attraktiv für die jugendlichen Teilnehmenden – zumindest im Vergleich zur aktiven Kameraarbeit – angenommen wird: Das leidige, stundenlange Sitzen vor dem Computer zur Auswahl und Montage passender Clips nach dem Dreh des Rohmaterials fand in fast allen untersuchten Formaten ohne die aktive Involvierung der Jugendlichen statt. Im Prozess der Montage des Kurzfilmes »Besuch für Berzam«, der im Rahmen des Workshops »Wie vernetzt seid ihr?« entstand, stellte sich diese Behauptung jedoch als ungültig heraus: Im Gegensatz zu den einzelnen Besprechungs- und Drehterminen tauchten Berzam und Firaz zu jedem der abgemachten Sichtungstermine des Materials überpünktlich auf. Es schien den beiden Jugendlichen offensichtlich große Freude zu bereiten, an der Dramaturgie und der Entfaltung des Narratives sowie an der Auswahl von musikalischer Untermalung und Schnittbildern mitzuarbeiten.

Auch im Kontext der Artikulation symbolischer Sprechakte eröffnete die Montage Berzam und Firaz Möglichkeitsräume, in der Ausgestaltung ihres Filmes selbst Akzente zu setzen. Zwar hatte ich einige Entscheidungen hinsichtlich der Auswahl und der Anordnung von gedrehten Sequenzen zu akzeptieren, die ich basierend auf Vorerfahrungen im Filmschnitt selbst anders gelöst hätte. Jedoch hatte diese Entscheidungsgewalt von Berzam und Firaz in Form des letzten Wortes zur Folge, dass ihnen ein zentrales Stück der eigenen Autorenschaft erhalten blieb. Eben-diese Autorenschaft hätte ihnen bei einer sicherlich weniger zeitaufwendigen Gesamtlösung des Filmschnitts durch die Projektleitung – der alleinig die Abnahme des Feinschnitts oblag – nicht mehr zugestanden werden können. Im Anschluss an die Premiere und Zirkulation des Filmes via YouTube hatten Berzam und Firaz umfassende Anknüpfungspunkte zur Selbstidentifikation und -reflexion anhand des eigens erstellten Kurzfilmes. Auch behielten die beiden die Kontrolle über die Ausgestaltung der eigenen Sichtbarkeit, die im Rahmen des Filmes entstand: Dies wurde besonders an der von mir favorisierten Miteinbeziehung der Interviewsequenz erkennbar, die die beiden partout nicht in ihrem Film haben wollten. Die Entscheidung, ob der fertige Film bei lokalen Kinder- und Jugendfilmfesten eingereicht werden sollte, oblag ebenfalls Berzam und Firaz. Erst nach dem Besuch der Vorjahres-Edition des Festivals, bei dem Lisa eine Einreichung anstrebte, erklärten sich die beiden bereit, ihren Film dort ebenfalls einzureichen.

---

36 Süss, Lampert & Trültzsch-Wijnen 2010 [2018], 100. Siehe hierzu auch Kapitel 4.5.

### 9.3 Traumatisierungen, Kompetenzfragen und die Reproduktion von Viktimisierungen

Wie weiter oben kurz angedeutet, kam es im Rahmen des Workshops »Wie vernetzt seid ihr?« bei der Suche nach Themen für den zu drehenden Kurzfilm zu einer Situation der Retraumatisierung: Wir befanden uns in der zweiten Hälfte des ersten Workshop-Tages. Der Einstieg in die Suche nach möglichen Themen, die sich für eine filmische Auseinandersetzung anboten, stand auf dem Programm. Berzam kämpfte mit Atembeschwerden und ganz offensichtlich auch mit seinen Emotionen. Wir verließen gemeinsam das Gebäude und gingen nach draußen, um frische Luft zu schnappen. Ich hielt mich in seiner Nähe auf und beobachtete ihn, während ich versuchte, ihm gut zuzusprechen. Ich war nicht vorbereitet gewesen auf eine solche Situation und konnte mich alleinig auf meine Intuition verlassen.

Berzam und Firaz waren zu Beginn des Workshops besonders erpicht darauf gewesen, in ihrem Film von den besonders intensiven Themen ihrer Flucht wie dem Genozid an den Eziden im Nordirak zu erzählen. Berzam realisierte nun im Prozess der Auseinandersetzung mit dem Thema, dass dies für ihn eine enorme emotionale Belastungsprobe darstellen würde, derer er sich selbst als nicht gewachsen erlebte. Er stieß an die Grenzen seiner eigenen Handlungsfähigkeit und musste sich damit abfinden, dass die Idee des eigentlichen Filmes für ihn nicht umsetzbar war. Diese Auseinandersetzung mit den eigenen Grenzen, worüber gesprochen werden konnte und was wie sichtbar gemacht werden sollte, fand im Rahmen des Workshops begleitet durch das Workshop-Personal statt. In dieser intensiven Situation der Selbsterfahrung Berzams während der Themenfindung des zu drehenden Filmes konnten ihm Lisa und ich als Workshop-Koordinierende und -Durchführende ausschließlich assistierend zur Seite stehen. Eine umfassendere Betreuung von Berzam sowie eine gemeinsame Auseinandersetzung mit den Triggern seiner Retraumatisierungserfahrung wäre im Rahmen des Workshops nicht möglich gewesen: Einerseits waren Lisa und ich nicht umfassend geschult für die therapeutische Arbeit mit Traumatisierungen. Andererseits hätte dies bedeutet, dass die restlichen Teilnehmer auf die Hälfte des Workshop-Personals hätte verzichten müssen.

Lisa erwähnte zwar einen Zwischenfall der Retraumatisierung im Rahmen eines vorangegangenen Workshops, berief sich beim Umgang mit eventuell problematischen Situationen und ihrer Intervention jedoch anstatt auf konkrete Handlungsweisungen aus traumasensibilisierenden Schulungen oder Fachliteratur auf ihre Erfahrung:

»Also ich habe das jetzt noch nicht erlebt, dass ein Filmthema jemandem so zugesetzt hat, dass er psychisch Probleme bekommen hat. Allerdings werden

halt schon Sachen getriggert, deren Folge ich dann auch nicht mehr mitkriege, denn ich bin dann ja auch nicht mehr da.« (Lisa, Absatz 50-52)

An- und Abwesenheit trat hier als zentraler Faktor hinsichtlich Lisas Einschätzung von Situationen der Retraumatisierung oder des Flashbacks hervor. Da Lisa nach Ende ihrer Workshops »nicht mehr da« ist, sah sie für sich keinen Handlungsspielraum, auf die Reaktionen der Teilnehmer\*innen auf das im Workshop filmisch Umgesetzte kontextualisierenden oder relativierenden Einfluss zu nehmen. Auf das Nicht-mehr-anwesend-Sein einer Teilnehmerin im Rahmen eines früheren Workshops reagierte Lisa, indem sie die Teilnehmerin nach eigener Aussage »hochnahm und beruhigte«. Körperliche Nähe und Verfügbarkeit für die sich in einer Situation der Retraumatisierung befindlichen Teilnehmenden traten für Lisa deutlich in den Vordergrund hinsichtlich der Produktion von Sichtbarkeit einer solchen Retraumatisierung. Empathie und Diskretion standen für sie an erster Stelle.

Mir führte diese Situation mehrere virulente Aspekte meiner Präsenz bei der gemeinsamen, Ermächtigung und Teilhabe anstrebenden Filmarbeit mit fluchterfahrenen Menschen auf schmerzhaft Weise vor Augen: Auf der einen Seite stieß ich in meiner Rolle als Mitarbeiter des Projektes Workshop an meine Grenzen. Ich war schlichtweg nicht vorbereitet und vollkommen unqualifiziert für die Aufgabe der Begleitung eines retraumatisierten Jugendlichen. Ich konnte mich auf keinerlei Erfahrungswerte beziehen und hatte in der akuten Situation keinerlei Referenzpunkte, auf die ich mich beziehen konnte in meinem Handeln. Erst im Nachhinein hatte ich die Chance, mit Lisa, die den Workshop in der Zwischenzeit weitergeführt hatte, zu sprechen und meine Erfahrung mit ihr gemeinsam zu reflektieren. Auch in meiner Rolle als Ethnograf, in der ich ebenfalls anwesend war, hatte ich mich in der Situation überfordert und unwohl gefühlt: Hatte ich durch mein Interesse an Berzams Auseinandersetzung mit diesem schwierigen Thema dazu beigetragen, dass er sich in die missliche Lage einer Retraumatisierung hineinmanövriert hatte? Hatte ich ihn getriggert?

Die Fachliteratur spricht in Situationen der Retraumatisierung von Trigger-Erlebnissen, welche die Traumatisierten an die das Trauma auslösende Situation erinnert. Beispielhaft erwähnt der Traumatherapeut Alexander Korittko den Schwimmbadbesuch einer Gruppe minderjähriger Asylsuchender: Während einige der Jugendlichen ohne Umschweife ins Becken sprangen, blieben zwei der Teilnehmenden wie versteinert und unfähig zu jeder Bewegung am Beckenrand stehen. Sie hatten das Mittelmeer auf einem Schlauchboot durchqueren müssen und wurden durch die auditive Wahrnehmung des Wasserplätscherns in ein retraumatisierendes Erlebnis getriggert<sup>37</sup>. Neben solchen Situationen des Triggerns wirkt sich die unstete Situation des Asylverfahrens und dessen eventuell jahrelanges Prozessieren

---

37 Vgl. Korittko 2017, 51.

deutlich negativer auf die psychische Gesundheit traumatisierter, fluchterfahrener Jugendlicher aus.<sup>38</sup> Korittko rät daher als ersten Schritt zu einer Stabilisierung fluchterfahrener Jugendlicher mit offensichtlichen Traumatisierungen:

»Stabilisierung hat einerseits zum Ziel, dass man mit Erinnerungsfragmenten umgehen kann, ohne in unkontrollierbare Affektdurchbrüche zu geraten, und andererseits, schlechten Erinnerungen positive Bilder entgegenzusetzen und selbstwirksam das Leben gestalten zu können. Kinder und Jugendliche geraten durch Stabilisierung in eine bedeutungsvolle Gegenwart, statt immer wieder ungewollt die Vergangenheit durchleben zu müssen.«<sup>39</sup>

Ebensolche Stabilisierungen beziehen traumatisierte Jugendliche aus »positiv bewertete[n] Erlebnisse[n] in sozialen Gemeinschaften«,<sup>40</sup> so Korittko weiter. Die erste Reaktion auf den Trigger »Themensuche« im Workshop-Kontext könnte bei Berzam also ein ebenso geartetes physisches und psychisches Erstarren hervorgerufen haben. Jedoch schien er durch die gemeinsame filmpraktische Arbeit doch durchaus »Resilienz und posttraumatisches Wachstum«<sup>41</sup> zu entwickeln: Seit dem Abschluss des Projektes konnte Berzam einen berufsqualifizierenden Schulabschluss nachholen, bekam einen Ausbildungsplatz und konnte sich für den Familiennachzug seines Vaters nach Mainberg einsetzen. Es ist zweifellos unmöglich, den spezifischen Einfluss des filmpraktischen Workshop-Formats auf diese Entwicklungen differenziert herauszuarbeiten. Jedoch ist eine negative Auswirkung der über mehrere Wochen andauernden Dreharbeiten und der ebenso langen Phase der Postproduktion, die in der Premiere des Films auf einem lokalen Jugendfilmfestival mündete, gemäß den durch Korittko vorgestellten Kriterien einer posttraumatischen Stabilisierung eher unwahrscheinlich. Pädagogische Maßnahmen der Ermächtigung wollen oftmals genau an diesem Punkt ansetzen. Wie gezeigt, erheben sie in dem breiten Netz von Faktoren, die im Umgang mit posttraumatischen Belastungsstörungen relevant erscheinen, einen besonderen Anspruch. Können Workshop-Formate ohne psychologische Begleitung überhaupt eine nachhaltig produktive Auseinandersetzung mit Erlebnissen gewaltsamer Vertreibung und Genozid leisten? Und wie können sie so den Anspruch der Ermächtigung erheben?

Mündigkeit und Emanzipation wurden als Zielsetzungen der handlungsorientierten Medienpädagogik artikuliert. Johanna Schaffer beschreibt Rhetoriken des Sichtbarmachens als zumeist im Kontext eines Ermächtigungs- und Anerkennungsanspruches stehend:

---

38 Vgl. Laban 2017.

39 Korittko 2017, 54f.

40 Korittko 2017, 55.

41 Korittko 2017, 56.

»Auf dem Gemeinplatz der Sichtbarkeit kreuzen sich [...] feministisch, antirasistische und queere oder lesbischwultranspolitische Rhetoriken. Immer ist er in den Rhetoriken dieser links-aktivistischen oppositionellen und minorisierten Politiken positiv besetzt: ›Sichtbar machen‹ bedeutet hier zuallererst die Forderung nach Anerkennung einer gesellschaftlich relevanten, d.h. [sic!] mit Rechten und politischer/gesellschaftlicher Macht ausgestatteten Existenz.«<sup>42</sup>

Solche Forderungen nach einem Mehr an politischen Rechten, gesellschaftlicher Macht und allgemeiner Anerkennung bestehen im Rahmen partizipativer Filmprojekte ganz offensichtlich. Oftmals jedoch können sie nicht den Abgleich mit den realen Ergebnissen, die aus der Herstellung einer spezifischen Sichtbarkeit im Rahmen der Workshops resultieren. »Sichtbarkeit führt nicht zwangsläufig zu größerer symbolischer und materieller Teilhabe«, so die Kultur- und Medienwissenschaftlerinnen Maja Figge und Anja Michaelsen<sup>43</sup>. Nur durch die eigene Entscheidung zur (Un-)Sichtbarkeit, die Projektformate den Jugendlichen selbst überlassen müssen, entstehen selbstbestimmte Räume hinsichtlich eigener Gestaltungs- und Handlungsfähigkeit.

Ob und inwieweit Sichtbarkeit hergestellt werden und stattfinden kann, erwies sich wie gerade gezeigt als umfassend von der emotionalen und psychischen Konstitution der beteiligten Teilnehmenden abhängig. Nur aufgrund des offenen Möglichkeitsraumes des selektiven Thematisierens und Negierens gewisser Inhalte war es Berzam möglich, sich seiner eigenen Grenzen dessen, was für ihn sag- und zeigbar war, bewusst zu werden. Berzams im Workshop-Kontext durch die gemeinsame Suche nach möglichen Themen evozierte Retraumatisierung wies hierauf hin. Es zeigt sich, dass die Involvierung der jugendlichen Teilnehmenden in die Themenauswahl zwar produktive Anreize und einen Weg zur nachhaltigen Teilhabe am Workshop-Ergebnis bieten kann. Die Grenzen einer solchen Involvierungen zeigen sich jedoch ebenfalls deutlich: Um Situation des Triggers oder gar der Retraumatisierung zu vermeiden liegt eine besondere Verantwortung der aufmerksamen Begleitung des Prozesses der Themenauswahl besonders bei denjenigen, die die jugendlichen Teilnehmenden dazu einladen und auffordern, sich selbst mit ihren eigenen Geschichten und Perspektiven sicht- und hörbar(er) zu machen, denn: Nur so können Teilnehmende und Durchführende gemeinsam eventuelle negative, retraumatisierende Konsequenzen der als ermächtigend und Teilhabe eröffnenden handlungsorientierten Filmarbeit für die Teilnehmenden thematisiert und abwägen.

42 Schaffer 2008, 12.

43 Figge & Michaelsen 2018, 105f.

## 9.4 Alternative (Un-)Sichtbarkeiten

Wie gezeigt unterlagen die möglichen Prozesse des Sichtbarmachens und darin vorgenommenen Thematisierungen gewissen Limitierungen, die sich durch die traumatischen Erfahrungen der Teilnehmenden während der Flucht nach Deutschland ergaben. In Abgrenzung zu solchen Gratwanderungen in der Auseinandersetzung mit traumatischen Erlebnissen der Flucht offerierten Workshop-Formate jedoch ebenfalls Möglichkeiten, mit dominanten diskursiven Formationen des stereotypischen, traumatisierten, leidenden sowie hilfsbedürftigen Jugendlichen mit Fluchterfahrung zu brechen. Der spielerische Umgang mit dem Element Wasser im Rahmen eines Workshops in der deutschen Großstadt Hohenbürgendorf dient mir hierfür als Anschauungsmaterial.

Nach dem Prozess der bereits weiter oben angeschnittenen Themenfindung kristallisierte sich heraus, dass die Teilnehmenden neben der Möglichkeit, die Schule zu besuchen, in Hohenbürgendorf vor allem das Wasser und die Natur schätzen. Marco als Gruppenleiter beschloss daraufhin, eine ergebnisoffene, erste Dreh-Session ohne konkrete Überlegungen zu Szenografie, Inhalt und Dramaturgie in einem nahegelegenen Park zu verorten. Wie bereits anzunehmen war, entwickelte sich dieses Vorhaben zu einem lebhaften Unterfangen. Die Gruppe drehte zuerst vor einem kleinen Wasserbecken inklusive Wasserfall. »Nicht ins Wasser fallen! Und passt um Himmels Willen auf die Kamera auf!« ermahnte Marco die Teilnehmenden. Dessen ungeachtet begaben sich beinahe alle Kinder und Jugendlichen in die spielerische Interaktion mit dem kühlen Nass, zogen zum Teil ihre Schuhe aus, um die kleinen Wasserflächen betreten zu können. Lautstark lachend und übermütig verloren einige der Kinder und Jugendlichen das Gleichgewicht und stürzten, erfüllt von Gelächter und glücklicherweise ohne Blessuren, ins Wasser. Die Teilnehmenden machten in keiner Weise den Eindruck, als wären sie von traumatischen Fluchterlebnissen im Umgang mit dem Element Wasser gehemmt.

Wasser erscheint im Kontext medialer Berichterstattungen zu fluchtmigrantisches Themenkomplexen jedoch immer wieder als ein Motiv, das besonders im Zusammenhang mit FluchtMigration im Mittelmeerraum eine zentrale Rolle spielt.<sup>44</sup> Wie Vorarbeiten aufzeigen konnten, wird FluchtMigration mithilfe von überfüllten Booten, die hilflos auf dem Mittelmeer treiben, unter anderem als Asylantenflut, Flüchtlingswelle oder -strom medial konstruiert und somit als ebenso bedrohlich repräsentiert wie todbringende Naturkatastrophen, z.B. Tsunami-Wellen oder Jahrhundert-Fluten.<sup>45</sup> Im Verlauf des Filmes »Aber sing' doch!« wurden immer wieder kurze Episoden einbezogen, die Begegnungen der Teilnehmer\*innen mit dem

44 Siehe hierzu Kapitel 5.6.

45 Vgl. Schulze & Schmitz 2017; Falk 2010, 2014. Siehe hierzu Kapitel 2.2.

Element Wasser zeigten: Über kurze Schnittbilder oder Nahaufnahmen von Wasserpflanzen, Springbrunnen, Booten, Schiffen oder Fontänen wurde das Wasser als omnipräsenter Bestandteil im Film etabliert. Angstvoller oder traumatisierter Umgang mit dem oft durch mediale Zuschreibungen als exklusiv von traumatischen Fluchtgeschichten durchzogenen Element ist im Film komplett absent und nicht sichtbar. Das finale Produkt des Workshops, der Kurzfilm »Aber sing' doch!«, besitzt somit das Potenzial, zu einer alternativen Sichtbarkeit von bisher medial extrem sichtbaren, jedoch oftmals ebenso extrem einseitig dargestellten Themenkomplexen beizutragen. Im Feld der kulturellen Produktion der Repräsentation von FluchtMigration und ihren Akteur\*innen stellen ebensolche alternativen, subalternen Sichtbarkeiten ein wichtiges Gegengewicht zu den in engen diskursiven Formationen gefangenen Darstellungsstrategien medialer Formate des Mainstreams dar.

