

III. Postmigrantische Artikulationen

Postmigrantische Generationen im Dazwischen

Nach einem Symposium in Berlin-Kreuzberg trafen wir uns mit einigen Kollegen in einem italienischen Restaurant. Am Eingang wurden wir von einem sonnengebräunten, gut gelaunten Kellner empfangen, der sich mit italienischem Temperament vorstellte: »Ich bin Sergio und werde euch heute Abend bedienen!« Während des gesamten Abends ließ er es nicht an Aufmerksamkeit fehlen, war stets präsent, erkundigte sich nach unseren Wünschen und wechselte ein paar freundliche Worte mit uns. Als wir schließlich aufbrachen, begleitete er uns noch zur Tür – und sprach mich dabei plötzlich auf Türkisch an. Überrascht fragte ich nach. Er lachte und erklärte: »Die Türken erkennen sich einfach«. Dann erzählte er mir, dass sein eigentlicher Name Sercan sei, er sich aber umbenannt habe, weil er seit 15 Jahren in diesem italienischen Restaurant arbeite. »Sergio kommt bei den Gästen einfach besser an.« Er fügte hinzu, dass er ohnehin besser Italienisch als Türkisch spreche. Die anderen Gäste beobachteten uns interessiert. Schließlich sagte einer anerkennend: »Hör mal, der Italiener kann Türkisch!«

Dieses persönliche Erlebnis verweist auf die Mehrdeutigkeit und Widersprüchlichkeit unserer Alltagsbeobachtungen: Auf den zweiten Blick sieht manches anders aus, als es scheint.

Übertragen auf gewohnte Vorstellungen und gängige Narrative über Zuwanderung, migrationsgeprägte Stadtteile oder junge Menschen aus Migrationsfamilien, kann auch hier ein zweiter Blick andere Wirklichkeiten enthüllen.

Sechs Jahrzehnte nach dem Anwerbeabkommen zwischen Deutschland, Österreich und der Türkei werden Migrationserfahrungen und Leistungen der ersten (Gastarbeits-)Generation auch gewürdigt: Ausstellungen, Konferenzen und Veranstaltungen betonen die Bedeutung dieser Einwanderung als integralen Bestandteil der deutschen oder österreichischen Geschichte. Gleichzeitig bleibt die Dichotomie von Einheimisch und Fremd bestehen und durchzieht weiterhin gesellschaftliche Wahrnehmungen und politische Diskurse.

Öffentliche Debatten richten sich mittlerweile nicht mehr primär auf die erste Generation der Zugewanderten, sondern auf deren Kinder und Enkel, die hier

als postmigrantische Generationen bezeichnet werden. Trotz ihrer tiefen Verankerung in Deutschland oder Österreich stehen sie weiterhin unter besonderer gesellschaftlicher Beobachtung. Ihre Zugehörigkeit wird immer wieder infrage gestellt, was sich in der ständigen Betonung von »Herkunft« und »Wurzeln« manifestiert.

Ferda Ataman (2019) bringt mit dem Ausdruck »ewiger Bringschuld-Status« in ihrem Buch die strukturelle Asymmetrie von Zugehörigkeit und Anerkennung in postmigrantischen Gesellschaften auf den Punkt. Menschen mit Migrationsgeschichte sehen sich demnach permanent in der Pflicht, Zugehörigkeit zu beweisen, anstatt als selbstverständlicher Teil der Gesellschaft anerkannt zu werden. Der Begriff verweist auf eine unausgesprochene Erwartung, sich ständig anzupassen, zu erklären, zu rechtfertigen. Atamans Kritik zielt auf tief verankerte gesellschaftliche Machtverhältnisse und Narrative, in denen Dominanzkultur und Mehrheitsgesellschaft die Bedingungen der Zugehörigkeit bestimmen.

Ein postmigrantischer Blick würde die vorherrschenden gesellschaftlichen Diskurse auf Nachfolgenerationen aufbrechen und deren Erfahrungen, Artikulationen und Praktiken sichtbar machen. Es geht darum, Migration nicht als temporäres, zu überwindendes Phänomen zu betrachten, sondern als konstitutiven Bestandteil der gegenwärtigen Gesellschaften.

Dies wurde auch durch die aktuelle Erinnerungskultur zum 60-jährigen Jubiläum des Anwerbeabkommens in Deutschland deutlich. Wie an anderer Stelle schon hervorgehoben, kann die erste Migrationsgeneration als Vorbote der heutigen globalen und transnationalen Lebenswirklichkeiten gesehen werden. Ihre Lebensweisen zeigen, dass Mobilität, flexible Zugehörigkeiten und transnationale Netzwerke nicht erst ein Produkt der Globalisierung des 21. Jahrhunderts sind, sondern schon lange zur Normalität vieler Menschen gehören.

Die erste Migrationsgeneration entwickelte Strategien der Selbstorganisation und Mobilität, die in der offiziellen Migrationsgeschichte oft ignoriert oder als Defizitdiskurse konstruiert wurden. Ihre transkulturellen Fähigkeiten und Netzwerke blieben weitgehend unsichtbar, während ihre Lebensrealitäten häufig unter dem Aspekt des Integrationsbedarfs diskutiert wurden. Statt diese Praktiken als biografische Ressourcen zu begreifen, dominierten Deutungen, die Migration primär als Problemfeld darstellten.

Die vergessenen und ausgeblendeten Migrationserfahrungen und Mobilitätsgeschichten dagegen werden jetzt von den Nachfolgenerationen ans Licht befördert, von der Rückseite her neu erzählt, mit Leben erfüllt und mit neuen Visionen verknüpft. Diese neuen Geschichten werfen andere Fragen auf, machen andere Lebensentwürfe, Artikulationsformen und Perspektiven sichtbar.

Postmigrantische Generationen, die sich wie ihre Vorfahren mit negativen Zuschreibungen auseinandersetzen müssen, haben gelernt, mit komplexen Herausforderungen und Lebenswirklichkeiten umzugehen. Das Dazwischensein gehört für sie zur Normalität und zum Lebensentwurf. »Dieses Dazwischensein

hat mich ausgemacht«, erklärt der in Hamburg lebende Schauspieler Fahri Yarıdım. Dino Izic alias Rapper Dymomite, der als Kind mit seinen Eltern vor dem Jugoslawienkrieg als Flüchtling nach Wien kam, definiert sich selbst als Teil einer »Generation dazwischen«.

Damit gehören sie zu den eigentlichen Vorreitern in einer globalisierten, digitalisierten und sich ständig verändernden Welt. Aus ihren biografischen Erfahrungen heraus haben sie die unerlässliche Fähigkeit entwickelt, mit Mehrdeutigkeit, Ambivalenzen und Ungewissheit umzugehen und diese für ihre Lebensentwürfe, kulturelle und künstlerische Aktivitäten zu nutzen.

Postmigrantische Stimmen verschaffen sich inzwischen Gehör, wehren sich gegen ethnisch-nationale Etiketten und setzen sich mit diskriminierenden Zuschreibungen auseinander. Sinan Köylü, Sänger des Indie-Pop Duos »Sinu«, sagte im Interview im postmigrantischen *Renk Magazin*: »Lasst uns doch einfach mehr sein als nur das Eine! Es ist genug Platz für vielfältigere Identitäten, abseits von Nationalmythen und Fremdzuschreibungen«¹.

Die postmigrantischen Generationen lehnen die ihnen zugewiesene Sonderrolle dankend ab und entwickeln eigene Ideen und Zukunftsperspektiven, die sich eindeutigen Zuschreibungen entziehen. In und zwischen unterschiedlichen Welten zu leben und zu denken, die ständige Auseinandersetzung mit den gesellschaftlichen Bedingungen und eine kritische Distanz zu ethnischen Mythen sind als wesentliche biografische Ressourcen anzusehen.

Vielleicht sind wir auf dem Weg zu einer postmigrantischen, einer weltheimischen Gesellschaft, in der sich neue Räume des Möglichen und neue Denkhorizonte eröffnen. Postmigrantische Lebensentwürfe prägen längst das Gesicht der Städte. Die Kinder und Enkelkinder der Gastarbeitergenerationen sind aus Kunst, Musik, Wissenschaft, Journalismus, Zivilgesellschaft und Politik nicht mehr wegzudenken. Sie haben ein neues Selbstbewusstsein entwickelt, das schrittweise das Selbstbild und die Selbstwahrnehmung der Gesellschaft verändert und leisten somit einen wesentlichen Beitrag zur Kultur der Konvivialität.

Eine zeitgemäße Transformation des gesellschaftlichen Selbstverständnisses erfordert eine umfassendere Erinnerungskultur, die Migration als festen Bestandteil der gesellschaftlichen Entwicklung begreift. Statt jedoch Migrationserfahrungen als Normalität zu betrachten und die unterschiedlichen Ausdrucksformen der postmigrantischen Generation als integralen Bestandteil der Gesellschaft anzuerkennen und zu würdigen, wird im öffentlichen Diskurs weiterhin die Unterscheidung »Wir/Die« fortgesetzt, wenn auch auf subtilere Weise, wie etwa der Neologismus »Migrationshintergrund« signalisiert. »Man wird immer wieder aufgefordert, sich zu definieren: bist du jetzt mehr das oder das? Das lässt dich ja nicht unberührt, wenn du dauernd damit konfrontiert wirst. Du müsstest eine

1 <https://renk-magazin.de/im-interview-mit-sinan-koeylue-von-sinu/>

krass dicke Mauer um dich haben, um dich davon nicht berühren zu lassen«, so die Rapperin Aziza aus Berlin-Kreuzberg (Maier 2006: 21).

Die Künstlerin Nezaket Ekici, deren Vater 1970 aus Kirsehir/Türkei als Gastarbeiter nach Duisburg kam, äußert sich diesbezüglich eher gelassen: »Mal bin ich eine deutsche Künstlerin, dann eine türkische oder deutsch-türkische Künstlerin. Eigentlich sind mir diese Labels mittlerweile egal. Ich finde das nicht so schlimm« (Doğramacı 2013: 102).

In der Auseinandersetzung mit gesellschaftlichen Deutungen und Zuschreibungen werden eigene Positionen bezogen, selbstbestimmte Biografien entworfen. Darin verbinden sich grenzüberschreitende Elemente kultureller und sprachlicher Art, familiäre Netzwerke und Mobilität zu hybriden Lebensweisen. Für die hier geborenen Kinder von Migrationsfamilien finde die »existentielle Wanderungserfahrung nicht als konkretes Erlebnis statt«, formuliert Myriam Geiser. »In ihrem Fall entwickelt sich die Mobilität zu einem Lebensgefühl, wobei das von den Eltern noch als Provisorium empfundene Prinzip der Bewegung und der »ständigen Wandlung« zu einer permanenten Haltung werden kann: Sprache(n) und Geschichte(n) entwickeln und mischen sich gewissermaßen »vor Ort.« (Geiser 2015: 19)

Die Räume des Dazwischen, der Irritationen und Mehrfachzugehörigkeiten werden zu einem kreativen Feld individueller, sozialer und politischer Selbstentwürfe. In der Auseinandersetzung mit der Migrationsgeschichte der Eltern oder Großeltern und mit der Gesellschaft, in der sie aufgewachsen sind, entstehen symbolträchtige Lebenswelten und Selbstbeheimatungspraktiken. In dieser Rekonstruktionsarbeit liegt eine Art *Erinnerungsarchäologie*, mit der bisher verborgene oder verdrängte Erfahrungen in das öffentliche Gedächtnis geholt werden. Binäre Zuordnungen weichen neuen Perspektiven auf die Gesellschaft, wie es der Schriftsteller Feridun Zaimoğlu (2000: 46) prägnant zum Ausdruck gebracht hat:

»Immer noch die irrige Idee von zwei Kulturblöcken, die aufeinanderprallen. Entweder da drin oder dort oder dazwischen zerrieben [...]. Ich habe mich nie als Pendler zwischen zwei Kulturen gefühlt. Ich hatte auch nie eine Identitätskrise. Ich wusste vielmehr, dass es nicht eine deutsche, sondern viele Realitäten gibt.«

Wie gewohnte historische Deutungen aus unterschiedlichen Blickwinkeln neu interpretiert werden können und damit ein anderes *kulturelles Gedächtnis* rekonstruiert wird, lässt sich an individuellen Lebensläufen nachvollziehen und wird in Filmen, Literatur, Musik, Kunst und Selbstaussagen der postmigrantischen Generationen eindrucksvoll reflektiert.

Gerade postmigrantische Lebensentwürfe und Alltagspraktiken sind Beispiele dafür, wie globale Bezugspunkte entstehen, wie mehrheimische und weltheimische Zugehörigkeiten zustande kommen und welche Rolle sie für mobile Menschen spie-

len. Die folgenden biografischen Beispiele veranschaulichen solche Entwicklungen in spezifischer Weise.

Manuel: Migration als lebenslange Aushandlung von Zugehörigkeit²

Die Geschichte von Manuel ist keine klassische Migrationsbiografie mit einem klaren Start- und Endpunkt, sondern eine lebenslange Bewegung zwischen Orten, Menschen und Zugehörigkeiten. Sie zeigt, wie Migration nicht nur als geographische Verlagerung, sondern als dynamischer Prozess des Suchens, Anpassens und Neuverortens verstanden werden kann.

Bereits als zweijähriges Kind erlebt Manuel Migration, als seine Familie von Arequipa, Peru nach Spanien zieht – eine Entscheidung, die durch wirtschaftliche Notwendigkeiten motiviert war. Doch nur ein Jahr später kehrt die Mutter mit ihm nach Peru zurück, während der Vater und sein Bruder in Spanien bleiben. Diese frühe Trennung der Familie über zwei Kontinente hinterlässt Spuren. Manuel wächst ohne den Vater auf und erlebt ihn nur aus der Ferne. Die Vorstellung eines besseren Lebens in Spanien wird Teil seiner Erwartungshaltung. Er lebt zwischen zwei getrennten familiären Realitäten, die ihn prägen: die Mutter in Peru, der Vater mit neuer Familie in Spanien.

Mit fünfzehn Jahren entscheidet sich Manuel, seinen Vater und das »bessere Leben« in Spanien selbst kennenzulernen. Doch statt einer erhofften »Heimat« findet er sich in einer Gastrolle wieder – sowohl innerhalb der Familie des Vaters als auch in der spanischen Gesellschaft. Er erfährt Rassismus und Diskriminierung, was ihm erst im Rückblick als prägendes Erlebnis bewusst wird. Die Bezeichnung »*sudaca*« zeigt, dass seine Herkunft nicht nur als Differenz, sondern als Abwertung markiert wurde. Er versucht, sich anzupassen, indem er die Sprechweise ändert und den Dialekt lernt – ein Zeichen für den Versuch, durch sprachliche Anpassung Anerkennung zu gewinnen. Erst der Wechsel auf eine britische Schule mit internationaler Ausrichtung ermöglicht ihm eine neue Perspektive: Hier entdeckt er seine Leidenschaft für Kunst und Musik, die ihn fortan begleitet.