Wohl auch aufgrund des milden Wetters im frühen September und hoher Temperaturen suchten die Teilnehmer\*innen im Park immer wieder die Begegnung mit dem Element Wasser. Ohne großartige Vorbereitung manifestierte sich diese Affinität im Film zusätzlich in einem spontanen Interview, das Meriam in der Nähe der Ginner, ein stark frequentiertes, als städtisches Naherholungsgebiet bekanntes Binnengewässer, mit Janine und Masuda, zwei Studentinnen der nahegelegenen Universität, führte:

**Meriam:** »Gefällt euch Hohenbürgendorf?«

**Janine:** »Ja, Hohenbürgendorf ist auf jeden Fall die schönste Stadt in diesem Teil Deutschlands, und wir sind hier so gerne, vor allem an der Ginner.«

Wasser wurde also nicht nur in mehreren, unabhängig voneinander aufgenommenen Sequenzen als positiv wahrgenommener Aspekt des Stadtbildes im Film etabliert, sondern auch als ein favorisierter Aufenthaltsort in Hohenbürgendorf bezeichnet. Die Szene erfüllt in gewisser Weise die Funktion des Abgleichs eines positiven Hervorhebens der städtischen Gewässer durch die Workshop-Teilnehmer\*innen mit dem, was andere Bewohner\*innen der Stadt mit Wasser verbinden. Meriam hatte sich – wie sie mir zusätzlich in einem Gespräch im Anschluss an den Drehtag verriet – zudem für ein Interview mit den beiden jungen Frauen entschieden, da Masuda ein Kopftuch trug. Im Film wirkt diese Entscheidung als ein weiterer Bruch mit den konventionellen und stark stereotypen Darstellungsstrategien muslimischer Kopftuchträgerinnen als passive Opfer von als grundsätzlich angenommenen Ordnungen des Islams, in diesem Fall in Form von Geschlechterasymmetrien und -hierarchien.<sup>46</sup> Beide Frauen besuchen die Universität in Hohenbü-

---

46 Wagner 2010, 20.

gendorf, waren also zum Zeitpunkt des Drehs Kommilitoninnen und immatrikulierte Studentinnen an einer deutschen Universität.

Janine und Masuda etablieren durch ihr Erscheinen im Film somit ein alternatives Bild der muslimischen Kopftuchträgerin als gebildet, selbstbestimmt, gleichberechtigt, weltoffen und emanzipiert. Durch ihre Teilnahme am Dreh des Kurzfilmes tragen sie zu einer alternativen Sichtbarkeit kopftuchtragender Frauen in Deutschland bei, die sich weder in stigmatisierender Weise von einem männlichen Familienmitglied bevormunden lassen noch durch ihre mangelhaften Deutschkenntnisse den Eindruck von in etwaigen Parallelgesellschaften isolierten, bildungsfernen Personen erwecken. Durch den Freiraum der Auswahl an Interviewpartner\*innen, den Marco seinen Teilnehmenden zugestand, gelingt es im Film somit, nicht nur Wasser als sonst problematischen Topos in der medialen Diskursivierung von FluchtMigration und ihren Akteur\*innen aufzugreifen und neu zu etablieren. Auch die stereotype Darstellung von Kopftuch tragenden Frauen wird von den Teilnehmenden selbst aktiv und ohne Korrektivanspruch der Koordinierenden miteinbezogen.

Durch die Erwähnung der Universität, an der Janine und Masuda studieren, wurde neben Wasser auch noch ein weiteres Thema der Teilnehmer\*innen mit seiner Bedeutung für die Hohenbürgendorfer\*innen abgeglichen: Bildung. Schule wurde besonders von Feven, einer Teilnehmerin des Filmworkshops, in einer kurzen Interviewsektion thematisiert, die der Begegnung zwischen Janine und Masuda in der Montage vorangestellt wurde:

**Interviewer:** »Wie alt bist du?«

**Feven:** »Ich bin 10 Jahre alt.«

**Interviewer:** »Was gefällt dir in Hamburg?«

**Feven:** »Eh ... Schule!«

**Interviewer:** »Danke.«

**Feven:** »Bitte! Tschüss.«

Die Entscheidung, diese beiden Sequenzen genauso aneinander zu montieren, sei keine unbewusste gewesen, so Marco in einem Telefonat, das wir beide nach der Fertigstellung des Feinschnitts führten. Es sei ihm wichtig gewesen, dass das Thema der Bildung neben dem des Wassers im Vordergrund stehe. Er habe dies so auch als im Interesse der Teilnehmer\*innen wahrgenommen.

Marco konstruierte in der Montage des Kurzfilms hier jedoch unbewusst einen direkten Zusammenhang: Vorfilmische Realität, wie Eva Hohenberger sie als im Moment der Filmaufnahme vor der Kamera sichtbar beschreibt,<sup>47</sup> erscheint bei genauerem Blick von ganz anderer Beschaffenheit als die im Film konstruierte Realität. Das Interview mit Janine und Masuda an der Ginner fand an einem komplett anderen Drehtag statt als die Interviews der Teilnehmer\*innen, in denen Feven den Besuch der Schule in Hohenbürgendorf positiv hervorhebt. Indem Marco während des Filmschnitts Rohmaterial aneinander montierte und damit Aufnahmen vorfilmischer Realität in ihrem zeitlichen Ablauf neu ordnete, etablierte und konstruierte er eine neue – sich von der vorfilmischen Realität unterscheidende – filmische Realität. Dies tat Marco allein, denn in dem knappen Zeitfenster wäre es nicht möglich gewesen, die Teilnehmer\*innen zumindest grundlegend bei der Sichtung des Rohmaterials und der Montage des eigentlichen Films zu involvieren. Auch während des Workshops hatte sich alleinig Meskerem, einer der wenigen männlichen Teilnehmer, für die Sichtung von Rohmaterial und das Einlesen desselben in das Schnittprogramm interessiert.

Marco kam somit eine besondere Rolle zu: Es oblag ihm, Themen, die im Kontext vorfilmischer Realität als solche noch nicht offensichtlich etabliert waren, durch die Konstruktion von narrativen Zusammenhängen in der Montage des Kurzfilmes und somit der Produktion filmischer Realität zu setzen. Durch die Produktion von filmischen Versatzstücken, die im Prozess des Drehs nur teilweise Marcos Kontrolle unterlagen, schafften die Teilnehmer\*innen die Grundlage für diesen machtvollen, kreativen Prozess, den Marco maßgeblich gestaltete. Da er den Prozess der Montage aufgrund zeitlicher und finanzieller Limitierungen ohne die Involvierung der jugendlichen Teilnehmer\*innen durchführen musste, konnte Marco beim Arrangement der im Workshop gedrehten Rohmaterialien einzig empathisch im Sinne der Teilnehmenden agieren, jedoch nicht auf ihre Miteinbeziehung bauen.

Dass das Projekt fluchtmigrantische Sichtbarkeit nur sehr eingeschränkt auf der Produktebene herstellen konnte, hing besonders damit zusammen, dass der finale Film niemals einem größeren Publikum zugänglich gemacht wurde: Die Bemühungen sowohl von Seiten der Nachhaltige Jugendhilfe e.V. als auch der gastgebenden, städtischen Institution, eine Premierenfeier des Filmes zu organisieren, verliefen im Sande. Hintergrund war, dass die Teilnehmenden mit ihren Familien mittlerweile in anderen Quartieren untergebracht worden waren. Aus datenschutzrechtlichen Gründen war es dem gemeinnützigen Träger der Sammelunterkünfte nicht möglich, die neuen Adressen der Familien an Dritte weiterzuleiten. Aus diesen Gründen war es dann auch nicht möglich, von den Jugendlichen ihr Einverständnis zum Upload und somit zur Veröffentlichung des Films auf Plattformen

---

47 Hohenberger 1988, 31.

wie YouTube einholen zu können. Dass die filmischen Ergebnisse und damit die gemeinsame Dekonstruktionsarbeit der beiden deutlich besetzten Themengebiete Kopftuch und Wasser nicht öffentlich präsentiert werden konnten, ist bedauerlich. Doch auch ohne eine öffentliche Vorführung kommt ebendieser reflexiv-dekonstruierende Charakter des Vorhabens einer alphabetisierenden Medienbildung zum Tragen: Die Herstellung eines Verständnisses davon, wie anhand von Konstruktionsprozessen filmische Realität entsteht, strebte Marco auch ganz unabhängig von der Rezeption des filmischen Endproduktes an.

Durch die Verunsicherung ordnungsstiftender, medialer Narrative der FluchtMigration wie dem des Wassers im Rahmen von Medienbildung und -Alphabetisierung entstanden also Möglichkeitsräume, in denen auch besetzte Diskurse und mediale Rahmungen neu formatiert, thematisiert und letzten Endes ausgehandelt werden können. Am Beispiel der filmischen Auseinandersetzung im Film »Aber sing' doch« unter der Marcos Federführung wurde dies besonders deutlich.

## 9.5 Affekt und Affizierung: Filmische Montagetechniken als »Technologies of Enchantment«

Die in den einzelnen Workshops entstandenen Kurzfilme sind Resultate eines komplexen, die Dauer des eigentlichen Drehs filmischer Rohmaterialien weit überschreitenden, technischen Prozesses der Montage. Die Involvierung der Teilnehmenden in diesen Prozess war nur zu einem geringen Anteil der untersuchten Projektformate vorgesehen und zudem möglich. Aus bereits genannten Gründen<sup>48</sup> vollzogen Durchführende Schnitt und Montage ohne Miteinbeziehung der Teilnehmenden. Dies wirkte sich nicht nur auf das Potenzial aus, anhand handlungsorientierter Medienarbeit medial konstruierte (Fremd-)Bilder mit den Teilnehmenden reflektieren zu können. Auch die Erscheinungsform der Filme war somit geprägt von Expert\*innenwissen, das zum Teil aus jahrelanger Produktion und Auseinandersetzung von und mit audiovisuellen Medien sowie der formalisierten Aneignung von Fertigkeiten im Rahmen von Ausbildungen und Studiengängen herrührte.

In den Workshops wurden zeitliche Abfolgen durch die Aneinanderreihung von an unterschiedlichen Tagen gedrehten Rohmaterials verändert und neu geordnet. Filmisches Material, das für den Rohschnitt verwendet wurde, wurde selektiert. Zur dramaturgischen Untermalung der Sequenzen wurde Musik herangezogen. Der Aufbau des filmischen Narratives wurde durch die Aneinanderreihung erster geschnittener Sequenzen formiert und formatiert. Protagonist\*innen wurden

---

48 Siehe hierzu Kapitel 6.6 bzw. Süss, Lampert & Trültzsch-Wijnen 2010 [2018], 101.

durch die Auswahl bestimmter Kameraperspektiven und deren Aneinanderreihung als solche im Film mehr oder weniger prominent eingeführt und als solche etabliert. Bild und Ton wurden zum Teil voneinander losgelöst montiert, um gedrehte Interviewsequenzen als solche mit passenden Bildern zu untermalen. Der Vollzug dieses Arbeitsschrittes durch das Workshop-Personal führte im Rahmen von diesen »komplexen und [im Idealfall] meist kollaborativen Produktionsweise[n]«<sup>49</sup> zu einer Vermischung der Autor\*innenschaft des entstandenen Kurzfilmes.

Im Workshop-Format »Wie vernetzt seid ihr?« unternahm ich in meiner Rolle als Team-Betreuer den Versuch, Berzam und Firaz in die Montage eines Filmes zu involvieren, in dem ihre Handlungsträger- sowie Autor\*innenschaft möglichst ungebrochen zum Tragen kommen sollte: In unregelmäßigen Abständen berief ich Treffen ein, um Rohschnitte erster Sequenzen gemeinsam zu sichten. Ich entschied mich dafür, die beiden langsam an den durchaus intensiven, vielschichtigen und arbeitsreichen Prozess des Filmschnitts heranzuführen. Im Rahmen einer ersten Zusammenkunft sichtigten wir gemeinsam unser gedrehtes Rohmaterial auf meinem Computer, machten uns Gedanken über den weiteren Verlauf des Filmes und darüber, ob wir noch Szenen nachdrehen sollten. Als wir uns zu einem zweiten Treffen zirka drei Wochen später trafen, um uns mit der Erstellung der einzusprechenden Kommentare zu befassen, konnte ich Berzam und Firaz bereits weitere geschnittene Sequenzen präsentieren. Anhand dieser Sequenzen gelang es mir, Berzam und Firaz in die Diskussion der (Dis-)Qualifikationen weiteren Rohmaterials zu involvieren: Die beiden begannen direkt im Nachklang des Treffens, mir mediale Beiträge über das Ezidentum zu schicken, das sich als zentrales Thema des Filmes etabliert hatte. Auch über die musikalische Untermalung des Filmes schienen sie sich ebenfalls intensivere Gedanken zu machen und ließen mir Musikvideos über WhatsApp zukommen.

Die Präsentation erster Entwürfe der Montage des gedrehten Materials versetzte die beiden in eine neue Phase produktiver und motivierter Auseinandersetzung mit dem gedrehten Material. Dies resultierte insbesondere im Dreh von neuem Rohmaterial für die Komplettierung des Films. Er entstand somit in einem Prozess des Abgleichens und Ergänzens in enger Absprache mit den Teilnehmenden. Ich selbst nahm mich in dieser Position vor allem als Assistent von Berzam und Firaz bei der Erstellung ihres eigenen Films wahr.

Lisa jedoch hatte als übergeordnete Projektleitung ein anderes Verständnis von der eigenen Involvierung, besonders bezüglich der endgültigen Abnahme des finalen Filmes im Feinschnitt. Basierend auf ihrem Expertinnenwissen hinsichtlich der Dramaturgie, der zu wählenden Bildausschnitte sowie der Sehgewohnheiten eines Publikums, das interkulturelle Kinder- und Jugendfilmfestivals besucht, trug Lisa durch ihr entschlossenes Eingreifen im Feinschnitt dazu bei, dass der Film auf

---

49 Hohenberger 1988, 225.

verschiedenen Ebenen funktionieren würde: Durch die Garantie einer rhythmischen Schnittabfolge, der Auswahl passender Einstellungsgrößen, Bildwinkel und Schnittbilder leistete sie im Rahmen der Montage einen maßgeblich Beitrag dazu, dass aus dem Rohschnitt ein fertiger Film werden konnte. Auch wenn die Aufnahmen nicht von ihr gedreht worden waren, so oblag Lisa doch die finale Abnahme des Feinschnitts. Sie hatte im Prozess des Videoschnittes uneingeschränkt die Möglichkeit, in ihren Augen »misslungenes« Material zu disqualifizieren und besonders »gelungenes« Material heranzuziehen. Dieser Selektionsprozess stellt im Rahmen der Produktion non-fiktionaler Filme ohne festem Drehbuch und präzise festgelegter Schnittabfolge einen mindestens ebenso großen Handlungsraum dar wie der Dreh des Rohmaterials selbst.<sup>50</sup> Auch ohne konkrete thematische Vorgabe verfügte Lisa als Koordinatorin über enorme Handlungsmacht hinsichtlich der finalen Formatierung des entstandenen Kurzfilmes. Auch im von mir betreuten Filmprojekt mit Berzam und Firaz behielt sie es sich vor, einige inhaltliche Änderungen anzuregen.

Der komplette Prozess der ko\*laborativen Montage des zirka sechsminütigen Kurzfilmes von Berzam und Firaz erstreckte sich über einen Zeitraum von sechs Wochen. In meiner Doppelrolle als Gruppenleiter sowie als Ethnograf des Workshops war dieser Zeitaufwand für mich verschieden ergiebig: Die unzähligen Arbeitsstunden für Treffen zur Sichtung, Diskussion und zu ergänzenden Drehs sowie die Montage-Sitzungen ohne die Anwesenheit der beiden Protagonisten überschritt die im Etat angesetzten Arbeitsstunden für die Ko-Leitung des Projektes um ein Vielfaches. In diesem Prozess eröffnete sich mir ethnografisch jedoch besonders das Potenzial des ko\*laborativen Filmschnittes hinsichtlich einer neuen Motivation der Teilnehmenden, sich mit ihrem Rohmaterial produktiv in Beziehung zu setzen und, hieraus resultierend, eine geteilte Autor\*innenschaft zu erhalten.<sup>51</sup> Die Miteinbeziehung der Teilnehmenden in den Arbeitsschritt des Filmschnittes gestaltete sich jedoch als zeitlich enorm aufwendig. Dass andere, von mir hospitierte Formate hier zu pragmatischeren Lösungen griffen, die auf die Miteinbeziehung der Teilnehmenden verzichteten, konnte ich anhand meiner Erfahrung nun nur zu gut verstehen: Externe Sachzwänge, wie begrenzte Budgets für Arbeitsstunden im Schnitt und die Notwendigkeit, innerhalb eines begrenzten Zeitrahmens vorzeigbare filmische Ergebnisse für ein gewissermaßen vordefiniertes Kinder- und Jugendfilmfest-Publikum zu produzieren, um weitere Finanzierungen und so den

---

50 Vgl. Ast 2002.

51 Im Abspann des entstandenen Filmes wird besonders durch den Verweis auf mich als Projektbetreuung und die Unterstützung beim Filmschnitt durch mich als Ko-Leitung transparent gemacht, dass der Filmschnitt als ko\*laboratives Vorhaben der Teilnehmenden und mir zu deuten ist.

Fortbestand des Projektformates zu garantieren, waren für die deutlich beschnittene Autor\*innenschaft der Teilnehmenden in viel höherem Maße verantwortlich als die Aspirationen und Absichten des Workshop-Personals selbst, wie bereits weiter oben dargelegt wurde.

Manfred, Rebecca und Marian konnten die Frage des Filmschnitts im Rahmen ihres Workshops »Lesebrille« im Marienberger Museum Haus Raufaser auf eine ebensolche pragmatische Weise lösen. Sie ermöglichte es zugleich jedoch auch noch, die Teilnehmenden zu involvieren: Für den letzten Tag des eigentlichen Workshops beraumten die drei Verantwortlichen den Schnitt im Workshop direkt an den iPads an, die auch zum Dreh herangezogen wurden. Als ich am Morgen des besagten letzten Workshop-Tages im Museum eintraf, waren die teilnehmenden Jugendlichen gerade damit beschäftigt, Material in das standardmäßige Schnittprogramm der iPads einzulesen und es im Anschluss gemeinsam zu sichten. Lina, die eine Marienberger Fachoberschule mit künstlerisch-kreativem Schwerpunkt besuchte und sich wenige Monate vor ihrem Abitur befand, war hier neben ihrer Mitschülerin Sabrina am aktivsten involviert: Die beiden saßen gemeinsam am iPad und diskutierten die Anordnung des Rohmaterials und die Auswahl der Sequenzen. Sie recherchierten zudem auf ein paar Internetseiten, die ihnen Marian zuvor genannt hatte, nach Musik mit *Creative Commons*-Lizensierung zur kostenfreien musikalischen Untermalung der dialogfreien Szene.

Azmi, der Schüler einer Marienberger Sprachschule war, schien wenig interessiert und vertrieb sich mit einem befreundeten Teilnehmer aus einer anderen Gruppe die Zeit. Das Team erschien zersplittert. In diesem doch so wichtigen Prozess der Synthese des Rohmaterials zu einem Film fand wenig Kommunikation unter den Gruppenmitgliedern statt. Leska, die Hauptdarstellerin der reinszenierten Szene, kam aufgrund eines Termins etwas später, stieg jedoch direkt mit vollem Elan in die Montage der Szenen ein: »Oh, ihr habt ja schon ohne mich angefangen!« bemerkte sie überrascht. Sie nahm etwa hinsichtlich Erzählgeschwindigkeit und Musikauswahl mehrmals eine der Gruppenmehrheit entgegengesetzte Position ein, was zu Diskussionen führte. In der Selektion des für den Film zu verwendenden Rohmaterials kam es bisweilen ebenfalls zu Kontroversen. Auch hier stand Leska oft allein in Opposition zu den in diesen Arbeitsprozess involvierten Gruppenmitgliedern, wenn sie Material für den Film beibehalten wollte, auf dessen Miteinbeziehung die anderen Mitglieder des Teams verzichtet hätten. Azmi erschien unterdessen immer noch uninteressiert und beteiligte sich nicht an den Diskussionen.

Die Prozesse der Diskussion ebendieser Auswahlprozesse gestalteten sich jedoch für *alle* Teilnehmenden als zentrale Arenen der Aushandlung dessen, wie *ihr* Film aussehen sollte. Im Rahmen der gemeinsamen Montage des Rohmaterials ergab sich für die Teilnehmenden die Möglichkeit, bereits bestehende Dynamiken des sich (Nicht-)Beteiligens umzukehren und neue Aufgabenbereiche für sich zu

entdecken, die wiederum neue Dimensionen der Partizipation an der filmpraktischen Arbeit offenlegten: Sabrina, die im Rahmen des Drehs oftmals im Hintergrund geblieben war und auch vor der Kamera nur eine Nebenrolle ausgefüllt hatte, nahm nun eine zentrale Position bei der aktiven Bedienung des iPads und dem Arrangement des audiovisuellen Materials ein. Da jedoch ausschließlich auf deutscher Sprache diskutiert wurde, gerieten aufgrund bestehender Sprachbarrieren besonders die fluchterfahrenen Jugendlichen ins Hintertreffen. Ebendiese Hierarchien im Auswahlprozess verstärkten zudem Asymmetrien, die bereits während der Dreharbeiten bestanden hatten, der ebenfalls zumeist von den Teilnehmer\*innen ohne Migrations- oder Fluchterfahrung dominiert wurde.