Mehrfache Ortswechsel und Neuanfänge: Madrid, Bilbao, Portugal, Österreich. Manuels weiterer Lebensweg bleibt von Mobilität und der Suche nach Zugehörigkeit geprägt. In Madrid studiert und arbeitet er, möchte seinem Bruder nah sein – aber das Studium erfüllt ihn nicht. In Bilbao entscheidet er sich für Kunst und Design, lernt Baskisch, um besser anzukommen. Über ein Erasmusprogramm in Portugal erweitert er erneut seinen Horizont und seine transnationale Lebensweise. Nach dem Studienabschluss reist er zum ersten Mal nach Peru zurück – eine Reise, die vermutlich eine Reflexion seiner eigenen Biografie auslöste. Doch anstatt sich auf

2 Für das Interview bedanke ich mich bei Mária Franeková.

einen Ort festzulegen, zieht es ihn weiter: Lettland als freiwilliges Projekt, dann Österreich als längerer Aufenthalt, wo er eine Ausbildung absolviert und in den Sozialbereich einsteigt. Nach mehreren Jahrzehnten der Migration, des Suchens und der Anpassung sieht Manuel Heimat nicht als festen Ort (»Es gibt keine Heimat«). Stattdessen ist sie für ihn dort, wo er sich wohl und wertgeschätzt fühlt, mit Menschen verbunden, nicht mit Territorien, ein emotionales Konzept, das Schutz und Sicherheit bedeutet.

Diese Reflexion über Heimat fließt auch in seine künstlerische Arbeit ein, Familienporträts als Ausdruck der Suche nach Verbindungen. Keramikobjekte als »Schutzobjekte«, die symbolisch für das Bedürfnis nach Sicherheit stehen. Seine Kunst wird damit nicht nur eine kreative Praxis, sondern eine Auseinandersetzung mit seiner eigenen Biografie und Migrationsgeschichte.

Auch an Manuels Geschichte erweist sich, dass Migration eine kontinuierliche Aushandlung von Lebenskonstruktionen und Zugehörigkeit ist. Heimat ist für ihn nicht ortsgebunden, sondern etwas Emotionales. Sprachkenntnisse, Kunst und soziale Netzwerke erleichtern ihm das Ankommen an wechselnden Orten. Bewegung, Fragmentierung und Aneignung neuer Kontexte durchziehen sein Leben und münden in einen tiefen Reflexionsprozess über Zugehörigkeit, Lebensentwürfe und Heimatvorstellungen.

Veronika: Mobilität als Lebensphilosophie³

Veronika ist in der Slowakei geboren und aufgewachsen. Ihre Biografie ist geprägt von Mobilität, Neugier und der bewussten Entscheidung, sich von gesellschaftlichen Erwartungen zu lösen. Ihre Geschichte zeigt, dass Migration nicht nur eine wirtschaftlich oder familiär bedingte Notwendigkeit sein kann, sondern auch eine bewusste Wahl für Selbstentfaltung und Abenteuer. Veronikas Entscheidung, nach dem Abitur nicht direkt zu studieren, sondern nach Großbritannien zu gehen, war ein erster bewusster Schritt, sich aus dem gesellschaftlich erwarteten Lebensweg zu befreien.

Ihr Umfeld erwartete von ihr ein Lehramtsstudium und eine spätere Anstellung als Lehrerin. Doch sie wollte nicht stagnieren, sondern Neues entdecken. Die Reise als Au-pair in Großbritannien war ihr erster Kontakt mit einer anderen Realität – eine Erfahrung, die ihr zeigte, dass es Alternativen zu den gewohnten Lebensmustern gibt. Diese Haltung zieht sich durch ihr gesamtes Leben: Jede neue Möglichkeit wird genutzt, um sich weiterzuentwickeln und neue Perspektiven zu gewinnen.

Nach ihrer Rückkehr in die Slowakei entschied sie sich für ein Studium in Bratislava, wählte jedoch bewusst ein internationales, mehrsprachiges Programm. Sie erlernte Polnisch und Slowenisch und verbrachte viel Zeit im Ausland, sei es durch

3 Für das Interview bedanke ich mich bei Mária Franeková.

Sommerschulen oder Erasmus-Aufenthalte. Ein Studium in Großbritannien brachte ihr schließlich die Erfahrung einer globalen, offenen Gesellschaft – und ein starkes soziales Netzwerk. Besonders prägend war ihr Praktikum beim Europäischen Parlament in Luxemburg, das ihre berufliche Laufbahn in Richtung Übersetzung und internationale Arbeit lenkte. Doch die Pandemie stoppte ihre Pläne: erzwungene Rückkehr in die Slowakei – eine Situation, die sie eher als Rückschritt empfand.

Nach zwei Jahren in der Slowakei wurde ihr bewusst, dass sie dort nicht bleiben wollte. Die Arbeit erfüllte sie nicht – sie brauchte eine neue Richtung. Ihre Entscheidung für einen Freiwilligendienst in Tirol zeigt ihre Fähigkeit, Möglichkeiten aktiv zu suchen und zu ergreifen. Arbeit mit Jugendlichen gibt ihr Sinn und Freude. Sie plant, in Österreich zu bleiben und hat bereits eine neue Stelle in einem anderen Jugendzentrum gefunden. Doch sie sieht ihre Zukunft offen – nichts ist endgültig, alles bleibt verhandelbar.

Veronika erlebt Unverständnis sowohl in der Slowakei als auch in Österreich. In der Slowakei fühlt sie sich fremd, weil traditionelle Geschlechterrollen dort tief verankert sind. In Österreich wird sie als Migrantin wahrgenommen und fühlt sich oft unverstanden, da viele nicht nachempfinden können, was es bedeutet, sein Leben über Grenzen hinweg zu organisieren. Dieses Spannungsfeld zwischen Freiheit und Unsicherheit ist typisch für Menschen, die Migration als bewusst gewählten Lebensweg sehen.

Sie betont, dass Heimat für sie kein fester Ort sei. Heimat bedeutet Sicherheit und Wohlfühlen, nicht eine nationale oder territoriale Zugehörigkeit. Menschen spielen dabei eine zentrale Rolle: Zuhause ist dort, wo sie sich akzeptiert und wertgeschätzt fühlt. Ihre Definition von Heimat ist fluid, beweglich und subjektiv – genau wie ihr Lebensstil.

Veronikas Geschichte zeigt, dass Migration nicht nur von Notwendigkeiten, sondern auch von Neugier, Abenteuerlust und dem Wunsch nach persönlicher Entfaltung motiviert sein kann. Sie hinterfragt traditionelle Erwartungen und sucht bewusst nach neuen Erfahrungen, die sie herausfordern und bereichern. Bildung und Sprache sind für sie zentrale Werkzeuge, um sich in neuen Kontexten zu verorten. Ihre Zukunft bleibt offen – sie fühlt sich weder dauerhaft an einen Ort noch an ein Land gebunden. Ihre Biografie steht exemplarisch für eine transnational orientierte Generation, die Lebenskonstruktionen und Zugehörigkeiten als dynamischen Prozess begreift.

Amina: »Es ist schön, sich mehreren Menschen und Orten verbunden zu fühlen«⁴

Die Erfahrung von Migration und transnationalen Verbindungen prägt die Lebensentwürfe und Lebensweisen vieler Menschen – insbesondere jener, die in verschiedenen Ländern aufgewachsen sind oder familiäre Bindungen an unterschiedlichen Orten haben. Amina beschreibt ihre enge Verbundenheit sowohl mit Tirol als auch mit dem kleinen Dorf in Rumänien, in dem sie ihre frühe Kindheit verbracht hat: »In Innsbruck fühle ich mich mittlerweile sehr wohl. Ich habe noch Verbindungen zu anderen Ländern und Orten. Besonders wichtig ist mir das kleine Dorf in Rumänien, in dem ich die ersten Jahre meiner Kindheit verbracht habe. Damals sind meine Eltern aus beruflichen Gründen von dort weg nach Tirol gegangen, während mein älterer Bruder und ich bei unseren Großeltern in Rumänien geblieben sind. Oma und Opa haben sich immer gut um uns gekümmert und alles für uns getan. Meine Oma ist wie eine zweite Mama für mich«, erzählt sie im Gespräch.

Diese enge familiäre Beziehung überschreitet nationale Grenzen und zeigt, wie transnationale Lebensweisen die Alltagswelt vieler junger Menschen formen. Die Großeltern bleiben auch aus der Ferne ein wichtiger Bezugspunkt, und die regelmäßigen Reisen nach Rumänien sind für sie mehr als bloße Besuche – sie sind ein Zurückkehren in ein weiteres Zuhause: »Auch heute noch ruft sie mich jeden Abend an und fragt, ob es mir gut geht. Ich freue mich, wenn ich Oma und Opa in den Ferien besuchen kann, meist ist das zwei- bis dreimal im Jahr. Dort treffen wir dann auch die anderen Verwandten, die mittlerweile in Paris, London und Italien leben«, sagt sie.

Solche transnationalen Netzwerke verdeutlichen, dass Heimat ein Beziehungsgefüge aus Menschen, Erinnerungen und Orten darstellt. Die Schülergeneration von heute wächst oft mit der Selbstverständlichkeit auf, dass Familie und soziale Bindungen nicht an einen einzigen Ort gebunden sind, sondern sich über verschiedene Länder erstrecken: »Wenn wir von Innsbruck aus die lange Reise starten, ist unser Auto vollgepackt, vor allem mit Geschenken, zum Beispiel mit dem Lieblingskaffee für die Oma und Schokolade für die Nachbarskinder«, erzählt sie im Gespräch. Diese kleinen Gesten des Mitbringens sind Ausdruck von Tradition und Zusammenhalt – sie verbinden symbolisch die alten und neuen Orte. Migration ist hier eine Erweiterung und Verbindung von Lebensräumen, eine Erfahrung, die Mehr- und Weltheimischsein als Normalität anerkennt. Die Geschichte dieser Schülerin zeigt, dass persönliche Zugehörigkeiten nicht an nationale Kategorien gebunden sind, sondern sich aus individuellen Biografien und Familiengeschichten heraus formen.

4 Dieses Interview wurde im Rahmen des Forschungsprojektes »Gesichter der Migration. Jugendliche aus Tirol erforschen gemeinsam ihre familiäre Migrationsgeschichte« geführt.

Die drei jungen Menschen haben transnationale Lebensrealitäten erfahren, ihre Lebensentwürfe und Zugehörigkeiten neu verhandelt und unterschiedliche Strategien entwickelt, um sich in diversen gesellschaftlichen Kontexten zurechtzufinden. Dabei zeigen sich sowohl gemeinsame Muster als auch deutliche Unterschiede in ihren Erfahrungen, Herausforderungen und Bewältigungsstrategien.

Sie haben Migration als einen dynamischen und fortlaufenden Prozess erlebt, der ihre Biografien maßgeblich beeinflusst hat. Sie pflegen enge familiäre oder soziale Bindungen an mehreren Orten und definieren »Heimat« nicht als einen festen geografischen Raum, sondern als ein fluides, emotionales Konzept. Manuel beschreibt Heimat als einen Ort der Wertschätzung und Sicherheit, losgelöst von nationalstaatlichen Zugehörigkeiten. Veronika betrachtet Heimat ebenfalls als nicht ortsgebunden, sondern als ein Gefühl der Akzeptanz und des Wohlbefindens. Amina fühlt sich sowohl mit Tirol als auch mit Rumänien verbunden und erlebt Heimat und Zugehörigkeit als ein Zusammenspiel aus Erinnerungen, Beziehungen und Orten.

Eine weitere Gemeinsamkeit ist die Erkenntnis, dass Migration eine fortwährende Aushandlung von Biografie, Zugehörigkeit und Selbstpositionierung ist. Manuel erlebt Migration als eine lebenslange Suche nach Anerkennung und Anpassung an verschiedene kulturelle Kontexte. Sein Lebensentwurf ist durch wiederholte Neuanfänge und transnationale Erfahrungen geprägt. Veronika versteht Mobilität als Teil ihrer Lebensphilosophie. Sie betrachtet Migration als bewusste Entscheidung für Selbstentfaltung, nicht als Notwendigkeit. Amina reflektiert ihren transnationalen Lebensentwurf als etwas Positives, da sie sich mehreren Orten und Menschen zugleich verbunden fühlt.

Ein zentrales Element in den Erfahrungen aller drei Personen ist die Bedeutung von sozialen Netzwerken und familiären Beziehungen. Manuel wächst getrennt von seinem Vater auf, was seine Wahrnehmung von Zugehörigkeit nachhaltig beeinflusst. Dennoch bleibt seine Familie ein wichtiger Bezugspunkt. Veronika findet Halt in ihren sozialen Netzwerken, insbesondere durch ihre internationale Ausbildung und beruflichen Erfahrungen. Amina beschreibt die enge Beziehung zu ihrer Großmutter in Rumänien als essenziellen Teil ihrer Lebensweise, selbst wenn sie in Tirol lebt.

Während alle drei Personen Migration als transnationale Erfahrung teilen, unterscheiden sich ihre Erfahrungen mit gesellschaftlicher Anerkennung und Diskriminierung.

Manuel erfährt in Spanien Rassismus und Abwertung aufgrund seiner südamerikanischen Herkunft. Er versucht, sich durch sprachliche Anpassung und kulturelle Integration Anerkennung zu verschaffen. Veronika sieht sich mit traditionellen Erwartungen in der Slowakei und stereotypen Vorstellungen über Migranten in Österreich konfrontiert. Dennoch nutzt sie Mobilität als Strategie, um sich von gesell-

schaftlichen Zwängen zu lösen. Amina berichtet nicht direkt von Diskriminierung, sondern beschreibt ihre transnationale Zugehörigkeit als bedeutsame Erfahrung.

Hier zeigt sich, dass Migrationserfahrungen stark von den gesellschaftlichen Rahmenbedingungen und den sozialen Kategorien der Zugehörigkeit beeinflusst werden. Während Manuel aktiv gegen rassistische Zuschreibungen ankämpfen muss, nutzt Veronika Mobilität als Emanzipationsstrategie, und Amina erlebt Migration als eine Verbindung zwischen mehreren Welten.

Durch solche grenzübergreifenden familiären Netzwerke und deren Nutzung werden neue Fertigkeiten entwickelt und es entsteht soziales und kulturelles Kapital. Mehrfachzugehörigkeiten, Mehrsprachigkeit und weltweite Bezüge werden so zu einem vielschichtigen, hybriden Phänomen und damit zu einer biografischen Ressource in der globalisierten Welt.

Durch postmigrantische Praktiken wird die hegemoniale Logik, nach der definiert wird, wer sichtbar ist, was sag- und machbar ist und wer gehört wird, unterlaufen (vgl. Rancière 2006). Sie bieten Möglichkeiten, die »Aufteilung des Sinnlichen« zu verschieben, stellen die Regeln und Grenzen des Hegemonialen zur Disposition und ermöglichen andere Sichtweisen und Erfahrungsräume, die bisher unbemerkt oder ausgeblendet waren. »Sie tragen dazu bei, eine neue Landschaft des Sichtbaren, des Sagbaren und Machbaren zu zeichnen.« (Rancière 2015: 92)

Postmigrantische Kunst, Literatur, Musik und andere Initiativen definieren sich nicht über die Herkunft ihrer Akteure, sondern über die Perspektiven, die in unterschiedlichen Bereichen gemeinsam entwickelt werden. Sie bleiben in ständiger Bewegung, pflegen einen anderen Umgang mit wissenschaftlichen, literarischen oder künstlerischen Traditionen, hinterfragen die hegemonialen Repräsentationsregime und verschieben die Grenzen der Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit, indem marginalisierte Perspektiven artikuliert werden und marginalisiertes Wissen in den Fokus gerückt wird.