Eine solche Tendenz der asymmetrischen Beteiligung an Aushandlungsprozessen war besonders in Projektformaten zu beobachten, die eine Begegnung zweier als grundsätzlich different konstruierter Gruppierungen, bisweilen selbst als interkulturell deklariert,<sup>52</sup> zum zentralen Gegenstand ihres Bestrebens gemacht hatten. Ebenso, wie die bereits vor dem Workshop artikulierte Dichotomie aus lokalen und fluchterfahrenen Jugendlichen bereits Asymmetrien und Hierarchien hinsichtlich der zu erbringenden Anpassungsleistung<sup>53</sup> voraussetzte, gestalteten sich die Prozesse des Aushandelns inhaltlicher Ausrichtungen beim Filmschnitt: Anstatt die Aufweichung der konstruierten Kategorisierungen aus *den Einheimischen* und *den Fremden* aufzuweichen, trug diese Dynamik der Aushandlung zur weiteren Verfestigung bestehender dichotomer Kategorisierungen bei.

Resultierend aus diesen Wahrnehmungen und Deutungen des Filmschnitts im Kontext des Workshops, seiner überwiegenden Auslagerung aus dem eigentlichen Workshop-Geschehen sowie dem besonderen Augenmerk, welches das Workshop-Personal auf ebendiesen Arbeitsschritt legte, möchte ich die Kunst der Filmmontage im Kontext der kreativen Produktion fluchtmigrantischer Repräsentationen, angelehnt an den britischen Sozialanthropologen Alfred Gell, als *Technology of Enchantment* denken. Gell definiert seine Idee von Technologien der Verzauberung, die einen Prozess künstlerischer Produktion beinhalten, folgendermaßen:

»I consider the various arts – painting, sculpture, music, poetry, fiction and so on – as components of a vast and often unrecognized technical system, essential to the reproduction of human societies, which I will be calling the technology of enchantment.«<sup>54</sup>

Durch die Produktion von als Kunst beschreibbaren Ausdrucksformen erfinden sich menschliche Gesellschaftsformen neu, reproduzieren sich und nehmen Bezug

52 Siehe hierzu Kapitel 6 sowie Ghorashi 2017.

53 Siehe hierzu Kapitel 6 sowie Dünnwald 2006.

54 Gell 1999, 163.

aufeinander. Aufgrund der Herstellungs- und Wirkweisen ebendieser Erzeugnisse künstlerischer Produktionen, die von einer breiten Masse als obskur wahrgenommen werden, sind sie als Technologien der Verzauberung zu bezeichnen, so Gell. Komplementär dazu vertritt er die Auffassung, dass die Resultate dieser Anwendung obskurer Techniken in ihrer affizierenden Wirkmächtigkeit eine gewisse Magie ausüben:

»As a technical system, art is oriented towards the production of the social consequences which ensue from the production of these objects. The power of these art objects stems from the technical processes they objectively embody: the technology of enchantment is founded in the enchantment of technology. The enchantment of technology is the power that technical processes have of casting a spell over us so that we see the real world in an enchanted form. Art, as a separate kind of technical activity, only carries further, through a kind of involution, the enchantment which is immanent in all kinds of technological activity [Hervorh. i. O.].«<sup>55</sup>

Gell geht anschließend in seinen Ausführungen dazu über, diese etwas kryptische Konzeptualisierung von Kunstobjekten und ihrer Handlungsträgerschaft anhand von Bemalung und Schmuck trobriandischer Boote zu exemplifizieren: Gegnerische Parteien sollen durch farbenfrohe und elaborierte Verzierungen im Rahmen des *Kula*-Gabentausches zur freigiebigeren Herausgabe von Tauschobjekten motiviert werden. Da sich die Boote aufgrund ihres bunten und auffälligen Schmuckes besonders von der sonst so uniformen Umgebung der Trobriand-Inseln abheben, übe ihre Erscheinung laut Gell somit einen mobilisierenden Effekt auf die *Kula*-Partner aus. »Sometimes art objects are intended to function as weapons in psychological warfare«,<sup>56</sup> lautet seine Schlussfolgerung.

Mediale Repräsentationen fluchtmigrantischen Lebens sowie deren Produktion stellen ebenfalls Arenen der Aushandlung<sup>57</sup> dar: Besonders die Aufteilung verfügbarer Ressourcen und Kapitalformen in postmigrantischen Gesellschaften<sup>58</sup> ist hier zu nennen. Durch die selektive Involvierung fluchterfahrener Menschen in bestimmte Prozesse der Produktion audiovisueller Medien sowie die Überbetonung und Aussparung von Sichtbarkeiten ebendieser Akteur\*innen im finalen Produkt werden Medien hierfür instrumentalisiert. Sie dienen als Schauplatz von Verteilungskämpfen. Somit stellen sie ein durchmachtetes<sup>59</sup> Terrain dar, auf dessen Bo-

---

55 Gell 1999, 163f.

56 Gell 1999, 164.

57 Vgl. Oltmer 2018.

58 Vgl. Foroutan 2019.

59 Vgl. Reinecke 2010, 78.

den kulturelle Verteilungskämpfe ausgefochten werden.<sup>60</sup> Die Kämpfenden agieren hierbei mit ihnen zur Verfügung stehenden Formen des Kapitals. Der oben beschriebene Einsatz von Expert\*innenwissen in bestimmten Episoden des Produktionsprozesses stellt eine Form herangezogenen Kapitals dar. Die Akteur\*innen des Feldes der medialen Produktion von FluchtMigration sind somit nicht in der Lage, alleinig durch die Herstellung gewisser Sichtbarkeiten eindeutige Botschaften oder Ziele zu kommunizieren.

Nicht *ob*, sondern *wie* etwas sichtbar gemacht wird, sei eine der zentralen Fragen, die besonders in politisch-aktivistischen Kontexten deutlicher zu reflektieren sei, so Kunsthistorikerin und Kulturwissenschaftlerin Johanna Schaffer. Sichtbarkeit sei nicht gleichzusetzen mit Ermächtigung und laufe besonders in einer Rechtfertigung als quantifizierende Parole qua mehr Sichtbarkeit bedeute mehr politische Macht Gefahr, bestehende Ordnung zu affirmieren als zu verunsichern.<sup>61</sup>

Somit lässt sich die Anwendung von Techniken der Herstellung von uns affizierenden Kunstobjekten auch auf die Produktion von Kurzfilmen im Rahmen der in dieser Arbeit untersuchten Workshop-Formate übertragen: Die sehr langsame Transformation von Sichtweisen auf Migration und ihre Akteur\*innen gleicht einem ständig ausgehandelten Abgleich von Prestige und Anerkennung, der wie der Gabentausch des durch Alfred Gell untersuchten *Kula*-Rings einem System der auf bestimmten Techniken beruhenden Manipulation und Beeinflussung gleichkommt. Durch den möglichst effektiven Einsatz der Ressource »Expert\*innenwissen« im Prozess der Filmproduktion sollen die entstehenden Audiovisionen möglichst große Wirkmächtigkeit<sup>62</sup> im Kontext dieser Aushandlungen entfalten.

Dies sollen sie einerseits tun, um auf Jugendfilmfestivals Anerkennung für die Ergebnisse der als ko\*laborativ deklarierten Arbeitsprozesse Anerkennung zu finden. Andererseits stellen sie das Resultat der gemeinsamen Arbeit aus Teilnehmenden und Koordinierenden am Medium Film dar. Die Teilnehmenden sollen sich gemäß den Ansprüchen der Koordinator\*innen mit den entstandenen Filmen identifizieren, sich in ihnen mit ihren Erlebnissen wiederfinden und sie als Reflexionspunkt ihres Lebens in Deutschland seit der Flucht heranziehen. Durch ihre Fremdheit in Deutschland tragen sie zentrale Aspekte zur inhaltlichen Ausgestaltung der audiovisuellen Formate bei. Findet jedoch eine größere Beteiligung der Jugendlichen an diesen Ausgestaltungen statt, so tragen die Jugendlichen zu diskursiven Aushandlungsprozessen bei, die fluchtmigrantische Akteur\*innen als heterogene gesellschaftliche Gruppierung abbilden.<sup>63</sup> Sie können sich so zumindest

60 Vgl. Göbel 2016, 60ff.

61 Schaffer 2008, 14f.

62 Wirkmächtigkeit möchte ich hier im Sinne eines poststrukturalistischen Subjektverständnisses als Affekt verstehen, dessen Macht das Subjekt durchdringt und es affiziert.

63 Vgl. Mouffe & Laclau 2006 [1985], 79 ff; Stäheli 1999, 146.

bei der Abschwächung bestehender hegemonialer Machtstrukturen im Feld beteiligen.

Für das Workshop-Personal – die Leiter\*innen, Organisator\*innen, Koordinator\*innen und Formtierenden – jedoch impliziert die *gelungene* Darstellung der eigenen Arbeit wirtschaftliche Konsequenzen: Von ihnen hängt die erfolgreiche Einwerbung von Projektgeldern für zukünftige Workshop-Formate ab. Im Rahmen von verstetigt finanzierten Projektformaten stehen sie unter dem Rechtfertigungsdruck von Kolleg\*innen und Vorgesetzten in einem prekären, von hohem Konkurrenzdruck durchdrungenen Arbeitsfeld. Für sie stellt die Neuaushandlung hegemonialer Strukturen im Feld des Medialen zum Teil die wirtschaftliche Grundlage ihrer Existenz dar. Fehlen Gelder für die Durchführung von Workshops oder gar Teilnehmende an selbigen, so stellt dies eine Bedrohung des eigenen Einkommens dar. An der effektiven Produktion von Technologien der Verzauberung in Form von audiovisuellen Medien sind sie, basierend auf der Ressource ihres Expert\*innenwissens, maßgeblicher beteiligt als die jugendlichen Teilnehmer\*innen selbst.

Den Filmschnitt im Projekt »Macht & Internet!« übernahmen ebenfalls die jeweiligen Gruppenbetreuer\*innen ohne die Mitarbeit der jugendlichen Projektteilnehmer\*innen, die ihre eigenen Filme in der finalen Fassung erst bei der offiziellen Premiere zu sehen bekamen. Anders als in dem auf der eigenen Website deklarierten Anspruch, Jugendliche würden »unter Anleitung von Filmschaffenden eigene Kurzfilme« entwickeln und umsetzen, hatten die Filmschaffenden den Jugendlichen den wichtigen letzten Schritt des Feinschnitts und der Postproduktion ihrer Filme abgenommen. In einem Gespräch mit Elisabeth während des Workshops hatte sie mir mitgeteilt, dass dies ihrem gängigen Prozedere entspreche. Zu eng sei die Taktung der Workshops und zu aufwändig wäre ein erneutes Treffen aller Teilnehmenden zum gemeinsamen Filmschnitt. Ökonomische und zeitliche Zwänge sind somit als Gründe für die eigenmächtige Anfertigung des Feinschnitts durch das Projektpersonal zu nennen.<sup>64</sup>

Wie Alfred Gell betont, ist nicht im Kunstobjekt selbst und in seiner Existenz seine Wirkmächtigkeit zu suchen. Vielmehr ist in dem Prozess der Produktion des Artefakts nach seiner wirkmächtigen Aufladung zu fragen: »It is the way an art object is construed as having come into the world which is the source of the power such objects have over us – their becoming rather than their being.«<sup>65</sup> Im Prozess der ko\*laborativen Produktion medialer Formate werden somit integrativ-repräsentative Dimensionen eines fluchtmigrantischen Sichtbarkeitsregimes augenscheinlich. Selbiges wirkt sich besonders für die Durchführenden der jewei-

64 »Ehrgeizige Kursleiter oder Lehrer nehmen den Kindern vielleicht viel Arbeit ab und schneiden den Kurzfilm in Nacharbeit noch fertig, womit den Kindern ein Teil ihrer Autorenschaft abhandenkommt« (Süss, Lampert & Trültzsch-Wijnen 2018 [2010], 101).

65 Gell 1999, 166.

ligen Formate aus: Nur wenn die Erwartungen von etwaigen Geldgeber\*innen, Förder\*innen und Auftraggeber\*innen hinsichtlich der Wirkmächtigkeit des Formats erfüllt sind, wird der ko\*laborative Prozess des Sichtbarmachens als geglückt wahrgenommen. Bestimmte Arenen wie Filmfestivals oder Premierenfeiern, für deren Publika die audiovisuellen Formate produziert wurden, garantieren die Anerkennung der entstandenen Repräsentationsarbeiten als Beiträge zur Sichtbarkeit, Ermächtigung, Partizipation und somit auch der Integration fluchterfahrener Jugendlicher.

## 9.6 Fremd und ermächtigt: Ein Widerspruch?

»Fremd ist nur der Fremde  
in der Fremde.«<sup>66</sup>

Im vorangegangenen Kapitel habe ich das Expert\*innenwissen der Durchführenden als eine Erscheinungsform von Ressourcen beschrieben. Diese Ressource zogen die Durchführenden zur Produktion audiovisueller Repräsentation von Flucht-Migration heran. Welches Kapital bringen jedoch fluchterfahrene Jugendliche in die Workshop-Formate ein? Wie beeinflussen sie die Produktion von Sichtbarkeit, in deren Prozess – wie gezeigt – deutliche Wirkmächtigkeiten affizierender Technologien einer Verzauberung erkennbar sind? An zwei Fallbeispielen werde ich nun zeigen, dass die »Fremdheit« der jugendlichen Protagonist\*innen zwar einen wichtigen Ankerpunkt der filmischen Narrationen darstellt. Ob und inwiefern Durchführende diese Fremdheit jedoch auch als Handlungsträgerschaft oder gar kulturelles Kapital der Jugendlichen – losgelöst von stereotypisierenden Darstellungsregimen – heranziehen, möchte ich anhand zweier Fallvignetten aus unterschiedlichen Workshop-Kontexten kritisch beleuchten.

Besonders im Rahmen der Themensetzung oder -findung während der ersten Phase der Workshop-Formate brachten die Teilnehmenden wertvolle Impulse, basierend auf eigenen Alltagserfahrungen im Hinblick auf das Leben als migrantisierte Person in Deutschland, ein. Während im Workshop »Filmend auf Reisen« alltägliche Probleme mit dem Verständnis der deutschen Sprache den Stoff bildeten, aus dem sich das übergeordnete Narrativ des Filmes »Deutsch verstehen – Neue Wege gehen« entwickelte, erzählte der Brachstieger Kurzfilm, den die Medienagentur SchauinsLand für die gGmbH KiP produziert hatte, vom alltäglichen Zusammenleben fluchterfahrener Jugendlicher und den Pflegefamilien, bei

---

66 Karl Valentin 1940. Aus dem Dialog »Die Fremden«. <https://www.br.de/mediathek/podcast/karl-valentin-der-podcast-mit-der-komiker-legende/original-1-die-fremden/1787685> zuletzt aufgerufen am 12. Oktober 2021.

denen sie dank der Vermittlungsarbeit von KiP lebten. Inhaltlich orientierte sich der Kurzfilm »Deutsch verstehen – Neue Wege gehen« an Alltagssituationen, die die Workshop-Teilnehmenden erlebt hatten. Eingefügt wurden diese Inhalte in das humoristische Grundgerüst eines leichten Kurzfilmes, der bewusst auf eine durchgehende Dramaturgie und feste Rollenverteilungen verzichtete. In Form kurzer inhaltlich voneinander abgetrennter Sequenzen wurden von den Teilnehmern<sup>67</sup> selbst gesetzte Themen und Inhalte filmisch reinszeniert.

Der Kurzfilm beginnt mit einer Nahaufnahme eines Wasserkochers, untermalt mit fröhlich-leichter Gitarrenmusik im Hintergrund. Die Zuschauer\*innen sehen anschließend eine Nahaufnahme von Händen, die ein Kästchen mit Teebeuteln durchsuchen und einen jungen Mann, der einen Kühlschrank öffnet, um Getränke herauszuholen. Selbige spielen in der darauffolgenden Situation einer Zusammenkunft junger Männer eine wichtige Rolle: Als einer der Protagonisten Hakim ein Getränk einschenkt und es anschließend mit einem anderen mischen will, reagiert dieser ungehalten: »Nein, warte mal, warte mal, ich will das alleine trinken!« Es folgt ein unruhiges Raunen, das durch den Raum geht. Die jungen Männer erscheinen irritiert und machen sich bereit, das Zimmer zu verlassen. »Wohin geht ihr?«, fragt Hakim überrascht. Die anderen entgegnen: »Wir gehen! Du willst das alleine trinken!« »Nein, ich mein, ich will nur DAS alleine trinken«, sagt Hakim, und hebt eine Flasche Wasser hoch. Sofort entspannt sich die Situation, alle setzen sich wieder, und die Musik beginnt erneut.

Diese humoristisch inszenierte Sequenz verortet das Thema, um das es im Film gehen soll. Sie fungiert ebenso als Hinführung zum Titel des Kurzfilmes, der zum Ende der Sequenz im Anschluss an eine lange Schwarzblende erscheint. Gemeinsam werden also von Teilnehmenden in Zusammenarbeit mit einem medienpädagogisch geschulten Team Alltagserlebnisse des sprachbasierten Missverstehens filmisch neu inszeniert und dargestellt.

Der Film »Deutsch verstehen – Neue Wege gehen« zeigt anschließend eine Interviewsequenz, für die sich die Teilnehmer gegenseitig in einem nahegelegenen Park interviewten. Sie stellen kurz sich selbst, ihre Interessen, ihre Herkunftsländer sowie die Rolle des Jugendzentrums für ihre Freizeitgestaltung vor. Die Zuschauer\*innen erfahren, wie lange die jungen Männer sich bereits in Deutschland befinden, wie sie ihr Leben in Deutschland gestalten und dass ihr äußeres Erscheinungsbild bisweilen zu fehlgeleiteten Einschätzungen ihrer Sprachkenntnisse führen: Amisshah, dessen Eltern vor seiner Geburt aus Nigeria nach Deutschland geflohen sind, erklärt, dass er selbst in Deutschland geboren sei, seine Eltern aber keine Deutschen seien. Ein fluider Umgang mit Zuschreibungen als (nicht-)deutsch

---

67 Da es sich im Rahmen dieses Workshops ausschließlich um männliche Teilnehmer handelte, werden nachfolgend die Teilnehmer allein in der männlichen Form benannt.

zeichnet sich ab und lässt bereits erahnen, mit welchen Schwierigkeiten im Zusammenhang mit differenzbasierten Selbst- und Fremdzuschreibungen fluchterfahrene Jugendliche in Deutschland ihren Alltag zu meistern haben.