Durch das Neuschreiben ihrer Migrationsgeschichten entwickeln nachfolgende Generationen eigene narrative Zugänge zur Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft. In der kritischen Auseinandersetzung mit lokalen Lebensbedingungen, im subversiven und ironischen Umgang mit gesellschaftlichen Zuschreibungen und über die kreative Aneignung von Räumen entstehen neue soziale und kulturelle Konfigurationen. Diese werden als *Transtopien* verstanden – Räume des Übergangs, der Vieldeutigkeit und der Verflechtung, in denen lokale und transnationale Elemente aufeinandertreffen und sich zu komplexen Praktiken, Artikulationen, symbolischen Ordnungen und Kommunikationsformen verdichten.

Transtopien sind nicht nur physisch, sondern auch symbolisch, imaginär und diskursiv – Orte, an denen bestehende Normen und dominante Deutungsmuster infrage gestellt und neue Perspektiven eröffnet werden. Sie verschieben den Blick auf das Marginale, indem sie es ins Zentrum rücken, und machen sichtbar, wie alternative Formen des Zusammenlebens und Denkens möglich werden.

Als Räume der kulturellen Übersetzung und der biografischen Reflexion eröffnen Transtopien die Möglichkeit, geteilte Erinnerungen, hybride Lebensentwürfe und Praktiken miteinander zu verknüpfen. In einer globalisierten Gegenwart, die durch Mobilität, digitale Vernetzung und soziale Mehrdeutigkeit geprägt ist, verweisen sie auf das transformative Potenzial konkreter Utopien.

In diesem Sinne sind Transtopien Orte der kreativen Entgrenzung – sie lösen binäre Denkstrukturen auf und ermöglichen neue Formen der Zugehörigkeit und Neupositionierung. Sie entwerfen eine Topografie der Vielheit, die erst durch die Bewegung von Menschen, Ideen und Bedeutungen möglich geworden ist (vgl. Yıldız 2018: 57).

Das Postmigrantische als Dissens

Das Postmigrantische ist keine »neutrale« Beschreibung gesellschaftlicher Entwicklungen, sondern eine aktive, politische Intervention. Es bringt Verunsicherung und Irritation in hegemoniale Diskurse, fordert alte Erzählungen heraus, indem die vermeintliche Normalität nationaler Ordnungen infrage gestellt wird. Es geht darum, alternative Ideen sichtbar zu machen, Perspektiven zu verschieben und Erinnerung als politische Praxis zu begreifen. Postmigrantisches Denken bedeutet, Wissen neu zu organisieren, statt es in vorgefertigten Kategorien zu belassen.

Für die Beschreibung und Interpretation postmigrantischer Praktiken erscheinen mir Rancières Überlegungen zum *Dissens* und zur *politischen Subjektivierung* besonders relevant.

Sein Verständnis von Politik steht in radikalem Gegensatz zu einem institutionellen oder administrativen Politikbegriff. Politik ist für ihn kein organisierendes Handeln innerhalb bestehender Regeln, sondern ein Bruch mit der symbolischen Ordnung, die bestimmt, wer zählt, wer spricht und wer sichtbar ist. Diese bestehende Ordnung bezeichnet er als »polizeiliche Ordnung« – nicht im engeren Sinne der Exekutive, sondern als Metapher für das System sozialer Zuweisungen, Rollen und Ausgrenzungen.

Politik im engeren Sinne bezieht sich für Rancière dagegen auf das Moment der politischen Subjektivierung, wenn also Menschen in Erscheinung treten, die in der bestehenden Ordnung nicht vorgesehen sind, und sich als sprach- und handlungsfähige Subjekte behaupten. Diese Subjektivierung schafft eine Vielheit, die in der polizeilichen Zählung nicht enthalten war – eine neue soziale Realität, die durch ihr bloßes Auftreten die bestehenden Grenzen infrage stellt (vgl. Rancière 2018: 47ff.).

Im postmigrantischen Kontext lassen sich zahlreiche Momente der politischen Subjektivierung beobachten. Postmigrantische Bündnisse – beispielsweise Zusammenschlüsse von Künstlern, Aktivisten, Kulturschaffenden oder Gemeinschaftsinitiativen – artikulieren sich gegen vorherrschende Vorstellungen von

Zugehörigkeit, Integration und Identität. Sie vertreten Positionen, die im herrschenden Diskurs oft nicht vorgesehen sind, und beanspruchen Sichtbarkeit, Stimme und gesellschaftliche Relevanz, ohne sich in vorgegebene Kategorien wie »Migranten«, »Gäste« oder »Minderheiten« einordnen zu lassen.

Diese Allianzen schaffen somit neue politische Räume, in denen andere Formen von Gemeinschaft, Erinnerung, Zukunft und Solidarität artikuliert werden. Im Sinne Rancières sind dies politische Akte *par excellence*, da sie das Erfahrungsfeld, in dem sie entstehen, neu organisieren und bestehende Machtverhältnisse infrage stellen, ohne notwendigerweise Teil der institutionalisierten Politik zu sein.

Das Konzept der politischen Subjektivierung bietet daher eine theoretische Grundlage für die Analyse postmigrantischer Praktiken, da es sichtbar macht, dass es sich dabei nicht einfach um Reaktionen auf Diskriminierung handelt, sondern um aktive Prozesse der Neupositionierung und Verschiebung von Repräsentation, die das Politische im Sinne Rancières realisieren.

So zeigt Rancière in seinen philosophisch-politischen Analysen, wie gesellschaftlicher Dissens entsteht und auf welche Weise politische Subjektivierungsformen gebildet werden. In diesem Sinne lassen sich postmigrantische Praktiken und Ausdrucksformen als Formen des Dissens begreifen: Sie verschieben etablierte Bedeutungsordnungen, machen das Unsichtbare sichtbar und das Undenkbare denkbar. Sie stören das »repräsentative Regime« (Rancière) und bringen die bestehende Ordnung ins Wanken.

Dieses repräsentative Regime zeigt sich etwa darin, dass »Alteingesessene« als Integrations-Experten oder Kontrollinstanzen auftreten, während »die Anderen« als unangepasst markiert oder als »misslungene« Kopien lokaler Normen bewertet werden. Aus dieser Perspektive erscheinen postmigrantische Artikulationsformen oft defizitär. Sie passen nicht in das hegemoniale Bild dessen, was als »richtiges« gesellschaftliches Handeln gilt. So bleiben Etiketten wie Migrantin oder Migrant, »ausländische Wurzeln« oder »Migrationshintergrund« über Generationen haften.

Gelegentlich kommt es jedoch zu einer symbolischen Vereinnahmung postmigrantischer Ausdrucksformen – insbesondere dann, wenn diese als »hochkulturell« anerkannt werden. Ein paradigmatisches Beispiel hierfür ist der Fall Fatih Akin: Als sein Film *Gegen die Wand* 2004 auf der Berlinale mit dem Goldenen Bären ausgezeichnet wurde, wurde das Werk plötzlich als »deutscher Film« gefeiert, obwohl Akins künstlerische Praxis zuvor vorwiegend als »migrantisch« codiert worden war.

Diese *selektive Nationalisierung* kultureller Erfolge offenbart die strategische Flexibilität hegemonialer Diskurse. Was gesellschaftlich oder ästhetisch als gelungen gilt, wird nachträglich »eingemeindet«, während das als problematisch Markierte weiterhin als »fremd« oder »migrantisch« etikettiert bleibt. Diese Praxis verweist auf Formen eines *performativen Nationalismus*, der Zugehörigkeit nicht als gegeben, sondern als kontextabhängig und bedingt verhandelbar konstruiert und somit symbolische Inklusion stets unter Vorbehalt stellt.

Postmigrantische Artikulationsformen sind als politische Subjektivierungsweisen zu verstehen. Im Fokus stehen Positionierungen im »Dazwischen«⁵, die sich als Dissens artikulieren und die vermeintlich natürliche Ordnung aufbrechen (vgl. Rancière 2018: 24). Die Selbstverortung im Dazwischen stellt eine *produktive Desorientierung* dar – eine widerständige Praxis der Wissensproduktion, die Räume für Subjektivität jenseits hegemonialer Deutungsmuster eröffnet. Gerade solche Zwischenräume oder Zwischenzustände erscheinen charakteristisch für zeitgenössische Gesellschaften, die von Vielheit geprägt sind (vgl. Terkessidis 2015: 84). Das Dazwischen lässt sich zugleich als dynamischer Schwellenraum im Sinne Bhabhas (2000) begreifen, in dem alternative Selbstbilder entstehen können – jenseits der Dichotomie von Identität und Alterität.

Positionen im Dazwischen erzeugen Momente, in denen Randständiges in den Fokus rückt. In solchen Situationen konstituiert sich ein neues politisches Subjekt, das einen Bruch mit den eingeübten Selbstverständlichkeiten vollzieht, auf denen unsere Wissensproduktion und Praktiken beruhen. Ein solcher Bruch zeigt sich etwa dann, wenn Angehörige der postmigrantischen Generation in ihren biographischen Erzählungen, Praktiken oder Ausdrucksformen hegemoniale Zuschreibungen aufgreifen und ironisch umdeuten – also im Sinne von Stuart Hall (1994) transkodieren.

Indem marginalisierte Geschichten erzählt und alternative Deutungen erkennbar werden, kann eine neue »Aufteilung des Sinnlichen« im Sinne Rancières entstehen:

»Der Dissens stellt zugleich die Offensichtlichkeit dessen in Frage, was wahrgenommen wird, denkbar und machbar ist, wie die Aufteilung derer, die fähig sind zu erkennen, zu denken und die Koordinaten der gemeinsamen Welt zu verändern.« (Rancière 2015: 61)

Durch diesen Bruch mit der herrschenden Ordnung treten verdrängte und marginalisierte Wissensformen in Erscheinung. Zugleich artikuliert sich das Politische genau in dem Moment, in dem die Marginalisierten als Subjekte sprechen:

»Darin besteht der politische Subjektivierungsprozess: in der Aktion nicht gezählter Fähigkeiten, die die Einheit des Gegebenen und die Offensichtlichkeit des Sichtbaren spalten, um eine neue Topografie des Möglichen zu zeichnen.« (Rancière 2015: 61)

5 Der Begriff »Dazwischen« wird hier im metaphorischen Sinne verwendet und bezeichnet eine gewisse Distanz zur ethnisch-nationalen Normierung.

Wichtig ist dabei, wie Judith Butler und Jacques Rancière betonen, dass politische Subjekte – hier also auch postmigrantische Subjektivität – nur in der sozialen Praxis entstehen. In diesem Sinne ist postmigrantische Subjektivierung als eine spezifische Handlungsmöglichkeit zu begreifen.

Exkurs: Kunst als Mittel der Selbstermächtigung: Interview mit der Journalistin und Künstlerin Vina Yun aus Wien

Vina Yun ist eine zentrale Stimme der postmigrantischen Reflexion in Wien⁶. Ihre Arbeit als Journalistin und Künstlerin kreist um Fragen von Zugehörigkeit, Rassismuserfahrungen und Widerstand, insbesondere im asiatisch-migrantischen Kontext. In ihrem Comic-Projekt *Homestories* erzählt sie von den Erfahrungen der koreanischen Community in Österreich, wobei sie sowohl die Elterngeneration der Arbeitsmigrantinnen und -migranten als auch ihre eigenen Erfahrungen als Teil der zweiten Generation reflektiert. Sie folgt damit den Spuren dieser kaum wahrgenommenen Migrationsgeschichte.

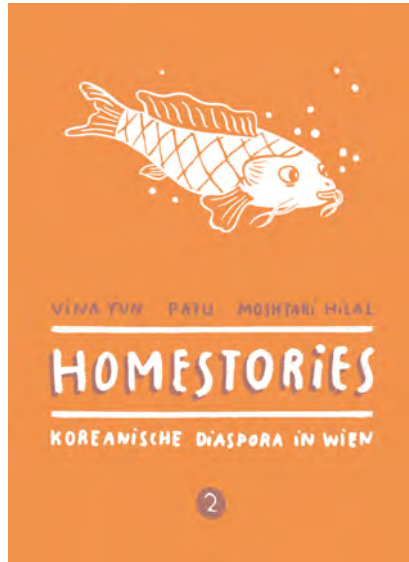
Ein zentrales Motiv in ihrer Arbeit ist der Umgang mit Fremdzuschreibungen und die Auseinandersetzung mit einem oft negativ geprägten öffentlichen Diskurs über Migration: »Ich wollte schon immer etwas machen über diese zweite Generation oder postmigrantische Generation, weil das eben eine Erfahrung ist, die in der Öffentlichkeit sehr wenig vorkommt. Oder wenn, dann nur unter einem sehr defizitären Diskurs«. Diese Aussage macht deutlich, dass postmigrantische Perspektiven nicht nur um Anerkennung ringen, sondern sich aktiv gegen eindimensionale Erzählungen stellen, die (post)migrantische Biografien oft nur in Verbindung mit Problemen thematisieren.

Die Kindheit und Jugend von Vina Yun in den 1970er und 80er Jahren in Wien war geprägt von Ausgrenzungserfahrungen und dem Gefühl, nicht dazuzugehören: »Ich kann mich erinnern, es gab eine Szene an der Volksschule, da hat mich jemand gefragt, wo ich herkomme, und ich sagte, meine Eltern kommen aus Korea. Und er hat gefragt: »Was ist Korea? So ein Land gibt es nicht.« Ausgrenzungserfahrungen entstehen, wie hier zu sehen ist, nicht nur durch offene Ablehnung, sondern auch durch Ignoranz und Desinteresse. Gleichzeitig verweist Vina Yun auf die Ambivalenz der Fremdwahrnehmung. Während sie auf der einen Seite mit Unsichtbarkeit und Unwissenheit konfrontiert war, wurde asiatischen Zugewanderten andererseits oft das Stereotyp der »fleißigen und unauffälligen Minderheit« zugeschrieben – ein Umstand, der es schwer macht, Diskriminierung zu benennen.

6 Das Interview habe ich gemeinsam mit Jasmin Donlic geführt.

Abb. 16: Cover *Homestories* Band 1

(»Homestories. Koreanische Diaspora in Wien«, Heft 1, 2017, Wien: Eigenverlag)

Abb. 17: Cover *Homestories* Band 2

(»Homestories. Koreanische Diaspora in Wien«, Heft 2, 2017, Wien: Eigenverlag)

Wie auch andere postmigrantische Stimmen, kritisiert Vina Yun den klassischen Integrationsdiskurs, der suggeriert, dass Zugehörigkeit eine Frage individueller Anpassungsleistung sei. Sie erklärt, dass selbst vollständige sprachliche und kulturelle Anpassung nicht davor schütze, ausgeschlossen zu werden: »Ich bin hier geboren, aufgewachsen, ich spreche perfekt Deutsch. Ich weiß nicht, wie viel wienischer man sein kann, und trotzdem erlebe ich Rassismus oder Diskriminierung und Ausschlüsse«.

Diese Erfahrung führte sie zur Idee des »Desintegrationskurses«, einer Veranstaltungsreihe, die sich kritisch mit dem Integrationsimperativ auseinandersetzt. »Der Desintegrationskurs war natürlich auch polemisch gemeint. Er sollte diese Forderung nach Integration, die sich immer an Migrantinnen und Migranten richtet, infrage stellen – als ob Teilhabe nur durch persönliche Anpassung möglich wäre.« Damit setzt sie sich mit einer Argumentationsweise auseinander, die auch in der Politik verbreitet ist. Oft wird nur jenen Migrantinnen und Migranten Anerkennung zuteil, die als »gut integriert« gelten, während andere ausgegrenzt oder sogar abgeschoben werden.

Abb. 18: Homestories Hans



(Foto © Patu Vina Yun)

Ein wesentlicher Aspekt von *Homestories* ist die Beschäftigung mit der Geschichte der Elterngeneration. Die koreanische Community in Österreich wurde in den 1970er Jahren vor allem durch die Migration koreanischer Krankenschwestern geprägt. Vina Yun beschreibt, dass viele Kinder der zweiten Generation kaum etwas über die Migrationserfahrungen ihrer Eltern wussten. »Ihnen war nicht bewusst, warum sie migriert sind oder was davor in Korea passiert ist.« Durch ihre künstlerische Auseinandersetzung konnte sie diese Lücke für sich und andere ein Stück schließen. Sie beschreibt dies als einen Prozess der Versöhnung mit der eigenen Geschichte: »Es war ein Versuch, diesen Gap zwischen den Generationen zu schmälern«, so Vina Yun.

Dies verweist auf ein Phänomen, das in vielen postmigrantischen Communities zu beobachten ist. Während die erste Generation oft wenig über ihre Erfahrungen spricht – sei es aus Schmerz, Trauma oder dem Wunsch, die Kinder nicht zu belasten –, entdeckt die zweite und dritte Generation die Familiengeschichte als einen zentralen Teil ihrer eigenen Biografie.

Vina Yun betont, dass sich die jüngeren postmigrantischen Generationen zunehmend vernetzen und intersektionale Allianzen bilden. »Ich beobachte, dass für jüngere Aktivistinnen und Aktivisten die Vernetzung über Social Media und intersektionale Perspektiven besonders wichtig sind. Das war in meiner Generation noch nicht so ausgeprägt.«

Diese neuen Formen des Engagements sind Teil einer postmigrantischen Bewegung, die über ethnisch-nationale Grenzen hinausgeht und sich mit anderen marginalisierten Gruppen solidarisiert. Während frühere Generationen oft noch stärker innerhalb der eigenen Community agierten, zeichnen sich heutige Bewegungen durch ein stärkeres Bewusstsein für gemeinsame Kämpfe gegen Rassismus, soziale Ungleichheit und Diskriminierung aus.

Die künstlerische Arbeit von Vina Yun zeigt eindrucksvoll, wie Kunst zur politischen Intervention werden kann. *Homestories* ist mehr als ein Comic – es ist ein Dokument postmigrantischer Erfahrungen, ein Beitrag zur Erinnerungsarbeit und ein Werkzeug zur Sichtbarmachung marginalisierter Perspektiven, Erfahrungen und Geschichten. Ihre Arbeit verweist darauf, dass Migration eine zentrale Lebensbedingung urbaner Gesellschaften ist.

Wenn Städte wie Wien als Migrationsstädte verstanden werden, dann müssen die Narrative ihrer Bewohnerinnen und Bewohner in all ihrer Vielschichtigkeit und Mehrdeutigkeit anerkannt werden. Vina Yuns künstlerische und politische Arbeit leistet hierzu einen wichtigen Beitrag – indem sie nicht nur erzählt, sondern auch bewusst Räume für neue postmigrantische Allianzen öffnet.

Postmigrantische Artikulationen als politische Subjektivierung

»Es gibt überall Ausgangspunkte, Kreuzungen und Knoten, die uns etwas Neues zu lernen erlauben, wenn wir erstens die radikale Distanz, zweitens die Verteilung der Rollen und drittens die Grenzen zwischen Gebieten ablehnen.« (Rancière 2015: 28)

Jacques Rancière formuliert hier eine zentrale Idee seiner politischen und epistemologischen Theorie: Wissen, Erkenntnis und Veränderung entstehen nicht aus festen Ordnungen, sondern dort, wo bestehende Grenzen, Rollenzuweisungen und Hierarchien irritiert oder aufgehoben werden.

Die Ablehnung von »radikaler Distanz« verweist auf die Notwendigkeit, Abgrenzungen zwischen Wissenden und Unwissenden, zwischen Zentrum und Peripherie,

zwischen Subjekt und Objekt infrage zu stellen. Ebenso bedeutet die »Verteilung der Rollen« ein kritisches Hinterfragen gesellschaftlich fixierter Plätze – wer spricht, wer handelt, wer darf denken? Die »Grenzen zwischen Gebieten« schließlich deuten auf die Überschreitung disziplinärer, sozialer und kultureller Trennlinien hin – ein Plädoyer für das Denken im Dazwischen, im Ungeordneten.

Das Zitat ruft dazu auf, Offenheit für das Unerwartete zu kultivieren: Lernen und Erkenntnis entstehen dort, wo bestehende Ordnungen durchkreuzt werden – an Kreuzungen, Knotenpunkten, Übergängen. Diese Perspektive steht in engem Zusammenhang mit Rancières Konzept der Emanzipation des Denkens: Jeder Mensch ist prinzipiell fähig zu denken, zu sprechen und politisch zu handeln – unabhängig von zugewiesenen Positionen.

Was Rancière hier als Möglichkeit der Emanzipation und Erkenntnis beschreibt, verweist auf das Potenzial postmigrantischer Erfahrungen, dominante Ordnungen zu irritieren und neue Formen von Teilhabe und Sichtbarkeit zu ermöglichen.

Wie bereits diskutiert, hat sich in den letzten Jahren für die Benennung der Nachkommen von Zuwanderern der Neologismus »Migrationshintergrund« etabliert. Damit entstand der Eindruck, es reiche aus, lediglich eine neue Rhetorik zu erfinden, um die gesellschaftliche Realität besser zu »bewältigen«. Selten wird jedoch kritisch hinterfragt, wozu solche Unterscheidungen eigentlich dienen und warum Menschen nach bestimmten Kriterien klassifiziert werden müssen.

Das Zitat einer Journalistin, die selbst der postmigrantischen Generation angehört, verdeutlicht die Folgen dieser öffentlichen Kategorisierung mit einem bemerkenswerten Vergleich:

»In der Bibliothek des philosophischen Instituts stand ein fünfbandiges Werk zur Bedeutung des Verbs *sein* in sämtlichen bekannten Sprachen. Solch feine Differenzierungen lernten wir. Heute bin ich damit beschäftigt, falsche Koranzitate abzuwehren und mich vom Terrorismus zu distanzieren.« (Sezgin 2011: 52)

Nicht nur die Angehörigen der ersten Gastarbeitsgeneration, sondern auch jene der Nachfolgenerationen erscheinen aus der Perspektive des »repräsentativen Regimes« (Rancière) als »kulturfern« oder »bildungsfern« – als Menschen, die in Parallelgesellschaften leben und ihre Herkunftskulturen unverändert reproduzieren würden. In den meisten Fällen geht es bei der Verwendung solcher Begriffe auch um Fragen der Wertigkeit: Welche kulturellen Formen, Sprachpraktiken oder Bildungsvorstellungen gelten als höherwertig, und welche werden aus hegemonialer Perspektive als Abweichung von der lokalen »Normalität« betrachtet?

(Post)Migrantisches Theater und Kino, (post)migrantische Literatur und Musik werden aus hegemonialer Sicht häufig nicht als Teil der repräsentativen Kultur anerkannt; wenn überhaupt, erscheinen sie als Übergangsphänomene auf dem Weg dahin, also in die sogenannte Mehrheitsgesellschaft.

In jüngerer Zeit setzen sich Angehörige dieser postmigrantischen Generation zunehmend kritisch mit dem etablierten Migrations- und Integrationsdiskurs auseinander. Gleichzeitig entwickeln sie neue Lebensentwürfe, Praktiken und kollaborative Ausdrucksformen (vgl. Terkessidis 2015; Yıldız 2020). So haben sich verschiedene kreative Widerstandsformen herausgebildet, mit denen die Nachfolgegenerationen den überzogenen Bekenntniszwängen, Integrationsforderungen und Stigmatisierung entgegenreten.

Vor einiger Zeit hörte ich ein Radio-Interview, in dem ein Schüler der postmigrantischen Generation wieder einmal gefragt wurde, ob er sich integriert fühle. Seine schlagfertige Antwort: »Nein, danke! Ich war schon integriert«. Diese Szene steht sinnbildlich für die Paradoxie eines solchen Diskurses. Die Wiener Journalistin und Redakteurin Vina Yun erklärt nachdrücklich:

»Wir disidentifizieren uns mit herkömmlichen Identitätskategorien, weil sie unsere hybriden Lebensentwürfe, unsere multiplen und simultanen Zugehörigkeiten, die Grenz- und Zwischenräume, in denen wir uns bewegen, die alternativen Räume, die wir für uns geschaffen haben und die den hegemonialen Vorstellungen von ›Integration‹ entgegenstehen, nicht im Geringsten fassen können. [...] Wir lassen uns nicht mehr von euch definieren, sondern definieren uns selbst. Doch dieses ›Wir‹ ist nicht einheitlich, sondern basiert auf einer Allianz, die real wird durch kollektive Aktionen, indem wir bestimmte Haltungen und Praktiken ersinnen. [...] Uns eint nicht das Schicksal, sondern der gemeinsame Bezug auf eine migrantische Erfahrung und ein marginalisiertes Wissen.« (Yun 2019: 7)

Statt sich der gängigen Benennungspraxis unterzuordnen, in der Lebensentwürfe, Praktiken und Artikulationsformen der jungen Generationen als Abweichung oder als Randerscheinung behandelt werden, erzählen die Angehörigen der postmigrantischen Generation ihre eigenen Geschichten, konstruieren ihre eigenen Biografien (siehe exemplarisch Ataman 2019; Topçu et al. 2012; El Masrar 2010) und fordern ein Recht auf Selbstbestimmung. Dies demonstriert beispielsweise auch Tunay Önder, Mitinitiatorin des *weblog Migrantentadl*:

»Unsere Biografien, Identitäten, Lebenslagen und Perspektiven sind keine Geschichten am Rande der großen bundesrepublikanischen Erzählung. Ich erzähle diese Hintergründe deshalb, weil es wichtige Faktoren sind, die unsere Wahrnehmung und unser Handeln in der Gesellschaft beeinflussten und stets beeinflussen. [...] Deshalb ist es uns wichtig, einen Ort zu schaffen, in dem wir selbst bestimmen, wer wir sind und wie wir sein wollen. Es geht uns darum, selbst zu entscheiden, wie wir das Weltgeschehen wahrnehmen und welchen Erinnerungsarbeiten wir nachgehen.« (Önder 2013: 367ff.)

Die postmigrantische Generation, die sich permanent mit negativen Zuschreibungen konfrontiert sieht, scheint besonders befähigt, mit uneindeutigen, mehrdeutigen und ambivalenten Lebensrealitäten umzugehen und eine »Kultur der Konvivialität« innerhalb der postmigrantischen Gesellschaft zu etablieren. Für diese Generation ist ihr »Dazwischen« Teil des Alltags – ein Lebensstil als eine Art kreative Desorientierung. Wie die folgende Passage aus einem Interview mit dem Rapper Dino Izic alias Rapper Dynamite anschaulich zeigt:

»Mittlerweile fühle ich mich schon angekommen, weil ich gemerkt habe, dass dieses Dazwischen das ist, was mich ausmacht. Das ist mein Leben. Ich muss nicht probieren, wie meine Eltern zu leben. Oder wie andere Leute, die hier leben. Ich lebe mit beiden Seiten, die mich beeinflussen. Das ist in Ordnung. Man muss sich nicht biegen und brechen, damit man irgendwo dazu passt.« (Dino Izic alias Rapper Dynamite)⁷

Postmigrantische Aktivitäten als kreativer Widerstand

Kanak Attak: Eine Frage der Haltung

Spott, Ironie und Parodie als kreative Strategien mit rebellischer Wirkung: Bei *Kanak Attak*, einer losen Verbindung von Angehörigen der zweiten und dritten Generation in Deutschland, eine Art sozialer Bewegung, wird die rassistische Zuschreibung »Kanake« durch ironische Umdeutung in eine eigensinnige Selbstdefinition verwandelt. Auf diese Weise schaffen die Akteure Räume des Widerstands gegen eine hegemoniale Praxis der Normalisierung, wobei der Widerstand in einer kreativen Konfrontation mit dem Wissen der Dominanzgesellschaft besteht und von der Absicht geprägt ist, dieses zu hinterfragen und zu dekonstruieren (vgl. dazu auch Heidenreich 2013). *Kanak Attak* weist alle Formen der Identitätspolitik zurück, die aus einer hegemonialen Benennungspraxis von außen zugeschrieben werden. Es geht dem Bündnis also nicht um eine Frage der Herkunft, sondern der Haltung: »*Kanak Attak* ist ein selbstgewählter Zusammenschluss verschiedener Leute über die Grenzen zugeschriebener, quasi mit in die Wiege gelegter ›Identitäten‹ hinweg. *Kanak Attak* fragt nicht nach dem Pass oder nach der Herkunft, sondern wendet sich gegen die Frage nach dem Pass und der Herkunft. Unser kleinster gemeinsamer Nenner besteht darin, die Kanakisierung bestimmter Gruppen von Menschen durch rassistische Zuschreibungen mit allen ihren sozialen, rechtlichen und politischen Folgen anzugreifen. *Kanak Attak* ist anti-nationalistisch, anti-rassistisch und lehnt jegliche Form von Identitätspolitik ab, wie sie sich etwa aus ethnologischen Zuschreibungen speisen.« (Manifest *Kanak Attak*)

7 Zit. n. Wiener Zeitung, 15./16.02.2020, S. 2. Dino Izic kam in den 1990er Jahren als Flüchtling vor dem Jugoslawienkrieg nach Österreich.

In dem Kurzfilm *Weißes Ghetto Köln-Lindenthal* von Kanak TV wird die übliche Wahrnehmung gegen den Strich gebürstet und der als konservativ und »ausländerfrei« bekannte »gehobene« Kölner Stadtteil Lindenthal als »Problemviertel« dargestellt – eben als weißes Ghetto oder Parallelgesellschaft, als Abweichung von der städtischen Normalität. So werden verschiedene Bewohnerinnen und Bewohner des Viertels gefragt, wie es ihnen gefalle, in einem solchen »weißen Ghetto« zu leben, und mit welchen Problemen sie sich täglich konfrontiert sehen. Kaum jemand verstand die Frage; sie löste Reaktionen aus, die von Erstaunen über Wut bis hin zu Abwehr reichen.