In einer reinszenierten Szene veranschaulichen die Teilnehmer die problematische Dimension der Sprachbarriere beispielhaft durch eine Interaktion mit Mitarbeiter\*innen der lokalen Polizei.<sup>68</sup> In einer weiteren Interviewsequenz spricht Workshop-Teilnehmer Hakim zuerst mit dem Polizeibeamten Florian Nägler und erkundigt sich nach der Relevanz von Sprachkenntnissen in deren Arbeitsalltag:

**Hakim:** »Wie viele Sprachen muss man sprechen können, wenn man zum Beispiel Polizist werden will?«

**Florian:** »Also natürlich Deutsch ist Voraussetzung, und zudem wäre Englisch noch sehr von Vorteil. Zudem ist es für uns natürlich immer super, wenn [...] beispielsweise Muttersprachler dabei sind, beispielsweise Türkisch oder Russisch, [...] oder Polnisch, das kann natürlich in dem ein oder anderen Einsatz sehr helfen.«

Auf Hakims offene Frage nach der Anzahl der Sprachen, die Polizist\*innen in Deutschland beherrschen sollten, stellt Nägler ungefragt einen direkten und konkreten Zusammenhang zu den Sprachen Polnisch, Türkisch und Russisch her. Diese Aussage suggeriert, dass ebendiese Sprachgruppen in besonders häufigem Kontakt mit der Polizei stehen. Mehrsprachigkeit wird somit als notwendiges Übel des Arbeitsalltages von Polizeibeamten im Streifendienst deklariert. Im Umgang mit unter Generalverdacht gestellten Sprachgruppen, die der deutschen Sprache nicht mächtig sind, sei sie unerlässlich, so Nägler. Nur aufgrund seines eigenen, als solide dargestellten Vorgehens und der Ressourcen, die ihm zur Verfügung stehen, sei es dem Polizeibeamten möglich, diese Situationen zu lösen:

»Ich hatte so eine Situation natürlich schon, dass man die Person dann nicht mehr versteht, aber [...] in dem einen, konkreten Fall haben wir das dann über einen Dolmetscher lösen können, beziehungsweise in dem Fall konnte eine Kollegin dann tatsächlich Russisch, und die hat dann zumindest das Anliegen der Person hinterfragen können, dann konnten wir der Person auch helfen. Ich persönlich handhabte es aber wenn dann so, dass mir ein Dolmetscher dann aus der Klemme hilft, sag ich mal. Wenn ich jetzt irgendwo im Urlaub bin, und die Person versteht jetzt kein Deutsch, was natürlich in einem fremden Land auch irgendwo klar ist, dann muss ich auch natürlich versuchen, mich verständigen zu können, und dann

---

68 Wie bereits weiter oben in Kapitel 8.3 angemerkt, war diese Begegnung mit den Beamt\*innen der Adelsühgeler Polizei die einzige artikuliertete Vorgabe, die Workshop-Leiter\*in Christine den Teilnehmenden nahelegte. Bei den Beamt\*innen handelte es sich also nicht um Teilnehmer\*innen des Workshops »Filmend auf Reisen«, sondern um echte Polizist\*innen.

geht's natürlich auch mit Händen und Füßen, je nach dem wie man miteinander dann auskommt. Irgendwas [...] findet man immer.«

Auf den ersten Blick scheinen die geschilderten Begegnungen zwischen dem Polizisten und anderen Personen auf gleicher Ebene angesiedelt. Es geht ums Helfen Wollen, man will sich verstehen. Die Involvierung eines Dolmetschers weist auf die pragmatische Lösungsorientiertheit des Beamten hin. Andererseits ist die angesprochene Problematisierung an eine defizitäre Position von Nicht-Muttersprachler\*innen gekoppelt, die durch die Aussage von Florian Nögler im Rahmen der Sequenz zementiert wird. Er beschreibt seine persönliche Handhabung mit sprachlichen Missverständnissen. Ihnen kommt er im Normalfall mit Hilfe eines Dolmetschers bei. Andernfalls behelfe er sich eben »mit Händen und Füßen«, wenn sein Gegenüber »jetzt kein Deutsch versteht«. Der Beamte sieht seine Sprache somit als Standard an und spricht sich selbst im Gegensatz zu seinem deutschen nicht mächtigen Gegenüber gewisse linguistische Vorrechte zu.

Die folgende, nachgestellte Sequenz agiert quasi als Beweis für die vom Polizeibeamten festgestellte Problematik: Nadim, ein Teilnehmer des Workshops, der selbst schon Erfahrungen mit der Polizei in Deutschland wegen eines nicht verkehrstüchtigen Fahrrads gesammelt hat, schickt sich nun an, seinen Kopfhörer aufzusetzen. Der Straßenlärm, der bisher als Geräuschkulisse hörbar war, wird exakt im selben Moment gedämmt, in dem Nadim seine Kopfhörer aufsetzt; eine Nahaufnahme von Nadims Händen am Smartphone wird sichtbar. Sie entsperren es, um auf YouTube einen Song auszuwählen, der sogleich erklingt. Mit nickendem Kopf und zufriedenen Grinsen beginnt Nadim seine Fahrt, eine Nahaufnahme zeigt Schuhe und Fahrradreifen bei der Abfahrt. Nach kurzer Fahrt wird Nadim durch den oben vorgestellten Polizeibeamten mit einer Kelle und den Worten »Halt, Verkehrskontrolle! Stop!« angehalten. Er wird darauf hingewiesen, dass er nicht mit Kopfhörern Fahrrad fahren dürfe. Nachdem der Beamte festgestellt hat, dass Nadim weder Deutsch noch Englisch versteht, geht er kurzerhand dazu über, seine Ausführungen auf sehr vereinfachtem Deutsch mit entsprechenden Gesten zu untermalen: »Kopfhörer nicht aufhaben, während Sie mit Fahrrad fahren. Ok? Kopfhörer runtertun, ok?« Nadim nimmt nun seine Kopfhörer ab und darf unter dem prüfenden Blick des Beamten weiterfahren.

Diese Repräsentation eines problematischen Zusammenhangs zwischen Fluchterfahrung, Sprachkompetenzen und Missachtung eines als typisch deutsch deklarierbaren, wenig flexiblen Regelwerkes wie der Straßenverkehrsordnung reproduziert ein machtvoll narratives massenmedialer Darstellungsstrategien von Akteur\*innen der FluchtMigration. Unter dem Deckmantel der reflexiven Auseinandersetzung mit eigenen Erfahrungen werden stereotype Selbst- und Fremdbilder weder durchbrochen noch dekonstruiert, sondern detailgetreu reproduziert. Anstatt mit diskriminierenden und ausgrenzenden Praktiken der

Staatsgewalt zu brechen sowie kritisch Defizite im Bereich der Sprachkenntnisse zu benennen und aufzuzeigen, wird das Bild des defizitären Flüchtlings verfestigt, der aufgrund seiner mangelnden Sprachkenntnisse die Anweisungen des Polizeibeamten nicht verstehen konnte. Im Hinblick auf die Missachtung deutscher Regelwerke wird hier deutlich eine intersektionale Differenz, des a) männlichen, b) fluchterfahrenen und c) jungen Akteurs rekonstruiert. Ebendiese aus Zuschreibungen resultierenden Eigenschaften tragen dazu bei, dass besonders junge Männer mit Fluchterfahrung überdurchschnittlich oft als mit der Polizei in Kontakt kommend wahrgenommen werden.

Wie jedoch unter anderem die Kriminologen Dirk Baier und Sören Klim in einer Studie zu Jugendgewalt anhand von Kriminalstatistiken aufzeigen konnten, tritt die Altersgruppe der 14- bis unter 21-jährigen männlichen Heranwachsenden allgemein und unabhängig von etwaigen Migrationsfaktoren am häufigsten durch Erstkontakt mit der Polizei in Erscheinung.<sup>69</sup> In einer weiteren Studie machen Baier und Kliem in Zusammenarbeit mit dem Kriminologen Christian Pfeiffer zudem deutlich, dass es innerhalb der als »homogen kriminell« imaginierten Gruppe der männlichen, fluchterfahrenen Jugendlichen klare Unterschiede gebe.<sup>70</sup> Verschiedenste individuelle Faktoren wie mangelnde Erfahrungen von Selbstwirksamkeit, zahlreiche Wohnortwechsel, schulische Misserfolge und familiäre Konflikte lassen fluchterfahrene Jugendliche polizeilich in Erscheinung treten. Diese Aspekte, so ein Ergebnis der Studie, unterscheiden sich nicht von den Faktoren, die in Deutschland geborene Jugendliche erste Erfahrungen mit der Polizei machen lassen.

Die öffentliche Wahrnehmung, fluchterfahrene junge Männer kämen besonders oft mit der Polizei in Berührung, erweist sich als die stark vereinfachte Schlussfolgerung einer deutlich komplexeren Sachlage: Fluchterfahrene, männliche Jugendliche gehören einer Altersgruppe von in Deutschland lebenden Menschen an, die an sich und herkunftsunabhängig überdurchschnittlich oft Kontakt mit der Staatsmacht hat. People of Colour und Menschen mit Fluchterfahrung werden aber tatsächlich eher angezeigt als weiße Menschen, so die Studie von

---

69 Baier & Klim 2019, 15.

70 Pfeiffer, Baier & Kliem 2018, 77ff.; anzumerken ist hier, dass diese Studie besonders aus kulturwissenschaftlicher Lesart jedoch auch deutlich zu kritisieren ist: So führen die Kriminologen die Gewaltbereitschaft junger Männer mit Fluchterfahrung etwa unter Heranziehung kulturalistischer Deutungsmuster auf das maskulin dominierte Umfeld muslimischer Gesellschaften zurück, in dem der Mann seine Vormachtstellung zur Not auch mit Gewalt durchsetzen müsse (ebd., 74). Solchen stereotypisierenden Interpretationsschablonen widerspricht diese Arbeit vehement; für den Verweis auf die unterschiedlichen Faktoren wie Bleibeperspektive oder Unterbringung in Deutschland mit dem Ziel, die Entstehung von Kriminalität und Gewalt unter jungen Männern mit Fluchterfahrung nicht zu exotisieren, erscheint der Verweis an dieser Stelle jedoch hilfreich.

Pfeiffer, Baier und Kliem weiter.<sup>71</sup> Eine dialektische Auseinandersetzung mit der Rolle der Polizei in diesem Prozess sowie bestehenden Ängsten fluchterfahrener Jugendlicher gegenüber den Beamten fand sowohl im Produkt als auch im Prozess des Filmemachens allerdings nicht statt.

In einer letzten Interviewsequenz attestieren die Jugendlichen der deutschen Sprache eine besondere Schwierigkeit, nachdem sie einige der Sprachen aufgezählt haben, die sie bereits sprechen:

»Als erstes Dialekt und Aussprache. Und das zweite sind diese Artikel und so was. Es ist so schwer einfach die Artikel zu wissen, und die Endungen mit diesen Wörtern, die Adjektive. Das ist echt schwierig!«

Erneut diskriminiert der Film so die jugendlichen Fluchterfahrenen. Er stellt die Autoritätsfigur des Polizeibeamten den Jugendlichen mit Fluchterfahrung gegenüber. Er tut dies aufgrund sprachlicher Defizite der Jugendlichen. Eine Wertschätzung der großen Anzahl an Sprachen, die die Jugendlichen sprechen, artikuliert der offensichtlich weniger sprachkompetente Polizeibeamte Nägler nicht. Sie wäre für eine dialektische Sichtweise auf Muttersprachlichkeit und die Aneignung der Fremdsprache Deutsch besonders im Hinblick auf die Reflexion sprachbasierter Differenz- und Diskriminierungskategorien von großer Bedeutung gewesen.

Im Kurzfilm der Brachstieger Medienagentur SchauinsLand, der auf Anfrage der gGmbH KiP produziert wurde, fällt im Hinblick auf porträtierte, gemeinsame Aktivitäten zwischen fluchterfahrenen Jugendlichen und Gasteltern auf, dass alle Tätigkeiten, die sämtliche Protagonist\*innen mit und ohne Fluchterfahrung gemeinsam vollziehen, zumeist von den fluchtunerfahrenen Akteur\*innen initiiert und angeleitet wurden. In der Interaktion zwischen Gastmutter Annemarie und Makeda sowie Omar und seinem Gastvater Armin blieb, abgesehen vom Kochen neuer Speisen, die bisher noch nicht Bestandteil des Speiseplans der Familie gewesen waren, eigentlich kein Raum für durch die Jugendlichen initiierte und bestimmte Handlungsräume. Es drängt sich der Eindruck auf, als könnten Makeda und Omar nur durch die Integration in die alltäglichen Abläufe in das Familienleben ihrer Pflegefamilien ein besseres Leben erreichen. Die beiden wurden im Film so repräsentiert, als wären sie in eine lebenswerte Umgebung aus den Sammelunterkünften heraus »gerettet« worden. Dort hatte sich zumindest Makeda ihr Zimmer mit mehreren Mitbewohner\*innen teilen müssen und Betreuer\*Innen verrichteten dort laut Makeda »nur ihre Arbeit«.

Der Kurzfilm artikuliert somit eine Kritik an Sammelunterkünften und den dort arbeitenden Fachkräften, die er als defizitär und in ihren Bemühungen denen der Pflegefamilien unterlegen darstellt. Omar und Makeda macht er zu diesem Zweck in ihren Rollen als hilfsbedürftige Menschen mit Fluchterfahrung sichtbar.

71 Pfeiffer, Baier & Kliem 2018, 75.

Durch Aussagen wie »Wenn ich [...] Hausaufgaben habe, dann helfen meine Eltern dabei« oder »Dann sitzen wir am Tisch, wir reden, ich sag was ich für [...] Probleme habe, und die helfen mir einfach« tragen die beiden dazu bei, dass der Film dazu im Stande ist, die an sich ja eigentlich als parasitär angenommene Beziehung zwischen hilfsbedürftigen Jugendlichen und hilfsbereiten Eltern der Zuschauer\*innenschaft als symbiotisch zu verkaufen.

Im weiteren Verlauf des Kurzfilmes sind die beiden Protagonist\*innen mit Fluchterfahrung bei der Ausführung weiterer Alltagsaktivitäten zu sehen, wie etwa dem Basketballspiel, beim Einräumen der Spülmaschine, beim Einkaufen oder beim Gitarrenspiel. Durch die Pflegeeltern, die ihren jugendlichen Gästen sowohl gemeinsame Aktivitäten als auch selbstbestimmte Unternehmungen allein oder mit Freunden außerhalb des Familienalltages ermöglichen, unternimmt der Film so den Versuch, die positive Wirkung und Einflussnahme der Pflegeeltern auf das Leben der Jugendlichen nachdrücklich zu erzählen. Durch die filmischen Darstellungsweisen in Form von gewählten Motiven und Schnittbildern, die etwa den Hund der Familie auf dem Teppich liegend zeigen, bestimmten Einstellungsgrößen, die bewusst physische und emotionale Nähe vermitteln wollen, und eingängiger Hintergrundmusik wird das Narrativ des Films weiterspinnen: Harmonisch verleben und bewältigen alle Protagonist\*innen gemeinsam ihren Alltag. Gleichzeitig sollen Selbstbestimmtheit und Freiheit der Protagonist\*innen mit Fluchterfahrung in ihrer neuen Wohnsituation sichtbar werden.

In einem Dialog schreibt Omar der Pflegefamilie zudem eine große Bedeutung beim Kennenlernen einer neuen Kultur zu: »Und wenn man in einer Pflegefamilie, oder irgendwo in einer Familie ist, das hilft natürlich so wie man [...] Kultur auch besser kennenlernen kann.« Ein solches Verständnis von Kultur »als stabiles, homogenes und klar abzugrenzendes Ensemble von Praxen und Werten, welches eine spezifische Gruppe auszeichnet und unterscheidbar macht«,<sup>72</sup> gilt es im Sinne einer kulturalanthropologischen Migrationsforschung zu verunsichern: *Deren* Integration in *unsere* Kultur muss noch immer das Resultat der Bemühungen sein, in die sich die Protagonist\*innen gemeinsam im Kontext der Handlung des Kurzfilmes involvierten. Die Rolle, die die Protagonist\*innen ohne Fluchterfahrung in diesem Zusammenhang als Pflegeeltern einnehmen, wird nachfolgend im Statement von Gastvater Armin offensichtlich:

»Wir sind ja Pflege- und Adoptiveltern schon seit vielen Jahren, und [...] klar, es ist was Neues, es sind keine kleinen Kinder [lacht], sondern eben groß, und stehen schon fast mitten im Leben, Pubertät und alles was sonst noch so mit reinspielt.«

72 Hess 2010, 13; zum sich wandelnden Kulturverständnis in der kulturalanthropologischen Migrationsforschung siehe Kapitel 3.2.

Erfahrung im Umgang mit pubertierenden Pflegekindern wird hier von Armin als zentrale Qualifikation auch für die neue Erfahrung des Zusammenlebens mit fluchterfahrenen Jugendlichen angeführt. Dass beide im Film porträtierte Pflegefamilien jedoch unterschiedliche Erfahrungen und Zugänge mit und zu ihrer Rolle als Vormünder von Jugendlichen haben, wird anhand nachfolgender Aussage von Annemarie ersichtlich:

»Freunde von uns haben [...] sich das auch überlegt, mit Pflegekindern, dann haben wir uns gedacht ›gut, dann können wir das ja auch!‹, denn es gibt so viele Kinder auf der Welt, oder beziehungsweise hier in Brachstiege, die keine Familie haben oder wo die Familie nicht richtig funktioniert. Dann haben wir gesagt: Gut, dann machen wir das.«

Nicht Erfahrungswerte im Umgang mit Jugendlichen, die zwar im selben Haushalt leben, aber nicht die eigenen Kinder sind, sondern humanitaristische Bestrebungen, »Kindern« eine »Familie« zu bieten, »die richtig funktioniert«, artikuliert Annemarie hier als Motivation. Stabile Alltagsroutinen und Unterstützung bei ihrer Bewältigung benennt der Kurzfilm dementsprechend als zentrale Kompetenzen einer »funktionierenden« Pflegefamilie. Besonders deutlich macht dies das Motiv des gemeinsamen Kochens: Zwar haben die Jugendlichen die Möglichkeit, den Speiseplan der Familie aktiv mitzugestalten und eigene Gerichte mit Zutaten aus ihren Herkunftsländern zuzubereiten. Dies kann jedoch nur unter Mithilfe der Pflegeeltern geschehen, die sowohl beim Einkauf als auch beim Kochen unterstützen. Obwohl Omar ein Gericht mit Gewürzen aus seiner Heimat zubereitet, hebt er hervor, dass die Hilfe von Armin ganz zentral zum Gelingen beitrage.<sup>73</sup> Armin benennt das gemeinsame Kochen und die notwendige Vorbereitung als Herausforderung, die es zu meistern gelte, der man aber, da man ja »in diese Richtung dazulernt«, gewachsen sei.<sup>74</sup>

Die Anstrengungen, die von Seiten der Pflegefamilien zu leisten sind, stehen hier deutlich im Vordergrund. Dass der im Film dargestellte und von KiP imaginierte Assimilationsprozess der jugendlichen Protagonist\*innen jedoch ebenfalls mit Anstrengungen und Bemühungen verbunden ist, die Makeda und Omar noch mehr abverlangten als eine Erweiterung ihres Speiseplanes durch bisher unbekannte Gewürze, wurde im Film nicht sichtbar gemacht. Das Ende des Filmes zementiert diesen Eindruck durch die von den Protagonist\*innen artikulierten Danksagungen an die Familien, die sie für das gemeinsame Leben aufgenommen haben.