Diese Form der symbolischen Umkehr, die das hegemoniale Narrativ der Integration durch Ironie und Verfremdung infrage stellt, ist ein Schlüsselement postmigrantischer Kulturproduktion. Sie macht deutlich, dass Desintegration eine produktive Strategie ist, um Räume für neue Erzählungen, Perspektiven und Zugehörigkeiten zu schaffen.

Die Unmündigen – Gegenhegemoniale Wissensproduktion durch Kunst und Satire

Die Selbstorganisation *Die Unmündigen*, gegründet 1992 in Mannheim, setzt zivilgesellschaftliches Engagement gegen Rassismus und strukturelle Diskriminierung ein. Sie ergreifen Partei für die Rechte von Zugewanderten und deren Nachkommen und versuchen, mit provokanten Kunstaktionen sowie gezieltem politischem Aktivismus Einfluss auf gesellschaftliche Prozesse und Deutungshoheit zu nehmen.

Der Begriff »Unmündige« wird juristisch für Menschen verwendet, die aufgrund ihres Alters oder psychischer Erkrankungen nicht entscheidungsfähig sind. Auf die Mitglieder der Gruppe – Menschen der zweiten und dritten Migrationsgeneration – trifft diese Definition natürlich nicht zu. Dennoch sehen sie sich politisch und gesellschaftlich in vielerlei Hinsicht entrechtet. Sie sehen nicht ein, warum sie als »Gäste« oder »Fremde« betrachtet werden, obwohl sie und ihre Familien schon seit Jahrzehnten in Deutschland leben. Ihr Selbstverständnis lautet: »Wir sind weder ›Gäste‹, ›Fremde‹ noch ›Ausländer‹: ›Gäste‹ bleiben kein halbes Jahrhundert, ›Fremden‹ begegnet man nicht jeden Tag und ›Ausländer‹ leben im Ausland. Auch der kaschierende Ausdruck ›ausländische Mitbürger‹ kann nicht zur Genüge verschleiern, dass wir politisch unmündig gehaltene Bürger dieses Landes sind.«⁸

Da ihnen die vollständige gesellschaftliche Anerkennung verwehrt wird, haben sie sich entschieden, sich selbst als »Unmündige« zu bezeichnen – solange, bis sie als vollwertige Bürger anerkannt werden. *Die Unmündigen* setzen auf unterschiedliche Strategien des Widerstands gegen gesellschaftliche Marginalisierung und

8 https://www.die-unmuendigen.de/die-unmuendigen/selbstda/wir_text/wir__text.html (Zugriff am 17.02.2024).

Entrechtung. Durch ihre Aktivitäten versuchen sie, die etablierten gesellschaftliche Normen zu provozieren und zu irritieren. Bewusst durchbrechen sie vorherrschende Diskurse und drehen dominante Deutungen um. Sie stellen Rassismus als das eigentliche Problem in den Mittelpunkt und fordern die Mehrheitsgesellschaft auf, ihre eigene Rolle in Diskriminierungsmechanismen zu reflektieren.

Eine weitere Strategie ist die satirische Umkehrung gesellschaftlicher Kategorien. Die Gruppe verweigert sich den herkömmlichen Konzepten von Integration, kritisiert die Einteilung in »gute« und »schlechte« Migranten. Ihre Antwort darauf ist Ironie und Satire. Ein Beispiel hierfür ist das »Fest des deutschen Mitbürgers« – eine bewusste Umkehr interkultureller Feste, bei denen »die Türken«, »die Italiener« oder »die Griechen« als »gute Nachbarn« gefeiert werden. Hier wird stattdessen die deutsche Mehrheitsgesellschaft zur »anderen« gemacht. Indem *die Unmündigen* nun umgekehrt die »deutschen Mitbürger« in den Fokus rücken, wollen sie satirisch auf die einseitigen Integrationsmaßnahmen und die vermehrt stattfindende »Ghettoisierung« der deutschen Mitbürger aufmerksam machen. Passend dazu bieten sie spöttisch »deutsche Spezialitäten« wie Sauerkraut im Fladenbrot und Dattelpier an, um die oft klischeehafte Präsentation »migrantischer Esskulturen« in interkulturellen Veranstaltungen auf die Schippe zu nehmen.

Kunst als Widerstand, um dominante Diskurse zu unterlaufen und ein Umdenken in der Gesellschaft anzustoßen: zum Beispiel mit der Ausstellung »gesternJahre – 50 Jahre gastArbeiter«, die nicht in traditionellen Museen, sondern in migrantischen Vereinen präsentiert wurde. Ziel war es, Arbeitsmigranten nicht als musealisierte Objekte der Vergangenheit darzustellen, sondern als handlungsfähige Subjekte, die ihre eigenen Geschichten erzählen.

Die Unmündigen positionieren sich ausdrücklich selbstbestimmt. Sie wollen keine Leidensgeschichten erzählen, sondern Widerstandsgeschichten: »Weder lecken wir uns unterstellte Identitätswunden, noch tanzen wir wie Affen auf Integrationsfesten. Wir betreiben keine Herkunftspolitik« (*Die Unmündigen*). Sie fordern dagegen eine Öffnung und Neudefinition von Zugehörigkeit mit dem Argument, dass nicht nur Menschen mit »ethnisch deutscher« Abstammung als Deutsche gelten sollten, sondern auch jene, die in Deutschland geboren sind oder dort seit Jahrzehnten leben.

Die Unmündigen entwerfen eine selbstbewusste, widerständige und kreative Gegenhegemonie. Sie wehren sich gegen die Erzählung der »braven Migranten«, die mit Dankbarkeit und Integration assoziiert wird, und setzen stattdessen auf selbstbestimmte Protestformen. Durch Kunst, Satire und gezielte Provokation halten sie der deutschen Gesellschaft einen Spiegel vor, fordern eine Neudefinition von Zugehörigkeit und Teilhabe. Ihr Ansatz zeigt, dass »echte Integration« nicht durch passive Anpassung geschieht, sondern durch die aktive Auseinandersetzung mit gesellschaftlichen Machtverhältnissen. In einer Zeit, in der rassistische Diskurse wieder erstarken, bleibt ihr Widerstand wichtiger denn je.

Verein Mišmaš in Graz: selbstbestimmte urbane Räume

Der Kulturverein *Mišmaš* in Graz wurde von acht Personen gegründet, die zuvor in der Kulturvermittlung in einem Museum arbeiteten. Inspiriert von ihren Erfahrungen mit Jugendlichen und den gesellschaftlichen Entwicklungen rund um Migration, wollten sie einen Raum schaffen, in dem Themen wie Diversität und Migration jenseits etablierter institutioneller Strukturen behandelt werden können. Die Fluchtbewegung der letzten Jahre war ein zentraler Auslöser für die Gründung der Initiative: »Wir haben bemerkt, dass Migration ein sehr wichtiges Thema ist, aber unterschiedliche Aspekte auftauchten, mit denen wir uns dann näher auseinandersetzen wollten«⁹.

Der Name *Mišmaš* entstand spontan und reflektiert die Idee einer vielheitlichen, transkulturellen Gesellschaft. Dabei spielte auch der mehrkulturelle Sprachgebrauch eine Rolle. Sonderzeichen aus verschiedenen Sprachen wurden bewusst in den Namen integriert, um Vielheit auf sprachlicher Ebene sichtbar zu machen: »Sind wir nicht alle ein bisschen ein *Mišmaš*?«, fragt eine Gesprächspartnerin.

Die Mitglieder der Initiative vertreten die Ansicht, dass Migration und kulturelle Diversität nicht als »andersartig dargestellt, sondern als selbstverständlicher Bestandteil der Gesellschaft betrachtet werden sollten. Ein wesentliches Anliegen ist es, klassische Integrationsdiskurse zu hinterfragen und eine gleichberechtigte Teilhabe aller Menschen zu ermöglichen.

Eine der ersten Initiativen des Vereins war das »Quatsch-Café«, ein offenes Treffen für Menschen mit verschiedenen Hintergründen. Es bot Raum für ungezwungene Gespräche und Austausch: »Das Quatsch-Café ermöglicht niederschwellige Konversation ohne Druck«.

Die Ausstellung »Zu dir, zu mir, zu uns« sollte Migration nicht als Sonderthema darstellen, sondern zeigen, dass Migrationsbewegungen ein integraler Bestandteil der Gesellschaft sind. Sie griff die Frage auf, was der Begriff »Zuhause« bedeutet, und arbeitete mit Alltagsgegenständen, die von den Beteiligten eingebracht wurden. Ziel war es, Gespräche anzuregen, ohne sofort eine kulturelle oder nationale Kategorisierung vorzunehmen: »Wir wollten, dass sich möglichst alle angesprochen fühlen, ohne einen kulturellen Kontext hervorzuheben«.

Ein besonderes Merkmal der Ausstellung war die partizipative Herangehensweise: Die Auswahl der Exponate erfolgte durch statistische Erhebung innerhalb der Workshops, wodurch ein lebensnahes Bild von Alltagskultur in Graz entstand.

9 Das Interview habe ich gemeinsam mit Jasmin Donlic geführt.

Abb. 19: Jubelnde Gruppe beim Activity-Spielen beim Quatsch-Café in der Contra la Cultra in Graz



(Foto © mişmaş Kulturverein)

Die Aktivitäten des Vereins sind kritische Interventionen. Paternalistische Integrationsdiskurse werden infrage gestellt, alternative Sichtweisen auf Migration, Gesellschaft und Zugehörigkeit gefördert. Statt von »Integration« zu sprechen, setzt der Verein auf Inklusion und ein selbstverständliches Miteinander. Diese Haltung spiegelt sich auch in der Gestaltung von Veranstaltungen wider, die bewusst keine Unterschiede zwischen »Einheimischen« und »Migranten« betonen, sondern das gemeinsam geteilte Leben in den Mittelpunkt stellen: »Wir verstehen die klassischen Integrationsforderungen nicht und finden sie nicht sinnvoll«.

Die Mitglieder von *Mişmaş* planen, in Zukunft das Ausstellungskonzept als Wanderausstellung umzusetzen, die an verschiedenen Orten adaptiert werden könnte. Zudem gibt es Überlegungen, digitale Formate zu entwickeln, um den Austausch auch über die Ausstellung hinaus fortzuführen.

Mişmaş ist ein weiteres Beispiel dafür, dass postmigrantische Initiativen durch ihre Arbeit wichtige gesellschaftliche Debatten anstoßen können. Der Verein entwirft innovative Denkansätze und alternative Ideen, die Migration als alltägliche Realität sichtbar machen, ohne sie zu exotisieren. Die Projekte von *Mişmaş* führen

noch einmal vor Augen, dass Inklusion nicht durch Integrationsforderungen, sondern durch gemeinsames Erleben und Handeln in der Gesellschaft entsteht.

Abb. 20: Ein Blick in Richtung Wohnzimmer, Fotoausstellung »zu dir, zu mir, zu uns«



(Foto © Hakan Cömert)

Das Weblog »Migrantenstadl 2.0«

Das Weblog kann ebenfalls als ein Beispiel für das Unterlaufen von offiziellen Zuschreibungen mittels ironischer Umdeutung gelten (vgl. Önder & Mustafa 2016). Das *Migrantenstadl* wurde 2011 ins Leben gerufen und war ursprünglich als Plattform für satirische, gesellschaftskritische und reflektierende Beiträge über Migration, kulturelle Vielheit, Diskriminierung und Rassismus gedacht.

Ihr Selbstverständnis liest sich so:

»Wenn wir sagen, wir leben in einem Migrantenstadl oder wenn wir sagen, wir erzählen Geschichten aus dem Migrantenstadl, dann sind dies eben solche Geschichten mitten aus der Gesellschaft im Hier und Jetzt. Für das Migrantenstadl steht die Selbstbezeichnung ›Migrant‹ letztlich für eine oppositionelle Figur, die die herrschenden Denk- und Funktionslogiken konterkariert. Migrantenstadl 2.0 ist daher ein Ort von und für grenzüberschreitende Dadaisten und Textterroristen, mit provokativen, subjektiven und politischen Ansichten aus dem Migrantenmilieu und darüber hinaus, in München und anderswo.« (Önder 2013: 367)

Wie der Name schon signalisiert, werden auf ironisch-kritische Weise die Klischees der »Migrationsfolklore« aufs Korn genommen und gesellschaftliche Normative zur Debatte gestellt. Migration wird vom Randthema ins Zentrum der gesellschaftlichen Realität gerückt. Statt bloßer Kritik nutzen die Autorinnen und Autoren humorvolle und künstlerische Mittel, um gesellschaftliche Debatten anzustoßen. Das *Migrantenstadl* gibt Perspektiven Raum, die in öffentlichen Diskursen unterrepräsentiert sind. Neben dem Blog wurden zahlreiche weitere Aktivitäten initiiert. Die Gründer traten mit ihren Texten auf verschiedenen Veranstaltungen, Festivals und Podiumsdiskussionen auf. *Migrantenstadl* arbeitet mit Künstlern, Aktivisten und Wissenschaftlern zusammen, um marginalisierte Geschichten sichtbar zu machen.

Abb. 21: Eingang *Migrantenstadl* auf der Wiesbaden Biennale 2018



(Foto © Migrantenstadl)

Migrantenstadl ist eine bedeutende Initiative innerhalb des postmigrantischen Diskurses in Deutschland geworden. Mit einer Mischung aus Satire, Reflexion und kritischer Auseinandersetzung trug das Weblog dazu bei, den Blick auf Migration als historische und gesellschaftliche Normalität zu erweitern. Die Aktivitäten von Tunay Önder und Imad Mustafa führen vor Augen, dass Kunst, Humor und Gesellschaftskritik kombiniert werden können, um neue Denkalternativen zu entwerfen.

Abb. 22: Plakat Migrantenstadl auf der Wiesbaden Biennale 2018



(Foto © Migrantenstadl)

Datteltäter: Satire mit gesellschaftspolitischer Relevanz¹⁰

Wie vorherrschende Deutungen über Migration ironisch gebrochen werden können, zeigt das Satire-Kollektiv *Datteltäter*, das 2015 in Berlin von jungen Leuten aus der postmigrantischen Generation gegründet wurde. Der gleichnamige YouTube-Kanal von Younes, Fiete, Farah und Marcel erfreute sich bald großer Popularität in Deutschland, Österreich und der Schweiz.

Die Idee dazu entstand aus dem Bedürfnis, muslimische Narrative selbstbestimmt in der Medienlandschaft zu verankern. Younes, einer der Mitbegründer, begann seinen Weg in der Bildungs- und Community-Arbeit. Mit dem ersten muslimischen Poetry Slam in Deutschland (i, Slam) engagierte er sich bereits aktiv für eine stärkere muslimische Stimme in der Gesellschaft. 2015 entschied er sich, ein neues Format zu entwickeln – die *Datteltäter*. Das erste Video wurde millionenfach geklickt und zeigte den großen Bedarf an alternativen muslimischen Perspektiven.

¹⁰ Das Interview hat Jasmin Donlic geführt.