Der Film von KiP und SchauinsLand reproduziert also in der kulturanthropologischen Migrationsforschung lange vorherrschende, jedoch heute als machtvoll-

73 Omar: »Er [...] hilft mir so richtig, und sagt was ich zum Kochen brauche.«

74 Armin: »Man muss viele Gewürze haben, man muss viele Zutaten haben. Und wir sind dabei, auch in diese Richtung dazulernen.«

le Illusionen dekonstruierte Dichotomien wie »unsere Heimat – ihre Fremde.«<sup>75</sup> Er verpasst es jedoch, ihren verhängnisvollen Einfluss auf die problemfokussierte öffentliche Wahrnehmung fluchtmigrantischer Akteur\*innen zu benennen. Mit Karl Braun lässt sich durch solche »Praktiken der Fremdsetzung«<sup>76</sup> Fremdheit als Vorhaben und Beziehung, jedoch nicht als per se gegebene Eigenschaft greifbar machen: Das defizitäre Wissen der Fremden über Regeln, Sprache und Gepflogenheiten lieferte den Stoff für Darstellungsstrategien, wie ich sie oben anhand der inhaltlichen Analysen der beiden Filme »Deutsch verstehen – Neue Wege gehen« und dem namenlosen Imagefilm von KiP und SchauinsLand beschrieben habe. Diese asymmetrischen Beziehungen zwischen hilfsbedürftigen Fluchterfahrenen und helfenden Einheimischen, die in den beiden beschriebenen Filmen exemplarisch deutlich wurden, bilden eine Grundlage für gesamtgesellschaftliche Aushandlungsprozesse und Hegemonieansprüche einzelner Gruppen gegen- und miteinander. Johanna Schaffer bezieht sich in ihren Arbeiten zu ambivalenten Sichtbarkeiten auf das Konzept der absoluten Andersartigkeit des Historikers Kobena Mercer, das sie als »the fantasy of the visible truth of absolute difference«<sup>77</sup> beschreibt. Schaffer merkt weiter an:

»Diese Fantasie, die in den Diskursen der Physiognomie, der Medizin und der Anthropologie des 19. Jahrhunderts gründet, reduziert die historisch spezifischen Konstruktionen und Konstruiertheiten der Rassiertheit, des Geschlechts und der Sexualität auf die Wahrnehmung visueller Differenzen.«<sup>78</sup>

Andere, weniger vereindeutigende Repräsentationsstrategien könnten Attribute wie Resilienz, Sprachtalent, Lernbegierigkeit oder Anpassungsfähigkeit in den Vordergrund rücken. Der Film zeigt die Jugendlichen jedoch als fluchterfahrene Fremdkörper in der als weiß-bürgerlich markierten Umgebung des klassischen Einfamilienhauses mit Terrasse und Garten. Als Fremde werden Makeda und Omar besonders in diesem Kontrast zum deutschen, kleinbürgerlichen Idyll sichtbar. Mit Johanna Schaffer ist dieser Rückgriff auf verschlossene und unanfechtbare Repräsentationsstrategien als Naturalisierung des fremden Anderen zu deuten. Ihre Neuaushandlung werde aufgrund der quasi naturgegebenen Assoziationen, die solch wohlbekanntes Bilder bei ihren Rezipient\*innen hervorrufen, verunmöglicht.<sup>79</sup>

Durchführende und Koordinator\*innen wandten also basierend auf formalisiertem Expert\*innenwissen Technologien der Verzauberung an. Den fluchterfah-

75 Rolshoven 2010, 12.

76 Reuter & Worrach 2015, 170.

77 Mercer 1995, 25f., zit.n. Schaffer 2008, 100.

78 Schaffer 2008, 100.

79 Schaffer 2008, 83, 64ff.

renen Jugendlichen kann allein auf der Basis essentialisierender Zuschreibungen (als hilfsbedürftig, unwissend hinsichtlich geltender Regeln sowie nicht fließend Deutsch sprechend) einen Beitrag zu einer Form von Objektivation zugestanden werden. Diese Möglichkeit zur öffentlichen Rede der fluchterfahrenen Jugendlichen muss »deswegen gesondert behandelt werden [...], weil sie [...] dem kulturellen Kapital, das sie ja garantieren soll, ganz einmalige Eigenschaften verleiht«:<sup>80</sup> Geduldig müssen sich im Film die hiesigen Protagonist\*innen den subalternen Jugendlichen mit Fluchterfahrung annehmen und sie bei der Bewältigung ihres Alltages unterstützen. Ebenso geduldig hatten sich auch die Mitarbeitenden der beiden Workshops basierend auf ihrem Expert\*innenwissen wohlwollend involviert, damit die Herstellung von Sichtbarkeit auch glücken konnte. Durch diese produzierte Sichtbarkeit können sich Alltagsinstitutionen wie Polizei und heteronormative Familienkonstellationen als solche ihrer Rechtmäßigkeit und ihrem Wohlwollen selbst versichern. Problematische Geschehnisse wie innerfamiliäre Konfliktsituationen oder Polizeigewalt gegen fluchterfahrene Menschen,<sup>81</sup> die bestehende Spannungen offensichtlich werden lassen könnten, bleiben unsichtbar. Somit produzieren die Filme ein intersektionales Othing sowohl auf inhaltlicher als auch auf visuell-ästhetischer Ebene.

Sind fluchterfahrene Jugendliche auf die Hilfe und Unterstützung durch eine wohlwollende staatliche Exekutive, humanitaristisch-gemeinnützige Aktivitäten oder eine stabile gesellschaftliche Einrichtung wie die heteronormative Kernfamilie angewiesen? Oder sind ebendiese Institutionen umgekehrt eher auf fluchterfahrene Menschen und deren Repräsentation als hilfsbedürftig und schutzsuchend angewiesen, um sich in ihrer Eigenwahrnehmung als wohlwollend, humanitaristisch-gemeinnützig oder stabil selbst zu bestätigen? Dadurch, dass in den beiden herangezogenen Beispielen bestimmte Aspekte der als dichotom konstruierten Akteur\*innen-Ensembles über- bzw. unterbetont wurden, deutet sich eine umso präzisere Formierung eines Regimes der Sichtbarkeit an: Nur durch feste Zuschreibungen aus Fremden und Einheimischen, Hilfsbedürftigen und Hilfsbereiten, Fragenden und Antwortenden oder Unwissenden und Erklärenden können audiovisuelle Zeugnisse als Selbst-Versicherung von Akteur\*innen und Vertreter\*innen gesellschaftlicher Institutionen wirksam werden.

---

80 Bourdieu 1983b, 185.

81 <https://www.augsburger-allgemeine.de/augsburg/Betrunkene-Polizisten-greifen-Fluechtling-an-und-duerfen-Job-wohl-behalten-id53889061.html>, zuletzt aufgerufen am 12. Oktober 2021.

## 9.7 Arenen der Sichtbarkeit – oder: Wer schaut welche Filme wo und warum?

Wie bereits in den vorangegangenen Kapiteln dargelegt, streben besonders die größtenteils integrativ-repräsentativ arbeitenden Workshop-Formate die Herstellung einer Sichtbarkeit an, die in gewisser Art produktiv für die beteiligten Akteur\*innen sein muss. Dieses Regieren von Sichtbarkeit basiert auf der Anwendung gewisser, affizierender Techniken, die in Anlehnung an Alfred Gell als »Technologies of Enchantment«<sup>82</sup> beschreibbar sind. Sowohl während der Produktion der Kurzfilme als auch im finalen Produkt werden jugendliche Fluchterfahrene oftmals als hilfsbedürftig und unwissend sichtbar gemacht. Strategien der antagonistischen Darstellung, nach denen fluchtunerfahrene, hiesige Akteur\*innen den »Fremden« geduldig Unterstützung anbieten, basieren auf dichotomen Fremd- und Eigenbildern, die bis heute medial produziert wirkmächtig in spätmodernen, super-diversen Gesellschaften überlebt haben. Mit Bezugnahme auf die beiden von mir herausgearbeiteten Stränge der bestehenden, reflexiv-dekonstruierenden auf der einen und integrativ-repräsentierenden Anspruchshaltung auf der anderen Seite ist der Blick auf die Rezeption und Zirkulation der entstandenen Kurzfilme also wichtig und aufschlussreich.

Ähnlich wie im Kontext der Faszination für das technische Gerät der Kamera scheinen die handlungsleitenden Grundannahmen der Workshop-Koordinator\*innen im Zusammenhang mit der Wahrnehmung von Sichtbarkeit als ermächtigend und angestrebt mit den Haltungen der jugendlichen Akteur\*innen oftmals in Widerspruch zu stehen, wie nachfolgendes Zitat aus dem Interview mit Lisa, Workshop-Koordinatorin und Leiterin des Workshops, an dem Berzam und Firaz ebenfalls teilnahmen, zu Filmpremieren und Filmpräsentationen auf Filmfestivals zeigt:

»Also für mich geht's dann wirklich einerseits darum, dass die Jugendlichen die Möglichkeit bekommen nochmal sichtbar zu werden, nochmal mit ihrem Anliegen, oder überhaupt öffentlich in Erscheinung zu treten, und dann dazu gezwungen sind, sich auf so ne Bühne zu stellen. Das ist so ein guter Lernprozess! Wenn die dann auf einmal da stehen, und die sind total aufgeregt zum Teil, oder total lässig und souverän, also es ist unterschiedlich. Manche finden's super und fühlen sich so wohl, und andere stehen dann auf der Bühne und denken sich ›Woah, scheisse, oh Gott, ich muss was auf Deutsch sagen‹, und so, und da muss ich dann mitgehen und auch mehr reden als die, aber ist auch ok, dann stehen sie halt da, werden gesehen [...].« (Lisa, Absatz 106)

---

82 Vgl. Gell 1999.

Die Formulierung »dazu gezwungen sein« impliziert, dass hier nicht die Beseitigung von Zwängen und die Herstellung von Autonomie vorangetrieben werden soll, wie sie beispielshalber von Fred Schell im Kontext seines Prinzips der handlungsorientierten Medienpädagogik eingefordert wird.<sup>83</sup> Dies wird im Kontext des Beispiels um Berzam und Firaz ersichtlich, deren Deutschkenntnisse sich seit den Dreharbeiten im Dezember 2016 und Januar 2017 bis zum April 2018 bei der ersten, groß angelegten öffentlichen Vorführung ihres Filmes enorm verbessert hatten. Dennoch waren die beiden von ihren Deutschkenntnissen im Film, die sie als exorbitant schlecht beurteilten, selbst peinlich berührt. Während der Vorführung des Films konnten sie vor Kichern kaum an sich halten und mussten im Anschluss mit sehr viel Überzeugungsarbeit seitens Lisa dazu bewegt werden, den Weg zur Bühne zum Filmgespräch allein und ohne die Workshop-Leiter\*innen anzutreten.

Berzam und Firaz kannten das Forum, auf dem ihr Film seine öffentliche Premiere feiern sollte, jedoch bereits. Gemeinsam mit Lisa und mir waren sie bei der letztjährigen Ausgabe des Filmfestivals gewesen, für das Lisa Freikarten über eine ihrer früheren Produktionen ergattern konnte. Wir saßen gut gelaunt zu viert in einer der hinteren Reihen und sahen uns die verschiedenen Kurzfilme an, um sie anschließend für die Vergabe eines Publikumspreises zu bewerten. Berzam und Firaz begannen in diesem Prozess der Bewertung das Gesehene mit ihrer eigenen Filmproduktion zu vergleichen und sich so auf interessante Weise neu mit ihrer eigenen Arbeit zu identifizieren. Durch dieses Erlebnis schienen Berzam und Firaz in der nächsten Auflage des Festivals, auf der ihr Film laufen würde, somit auch nicht das Risiko »unvorhergesehene[r] Aspekte der Selbstentblößung«<sup>84</sup> eingehen zu müssen. Durch den Besuch des Kinder- und Jugendfilmfestivals, das später auch als öffentliche Premiere des eigenen Filmes agieren sollte und auf dessen Zuschauer\*innenschaft hin somit auch das filmische Endprodukt ein Stück weit angepasst wurde, begann bei Berzam und Firaz eine reflexive Auseinandersetzung mit Prozessen der Produktion und Rezeption audiovisueller Medien, die bei vielen der untersuchten Formate aufgrund der Auslagerung des Montage-Prozesses zu kurz kam. Durch die Bewertung anderer Filme als ge- oder misslungen gelang es ihnen, auch bei ihrem eigenen Film neue Aspekte zu entdecken, die ihnen besonders ge- oder missfielen. Durch Prozesse der Bewertung anderer Filme während des Filmfestivals konnten sie so immer wieder neue Bezugspunkte zu ihrer eigenen filmischen Arbeit herstellen: »Siehst du wie die das gemacht haben, Lisa?« flüsterte Berzam während der Projektion eines Filmes. »Wir haben auch überlegt ob wir so eine ähnliche Sequenz mit genau der gleichen Musik verwenden wollten, haben es aber dann doch nicht gemacht« teilte er ihr stolz mit.

83 Schell 2009, 9. Siehe hierzu Kapitel 9.3.

84 Süß, Lampert & Trültzsch-Wijnen 2018 [2010], 101.

Leo, Workshop-Leiter des Brachstieger Projektes im Sommer 2017, positionierte sich im Kontext zu Sichtbarkeit auf der Bühne ähnlich wie Lisa, hob jedoch den Aspekt der Wertschätzung, die die Jugendlichen durch ihre eigene Sichtbarkeit erfahren sollten, stärker hervor:

»Ich finde, dass das ein ganz wichtiger Moment für die Jugendlichen ist, [...] also auch nochmal ein besonderer Moment, der auch nen Lerneffekt hat nochmal, auf die Bühne zu gehen, sich da hin zu stellen, sich seinen Applaus abzuholen, vielleicht auch noch ne Frage gestellt zu kriegen, mag sie noch so banal sein [...]. Weil das ist schon auch für viele das das erste Mal, dass die überhaupt mal im Mittelpunkt stehen, oder so gewürdigt werden, ne? Das erste Mal, dass sie stolz drauf sein können, was sie da gemacht haben.« (Leo, Absatz 92)

Der Grundton des Statements von Leo scheint durchaus Anerkennung und Wertschätzung zu beinhalten. Es wird jedoch erneut klar, dass ebensolche anerkennenden und wertschätzenden Haltungen heranwachsenden Fluchterfahrenen gegenüber immer erst ein in Vorausleistung-Gehen der Jugendlichen bezüglich einer gewissen Produktivität voraussetzte, die es sichtbar zu machen gilt. Der Ethnologe Stefan Dünnwald attestiert dieser impliziten Forderung eines in Vorausleistung-Gehens den Status des

»Einstieg[s] in einen vielfältig abgestuften und pädagogisch unterfütterten Eingliederungsprozess, der für mehr Rechte ein Mehr an Anpassung fordert und am Ende eine vollständige Anerkennung in Aussicht stellt.«<sup>85</sup>

Dieser Duktus einer Pädagogik, die Fremdsein als Defizit begreift, dem es durch den unfreiwilligen Schritt ins Scheinwerferlicht der Bühne beizukommen gilt, deutet sich im Hinblick auf die selbstartikulierten Zielsetzungen der Ermächtigung, der Partizipation und der Teilhabe als problematisch an: Was es bedeutet, ermächtigt zu sein und zu partizipieren, wird allzu oft vordefiniert durch Akteur\*innen, deren Ziel die Teilhabe der »fremden Anderen« ist. Vorgeprägte Verständnisse dessen, was es in einer von Visualität und Sichtbarkeit durchdrungenen Gesellschaft bedeutet, ermächtigt zu sein, taten sich auf: Nur wer sichtbar wird, wird wahrgenommen. Dabei sind es nicht die Ensembles der Akteur\*innen mit Fluchterfahrung, die definieren dürfen, welche Räume und Arenen es sein sollen, in denen sie partizipieren und teilhaben dürfen. Es sind Medienpädagog\*innen, Filmemacher\*innen und Festival-Organisator\*innen, zumeist einer weißen, akademisch gebildeten, urbanen Elite angehörend, die aus eigenen Bestrebungen und eurozentrischen Perspektiven heraus Partizipations- und Teilhaberäume aktiv abstecken.

---

85 Dünnwald 2006, 56.

Im Gespräch verwies Thilo im Kontext des »Lesebrille«-Projektes im Haus Rau-  
faser darauf, dass für ihn als Projektkoordinator der Spagat zwischen den Initia-  
tor\*innen und den Durchführenden nicht mehr umsetzbar war, denn

»[...] ja, da gibt's ganz viele Befindlichkeiten. Und die kommen gar nicht von den  
Filmemachern, sondern von den Einrichtungen [...] aber eigentlich ein ganz groß-  
artiges Projekt. Ich glaub' es gab in Marienberg noch nie nen Film, wo so viele  
unterschiedliche Filmgruppen an einem Werk gearbeitet haben [...].« (Thilo, Ab-  
satz 34)

Thilo verwies vorsichtig und nach den passenden Worten suchend auf die einzel-  
nen Positionen der involvierten Akteur\*innen und Institutionen, derer es im Kon-  
text der Sichtbarmachung vor allem im Bereich des Abspanns in Form von Erwäh-  
nungen und Credits besonderes Augenmerk zu schenken galt. Ihm schien bewusst  
zu sein, wie delikater die Frage nach der Anerkennung war, und wie sehr sie mit  
banal erscheinenden Aspekten des Sichtbarens verbunden war, beispielshalber  
in Form von Erwähnungen im Abspann des Filmes. Der Verweis darauf, dass es  
den aktiv Involvierten und Filmemacher\*innen weniger um die *eigene* Sichtbar-  
keit als den im Prozess unsichtbaren Institutionen ging, weist auf ein gesteigertes  
Interesse der *institutionellen* Sichtbarkeit als Initiator\*innen, Geldgeber\*innen, Ko-  
ordinator\*innen und Gastgeber\*innen der Dreharbeiten hin. Aufgrund ihrer insti-  
tutionalisierten Position im Feld kultureller Produktion sind sie nachhaltig daran  
interessiert, bei Neuaushandlung der Durchmachtung dieses Feldes unter Mitein-  
beziehung subalternen, fluchterfahrener Akteur\*innen repräsentiert zu sein. Thilo  
hob hier besonders die Problematik hervor, dass in diesem »eigentlich [...] ganz  
großartigen Projekt« so viele Gruppen wie noch nie zusammengearbeitet hatten.  
Institutionelle Interessen an Sichtbarkeit erscheinen hier ausgeprägter als die Prio-  
rität Teilnehmenden, im Kontext des Projektes an Sichtbarkeit zu gewinnen.

Die Sichtbarkeit der fluchterfahrenen Jugendlichen selbst scheint hier deutlich  
der Sichtbarkeit einzelner Institutionen, die sich in den Akt des Sichtbarmachens  
involviert sehen wollen, untergeordnet. Im Gegensatz zu den Teilnehmenden me-  
dialer Ermächtigungsformate liegt ihnen die eigene Sichtbarkeit stark am Herzen.  
Auch im Gespräch mit Fatima, einer Teilnehmer\*in des Projektes, die bei den Dreh-  
arbeiten selbst nicht vor der Kamera sichtbar werden wollte, kommt zu Vorschein,  
dass sie der Premiere und einer öffentlichen Sichtbarkeit geringe Bedeutung bei-  
maß:

**Gerhard:** »Mmh ... warst du auch bei der Premiere von dem Film? ... Da gab's ja  
diesen Termin, im Mai ...«

**Fatima:** »Ja, ich war nicht dabei [...] .«

**Gerhard:** »Achso, ah!«

**Fatima:** »Ja, ich hatte anderes zu tun, ja.«

(Fatima, Absatz 49-53)

Fatima hatte großen Wert daraufgelegt, den finalen Rohschnitt der Szene, bei deren Reinszenierung sie beteiligt war, direkt am Tag des Schnitts aus dem iPad auf ihr Smartphone weitergeleitet zu bekommen. Bei der Premiere des Filmes anwesend zu sein war ihr weniger wichtig. Das Publikum entsprach vielmehr der allgemeinen Zielklientel des Museums, als dass auch minorisierte oder migrantisierte Zielgruppen aktiv angesprochen worden wären. Dass Teilnehmende »auch mal ins Museum« gehen, wie es Thilo als Zielsetzung der »Lesebrille« artikuliert hatte, schien nicht stattzufinden. Das Museum schien auch keine Bemühungen in die Richtung unternommen zu haben selbst aktiv zumindest auf die Workshop-Teilnehmer\*innen respektive deren Lehrerin zuzugehen, um deren Anwesenheit bei der Film Premiere sicherzustellen. Im Anschluss an die Projektion des zirka eineinhalb stündigen Filmes, der weder an- noch abmoderiert wurde, tauschten die Zuschauenden wohlwollende und anerkennende Oberflächlichkeiten aus und widmeten sich im Anschluss bei Fingerfood den anderen Programmpunkten des Jahresabschlussfestes. Eine Öffnung der Institution hin zu anderen gesellschaftlichen Gruppierungen war somit nicht erkennbar. Man blieb unter sich.

Anders verlief die Premierenfeier des Filmes, der im Adelshügeler Projekt »Filmend auf Reisen« entstanden war. Schon eine Stunde vor den Teilnehmern des Workshops waren Christine und Cedric mit den Vorbereitungen und dem Aufbau beschäftigt. Im Diskoraum des Jugendzentrums wurde alkoholfreier Schaumwein sowie Chips und Knabberereien vorbereitet und Sitzmöglichkeiten für die Teilnehmer bereitgestellt, die gemeinsam mit einigen Freund\*innen kurz vor Premierenbeginn ankamen. Es war deutlich spürbar, dass alle Anwesenden guter Dinge waren und sich auf die Veranstaltung lange im Voraus gefreut hatten. Als Christine die Teilnehmenden vor der endgültigen Projektion des Filmes vor das Publikum bat, war der Stolz der Jugendlichen, ihren Freund\*innen heute »ihr« filmisches Endprodukt präsentieren zu können, unverkennbar. Nachdem Christine Details zum Workshop und den Teilnehmenden vorgetragen und den Film anmoderiert hatte, drängten die Teilnehmenden zur schnellen Projektion und vertrösteten Fragen nach der Erfahrung des Filmemachens auf später. Ihnen war es wichtig, sich untereinander auszutauschen.

Im Anschluss richteten besonders Christine und Cedric Fragen an die Jugendlichen, die sie durchaus knapp beantworteten. Wiederholte Nachfragen wie »Erzähl mal, wie war das?« sollten die Jugendlichen zu erneuter Rekapitulation und Reflexion der erlebten Situationen sprachlicher Missverständnisse anregen. Mitarbeiter\*innen des Jugendhauses rundeten die knappe Filmdiskussion mit anerken-

nenden Worten ab. Christine versprach zudem, in den kommenden Tagen DVDs für alle Teilnehmenden mit dem kompletten Film- und Fotomaterial inklusive Outtakes im Jugendhaus vorbeizubringen. Der offizielle Teil der Veranstaltung endete mit der Rückfrage, ob die Jugendlichen damit einverstanden seien, wenn der Film innerhalb der nächsten Tage online gestellt würde. Zudem erging von Seiten Christines die Bitte um Rückmeldung bei ihr, falls Namen im Film falsch geschrieben worden seien.

## 9.8 Premierenfeiern unter Druck: von sozialer Ästhetik und »Gefügen des Zuschauens«

Während die beiden, gerade beschriebenen Vorführungen finaler, in Workshop-Kontexten produzierter Filme Extrembeispiele der (Nicht-)Involvierung Durchführender und Teilnehmender darstellen, konnte ich hinsichtlich der Sichtbarkeit einzelner Akteur\*innen-Ensembles auch weniger radikal auf sie ausgerichtete bzw. sie ausschließende Premierenfeiern besuchen: Besonders im Blitzwacher Workshop »Macht & Internet!« spielte Projektkoordinatorin Elisabeth die Karte ihres umfassenden Netzwerkes in der Filmbranche aus: Es war ihr so möglich, ein großes Kino in der Innenstadt für die Premierenfeier des Kurzfilmes zu gewinnen. Dass die Teilnehmenden aus den Bezirken am östlichen Stadtrand der Großstadt bis ins Zentrum verhältnismäßig lange Anreisezeiten hatten und aufgrund des Termins, der unter der Woche stattfand, einige von ihnen wegen des Schulbesuchs am nächsten Tag nicht zur Premiere erscheinen konnten, schien Elisabeth jedoch bewusst in Kauf genommen zu haben.

Obwohl ich das Kino bereits zirka eine halbe Stunde vor Veranstaltungsbeginn erreichte, traf ich bereits einige Teilnehmer\*innen des Workshops an. Praktikantin Linda hatte über die seit der Projektwoche bestehende WhatsApp-Gruppe angekündigt, dass mit großem Andrang zu rechnen ist. Einige Jugendliche hatten daraufhin direkt ihre Teilnahme abgesagt. Eine andere Gruppe, die ich nun traf, hatte es sich nicht nehmen lassen, bereits eine Stunde vor Beginn der Premierenfeier am Veranstaltungsort einzutreffen. Ihre Stimmung war ausgelassen. Die Jugendlichen waren damit beschäftigt, Fotos von- und miteinander aufzunehmen. Auch ich wurde mehrfach zum Fotoshooting eingeladen und abgelichtet. Trotz eines Mathetestes am nächsten Tag hatten die Jugendlichen keine Mühen gescheut: Neben der frühen Ankunft und der langen Anreise vom Stadtrand hatten sich die Jungs und Mädels mit Jackett und Abendkleid in Schale geworfen. Man merkte ihnen an, wie sehr sie das Zusammentreffen genossen und wie stolz sie waren, aufgrund ihrer eigenen filmischen Arbeiten im Mittelpunkt zu stehen.

Der weitläufige Innenhof des Kinos bot Raum für die Bildung kleiner Grüppchen von Menschen, die zusammenstanden und sich unterhielten. Nachdem ich

einige der Teilnehmer\*innen getroffen hatte und freudige Begrüßungen ausgetauscht worden waren, passierte ich zügig den offenen Innenhof, ging an dem kleinen Infostand von »Macht & Internet!« neben der Bar vorbei und registrierte mich im Foyer, wo ich weitere Mitarbeiter\*innen und Teilnehmer\*innen des Workshops traf. Als ich mich umsah, vermisste ich besonders Moritz. Er war als Leiter eben jener Gruppe im September beim Workshop zugegen gewesen, bei der ich teilnehmend beobachtet hatte. Gerne hätte ich ihm noch ein paar Fragen gestellt und mich mit ihm unterhalten, er sollte es jedoch nicht zur Premiere schaffen. Alina, eine weitere Gruppenleiterin, mit der ich mich im Rahmen des Workshops angefreundet hatte, schien vor allem mit ihrem Mann und ihrer Tochter beschäftigt. Neben den Teilnehmer\*innen und Mitarbeiter\*innen waren zudem auch wichtige Persönlichkeiten aus der Führungsriege der organisierenden Institutionen zur Film Premiere gekommen. Elisabeth unterhielt sich angeregt mit eben diesen anwesenden Funktionär\*innen und fand daher nur Zeit für eine kompakte Begrüßung.

Im Foyer bekamen alle am Workshop Beteiligten ein oranges Armbändchen, das sie als Beitragende sichtbar machte und ihnen freien Eintritt zur Filmvorführung gewährte. Nachdem ich mich registriert, mein Bändchen erhalten und ein paar kurze Gespräche geführt hatte, traf ich Elisabeth auf der Treppe beim Hochgehen zum Kinosaal erneut. Cassandra, die Geschäftsführerin der Filminstitution, in deren Büroräumen ich bereits vor einem guten Jahr zum ersten Kennenlernen mein Forschungsinteresse bekundet hatte, begleitete sie. Es war Elisabeth anzusehen, dass sie sehr stolz war, uns allen die Premierenfeier in so einem eindrucksvollen und renommierten Kino zu ermöglichen, als sie ausführte, dass sie eigentlich an einem anderen Spielort interessiert gewesen sei, nun aber auch ganz glücklich mit dieser Lösung wäre. Es ginge ihr darum, dass die Jugendlichen auch durch den Veranstaltungsort Wertschätzung für ihr Tun erfahren. Unter anderem waren hierfür auch Details wie die orangenen Armbändchen ausschlaggebend: Sie machten die Jugendlichen neben den Mitarbeiter\*innen als gleichwertig Beitragende zum Projekt sichtbar.

Die Gesamtkomposition der einzelnen Faktoren – das noble Kino, das Veranstaltungsformat mit Sektempfang und rotem Teppich, der sonnige Spätherbstag, dessen Witterung dem der Projektwoche gleichkam, die Sichtbarkeit der Mitarbeitenden aufgrund ihrer Armbändchen, die sich herausgeputzt und beinahe eine Stunde Anreise mit öffentlichen Verkehrsmitteln hinter sich hatten – trug dazu bei, dass bei der Film Premiere eine ganz besondere Stimmung vorherrschte: Diese war zum einen von den Organisierenden intendiert, wie Elisabeths Ausführungen andeuteten. Zum anderen jedoch konstituierte sich eine gewisse Atmosphäre. Gernot Böhme liefert mit seinem Beitrag zu einer Ästhetik des Sozialen<sup>86</sup> ein

---

86 Vgl. Böhme 2014 [1995].

passendes Vokabular zur Beschreibung solcher Atmosphären. Wie die Medienwissenschaftlerin Julia Bee in ihrem Buch »Gefüge des Zuschauens« zudem darlegt, konstituieren sich Rezeptionsweisen medialer Inhalte in ebensolchen Kontexten wie dem gerade beschriebenen multisensorischen Kinoerlebnis durch »ein Zusammenwirken menschlicher und nichtmenschlicher Praktiken anhand von Mikroprozessen.«<sup>87</sup> Der Akt des Rezipierens ist somit nicht nur als einfaches Anschauen von Filmen zu denken. Ihm wohnt das Potenzial inne, durch die bewusste Auswahl und Involvierung von Aktanten wie Kino, Sekt, orangen Bändchen und rotem Teppich eine bestimmte Atmosphäre zu kreieren, die bei Rezipient\*innen gewisse Stimmungen und sogar Haltungen den Filmformaten gegenüber erzeugen kann.

Bevor die Kurzfilme gezeigt wurden, betrat Elisabeth die Bühne und richtete einige Worte ans Publikum. Sie führte kurz ihre Wahrnehmungen der politischen Situation in Deutschland hinsichtlich FluchtMigration aus und nahm Bezug auf jüngst stattgefundene Großveranstaltung im Zusammenhang mit dem sogenannten Unteilbar-Bündnis.<sup>88</sup> Sie sprach von zwei separaten Parallelwelten, als sie von den gemeinsamen Prozessen des Filmemachens in den Workshops auf der einen und den Debatten im Kontext des aktuellen Tagesgeschehens auf der anderen Seite erzählte.<sup>89</sup> Nach der Filmvorführung trafen sich alle Beteiligten im Foyer des Kinos. Die Ensembles der Akteur\*innen des Workshops blieben abgesehen von der gemeinsamen Bühnenpräsenz größtenteils unter sich: Elisabeth und ihre Mitarbeiter\*innen fanden nur wenig Zeit für die Protagonist\*innen und Teilnehmer\*innen des Workshops. Sie befanden sich den größten Teil der Zeit in Gesprächen miteinander oder mit Mitarbeiter\*innen von Stiftungen, Dachverbänden und

---

87 Bee 2018, 17.

88 #unteilbar rief am 13. Oktober 2018 zu einer Großdemonstration in Berlin auf, an der laut eigenen Angaben 250 000 Menschen teilnahmen. Das Bündnis versteht sich als Zusammenschluss von Initiativen, die sich für die Unterstützung von und gesamtgesellschaftliche Solidarität mit fluchterfahrenen Menschen in Deutschland stark machen. Siehe hierzu <https://www.unteilbar.org/uber-unteilbar/positionen/>, zuletzt aufgerufen am 6. November 2020.

89 Der Begriff der Parallelwelt stammt aus der Philosophie und ist insgesamt positiver konnotiert als der oftmals im Zusammenhang mit Migration verwendete Begriff der Parallelgesellschaft aus den Sozial- und Kulturwissenschaften. Die Möglichkeit einer anderen, besseren Welt, einer eskapistischen Utopie, stellt die scharfe Trennlinie der Parallelwelt zum Begriff der Parallelgesellschaft dar: Die Etablierung von Parallelgesellschaften, die bisweilen das Gewaltmonopol des Staates nicht mehr anerkennen, erscheint als dystopisch und beängstigend. Erklärbar ist dies durch die als gefährlich wahrgenommene Abschottung von der Mehrheitsgesellschaft. Auch die Befolgung eigener Regelwerke und zugrunde liegender ethisch-moralischer Wertvorstellungen spielt hierbei eine Rolle. Auch prekäre Bildungsrealitäten, derer die Teilnehmenden teilweise entstammen, werden Minderwertigkeit produzierende Konzeptualisierungen von Parallelgesellschaft assoziiert wird (Vgl. Wellgraf 2018). Elisabeth zeigt durch das Sprechen über Parallelwelten erneut auf, wie sehr ihr Handeln von politischen Idealen durchdrungen ist.

Filmakademien, die ebenfalls zur Präsentation der Filme erschienen waren. Das Premieren-Event schien für sie daher mehr die Funktion eines Netzwerk-Treffens mit Mitgliedern der »Branche« zu erfüllen. Die Reflexion der Dreharbeiten sowie der interkulturellen Begegnung im Workshop fand nur in kurzen Episoden statt.

Die Premiere des Kurzfilmes, der aus der Kollaboration zwischen der Blitzwacher Medienagentur SchauinsLand und der lokalen gGmbH KiP entstand, verfolgte eine ähnliche Strategie des selektiven Sichtbarmachens der jugendlichen Protagonist\*innen während der Premierenfeier des Kurzfilms: Gegen 17 Uhr erreichten die ersten Gäste die »Kombüse«, eine Art Trendlocation in dem selben Loftgebäude, in dem SchauinsLand sein Quartier bezogen hat. Neben den Protagonist\*innen des Filmes – den fluchterfahrenen »Pflegekindern« und ihren »Pflegeeltern« – kamen auch Stellvertreter\*innen von KiP, die das Format neben SchauinsLand infrastrukturell mitorganisiert und vor allem finanziert hatten. Das hippe Café füllte sich langsam mit Menschen, die sich zumeist bereits zu kennen schienen und es sich auf den bereitstehenden Secondhand-Möbeln gemütlich machten, nachdem sie sich an der Auswahl an matehaltigen Limonaden und zuckerfreien Koffeingetränken bedient hatten.

Zumeist hatten Verwandte und Freund\*innen der Gasteltern den Weg zur Premiere auf sich genommen. Wie sich nach Gesprächen mit den fluchterfahrenen Protagonist\*innen herausstellte, die mir Leo kurz vorgestellt hatte, hatten sie es nicht für notwendig befunden bzw. die Möglichkeit erwogen, ihre Freund\*innen aus Schule, Sportverein oder Sprachkurs zur heutigen Filmpremiere einzuladen.

## 9.9 Abläufe und Dramaturgien des Regierens von Sichtbarkeiten

»In der Tat ist es der Zirkel von Manipulation und rückwirkendem Bedürfnis, in dem die Einheit des Systems immer dichter zusammenschießt. Verschwiegen wird dabei, daß der Boden, auf dem die Technik Macht über die Gesellschaft gewinnt, die Macht der ökonomisch Stärksten über die Gesellschaft ist.«<sup>90</sup>

Bereits in den ersten Minuten der oben ja schon angerissenen Zusammenkunft deutete sich die Formation zweier, voneinander getrennter Ensembles von Akteur\*innen an, denen an unterschiedlichen Zielsetzungen im Kontext des Vorhabens »Filmemachen« gelegen ist: Auf der einen Seite konnte ich eine weiße, gebil-

90 Adorno & Horkheimer 2019 [1944], 129.

dete, einigermaßen wohlhabende Gruppe an Menschen ausmachen, die sich selbst in ihrem Habitus als wohlwollende Gönner\*innen und Philanthrop\*innen im Rahmen von Unterhaltungen über die großartige Intention des filmischen Vorhabens zu bestärken schien. Während der Premierenfeier des filmischen Endprodukts bedienten sich die Mitglieder dieses Ensembles, die im Laufe der Dramaturgie des Events mehr und mehr unsichtbar wurden, der Mithilfe eines zweiten Ensembles aus Akteur\*innen, das ich auf der anderen Seite ausmachen konnte: die fluchterfahrenen Jugendlichen. Aufgrund ihrer visuell markierten und dadurch besonders hervorgehobenen Hilfsbedürftigkeit qualifizierten sie sich als Darsteller\*innen einer performativen, inszenierten Aufführung von Inferiorität, Hilfsbedürftigkeit und Fremdheit, die die Premierenfeier letztlich darstellte. Durch gezielte Akte des Otherings<sup>91</sup> fluchterfahrener Jugendlicher hoben die Durchführenden somit die Inferiorität der Teilnehmenden hervor. Wie auch im filmischen Endprodukt des Projektes ließen sie Resilienzpotenziale sowie Selbstbestimmung und bestehende Handlungsfähigkeiten der Jugendlichen außer Acht.

Das Programm begann mit drei kurzen Ansprachen der Organisator\*innen und Geldgeber\*innen des Workshop-Formates. Eine Dame, die den gemeinnützigen Verein vertrat, unter deren Federführung und Finanzierung das Format realisiert wurde, sprach am längsten: Sie hob vor allem den positiven Effekt des durch sie vertretenen Vereins und dessen Aktivitäten auf das Leben der jugendlichen Protagonist\*innen hervor. Zudem bedankte sie sich bei Leo und Frieder für die Durchführung des Workshops und für das tolle Ergebnis in Form des entstandenen Kurzfilms. Leo ergriff nach ihr das Wort. Aus einem mir dazu antagonistisch erscheinenden Impetus heraus hob er den Beitrag der fluchterfahrenen Jugendlichen ins Zentrum seiner Ausführungen, dankte ihnen für ihr Mitwirken und beglückwünschte sie zu »ihrem« tollen Film. Nach diesem letzten Redebeitrag folgte ohne Kommentar der Protagonist\*innen die Vorführung des Kurzfilms.

Ich war mir anhand dieser Beobachtungen ein wenig unsicher, wessen Film wir auf dieser Premierenfeier nun konkret feierten: War es der Film der Jugendlichen, die bei den Dreharbeiten involviert waren und deren Geschichten im Film erzählt werden sollten? Oder war es der Film der Organisation, die ihre integrativen Bestrebungen und sich selbst feiern wollte? Die bisherigen Redebeiträge, die Atmosphäre der Veranstaltung in dem hippen Café, das anwesende Publikum und die eher passive Rolle der Hauptdarsteller\*innen erweckten in mir den Eindruck, als würde es sich hier um eine performative Selbstversicherung der eigenen Bemühungen und Aktivitäten der Organisator\*innen und Koordinator\*innen handeln. Die reflexiv-dekonstruierende Involvierung der Jugendlichen in mediale Produktions- und Rezeptionskontexte von Darstellungen eines fluchtmigrantischen Alltags in Deutschland schien bisher nicht im Vordergrund zu stehen. Die

---

91 Vgl. Gaupp 2015.

Rolle der jugendlichen Mitwirkenden, die auch nicht vollzählig zur Premiere anwesend waren, erschien mir widersprüchlich: Ihre Anwesenheit war zwar erwünscht, vor der Präsentation des Filmes kamen sie jedoch nicht zu Wort. Sie wurden nicht sicht- oder hörbar. In Leos anerkennenden Ausführungen fanden sie zumindest Erwähnung.

Nachdem der Applaus zum Ende der Filmvorführung langsam abgeebbt war, betrat Inka, eine der begleitenden Pädagoginnen des Formats, die Bühne. Sie bat nun endlich auch die Darsteller\*innen zu sich. Mir fiel auf, dass nur die fluchterfahrenen Protagonist\*innen und Mitwirkenden im Bereich Licht, Kamera und Ton auf der Bühne standen. Ihre Gasteltern wurden nicht auf die Bühne gebeten, steuerten jedoch aus dem Publikumsbereich ergänzende Wortmeldungen bei. Ihre Sichtbarkeit in diesem Kontext kam mir inszeniert und asymmetrisch vor. Freundlich beantworteten die Jugendlichen wohlwollende Fragen aus dem Publikum zum Leben in Deutschland, dem Produktionsprozess des Filmes, ihrer Wahrnehmung der deutschen Kultur und dem Stellenwert des Familienlebens in ihrer Heimat. Eine kurze Diskussion mit Rückfragen aus dem Publikum kam im Anschluss an die Einladung der fluchterfahrenen Protagonist\*innen zustande. Einige Interessierte nutzten die Gelegenheit und erkundigten sich nach weiteren Einzelheiten zum gemeinsamen Leben mit den Pflegefamilien und nach dem persönlichen Nutzen der filmischen Arbeit für die Jugendlichen. Der Grundtonus war geprägt von anerkennenden und dankenden Worten seitens der Jugendlichen. Einige der Pflegeeltern machten einen sehr gerührten Eindruck, es flossen Tränen. Nach dem Filmgespräch, das zirka zehn Minuten gedauert hatte, bekamen die Jugendlichen noch auf der Bühne von Leo ein Teilnahmezertifikat ausgehändigt, auf dem ein kurzer Text die von ihnen ausgeführten Aufgaben und den Titel des besagten Filmes würdigte. Nach insgesamt einer Stunde endete die Veranstaltung.

Die Präsenz der Jugendlichen auf der Bühne markierte im Gesamtkontext der Veranstaltung einen dramaturgischen Höhepunkt. Sie kulminierte in der Sichtbarkeit der fremden Anderen im Rahmen der milieuspezifischen Umgebung der »Kombüse«. Die Sichtbarkeit der Jugendlichen und ihre inszenierte Hörbarkeit erschien mir jedoch eher als Anerkennung gegenüber der Organisation, die Geld und Ressourcen für das Projekt bereitgestellt hatte. Die Fragen an sie waren vorhersehbar, ihre Antworten wie abgelesen und zuvor eingeübt. Es fand somit eine deutlich überhöhte Sichtbarkeit der Jugendlichen und ihrer Aktivitäten im Verhältnis zum Rest der involvierten Akteur\*innen statt. Darauf deuteten die wohlwollenden Bestrebungen hin, bestehende Asymmetrien in der Darstellung und Sichtbarkeit fluchterfahrener Jugendlicher auszugleichen. Diese Bemühungen blieben jedoch in der binären Logik des »Wir und die Anderen« verhaftet, anstatt sie zu durchbrechen. Die Anerkennung der Jugendlichen als Personen mit Potenzialen und Stärken ohne die aufoktroierte Kategorisierung als hilfsbedürftige Flüchtlinge fehlte also auch in der öffentlichen Präsentation des filmischen Endproduktes. Dies deutete

sich unter anderem anhand der Tatsache an, dass die jugendlichen Workshopteilnehmer\*innen nach Ende des offiziellen Teils vielmehr mit dem Abbau der Stuhlreihen beschäftigt waren, anstatt sich unter die Gäste zu mischen und mit ihnen ungezwungen zu plauschen. »Nein, Du musst uns nicht helfen, wirklich nicht! Du bist von so weit her angereist, jetzt genieß erstmal die Veranstaltung!« entgegnete mir Omar, als ich ihm beim Stapeln der Stühle helfen wollte.