Der Name versteht sich als eine ironische Anspielung auf stereotype Mediennarrative. Die Dattel als Symbol für Gemeinschaft und Austausch wurde bewusst mit dem negativ besetzten Begriff »Täter« kombiniert, um diesen umzudeuten und mit neuer Bedeutung zu füllen: »Die Dattel verbindet Menschen – sie wird beim Fastenbrechen geteilt und bringt Leute ins Gespräch. Und über Gespräche entsteht Verständnis«.

Abb. 23: *Datteltäter Academy*



(Foto © Screenshot Youtube)

Der Mitbegründer Younes erzählt, dass zuerst i, Slam, der erste Poetry Slam für Muslime initiiert wurde. In diesem Rahmen werden Kunst und Kultur als Plattform für junge Muslime genutzt, um ihre eigenen Geschichten öffentlich und auf humorvolle Weise zu erzählen und so ein Gegengewicht zu dominanten Diskursen über Migration, Islam und Muslime zu schaffen.

Es geht ihnen darum, Vorurteile und Stereotypen über Geschlechterrollen, religiöse Identitäten und Lebenswirklichkeiten, die in der Öffentlichkeit kursieren, zu enthüllen und kritisch in den Blick zu nehmen. Auch, um einer islamophoben Stimmung entgegenzuwirken: »Es geht um eine Normalisierung des Ganzen. Es geht um eine Normalisierung, dass auch eine Frau mit Kopftuch vor der Kamera steht und

Schauspieler:in sein kann oder vielleicht sogar Nachrichtendokus machen kann. Es geht um die Normalisierung der Geschichte, um die Sichtbarkeit«, so Younes im Gespräch (vgl. dazu ausführlich Donlic 2024; Kizilkaya 2023).

Für Younes waren insbesondere die Ausgrenzungserfahrungen, die er und die anderen als Kinder und Jugendliche aus Migrationsfamilien gemacht haben, ausschlaggebend für die Idee, ihre Videos in einem eigenen YouTube-Kanal zu veröffentlichen. Younes, der im Osten Berlins aufgewachsen ist, fühlte sich oft als ›der Fremde‹, er habe immer das Gefühl gehabt, nicht dazuzugehören. Mit der Zeit sei er selbstbewusster geworden und habe begonnen, sich mit Themen von Rassismus und Diskriminierung auseinanderzusetzen. »Wir bestimmen selbst unsere eigene Position, wir entwickeln selbst unsere eigenen Ideen und Themen«, erklärt er im Gespräch.

Die Datteltäter greifen in ironisierenden, komischen und rebellischen, zum Nachdenken anregenden Videoclips auf klassisch-satirische Stilmittel zurück, wie maßloses Übertreiben, Karikieren, Untertreiben, Andeuten, Umkehren oder Ironisieren von gesellschaftlich etablierten Normalitätsvorstellungen sowie reproduzierten Zuschreibungen über Geschlecht, Herkunft, Religion. Sie konkretisieren und erweitern diese durch ihre je eigene Handschrift. Damit gestalten sie ihre Inhalte auch aus biografischen Erfahrungen heraus und erfinden ihre eigenen postmigrantischen Artikulationsformen und Allianzen:

»Satire ist nicht für jeden verständlich – manche dachten, wir bestätigen rassistische Klischees, obwohl wir sie kritisieren«, so Younes. Die *Datteltäter* erhalten gemischte Reaktionen: Während sie von einer breiten muslimischen Zuschauerschaft als wichtige Stimme betrachtet werden, gibt es auch Anfeindungen sowohl aus der rechten Szene als auch aus konservativen muslimischen Kreisen: »Manche sagen uns, wir seien keine ›richtigen‹ Muslime, während andere uns als Bedrohung sehen«. Ein zentrales Ziel ist die Normalisierung muslimischer Sichtbarkeit: »Es geht nicht darum, immer nur über Migration zu reden – Muslime sollten einfach selbstverständlich in der Medienlandschaft präsent sein«.

Neben YouTube-Formaten erproben die jungen Leute neue Wege, darunter Live-Shows und Bühnenprogramme. Als eine vielversprechende Initiative erscheint die »Datteltäter-Akademie«, die talentierte Muslime und muslimische Filmschaffende unterstützt: »Wir wollen nicht nur Inhalte produzieren, sondern auch eine Talentschmiede für muslimische Kreative sein«.

Die jungen Akteure haben es geschafft, muslimische Perspektiven humorvoll und kritisch in die Medienlandschaft einzubringen. Sie sind eine Plattform von und für die Community, geworden, die sich als Bewegung versteht, um neue Perspektiven zu etablieren und Visionen zu entwerfen: »Wir sind eine Bewegung, gewachsen aus der Community für die Community«.

Salam Oida aus Wien: Feiern statt rechtfertigen

Asma, eine Mitbegründerin und Akteurin von *Salam Oida* gibt einen interessanten Einblick in die Entstehung, Motivation und Wirkung der Initiative. Sie spricht über die Herausforderungen und Chancen der postmigrantischen Community in Österreich sowie über die Bedeutung von Kunst und Kultur als Mittel zur Selbstrepräsentation und Selbstpositionierung.

Im Gespräch erzählt sie von der Idee hinter *Salam Oida* und der Bedeutung von hybriden Lebensentwürfen und Verortungen in Österreich¹¹: »Wir haben das aus dem Gefühl heraus gegründet, dass muslimisch sein in Österreich etwas Eigenes ist, und dass österreichisch sein nicht mehr das ist, was man als typisch österreichisch betrachtet. Es ist fluide und hybrid«. Der Name der Initiative kombiniert die Begrüßung »Salam« mit dem typischen Wiener Ausdruck »Oida« und spielt damit auf die Verbindung verschiedener kultureller Elemente an: »Wir wollten zeigen, dass sich Salam und Oida vermischen können – und das hat voll gut funktioniert!«

Abb. 24: *Sound of Wien Oida*



(Foto © Suna Films)

11 Das Interview wurde von Jasmin Donlic geführt.

Abb. 25: Open Gallery



(Foto © Suna Films)

Anfangs konzentrierte sich *Salam Oida* auf kleine kreative Aktionen wie T-Shirts und Jutebeutel mit hybriden Sprüchen. Dann folgte ein Instagram-Projekt während des Ramadans: »Wir haben 30 Tage lang unterschiedliche Menschen mit muslimischem Hintergrund ihren Alltag im Ramadan dokumentieren lassen. Das zeigte die Vielfalt innerhalb der muslimischen Community – und kam auch bei nicht-muslimischen Menschen sehr gut an«.

Nachdem die digitale Plattform gewachsen war, kam der Wunsch, auch physische Räume zu nutzen: »Wir wollten nicht nur online existieren. Deshalb haben wir *Salam Oida* als offiziellen Verein gegründet, um Förderungen zu beantragen und Veranstaltungen zu organisieren«. Heute veranstaltet *Salam Oida* Workshops, Fes-

tivals und Safe Spaces, um Kunst und Kultur abseits von nationalen und traditionellen Institutionen sichtbar zu machen. Asma kritisiert die einseitige Darstellung muslimischer Frauen in den Medien: »Warum wird eine muslimische Frau in den Medien immer von hinten fotografiert oder mit einem Plastiksack in der Hand gezeigt? Unsere Realität ist viel vielfältiger!« Sie begann, eigene Fotos zu machen, um eine alternative Bildsprache zu schaffen, und erkannte, dass sie selbst Plattformen brauchte, um diese Bilder zu veröffentlichen.

Eines ihrer größten Projekte ist das Festival *Muslim Contemporary*, das zeitgenössische muslimische Kunst ins Licht rücken soll: »Wir wollen zeigen, dass Kunst nicht nur in Oper, Theater oder Museum passiert, sondern auch im Park, in kulturellen Vereinen – überall!« Neben *Muslim Contemporary* entstanden weitere Projekte wie das *Storytelling Europe* und die *Wiener Karawanserei*, die sich mit der Geschichte und Gegenwart von Migration in Wien auseinandersetzen.

Asma sieht *Salam Oida* in Zukunft als etablierte Institution, die fest in der österreichischen Kulturlandschaft verankert ist: »Postmigrantische Communities sind keine Minderheit mehr. Die Themen, die wir behandeln, sind keine Randthemen – sie sind zentrale Themen der Gesellschaft«. Ihr Ziel ist es, langfristige Strukturen zu schaffen, die Kunst und Kultur diverser machen. Dabei soll auch Wissen über den Kunst- und Kulturbetrieb weitergegeben werden, um neue Generationen zu unterstützen.

Die Arbeit von *Salam Oida* geht weit über Kunst und Kultur hinaus – es geht darum, sich nicht mehr rechtfertigen zu müssen, sondern das eigene Dasein zu feiern: »Wir brauchen niemandem eine Stimme zu geben – diese Stimmen existieren bereits. Wir reichen nur das Mikrofon und zeigen, wo die Bühne ist«. Mit dieser Haltung schafft die Initiative neue Räume für Selbstrepräsentation und künstlerischen Ausdruck – in Wien und darüber hinaus.

Postmigrantische Musik als ästhetische und soziale Haltung

Postmigrantische Musik ist kein Genre im klassischen Sinne, sondern vielmehr eine widerständige ästhetische und soziale Haltung, die sich nationalen Zuschreibungen, engen Zugehörigkeiten und essentialistischen Vorstellungen von Kultur und Gesellschaft verweigert. Sie entsteht aus den Erfahrungen von Künstlerinnen und Künstlern, deren Biografien im weitesten Sinne von Migration geprägt sind, die sich jedoch nicht auf Herkunft reduzieren lassen. Stattdessen entwickeln sie neue, hy-

bride Musikstile, in denen Tradition, Popkultur und persönliche Erfahrungen miteinander verschmelzen.¹²

Die in Deutschland lebenden Musikerinnen Jamila und Derya, Angehörige der zweiten und dritten Generation, verarbeiten in ihren Liedern sowohl die Migrationserfahrungen ihrer Eltern und Großeltern als auch ihre eigene Auseinandersetzung mit Biografie, Zugehörigkeit und Ausgrenzung.

Während die erste Migrationsgeneration sich, meist im musikalischen Stil ihrer Herkunftsländer, mit ihren Lebens- und Arbeitsbedingungen vor Ort auseinandersetzte, ist die postmigrantische Musikgeneration längst im popkulturellen Mainstream angekommen. Sie bedient sich einer offenen Ästhetik, die türkische, arabisches, kurdische und balkanische Klänge mit Hip-Hop, Elektro, Rock und Jazz verbindet. Dabei geht es nicht nur um »Migrationsthemen«, sondern auch um das Spiel mit Zugehörigkeiten und biografischen Konstruktionen – mal ironisch, mal provokativ, mal tiefemotional. Dieser Musikstil verdeutlicht, dass die Ausführenden nicht auf ihre Migrationsgeschichte reduziert werden können, sondern sich in einem viel größeren globalen Kontext verorten. Mit den Worten von Derya: »Wir hören Musik nicht nur in Kategorien wie ›deutsch‹ oder ›türkisch‹. Es geht um Emotionen, um Klangwelten, die sich mischen. Das ist unsere Realität« (Derya: SWR 2021).

Viele verarbeiten in ihren Songs auch kritische Themen wie Erfahrungen mit Rassismus und Diskriminierung, stereotype Darstellungen von Migration in den Medien, Herkunftsdialekte oder ihr Dazwischensein als kreative Ressource. In einem SWR-Interview äußert sich Jamila dazu: »Ich ärgere mich oft darüber, wie wir in den Medien dargestellt werden. Entweder sind wir Opfer oder Problemfälle. In unserer Musik zeigen wir: Wir sind viel mehr als das«.

Die Songs sind somit oft auch eine Antwort auf die gesellschaftlichen Debatten über Gesellschaft, Migration, Demokratie und Zugehörigkeit. Während in politischen Diskursen häufig über »Integration« und »Leitkultur« gestritten wird, erzeugt postmigrantische Musik ganz eigene Räume. Sie fragt nicht nach Erlaubnis, sondern nimmt sich ihren Platz in der Gesellschaft – laut, selbstbewusst und kreativ.

Die postmigrantische Musik zeigt auch, dass kulturelle Verortungen keine festen Kategorien sind, sondern sich ständig verändern. So entstehen in Berlin, Wien oder Paris Musikstile, die von weltweiten Einflüssen geprägt sind, aber nicht abwertend als »Migrantenmusik« gelabelt werden können. Eigentlich handelt es sich um Weltmusik, die von Menschen praktiziert werden, die Welthintergründe aufweisen.

Durch Streaming-Plattformen, Social Media und internationale Kollaborationen wird postmigrantische Musik zu einem globalen Phänomen. Junge Leute mit

12 Interview mit Jamila und Derya 2021 im SWR: <https://www.swr.de/swrkultur/leben-und-gesellschaft/herkunft-spielt-keine-rolle-postmigrantische-musik-swr2-leben-2022-07-26-100.html>

arabischen, türkischen oder afrikanischen Verbindungen mischen Hip-Hop, Reggaeton oder Electro mit traditionellen Klängen – und erreichen damit weltweit ein Publikum: »Postmigrantische Musik ist für mich der Sound einer neuen Generation – sie hat keine festen Wurzeln, sondern wächst in alle Richtungen« (Jamila: SWR 2021).

Postmigrantische Musik ist kein Nischentrend, sondern ein zentrales Element einer sich verändernden Gesellschaft. Sie reflektiert nicht nur die Realität von Menschen, die auf einen vermeintlichen Migrationshintergrund reduziert werden, sondern verändert die gesamte Pop- und Musikkultur. Statt sich auf feste Nationen, Genres oder Bereiche festlegen zu lassen, entwickelt sie eine offene, hybride und fluide Ästhetik, die neue Perspektiven auf Zugehörigkeit, Vielheit und künstlerischen Ausdruck bietet: »Musik hat keine Heimat – sie bewegt sich. Genau wie wir«, so die markante Aussage von Derya (SWR 2021).

Die postmigrantische Musikszene zeigt eindrucksvoll, dass Kunst, Musik oder Kultur wie die Menschen auch in Bewegung bleiben. Sie ist ein künstlerisches Manifest für eine *radikaldiverse* Gesellschaft, in der Migrationserfahrungen nicht als Barriere, sondern als Ressource, als Wissen für kreative Vielheit verstanden werden.

Insbesondere Hip-Hop dient als Raum für Widerstand und Selbstermächtigung. Künstlerinnen und Künstler wie EsRap, Ebow oder Haftbefehl thematisieren in ihren Songs Rassismus- und Marginalisierungserfahrungen und machen Hip-Hop damit zu einem Paradebeispiel postmigrantischer Ausdrucksformen. Die globale Hip-Hop-Kultur wird durch lokale Einflüsse adaptiert und als Instrument der Selbstdarstellung und des Widerstands genutzt. In Städten wie Berlin, Köln und Wien vermischen sich in den Songtexten verschiedene Sprachen – Türkisch, Deutsch, Kölsch, Wienerisch, Englisch – und schaffen so einen »dritten Raum«, in dem neue Lebensweisen und hybride Lebensentwürfe entstehen. Diese Praxis verweist auf die Spannung zwischen hegemonialen Diskursen über Migration und individuellen Strategien der Selbstverortung. Rassismuserfahrungen werden in den Texten explizit thematisiert und zugleich durch kreative Aneignung unterlaufen.

Ein besonders eindrucksvolles Beispiel für solche widerständigen Praxen ist das Geschwisterduo Esra und Enes Özmen, bekannt als EsRap. Beide sind in Wien-Ottakring geboren, ihre Großeltern stammen aus der Türkei. Als Enkelkinder türkischer »Gastarbeiter« leben sie bereits in dritter Generation in Wien. In ihren Songs machen sie deutlich, welchen Vorurteilen sie im Alltag begegnen. Die folgende Passage aus dem Interview mit Esra Özmen in »Zeitonline« drückt das Paradox der Integration treffend aus:

»Wenn ich das Wort Integration höre, stellt es mir die Haare auf. Es bedeutet für mich: Du gehörst nicht hierher und musst viel arbeiten, um akzeptiert zu werden. Aber man ist nie genug integriert. Wenn man Deutsch kann, ist es das Kopftuch.

Wenn man kein Kopftuch trägt, ist es der Akzent. Wenn man einen Uni-Abschluss hat, ist es der Name. Es bestimmen immer andere, ob ich nun gut genug integriert bin, und bewerten mich Schritt für Schritt.« (Milborn 2020, o.S.)

Das Geschwisterduo nutzt Rap als politisches und emanzipatorisches Ausdrucksmittel. Es positioniert sich gegen überholte und unzeitgemäße Diskurse, die Menschen mit Migrationserfahrungen am Rande der Gesellschaft sehen, und setzt sich dafür ein, dass Migration als alltägliches und normales Phänomen, als Teil der Gesellschaft verstanden wird.

Abb. 26: EsRap



(Foto © Tim Cavadini)

Schon der Titel ihres ersten Albums *Tschuschistan* verweist programmatisch auf ihre Strategie: Sie greifen den ursprünglich abwertenden Begriff »Tschusch« auf, kehren seine beleidigende Bedeutung durch Resignifizierung ironisch um. Mit Humor und Selbstbewusstsein wird »Tschuschistan« zu einem imaginären Ort – einem Zwischenraum, in dem Zugehörigkeit neu definiert wird, in dem man sich trotz gesellschaftlicher Abwertung »zu Hause« fühlen kann. Es ist eine Art experimentelle Utopie, die den traditionellen Heimatbegriff dekonstruiert.

Musikalisch verbinden die Geschwister orientalische Arabesken mit Hip-Hop-Beats und wechseln spielerisch zwischen deutschen und türkischen Texten. Auch ihr zweites Album *Mamafiş* knüpft konsequent an die Themen und Klangwelten des Debüts an. EsRap kann somit als emanzipatorisches Projekt verstanden werden, das überholte und anachronistische Vorstellungen von Menschen mit Migrationserfahrung, die von der Mehrheitsgesellschaft marginalisiert werden, konsequent infrage stellt und neue Räume der Selbstbestimmung eröffnet.

Interview mit dem Geschwisterduo (2024):

»Du meinstest ich bin anders. Ich bin anders, weil ich kann das«¹³

Esra beschreibt ihre Schulzeit als herausfordernd – erst in einer Hauptschule mit fast ausschließlich Kindern aus Migrationsfamilien, später als einzige »Migrantin« in einem Gymnasium. Das Gefühl der Isolation und das Bedürfnis, Erfahrungen zu verarbeiten, habe sie zum kreativen Schreiben geführt, erst von Gedichten, die schließlich zu Rap-Texten wurden. Enes brachte seine musikalischen Interessen in das Projekt mit ein. Ihr erstes Rap-Experiment begann zufällig mit einer Aufnahme auf YouTube, was später durch ein Jugendzentrum und einen dort tätigen Rapper professionalisiert wurde.

Rap als eine Form des Protests und der Meinungsäußerung, erlaubt es ihnen, verschiedene emotionale Ebenen abzubilden – von Wut und Widerstand bis zu sanften, reflektierten Texten. Rap wird als eine offene Kunstform wahrgenommen, die im Gegensatz zu traditioneller Musik weniger Regeln hat und mehr Authentizität zulässt. Esra betont, dass sie sich bewusst für Rap entschieden habe, wegen der Möglichkeit, gesellschaftskritische Botschaften direkt und ungefiltert zu formulieren: »Rap war für mich ein Heilungsprozess. Schreiben hat mir geholfen, Erfahrungen zu verarbeiten und zu verstehen, dass das, was ich erlebe, eine politische Realität ist. Rap erlaubt alles – du kannst schreien, du kannst wütend sein, du kannst hassen. Es gibt kaum eine andere Kunstform, in der so viel erlaubt ist«.

13 Das Interview mit EsRap habe ich gemeinsam mit Jasmin Donlic geführt.

Abb. 27: EsRap



(Foto © Tim Cavadini)

Dies verdeutlicht zugleich die gesellschaftliche Relevanz dieser Musik, wie hegemoniale Identitätsfragen, Rassismus und soziale Realität durch künstlerische Interventionen reflektiert und verarbeitet werden können. EsRap kritisieren, dass Lebensstile oft von außen definiert werden und setzen dem mit Alben wie *Tschuschistan* (2019) ein eigenes Narrativ entgegen:

»Ich kann mich erinnern, zuerst waren wir Türken, dann waren wir Österreicher, hat auch nicht gepasst. Dann sagte meine Sozialarbeiterin: »Esra, du bist Österreicherin mit türkischen Wurzeln, du bist keine Türkin mehr.« Es gab von außen sehr viele Zuweisungen, was unsere Identität ist. Für mich ist Identität nichts Starres. Es ist flexibel. Ich kann nicht sagen: Heute bin ich das, und ich werde immer so sein.«

Diese Gesprächspassage illustriert, inwieweit Positionierungen auch durch gesellschaftliche Zuschreibungen geformt (und opponiert) werden. *Tschuschistan* versteht sich als utopische Selbstbestimmung jenseits der gängigen Kategorien »Türke«, »Österreicher« oder »Migrantin«. Erfahrungen mit strukturellem Rassismus, soziale Ungleichheit und Diskriminierung prägen viele ihrer Texte. Wien spielt eine zentrale Rolle in ihrer Musik, insbesondere die Unsichtbarkeit und Marginalisierung migrantischer Perspektiven in der Stadtgesellschaft. Im Song *Reden über Wien* (2022) thematisieren sie das verzerrte Bild, das oft über Wien gezeichnet wird – von

Politik, Medien und Menschen, die bestimmte Teile der Stadt nicht kennen oder anerkennen.

Laut EsRap ermöglicht Hip-Hop die Artikulation von Erfahrungen, die sonst oft unsichtbar bleiben. Rap macht marginalisierte Geschichten hörbar und hilft dabei, kollektive Erfahrungen als politische Realität zu begreifen. Esra beschreibt, wie sie sich in deutschen Rap-Texten wiedererkannte und dadurch verstand, dass ihre eigenen Erfahrungen Teil eines größeren gesellschaftlichen Problems sind. Rap hat für sie eine heilende und aufklärerische Funktion. Enes betont, dass populäre Kulturen wie Rap, aber auch Sport (z.B. Muhammad Ali) oder andere Kommunikationsplattformen genutzt werden können, um gesellschaftliche Missstände anzusprechen und Veränderungen anzustoßen.

EsRap bekommen sowohl positive als auch kritische Rückmeldungen. Während ihre Community sie größtenteils unterstützt, gibt es auch Kritik aus unterschiedlichen Richtungen. Ein Onkel kritisierte beispielsweise den Song *Der Tschusch ist da*, da er sich über Jahrzehnte bemüht hatte, dieses Stigma loszuwerden, während EsRap es nun offensiv als Selbstbezeichnung nutzt. Manche Fans wünschen sich leichtere, unpolitische Songs, während EsRap bewusst politische Inhalte vermitteln wollen. Esra beschreibt den Druck, immer politisch sein zu müssen – selbst, wenn sie einfach emotionale Songs schreiben möchte. Kommerzielle Plattformen wie FM4 sehen sie oft als zu politisch an, während sie für Demos und politische Events als Künstlerin und Künstler gefragt sind. Dennoch sind sie sich ihrer künstlerischen Verantwortung bewusst und versuchen, ihre politische Botschaft mit musikalischer Ästhetik und Eingängigkeit zu verbinden.

Ein zentrales Thema in ihrer Musik ist die Verbindung von Migration und Stadt. Besonders Wien wird von ihnen als ein harter, aber geliebter Ort beschrieben – eine Stadt voller Widersprüche. Sie kritisieren rassistische Diskurse, wie jene von Politikern, die behaupten, Wien sei »nicht mehr Wien« aufgrund der Migration. Für sie ist es absurd, Stadt ohne Migration zu denken, da Städte historisch immer von Zuwanderung geprägt wurden. Eine wichtige Zeile aus ihrem Album *Reden über Wien* lautet: »Sie reden über Wien, weil sie Wien nicht kennen«. Damit kritisieren sie die oft oberflächlichen und verzerrten Erzählungen über Wien, die bestimmte soziale Realitäten ausblenden.

Das Interview mit EsRap gibt tiefe Einblicke in ihre künstlerische und politische Selbstbestimmung als Brücke zwischen Musik, sozialer Realität und politischer Reflexion. Ihre Musik ist eine Form der Selbstwirksamkeit und gleichzeitig ein Werkzeug zur gesellschaftlichen Veränderung. Themen wie Identität, Rassismus, Migration und Großstadt stehen im Zentrum ihrer Arbeit. Die Erfahrungen der Künstler sind dabei nicht nur persönliche Geschichten, sondern auch Ausdruck einer größeren gesellschaftlichen Realität, in der Zugehörigkeit immer wieder verhandelt werden muss. In diesem Sinne ist Rap auch ein politischer Akt – ein Sprachrohr für diejenigen, die sonst oft übersehen werden. Dies verstehen sie als Herausforderung

und Verantwortung, die sie bewusst annehmen. Ihre Haltung lässt sich in einem Satz zusammenfassen: »Migration ist eine Stärke, keine Schwäche«.

Postmigrantisches Theater als Gegenentwurf

Theaterinstitutionen stehen heute vor der Herausforderung, ihre Relevanz in einer durch Migration und Mobilität geprägten Gesellschaft zu überdenken. Im Zentrum steht die Beobachtung, dass Theaterbetriebe als gesellschaftliche Institution nicht mehr als Spiegel oder Repräsentant urbaner Gesellschaften fungieren. Es sind überwiegend bildungsbürgerliche Milieus, die Theater frequentieren – während andere soziale Gruppen kaum repräsentiert oder angesprochen werden. Hier entsteht eine Repräsentationslücke zwischen kultureller Institution und urbaner Realität. Diese Lücke wird durch zwei Entwicklungen verschärft: Erstens ist die Stadt pluraler, transkultureller, sozial fragmentierter und global vernetzter geworden – eine »postmigrantische Stadt«, deren vielfältige Stimmen und ästhetische Ausdrucksformen nicht mehr automatisch im etablierten Theaterbetrieb Platz finden. Zweitens verharren Theaterbetriebe vielfach in traditionellen Formaten, dramaturgischen Konventionen und Erwartungshaltungen ihres »Stammpublikums« (die bürgerliche Parallelgesellschaft). Dies führt zur Reproduktion bestehender Ausschlüsse – sowohl auf der Bühne als auch im Zuschauerraum.

Aus postmigrantischer Perspektive lässt sich argumentieren, dass sich Kulturbetriebe wie Theater neu erfinden müssen, um wieder zu Orten gesellschaftlicher Aushandlung zu werden.

Postmigrantische Theaterprojekte zielen genau darauf ab: Sie wollen einen Wandel herbeiführen, durch den dominante Erzählmuster auf den Prüfstand gestellt und neue Denk- und Ausdrucksräume eröffnet werden.

Emre Akal als Autor und Regisseur, der nach neuen Erzählformen sucht, betrachtet das (postmigrantische) Theater als Gegenraum, in dem unterschiedliche Perspektiven aufeinandertreffen und bestehende Strukturen hinterfragt werden.¹⁴ Postmigrantisches Theater experimentiert mit neuen Ästhetiken und reflektiert Fragen von Zugehörigkeit und Exklusion. In einem Interview erklärt Akal, dass es ihm nicht darum gehe, bestehende Institutionen anzugreifen, sondern sie herauszufordern und weiterzuentwickeln: »Ich sehe das Projekt *Ayşe X Staatstheater* nicht als Angriff auf die bestehenden Institutionen, sondern als eine Art Handreichung. [...] Dieses langfristig angelegte Projekt ist aber auch eine Ermächtigungsaktion. Schließlich rufen wir damit das Staatstheater der Zukunft aus« (Akal 2020). Dieses experimentelle Feld irritiert hegemoniale Theatertraditionen, indem es Räume

14 Interview mit Emre Akal – Theater als Gegenraum (Die Kulturflüsterin. Der Blog für Kultur und Bühnenreifes) am 24.5. Juli 2025: <https://kulturfluesterin.com/interview-emre-akal/>

für Auseinandersetzungen schafft, die sich jenseits klassischer Erwartungen und nationaler Zuschreibungen bewegen. Das Theater wird, so Akal, zu einer Alternative der Gegenwart, die es ermöglicht, Visionen für die Zukunft zu schaffen – eine Art Heterotopie. Akal zählt sich zu einer Generation von Theaterschaffenden, die universelle Themen behandeln, anstatt sich auf Zuschreibungen von Herkunft und Identität zu beschränken. Damit steht seine Arbeit im Spannungsverhältnis zwischen einer Gesellschaft, die »Migranten« und deren Nachfahren weiterhin als »Andere« konstruiert, und einer Theaterpraxis, die diesen reduktionistischen Blick radikal ablehnt. »Mein Interesse liegt nicht in der Reproduktion von Erwartungshaltungen, die sich auf äußere Eigenschaften wie Herkunft etc. beziehen. Ich sehe mich als Teil einer neuen Bewegung, die sich in viel größeren Räumen bewegt«, unterstreicht er (Akal 2020).

Ein zentrales Anliegen Akals ist es, Kunst als eine Form der Irritation der Realität zu verstehen, das Publikum mit alternativen Narrativen herauszufordern und gewohnte Wahrnehmungen zu durchbrechen. Diese Haltung spiegelt sich auch in seinen Stücken wider, etwa in *Ostwind*, das sich mit neuen Migrationsbewegungen aus Südosteuropa auseinandersetzt, oder in *Nur ihr wisst, ob wir es geschafft haben werden!*, das visionär gesellschaftliche und soziale Entwicklungen vorwegnimmt. Akal selbst beschreibt seine dramaturgische Strategie als einen Blick aus der Zukunft auf die Gegenwart, wodurch es ihm gelingt, den Status quo infrage zu stellen: »Wenn du das jetzt zeigst, ist es in dem Moment, in dem du es zeigst, schon wieder vorbei. Das bedeutet für mich, dass man eigentlich das Morgen zeigen müsste, damit es im Moment der Vorführung aktuell ist« (Akal 2020). Diese künstlerische Zukunftsperspektive erlaubt es, neue gesellschaftliche Dynamiken zu antizipieren und in einer Weise darzustellen, die den üblichen Erzählmustern der Migrationsgeschichte widerspricht.