Aufgrund seiner eigenen privilegierten Position und Stellung in der deutschen Gesellschaft war das Ensemble des anwesenden weißen Bildungsbürgertums somit auf die Unterstützung der als filmisch inferior konstruierten und hierdurch als hilfsbedürftig deklarierten, fluchterfahrenen Jugendlichen angewiesen, um seinen eigenen eurozentrischen Philanthropismus zu legitimieren. Neben dem Prozess des gemeinsamen Filmemachens betonte Leo im Gespräch auch die Ebene der Präsentation und Rezeption des finalen Produktes. Ermächtigung verstand er in diesem Kontext vor allem so, dass Aufmerksamkeit für, Interesse an und die Würdigung von fluchtmigrantischen Ausdrucksformen in Form eines Films entstanden war. Auf meine Rückfrage, ob und inwiefern die Jugendlichen im Hinblick auf die eigentliche Artikulation ihrer Positionen Ermächtigung erfahren hätten, wich Leo jedoch aus. Stattdessen begann er von Freiräumen zu sprechen, die geschaffen werden müssten. Die gemeinsame Erarbeitung von Rückeroberungsstrategien in Bezug auf Themen, zu denen sich Erwachsene äußerten, die betroffenen Jugendlichen aber nicht, schien Leo am Herzen zu liegen. Ob und inwiefern die jugendlichen Protagonist\*innen diese Themen jedoch für sich zurückgewinnen wollten und inwiefern sie diese Prozesse der Rückgewinnung als ermächtigend empfanden, bleibt unklar. Dies sind weiterführende Fragen, die auf der Premierenfeier des Kurzfilmformats in Zusammenhang mit dem lokalen, gemeinnützigen Verein jedoch nicht final geklärt werden konnten. Sie kamen mir erst auf dem Heimweg im ICE nach Bayern bei der Niederschrift meiner Gedanken in den Sinn.

Premierenfeiern und Filmvorführungen in ko\*laborativen Arbeitszusammenhängen zwischen fluchterfahrenen Jugendlichen und Medienschaffenden verschiedenster Couleur stellen also nicht per se Freiräume für spielerischen Umgang mit der eigenen (Un-)Sichtbarkeit dar. Vielmehr sind sie in zweierlei Hinsicht ein hierarchisch-durchmachtetes Feld mit deutlichen Absichten: Einerseits stellen sie klar strukturierte Arenen performativer Darstellung der im Workshop und bei Dreharbeiten erbrachten repräsentativ-integrativen Eigenleistung der Akteur\*innen dar. Andererseits eröffnen sie Räume, die Jugendlichen anhand des filmischen Endprodukts und dessen Wahrnehmung durch möglichst heterogene Publika die Möglichkeit bieten, Alltag, Mediennutzung, Sprachkenntnisse oder erlebte Diskriminierung zu benennen und zu reflektieren. Ebenso wie die Arbeitsschritte während der Dreharbeiten wurden die Filmvorführungen von den Verantwortlichen und Durchführenden moderiert, strukturiert und somit formatiert. Alle Vorgänge des Sichtbarmachens der entstandenen audiovisuellen Formate – sei es die öffentliche

Vorführung der Filme, deren Einreichung bei Jugendfilmfestivals sowie der Upload auf Videoplattformen wie YouTube oder Vimeo – oblagen den Organisator\*innen und Koordinator\*innen der jeweiligen Workshops und Projekte.

Im Adelshügeler Projekt »Filmend auf Reisen« stand die Reflexion gemeinsamer Schaffensprozesse im Rahmen einer Premierenfeier im Mittelpunkt. Hierzu hatten die mitwirkenden Jugendlichen eigens Freundinnen und Freunde eingeladen. Bei anderen Projekten hingegen stellten öffentliche Vorführungen oftmals eher Räume der performativen Selbstbestätigung durchführender und formatierender Akteur\*innen dar. Die Akteur\*innen sind hierfür auf die bestehenden Differenzkategorien des Fremden und des Eigenen angewiesen, um den Effekt ihres Wirkens im Hinblick auf die selbst artikulierten Zielsetzungen des interkulturellen Begegnens, des Integrierens und des Sicht- oder Hörbarmachens aufzeigen zu können. Die Verfestigung konstruierter, »einander diametral gegenüberstehende[r] Positionen«,<sup>92</sup> die sich in der Diskursivierung von Differenzkategorien aus dem machtvollen Eigenen und dem passiven, hilfsbedürftigen Fremden niederschlagen, ist als Folgeerscheinung solch performativ-darstellerischer Selbstaffirmationen anzusehen. Zu kurz kommt sowohl im Film als auch in der Premiere der Ko\*laboration von SchauinsLand und KiP die Dekonstruktion ebendieser Kategorien hin zu hybriden Räumen oder *Third Spaces*,<sup>93</sup> in denen spielerischer Umgang mit identifikativen Mehrfachzugehörigkeiten oder »Bindestrich-Identitäten«<sup>94</sup> möglich werden. Denn wie Vorarbeiten aus den empirischen Kulturwissenschaften gezeigt haben, sind »Einfachzugehörigkeiten« vielmehr Produkt stark reduzierender und vereinfachender Vorstellungen spätmoderner Subjektidentitäten:

»Wer fühlt sich denn *nicht* mehreren identitären Einheiten zugehörig? Selbst wenn man solche wie Schicht, Geschlecht, Familie und politische Gesinnung außer Acht lässt und nur ethnische, nationale oder lokale Identitäten in den Blick nimmt, kann man sich auch als Bayrisch-Westfale, Berliner Schwäbin oder Baden-Württemberger als hybrides Wesen empfinden [Hervorh. i. O.].«<sup>95</sup>

Ebendiese Zwischenräume erscheinen als bedeutsame Räume des Miteinanders. Sie ermöglichen Begegnungen auf Augenhöhe zwischen den Hiesigen und den Fremden. Auch Stefan Hirschauer macht sich für die Untersuchung ebendieser Zwischenräume stark. Er argumentiert, dass die Ursache real existierender Differenzkategorisierungen in tiefliegenden Gesteinsschichten des eigenen Handelns und Bewusstseins zu verorten sei:

92 Heinemann & Khakpour 2019, 3.

93 Vgl. Bhabha 1994.

94 Vgl. Scheer 2014.

95 Scheer 2014, 8f.

»Kulturelle Differenzen sind nicht nur Diskurseffekte, kognitive Schemata [...] oder theoretische Essentialisierungen, wie in den Kulturwissenschaften [...] oft unterstellt wird, es sind vor allem *praktisch vollzogene*, körperlich und situativ materialisierte sowie institutionell geronnene ›Real-Essentialisierungen‹, und diese sozial konstruierte *Eigentlichkeit* von Differenzen gilt es zu untersuchen [Hervorh. i. O.].«<sup>96</sup>

Nicht nur durch das dramaturgische Arrangement des filmischen Rohmaterials basierend auf ihrem Expert\*innenwissen,<sup>97</sup> sondern auch über die gezielte Planung und Formatierung der öffentlichen Vorführung der entstandenen Filme sowie das bewusste Auf-die-Bühne-Bitten fluchterfahrener Akteur\*innen beeinflussten die Workshop-Mitarbeiter\*innen gezielt die öffentliche Wahrnehmung des Projektes. Zum anderen arrangierten sie sehr selektiv Situationen der (Un-)Sichtbarkeit auf der Hinterbühne, um die Darstellung der eigenen Arbeit auf der Vorderbühne zu optimieren und zu idealisieren:<sup>98</sup> Obwohl die Jugendlichen bisweilen aus zentralen Prozessen des Filmschnitts und der Montage aus zeitökonomischen Gründen ausgeschlossen worden waren, wurden sie bei der Premiere dennoch als Filmschaffende gefeiert und zu »ihren« Filme beglückwünscht.

## 9.10 Sichtbarkeit als »große Verantwortung«

Als Konsequenz zu behaupten, dass fluchterfahrene Jugendliche ausschließlich als Darstellende in einer performativen Selbstbestätigung philanthropischer Akteur\*innen eines Alltagshumanitarismus sichtbar werden dürfen und können, wäre jedoch falsch. Anhand der Begegnung mit Kadir, einem seit 2017 für das Filmfestival »Filmflucht« aktiven jungen Mann aus Mörven, wird nachfolgend klar werden, dass unter gewissen Bedingungen durchaus bestimmte Freiräume entstehen können: Die Projektteilnehmer\*innen können diese aktiv für sich nutzen, um selbstbestimmt sicht- und hörbar zu werden.

Ich lernte Kadir persönlich im Rahmen eines Workshops an einer Universität zum Thema »migrantische Sichtbarkeiten« kennen, an dem ich im Zusammenhang mit meiner Dissertationsforschung im Frühjahr 2019 ebenfalls teilgenommen hatte. Gemeinsam mit Andrej, einem Kurator des Filmfestivals »Filmflucht« der ersten

96 Hirschauer 2014, 188.

97 Siehe hierzu Kapitel 7.6.

98 »Der Einzelne wird sich also bei seiner Selbstdarstellung vor anderen darum bemühen, die offiziell anerkannten Werte der Gesellschaft zu verkörpern und zu belegen, und zwar in stärkerem Maße als in seinem sonstigen Verhalten« (Goffman 1983 [1959], 35).

Stunde, und Tedrick, einem Dokumentarfilmemacher, präsentierte Kadir die Arbeit des Festivals sowie die gerade erwähnte filmische Langzeitdokumentation des Projekts, die gleichzeitig als Abschlussarbeit Tedricks an einer lokalen Filmhochschule fungierte. Bereits seit 2017 hatte Kadir Aufgaben als Moderator und Beschaffer von Filmrechten zur öffentlichen Vorführung selbständig übernommen. Mehrfach präsentierte er während aller Festival-Editionen seit 2017 verschiedene Filmvorführungen und moderierte die anschließende Diskussion der gezeigten Filme. Kadir hatte also bereits hinreichend Erfahrung damit sammeln können, wie es sich anfühlte, auf einer Bühne sichtbar zu sein vor einem zumeist deutschen Publikum.

Ich hatte bereits zuvor im Gespräch mit Thilo, dem medienpädagogischen Leiter des Projektes, von Kadir und seinen Aufgaben gehört. Thilo äußerte sich im Zusammenhang mit dem Prozess des Ablassens von »seinem« Projekt darüber, was für Konsequenzen es für ihn als Projektleitung hatte, bestimmte Aufgabenbereiche abzugeben:

»Es ist jetzt ein etwas nerdigeres Festival geworden. Also die Kuratoren kennen sich wirklich aus, die organisieren auch ihre eigenen Filmscreening in Hamburg, in sonstwo, und machen das dann einfach. Ich geb' teilweise einfach Anfragen weiter, an irgendjemand der Kuratoren, wo ich mir denk, »so Pro Asyl fragt für die Tagung in Leipzig an, ob wir irgendwas da machen können.« Dann geb ich das halt an Andrej und Kadir weiter und die regeln das selber mit den Personen, holen sich selber den Film, holen sich selber Filmrechte, gehen da hin, stellen sich vor. Damit bekomme ich's halt auch nicht mehr mit: Ist mir fast schon peinlich, wenn ich halt gefragt werde von meinen Kuratoren: »Hast du das eigentlich auf die Website gestellt?« → »Was hab' ich auf die Website gestellt?« → »Ja, dass wir das da und da machen!« → »Achso, echt? Entschuldigung, ja! Hab' ich nicht.« (Thilo, Absatz 53)

Mit der Übernahme von Aufgaben durch Kadir ging für Thilo ein gewisser Verlust des Überblicks und der Kontrolle über das Projektformat einher. Bewusst ließ es Thilo jedoch hiermit zu, dass sich freiere Aufgabenverteilungen im Rahmen einer Selbstverwaltung etablieren konnten. Durch seinen eigenen, schrittweisen Rückzug aus dem Projekt machte es Thilo möglich, dass sich gesamtgesellschaftliche Machtasymmetrien und Hierarchien in der Struktur von »Filmflucht« nicht widerspiegelten. Durch das intendierte Gehenlassen der Kontrolle von Entscheidungsprozessen durch die Projektkoordination entstanden offenere Gestaltungs- und Partizipationsräume für die fluchterfahrenen Projektteilnehmer\*innen, als dies in anderen Projektformaten beobachtbar gewesen war:

» [...] und ich mein das ist ja jetzt auch schon so, dass ich sozusagen möglichst viel übergebe, aber da wär's ja dann wirklich so, dass ich sag: »Ich bin raus! Macht! So,

und holt mich, wenn ihr mich braucht.« Und ich bin sozusagen ein Stück weit der Auftraggeber, und sage, »ich hätte gerne im [Monat] ein Festival, und wenn ihr das nicht schafft, dann sagt mir bitte, dass ihr das nicht schafft, dann kümmer« ich mich wieder drum. Aber ansonsten: macht ihr das.« Und das würde mich total glücklich machen, in einem total guten Festival zu sitzen [...].« (Thilo, Absatz 61)

Interessanterweise sprach Thilo von sich selbst in diesem Kontext als Auftraggeber. Er wollte fluchterfahrenen Menschen den Auftrag erteilen, ein Festival zu organisieren, das er gut finden wollte. Im Gegensatz zu den anderen, als Auftraggeber\*innen identifizierten Instanzen weiter oben erwähnte Thilo jedoch keinen Anspruch der Weiternutzung eines Ergebnisses des von ihm zu erteilenden Auftrages. Ob Thilo jedoch mehr oder weniger klar vor der Erteilung eines Arbeitsauftrages definieren würde, wie ein »gutes Festival« aussehen sollte, trat aus dem Gesagten nicht hervor. Das Vertrauen, das alteingesessene Mitglieder wie Kadir und Andrej basierend auf jahrelanger Zusammenarbeit genossen, erschien hier zentral. Auf Abruf standen sie den eigentlichen Festival-Organisator\*innen und Kurator\*innen zur Verfügung, sahen sie sich aber generell nicht in der Position, grundsätzliche Rahmungen und Vorgaben – und somit auch Formatierungen – vorzunehmen und zu etablieren.

In der Zeit, die ich mit Thilo verbrachte, nahm ich ihn zunehmend als beinahe antiautoritär wahr. Mit einem verschmitzten Lächeln begegnete er den Teilnehmer\*innen der von ihm betreuten Formate, als wären es langjährige Kumpels, mit denen er eine alte Liebhaberei betrieb. Sein echtes Interesse am Leben der Jugendlichen faszinierte mich. Die Erstellung von Film-Synopsen des Festivalprogramms ließ er kurzerhand ruhen, als ihm Ibrahim, einer der Kuratoren, YouTube-Videos bei der Ausübung seines Hobbys zeigte, beim Breakdance: Anstatt nach dem ersten Video wieder zurück zur Abfassung einer inhaltlichen Zusammenfassung des gerade noch besprochenen Langfilms zu kommen, forderte Thilo fasziniert weitere Videos und schien die eigentliche Aufgabe komplett zu vergessen, in die er mit Ibrahim gerade vertieft gewesen war. Anstatt auf die Zeit zu verweisen, die gerade scheinbar ungenutzt verstrich, verlagerte Thilo seine komplette Aufmerksamkeit und sein Interesse auf Ibrahims Breakdance-Künste. Erst als er ausgiebig gestaunt und seine Bewunderung ausgedrückt hatte, war Ibrahim es, der Thilos Aufmerksamkeit zurück auf die Abfassung der Inhaltswiedergabe zur Vorbereitung der Anmoderation lenkte.

Diese Dynamik einer Kontrollverlagerung war unter anderem einer langfristigen Finanzierung des Projektes zu verdanken. Diese Situation offerierte den Beteiligten die Möglichkeit, im Rahmen des dynamisch anwachsenden und immer populärer werdenden Projektes Aufgaben selbstbestimmt und langfristig zu verteilen. Ebendiese Verteilung wurde bei regelmäßig stattfindenden Planungs- und Koordinationstreffen diskutiert und bei Bedarf neu ausgerichtet. Wie sich im Rah-

men meiner Teilnahme an diesen regelmäßig stattfindenden Treffen herausstellte, fand hier viel mehr statt als nur die Koordination von Aufgaben und die Planung des Festivals: Bereits bei der Ankunft der Teilnehmenden herrschte herzliche Stimmung und tiefe Wiedersehensfreude bei allen Zusammenkünften, bei denen ich anwesend sein konnte. Im weiteren Verlauf kamen und gingen immer wieder Personen, ohne dass dies irgendwelche konsternierten Reaktionen von Thilo oder seinem Kollegen Lorenz zur Folge gehabt hätte. Freundlich begrüßten und verabschiedeten sich alle voneinander, nahmen sich Zeit zum Händeschütteln und Umarmen. Im Vergleich zu den zuvor untersuchten Projekten, die oftmals sehr strikten Zeitgerüsten unterlagen, empfand ich diesen offenen Rahmen als bemerkenswert.

Zeit und der Umgang mit ihr ist stets auch abhängig von kulturellen Determinanten. Dies beschreibt auch der Anthropologe Johannes Fabian seinem Buch »Time and the Other. How Anthropology Makes Its Object«. Konkret impliziert Fabian positivistische Modelle eines als europäisch-modern deklarierbaren Wissenschaftsbildes kritisierend, dass sämtliche ethnografische Beschreibungen durch die Generalisierung *unserer* Zeit in der Beschreibung von *ihnen* Prozesse eines hegemonialen Otherings anstoßen würden.<sup>99</sup> Der Psychologe Robert Levine setzte sich in seinem Buch »Eine Landkarte der Zeit. Wie Kulturen mit Zeit umgehen« umfassend mit der eigenen Erfahrung des Sich-Anpassens an alternative Umgänge mit Uhrzeiten, Pünktlichkeit, gleichzeitigen Verabredungen und kulturellen Codes hinsichtlich ihrer Verbindlichkeit auseinander. In einem einführenden Kapitel stellt Levine das Konzept der sozialen Zeit vor, welche er als »untrennbar mit kulturellen Werten verknüpft«<sup>100</sup> versteht. Diese Werte seien oftmals tief internalisiert. Sie sind so mitverantwortlich zu zeichnen für die Verselbständigung von Konfliktverläufen und misslungener Begegnung zwischen uns und den anderen verantwortlich zu zeichnen:

»Kulturelle Überzeugungen sind wie die Luft, die wir atmen, sie sind derart selbstverständlich, daß sie kaum je diskutiert oder überhaupt artikuliert werden. Aber häufig kommt es zu einer heftigen Reaktion, wenn diese ungeschriebenen Gesetze übertreten werden.«<sup>101</sup>

Durch einen offeneren Umgang mit alternativen Verständnissen von Zeitlichkeit und ihren Verläufen offenbart sich Projekten für Menschen mit Fluchterfahrung die Option, sich nach den Bedürfnissen der Teilnehmenden zu richten. Im Fall von »Filmflucht« resultierte diese Öffnung der Zeitverständnisse, in denen etwa Thilo und Lorenz sozialisiert worden und mit denen sie in ihrem Alltag allzu oft

99 Fabian 1983, 71ff.

100 Levine 1998, 20.

101 Levine 1998, 20.

konfrontiert waren, in einer inklusiven Atmosphäre der Barrierefreiheit: Nicht die Zeitverständnisse der Projektverantwortlichen, die sie – wie gezeigt – oftmals auf die Teilnehmenden gespiegelt hatten, wurden als Standard etabliert. Ob Leute sich aktiv und kreativ einbrachten oder abwesend ins Handy starrten, herumblödelten oder Musik hörten, war nicht Angelegenheit von Lorenz und Thilo.

Es verwunderte mich daher auch nicht, dass mir Kadir im Gespräch offenbarte, dass »Filmflucht« für ihn mehr als nur ein ehrenamtliches Engagement für die Präsentation von Filmen aus den Herkunftsländern der Kurator\*innen war. Nach seiner Ankunft in Deutschland stellte das Filmfestival für ihn einen Raum dar, in dem er Freundschaften zu Menschen mit und ohne Fluchterfahrung etablieren konnte. Deutsch zu lernen und auch für sich selbst nachhaltige, berufliche Perspektiven zu etablieren war ihm bei »Filmflucht« ebenfalls möglich:

**Kadir:** »Also ich hab' damals wie gesagt kein Deutsch gesprochen, dann habe ich gemerkt, dass ich mit den Leuten irgendwie schon schnell Deutsch lerne. Dann habe ich sechs Monate später eine Sprachprüfung abgelegt, B1 war das glaube ich, ich habe sie bestanden und dann habe ich mir irgendwie so langsam überlegt was ich jetzt machen will, eine Ausbildung, oder das Abitur nachholen. Und dann habe ich das erste mal überlegt eine Ausbildung im Medienbereich zu machen, deswegen habe ich ein Praktikum bei Thilo gemacht. Das war aber auch ein kurzes Praktikum ich glaub vier Wochen oder so.«

**Gerhard:** »Mhm, so ein Schnupper-Praktikum oder so, zum Orientieren?«

**Kadir:** »Genau, und dann haben sie mir halt gesagt, dass sie einen Ausbildungsplatz nur für [...] haben. Dann habe ich mir gedacht »ja, hört sich gut an!« Ich weiß nicht, das Thema [...] war für mich eigentlich auch nicht so, ich hatte mir noch nie so Gedanken drüber gemacht, so in dem Bereich eine Ausbildung zu machen. Aber ich hab's gemacht, weil ich dort die Leute im Medienzentrum schon kannte, und gerne dort auch arbeiten wollte. Ja, und dann hab' ich mich auf die Ausbildungsstelle beworben. Also ich hab' meinen Chef genauso kennengelernt, also durch Thilo. Und ja, ich glaub' so drei Monate später bin ich zu einem Vorstellungsgespräch eingeladen worden. Da konnte ich dann noch ein bisschen besser deutsch, ja und ich wurde dann genommen.«

**Gerhard:** »Also war quasi das Umfeld, das du da im Medienzentrum hattest eher das ausschlaggebende, als jetzt das Berufsfeld?«

**Kadir:** »Ja, ja, auf jeden Fall! Also ich glaub' so von alleine wäre ich nie darauf gekommen, eine Ausbildung in dem Bereich zu machen.«

(Kadir, Absatz 19-23)

Beruhend auf seinem ehrenamtlichen Engagement bei »Filmflucht« hatte Kadir die Chance bekommen, eine Ausbildung im Medienzentrum zu beginnen. Seine (nicht ganz freiwillige) Wahl fiel auf ein Berufsfeld, das er für sich als solches zuvor nicht in Erwägung gezogen hätte. Niemals wäre ihm in den Sinn gekommen, als Veranstaltungskaufmann zu arbeiten. Kadir verriet mir nicht ohne Stolz, dass er nach fünf Auszubildenden nun der erste sei, dem das Medienzentrum eine Übernahme mit Anstellung angeboten hätte.

Basierend auf all diesen positiv wahrgenommenen Einflüssen auf sein Leben und seiner persönlichen Erfolgsgeschichte des Ankommens in Deutschland – freundschaftliche Kontakte durch die ehrenamtliche Tätigkeit, Gelegenheit zum praktischen Deutschlernen und eine Ausbildungsstelle mit Übernahmeperspektive – verspürte Kadir die Verpflichtung, etwas für das Projekt zu tun und für all das, was ihm durch sein Engagement zuteilgeworden war, zurückzugeben:

»Weil, also, ich mein, das war zwar alles ein Zufall, aber ich weiß nicht wie mein Leben jetzt aussehen würde, wenn ich nicht bei »Filmflucht« mitgemacht hätte, weißt du? Wahrscheinlich ganz anders: Ich hätte die Ausbildung zum Veranstaltungskaufmann nicht gemacht. Ich hätte nie auf der Bühne vor Publikum gesprochen. Weißt du, es sind halt so viele Sachen, die mir durch das Projekt passiert sind, wofür ich unendlich dankbar bin, und deswegen ist es mir schon irgendwie so wichtig, dass das Projekt so weiterläuft, und auch bekannter wird.« (Kadir, Absatz 79)

Persönliches Engagement für das Weiterbestehen des Projektes sowie selbst sichtbar zu werden mit seiner Geschichte in Deutschland, die eng mit »Filmflucht« und seinen Mitarbeiter\*innen verflochten ist, beschrieb Kadir als Aufgabe, der er gerne nachkam. Sichtbarkeit ist für Kadir somit ein Aspekt seines Engagements für »Filmflucht«. Dem Projekt sein Gesicht zu leihen, nahm Kadir als Beitrag wahr, den zu leisten er »Filmflucht« als Gegenleistung für Berührungspunkte mit einer zuvor als so fremdartig wahrgenommenen, deutschen Gesellschaft quasi schuldig sei. Er hob im Gespräch jedoch ebenfalls hervor, dass er die Prozesse des Sichtbarwerdens vor Publikum auch als große Verantwortung wahrnehme:

»[...] also ich seh's auch so als ne große Verantwortung auch. Also mir ist es schon wichtig, dass das, was auf der Bühne gesagt wird, auch so rüberkommt wie wir uns das gedacht haben oder wie wir das meinen als Team und wie wir uns rüberbringen wollen. Mir geht's damit schon sehr gut. Manchmal habe ich schon so Schwierigkeiten, vor allem so bei ernsten Filmen, also wenn ich jetzt moderiere, und einen Film vorstelle und es so um ein sehr ernstes Thema geht, das so komplex ist, dass man trotzdem es schafft, eine Diskussion mit dem Publikum irgendwie zu starten und das bis zum Ende zu bringen, weil manchmal ist das emotional auch nicht so einfach, das zu Ende zu bringen.« (Kadir, Absatz 91)

Kadir artikuliert als Anspruch, das Projekt unter Absprache mit dem gesamten Team auf eine Art und Weise »rüberbringen« zu wollen, die nicht nur er als sichtbarer Akteur vertreten kann, sondern auch der Rest des Teams aus Kurator\*innen und Moderator\*innen. Er hob zudem die Schwierigkeit des Moderierens von Diskussionen zu ernstern Filmen und Themen hervor, die von ihm Professionalität, Contenance und emotionale Stabilität verlangte. Sichtbar zu sein wird hier von Kadir als Anstrengung, als Leistung beschrieben. Kadir hat sich selbst dafür entschieden, Moderationen und die Repräsentation von »Filmflucht« nach außen hin sowohl durch seine Person als auch auf sozialen Medien, beispielshalber durch die Administration des Instagram-Accounts von »Filmflucht«, zu übernehmen. Im Rahmen dieser Sichtbarkeiten hatte Kadir jedoch auch mit Anfeindungen auf mehreren Ebenen zu kämpfen, wie er mir im Gespräch berichtete:

»Hmm, ja, bestimmt, also, ich meine, das heftigste war irgendwie in [...] [früherer Wohnort von Kadir] mit diesem Typen, aber ansonsten: schon so Kommentare, oder so Nachrichten, aber ja, von Rassisten halt. Aber ich fänds halt deswegen wichtig, noch sichtbar zu bleiben und sich nicht einschüchtern zu lassen. Und das war auch genauso bei dem Typen in [...] [früherer Wohnort von Kadir]: Damals hat mir auch die Polizei gesagt ich soll die Veranstaltung absagen, weil er es nicht zulassen würde. Und da habe ich auch schon der Polizei gesagt: Ich würde mich von dem Typen jetzt nicht einschüchtern lassen, weil auch wenn ich jetzt die Veranstaltung absage und wir das Problem lösen würden, dann würde er einen anderen bedrohen. Und das würde ich jetzt nicht zulassen.« (Kadir, Absatz 133)

Kadir hatte sich vor seinem Zuzug nach Mörven, wo »Filmflucht« jährlich stattfindet, dazu entschlossen, das Festival im Rahmen einer einmaligen Veranstaltung in einen Landkreis quasi zu exportieren, der nördlich von Mörven lag und in dem er zuvor gewohnt hatte. Während der Vorbereitungen sah sich Kadir jedoch mit Anfeindungen von Akteur\*innen der lokalen rechten Szene konfrontiert. Ihm gegenüber wurden Drohungen ausgesprochen, die ihn sogar dazu bewegten, sich an die lokale Polizei zu wenden. Obwohl die Beamt\*innen ihm dazu rieten, sein Event abzusagen, entschied sich Kadir trotz der Drohungen und Einschüchterungsversuche dafür, die Veranstaltung stattfinden zu lassen.

Die öffentliche Sichtbarkeit der kulturellen Produktion von FluchtMigration in Form von eigenen Perspektivierungen verstehe ich anhand der mutigen Entscheidung Kadirs als Antidot gegen Alltagsrassismus. Neben der Sichtbarkeit des Projektes durch seine Person ging es Kadir auch darum, sich von Fremdzuschreibungen, Kategorisierungen und Essentialisierungen seiner Person und deren Wahrnehmung in gesellschaftlichen Diskursen rund um FluchtMigration zu emanzipieren. Genauso selbstbewusst wie er der lokalen rechten Szene entgegentrat, führte er mir gegenüber seine eigene, in meinen Augen sehr selbstbewusste und ex-

trem aufgeklärte Haltung zu und Auseinandersetzung mit der Kategorisierung als »Flüchtling« aus:

»Ja, also ich find's irgendwie schon generell wichtig, dass wir uns auch klar sind wie wir wahrgenommen werden wollen durch das Projekt. [...] Wir haben schon sehr oft diskutiert, ich glaube auch schon 2017 wegen dem Begriff Flüchtling, weil das ist eigentlich falsch, also auch von der Bedeutung her. Also uns jetzt, die Kuratoren von ›Filmflucht‹, die schon in Deutschland leben oder in Mörven leben, als Flüchtlinge zu bezeichnen, ist falsch. Also sprachlich ist das falsch, weil ein Flüchtling ist jemand, der noch auf der Flucht ist, und wir sind ja schon angekommen. Also das richtige Wort wäre geflüchtet. Aber trotzdem will ich auch nicht immer, ja, auf den Grund warum ich nach Deutschland gekommen bin reduziert werden, weil, ich meine, bei ›Filmflucht‹ geht's nicht nur darum, dem Publikum zu zeigen, dass es in Deutschland Geflüchtete gibt, sondern, ja, um irgendwie den Leuten hier klar zu machen [...] was es für wunderbare Kulturen es auf der Welt gibt. Und ich würde eher, also ich würde mich eher irgendwie auch nicht so als Geflüchteter bezeichnen, der Filme aus seinem Land zeigt, sondern so ein Kulturschaffender.« (Kadir, Absatz 80)

Der hohe Grad, in dem Kadir sich mit dem Projekt »Filmflucht« identifiziert, korreliert also mit dem vorhandenen Ausmaß an Freiräumen, in denen sich die Akteur\*innen selbst dekonstruierend und reflektierend im Rahmen von Diskussionen mit Fremdzuschreibungen im Projekt auseinandersetzen können. Die Kategorisierung als Flüchtling konnte Kadir anhand der kritischen Auseinandersetzungen im Rahmen des Projektes nicht nur als grammatikalisch falsch, sondern auch als inhaltlich irreführend entlarven: Ihn als Flüchtling zu bezeichnen, würde schlichtweg nicht seinem Status des Angekommen-Seins in Deutschland, in Mörven, gerecht werden, so Kadir. Das Selbstbewusstsein, mit dem Kadir im Zitat oben die Kategorisierung seiner Person durch gesamtgesellschaftlich verwendete Termini wie dem Flüchtlingsbegriff kritisierte, beeindruckte mich zutiefst. Es lag Kadir zudem daran, mir zu verdeutlichen, dass er sich selbst als Kulturschaffender im weitesten Sinne bezeichnen würde und er beide Benennungen – Flüchtling und Geflüchteter – als einengend, reduzierend und nicht seinem Selbstbild entsprechend wahrnahm.

Kadirs Auseinandersetzung mit der Kategorie Flüchtling mit dem Ergebnis, dass sie höchst problematisch und vielfach unzutreffend ist, deckt sich mit Begriffsannäherungen in der kulturanthropologischen Migrationsforschung: Unter anderem die Migrationsforscherin und Kulturanthropologin Manuela Bojadžijev beschäftigte sich eingehender mit dem Flüchtlingsbegriff und konnte darlegen, dass besonders die Verwendung des Abschätzigkeit suggerierenden Suffix «-ing», kombiniert mit dem Wort Krise, zur Stigmatisierung der betroffenen Personen beiträgt. Weder die persönlichen Krisen der fluchterfahrenen Menschen noch die

Krise der europäischen Migrationspolitik seien hiermit gemeint.<sup>102</sup> »Der Begriff Flüchtlingskrise suggerierte in diesem Setting, dass die Anwesenheit von Geflüchteten selbst die Krise [ist].«<sup>103</sup> Eine Kapitalisierung des Begriffs habe besonders in rechten und rechtsextremen politischen Kreisen stattgefunden, die zu einer skandalösen Verschärfung der Asylpolitik in Deutschland geführt haben. Bojadžijev attestiert dem Diskurs über Flucht/Migration in Deutschland sowie besonders denjenigen Personen und Institutionen, die ihn basierend auf dieser Vereinfachungslogik dominieren und prägen, den Tatbestand schwerwiegender Komplexitätsreduktion: Immer noch werde in Dichotomien zwischen Einheimischen und Fremden ausgehandelt, wer welchen territorialen Anspruch in Deutschland habe und wer sich in welche ideengeschichtliche Konzepte zu integrieren habe.<sup>104</sup>

Basierend auf der langfristigen Auseinandersetzung mit der Fremdbezeichnung »Flüchtling« im Rahmen eines medienpädagogisch begleiteten Projektes, das sich mit der Distribution und Rezeption von Medien auseinandersetzte, war es Kadir möglich, sich von dieser fremdbestimmten Kategorisierung zu emanzipieren. Sichtbar zu werden als in Mörven lebender, sich in Ausbildung befindlicher junger Mann, der sich ehrenamtlich für ein Projekt zur Förderung kultureller Vielfalt engagiert, stellt dementsprechend einen deutlichen Gegenentwurf zu einem krisenhaften Verständnis der Anwesenheit von Menschen mit Fluchterfahrung dar: Vielmehr sind sie in ganz ähnlichen, hybriden Zwischenräumen des Alltäglichen zu verorten, wie Monique Scheer dies etwa auch in Berlin lebenden Schwäbinnen und Schwaben attestiert.<sup>105</sup> Beide Gruppen sehen sich in ähnlicher Weise von reaktionären Anfeindungen der Alteingesessenen konfrontiert, die bestehende soziale Verhältnisse durch Prozesse der kulturellen Entfremdung oder der Gentrifizierung als bedroht wahrnehmen. Beinahe irrational erscheinen die Ursachen für die Verunsicherung eines Selbstverständnisses von in Deutschland geborenen Menschen: die Ankunft und der Bleibewunsch von als grundsätzlich anders deklarierten und repräsentierten Individuen, die sich jedoch in denselben (Bildungs-)Institutionen wie Menschen ohne Flucht- und/oder Migrationserfahrung wiederfinden, sich über dieselben sozialen Medien selbst repräsentieren und darüber hinaus dieselbe Sprache sprechen. Als krisenhaft ist somit vielmehr der statische Umgang mit Heterogenität und Vielfalt einer nur nach außen hin so dynamischen Gesellschaft wie der deutschen und ihren Mitgliedern zu bezeichnen.

Am Projekt »Filmflucht« und an den Ausführungen von Kadir offenbart sich, welche große Bedeutung der Laufzeit eines Projektes zuzurechnen ist. Insbesondere kurze, fremdfinanzierte Projekte, die interkulturelle Begegnung forcieren und

102 Vgl. Bojadžijev 2019, 33ff.

103 Bojadžijev 2019, 35.

104 Bojadžijev 2019, 35.

105 Vgl. Scheer 2014, 13.

porträtieren wollen, tragen vielmehr zu einer Verhärtung gesellschaftlich konstruierter Differenzkategorien und somit der weiteren Migrantisierung und Marginalisierung fluchterfahrener Menschen bei. Die knappe Formel »Sicht- und Hörbarkeit fluchterfahrener Jugendlicher ist nur gut, wenn sie selbstbestimmt ist« drängt sich hier also fast auf. Die Frage nach der Handlungsträgerschaft des Workshop-Personals hinsichtlich der Etablierung projektinterner Freiräume für die jugendlichen Akteur\*innen spielt im auf eine lange Zeitspanne angelegten Projekt »Filmflucht« ebenfalls eine zentrale Rolle, wie Thilo im Gespräch ausführte:

»Letztendlich geht's halt darum, um die Sache, und die Sache bei ›Filmflucht‹ ist einfach, [unv.] unsere Probleme, unsere Themen, unsere Foren, und das können die gerne alleine machen, ich vermute halt, dass es so sein wird. Also ich will's eben gehen lassen. Wahrscheinlich wird's am Anfang nich so sein, dass man gar nichts macht, sondern man macht schon noch ziemlich viel. Und ich mein das ist ja jetzt auch schon so, dass ich sozusagen möglichst viel übergeb, aber da wär's ja dann wirklich so, dass ich sag: ›Ich bin raus! Macht! So, und holt mich, wenn ihr mich braucht.« (Thilo, Absatz 61)

Was sich auf den ersten Blick wie die Arbeitsverweigerung eines arbeitsfaulen, zum Outsourcing neigenden Festivalleiters liest, stellt im Kontext von »Filmflucht« jedoch die große Leistung eines Pädagogen dar, sich von einem in Deutschland über Jahrzehnte eintrainierten, höchst problematischen Habitus des Pädagogischen zu emanzipieren: Durch seinen schrittweisen Rückzug aus einem hervorragend evaluierten und finanzierten Projekt, das bereits mehrere Preise gewinnen konnte, eröffnet Thilo als Leiter und Initiator von »Filmflucht« den Teilnehmenden die konkrete Möglichkeit, das Projekt als eigenen, realen Freiraum wahrnehmen und diesen selbst gestalten zu können. Die öffentliche Sichtbarkeit von aktiven Teammitgliedern wie Kadir und Andrej, die bei Presseanfragen oder auf wissenschaftlichen Tagungen, wie oben bereits ausgeführt, in zentraler Funktion auftreten, zeigt dies deutlich: Umso weniger Projekte und deren Koordinierende vordefinierte, schablonenhafte Sichtbarkeiten von Teilnehmenden aufgrund infrastruktureller Limitierungen wie zeitlichen Rahmungen und Finanzierungsunsicherheiten anstreben müssen, umso größer ist die Chance, dass Teilnehmende emanzipiert und selbstbewusst sichtbar werden. Stefan Dünnwald führt hierzu aus:

»Zwischen Angehörigen der eigenen und anderer Kulturen wird, indem letztere als erziehungsbedürftig verstanden werden, ein Gefälle eingeführt, das die Einheimischen und ihre Kultur an erste Stelle setzt. Appelle, die eine multikulturelle Gesellschaft alternativ als ›Bereicherung‹ und als Möglichkeit des ›Lernens von anderen Kulturen‹ zu sehen, unterstreichen dies. [...] Das Pädagogische ist damit zugleich eine Diskriminierung und eine Dethematisierung der Diskriminierung. Mit dem Pädagogischen wird eine Vermittlung zwischen den republikanischen

Werten der Gleichberechtigung und der nationalstaatlich-kulturell begründeten Diskriminierung der Fremden eingeführt. So müssen die gesellschaftlichen Ideale der Gleichberechtigung nicht aufgegeben werden, sondern können in der Praxis der Privilegierung der Bürger gegenüber den Nicht-Bürgern, der Deutschen gegenüber den Nicht-Deutschen auf eine Art verbunden werden, die den Diskriminierten auch die Ursache der Diskriminierung sowie deren Überwindung qua Anpassung zuschiebt.«<sup>106</sup>

Eine Pädagogik, die sich stark macht für das Fremde und dessen Integration, ist somit stets eine Pädagogik des Reaktionären und des Hegemonialen. Nur wenn Verantwortliche Freiräume bewusst entstehen lassen, in denen Teilnehmende eigene Akzentuierungen etablieren, eigene Aushandlungen führen, sich mit Begrifflichkeiten, Kategorisierungen und Konzepten auseinandersetzen und hierbei selbst scheitern oder erfolgreich sein können, ohne einem Erfolgsdruck hinsichtlich Verwertbarkeit oder Vorzeigbarkeit genügen zu müssen, tragen sie zum Beschreiten neuer, entpolarisierter Wege bei, in denen emische Perspektiven und Begegnung auf Augenhöhe stattfinden kann.

---

106 Dünwald 2006, 58f.