Ein Hauptproblem, das postmigrantische Theaterschaffende wie Akal immer wieder thematisieren, sehen sie in der Reproduktion von Fremdzuschreibungen. Der Diskurs über Migration war historisch von Begriffen und Konzepten geprägt, die Zugewanderte stets als »Andere« markierten – ob als Gastarbeiter, Ausländer, Zuwanderer oder Menschen mit Migrationshintergrund. Akal kritisiert diese unbittlichen Stempel des »Nicht-Dazugehörens«, die sich auch in der Theaterszene wiederfinden (Akal 2020).

Hier setzt das postmigrantische Theater als ästhetischer und politischer Widerstand an. Anstatt sich innerhalb des festgelegten Rahmens eines nationalstaatlichen Integrationsdiskurses zu bewegen, geht es darum, diese hegemonialen Begriffe zu unterlaufen. Postmigrantisches Theater ist nicht nur eine Bühne, sondern eine Plattform für die gesamte Gesellschaft, um sich mit einer von Migration geprägten Realität auseinanderzusetzen.

In Akals Theatervision steht nicht nur das Erzählen neuer Geschichten im Vordergrund, sondern auch der Dialog über gesellschaftliche Strukturen. Sein Ansatz

erinnert an andere postmigrantische Zugänge wie die von Shermin Langhoff, die das Theater als einen Ort des Aushandelns und der politischen Intervention begreifen. Die postmigrantische Perspektive eröffnet alternative Denkweisen, die jenseits binärer Kategorien von »Einheimisch« und »Fremd« operieren:

»Das postmigrantische Theater ist kein Nischenprodukt für eine bestimmte Community, sondern eine Notwendigkeit für die Gesamtgesellschaft, die sich in einer Realität wiederfindet, die längst von transkulturellen Verflechtungen geprägt ist. [...] Unser wirkliches Leben ist schon längst transkulturell und translokal, und zwar jenseits von Herkunft. Uns ist es vielmehr ein Anliegen, die Selbstverständlichkeit von Hybridität und Transkulturalität zu feiern und durchzusetzen.« (Langhoff 2011)¹⁵

Akal entwirft das Theater als einen Hybridraum, einen alternativen Raum, in dem sich unterschiedliche Perspektiven und Erfahrungen miteinander verknüpfen und sich dynamisch verschieben. Das Theater wird damit zur Plattform für plurale Zugehörigkeiten, radikale Vielstimmigkeit und neue Formen der Kollaboration, jenseits von Assimilationsdruck und nationalstaatlicher Bekenntniszwänge.

In ähnliche Richtung weisen die Aktivitäten des postmigrantischen Theaters in Berlin-Kreuzberg *Ballhaus Naunynstraße*, das sich als translokales Theater definiert. Nach Shermin Langhoff, die das Selbstverständnis des Theaters entscheidend mitgeprägt hat, geht es bei dem Begriff *postmigrantisch* vor allem um Geschichten und Perspektiven derjenigen, die keine Migrationserfahrung im herkömmlichen Sinne haben, sondern ihren Migrationshintergrund als Wissen und kulturelles Kapital für ihre gesellschaftlichen Verortungspraktiken einbringen. Die Inszenierungen im *Ballhaus* spielen bewusst mit Klischees und stigmatisierenden Diskursen. Gängige Begriffe werden strategisch »transkodiert«. In der Beschreibung von Nora Haakh kommt dies gut zum Ausdruck:

»In Diskurse eingreifen von einer Position, die in Bewegung bleibt, die Identität als Prozess der Identifizierung denkt, Gelegenheiten nutzt, jede Subjektposition als momentane begreift und auf vielen Ebenen zugleich ansetzt. Dann ist es möglich, Gegenbilder zu schaffen, die durch Komplexität verstören, statt wieder Stereotype zu reproduzieren, und so tatsächlich hegemoniale Diskurse kritisieren, zurückweisen, durchkreuzen, verschieben, ironisieren etc.« (Haakh 2013: 38)

15 <https://www.bpb.de/lernen/kulturelle-bildung/60135/die-herkunft-spielt-keine-rolle-postmigrantisches-theater-im-ballhaus-naunynstrasse/>

Abb. 28: Ballhaus Naunynstraße in Berlin



(Foto © Alexander Böttcher)

Die Erzählungen greifen über den bisherigen westlichen Theaterkanon hinaus und leisten eine kulturelle Erinnerungsarbeit, die das Theater zu einem Raum des Lernens, Erlebens und Verhandelns von Geschichte werden lässt. Dadurch wird das postmigrantische Theater zu einem *Ort des Möglichen*, an dem unterschiedliche Perspektiven, Erfahrungen und Erinnerungen, auch widersprüchlicher oder provokanter Art, in Beziehung gesetzt werden. Daraus könnten Denkalternativen und Zukunftsvisionen entstehen.

Nach Shermin Langhoff beschreibt der Begriff »postmigrantisch« nichts anderes als eine Gesellschaft, die sich durch Migration herausgebildet hat – eine Gesellschaft, die *alle* Menschen einschließt, nicht nur jene mit eigener Migrationserfahrung. Im Zentrum steht das gegenwärtige Zusammenleben in einer *postmigrantischen Realität*: »Wenn das Theater immer noch und immer wieder Repräsentation produziert, Konflikte und Fragen der deutschen Gesellschaft thematisiert, was sagt die Unterrepräsentation des (post)migrantischen Deutschlands im Theater dann über die Gewichtung aus, die diesem im öffentlichen Diskurs beigemessen wird? Dieses Spannungsfeld hat mich seit 2004 beschäftigt, als ich den Begriff erstmals im Rahmen des Festivals *Beyond Belonging* am Berliner HAU geprägt habe. Damals war es eine Art Kampfbegriff, heute sprechen wir am Gorki eher von neuem deutschem Theater – ganz einfach. Ein Theater mit zeitgenössischen Geschichten über unsere plurale Gesellschaft«, so Langhoff¹⁶ (Interview in *EDITION F* 2019).

Das Haus versteht sich als ein translokales Theater, es sucht nach kreativen Neuerungen, nach innovativen Brüchen und marginalisierten Erinnerungen, nach

16 Interview in *EDITION F* 2019. <https://editionf.com/shermin-langhoff-gorki-postmigrantisches-theater-interview/>. Zugriff am 24.5.2025

Horizontenerweiterung. »Ich glaube, dass jede gebrochene Biografie, sei es durch Migration oder andere Umstände, ein gewisses Potential birgt«, so Shermin Langhoff. Mit der Bezeichnung *postmigrantisch* geht es ihr vor allem um Geschichten und Perspektiven derer, die keine Migrationserfahrungen im klassischen Sinne aufweisen, den Migrationshintergrund aber als Wissen und kulturelles Kapital mitbringen. In den im *Ballhaus* inszenierten Stücken wird bewusst mit Klischees, stigmatisierenden und ethnisierenden Deutungsmustern gespielt. Neue Repräsentationen im Kontext von Migration werden sichtbar, postmigrantische Praktiken als eine Selbstermächtigungsstrategie verstanden (vgl. Sharifi 2018: 218). Gängige Begriffe werden bewusst *transkodiert*. Das postmigrantische Theater wird zu einem Ort des Möglichen und der Irritation. Politisches Theater aus postmigrantischer Perspektive verschiebt den Fokus von dominanten Erzählungen auf marginalisierte Stimmen, ohne sich dabei auf eine reine Gegenposition zu beschränken.

Inszenierungen wie »Verrücktes Blut« stellen die gewohnte Eindeutigkeit in Frage. Einerseits erfahren in den Rollen der Schülerinnen und Schüler alle klischeehaften Vorstellungen von Ghettojugendlichen eine Bestätigung, gegen die die Inszenierung zugleich mit ironischen Brüchen vehement antritt. Das Publikum sieht sich schließlich mit unterschiedlichen Motiven für den Ausbruch von Gewalt und mit widersprüchlichen Positionen konfrontiert, was Erwartungshaltungen irritiert und eine gewisse Verunsicherung auslöst. Es bleibt offen, was ernst gemeint und was Ironie ist.

Zur künstlerischen Arbeit des *Ballhauses* schrieb Nora Haakh (2013) im Kultur- und Gesellschaftsmagazin *freitext*:

»Ballhaus-Inszenierungen erproben für eine solche Suche nach »Gegenbildern« unterschiedliche Strategien: die Abwendung von essentialisierenden Klischees durch die Gegenüberstellungen komplexer, hybrider Identitäten in Bewegung wie »Jenseits – bist du schwul oder bist du Türke«, die Sichtbarmachung der Breite und Kontinuität postmigrantischer Perspektiven in und auf die deutsche Gesellschaft und die Durchkreuzung des hegemonialen Diskurses, indem die eigene Funktionsweise thematisiert und dekonstruiert wird.« (2013: 41)

Die Beispiele stehen exemplarisch für eine postmigrantische Theaterbewegung, die bestehende Machtverhältnisse hinterfragt und alternative Zukünfte in Szene setzt. In Zeiten gesellschaftlicher Brüche und identitärer Regressionen kommt dem postmigrantischen Theater daher nicht nur eine kulturelle, sondern auch eine politische Notwendigkeit zu. Es bietet eine Plattform zur Aushandlung von Zukunftsvisionen – eine Bühne für eine Gesellschaft, die sich nicht länger in binären Kategorien definieren lässt, sondern ihre transkulturelle Vielheit als Teil ihres Selbstverständnisses begreift.

Postmigrantischer Film als politischer Akt

Auch das Filmschaffen scheint in den letzten Jahren zu einer Diskussionsplattform für vielheitliche, mehr- und weltheimische Zugehörigkeiten geworden zu sein. Die postmigrantische Generation hat sich von der »Mitleidskultur« verabschiedet und Ausdrucksformen jenseits der üblichen Opferrhetorik geschaffen. So werden in postmigrantischen Filmen Gegenbilder zur dominanten Normativen entworfen, die sich eines ironischen Umgangs mit ethnischen Klischees und Identifikationen bedienen.

Die Filme des Hamburger Regisseurs Fatih Akin weisen neue Perspektiven und Visionen auf, regen dazu an, Migrationsprozesse anders zu denken. In seinen Geschichten erzählt er eindrucksvoll von menschlichen Beziehungen, die Kontinente überschreiten, von zirkulären Bewegungen, dem permanenten Kommen und Gehen. Es geht um verwobene Geschichten, um Vermischungen, Überschneidungen oder gelungene und gescheiterte Beziehungen, die scheinbare historische Kontinuität und gesellschaftliche Verhältnisse in ein anderes Licht rücken. Filme wie beispielsweise *Gegen die Wand* oder *Auf der anderen Seite* haben kein klares Ende, kein Ziel, an dem man ankommt oder zu dem man wieder zurückkehrt. Sie erzwingen keine Entscheidung für oder gegen eine Zugehörigkeit ohne Rückkehr, sondern zeigen fließende, flüchtige und grenzüberschreitende Verbindungen. Sie sind in diesem Zwischenraum angesiedelt, in dem Zugehörigkeiten und Unterschiede aufeinander treffen und zu hybriden Lebensgeschichten zusammengefügt werden. Hier werden widersprüchliche und vieldeutige Verbindungen zwischen den Orten, Menschen und Generationen sichtbar, die Authentizität und Eindeutigkeit bewusst infrage stellen und trennende Deutungsmuster wie »Migranten« und »Einheimische« unterlaufen.

Wie Ideen entwickelt und Geschichten jenseits der üblichen Heimatsdiskurse erzählt werden können, zeigt auch Fatih Akins Dokumentarfilm *Gegenbilder. Wir haben vergessen, zurückzukehren*. Im Zentrum steht das persönliche Porträt von Akins Familie, seiner Eltern, die in den späten 1960er Jahren als Gastarbeitende aus der Türkei angeworben wurden und nach Hamburg kamen. Im Film werden ihre Spuren bis in das kleine Fischerdorf am Schwarzen Meer zurückverfolgt, das sein Vater verlassen musste, um sich in einem anderen Land ein neues Leben aufzubauen. Anhand von Gesprächen zeichnet Fatih Akin eindrucksvoll ein differenziertes und komplexes Bild seiner Familie, deren einzelne Mitglieder sehr unterschiedliche Lebenswege eingeschlagen haben, ein normaler Familienalltag in der Diaspora.

Auch Akins Film *Aus dem Nichts* (2017) kann als ein postmigrantischer Film gesehen werden, der Migration nicht primär zum Thema macht, sondern sie als Ausgangspunkt für eine Gesellschaftsanalyse nutzt. Nikolaos-Johannis Koskinas betont, dass Akins Film in der Lage sei, rassistische Strukturen offenzulegen:

»Der Film fungiert wie eine postmigrantische Analyse und zeigt, dass Fremdenhass keineswegs nur in instabilen sozialen Verhältnissen vorhanden ist, sondern dass auch Teile der unentschiedenen Mitte und soziale Eliten sich zunehmend nicht vom normativen weiß-christlichen deutschen Identitätsbild zu trennen vermögen.« (Koskinas 2023: 89)

Das individuelle Schicksal der Protagonistin Katja, deren Ehemann aus der Türkei und ihr Sohn einem neonazistischen Bombenanschlag zum Opfer fallen, wirft eine grundsätzliche Frage nach gesellschaftlicher Gewalt und Marginalisierung auf. In diesem Sinne erfüllt der Film eine postmigrantische Funktion, indem er verdeckte Mechanismen gesellschaftlicher Machtverhältnisse offenlegt und die fatale Wirkung rassistischer Diskurse über Migration und (Nicht-)Zugehörigkeit ins Licht rückt.

Ein neueres Beispiel für einen postmigrantischen Film ist der Film *Sonne* (2022) der Filmemacherin Kurdwin aus Wien, in dem Humor, Gesellschaftskritik und künstlerische Freiheit eine Verbindung eingehen. Durch ihre Filme ironisiert sie gesellschaftliche Klischees und gewohnte Deutungen – ein Ansatz, der bewusst irritieren und provozieren soll.

In einem Gespräch beschreibt die Filmemacherin ambivalente Zugehörigkeitserfahrungen¹⁷: In Österreich wird sie oftmals nicht als »richtige« Inländerin wahrgenommen und erfährt subtile Formen des Alltagsrassismus – etwa in Gesprächen mit Taxifahrern, die sie je nach Kontext als »Ausländerin« einstufen. In der kurdischen Community wiederum wird ihr fehlendes Sprachwissen als Mangel angesehen, wodurch sie auch dort nicht vollständig akzeptiert wird. Diese doppelte Nicht-Zugehörigkeit führt dazu, dass sie solche biografischen Erfahrungen spielerisch und ironisch in ihren Filmen verhandelt: »Ich habe immer das Gefühl gehabt, dass ich nirgendwo willkommen war. Aber ich habe das nicht so schlimm empfunden, sondern eher so: Okay, dann spiele ich damit«. Sie reflektiert aber auch eine neue Form von Exotisierung, die sich auch durch übertriebene Glorifizierung der Herkunftskultur ausdrücken kann: »Es gibt aber auch noch diese andere Art von Rassismus, die ganz neu ist. Und zwar dieses Glorifizieren von der Kultur, aus der ich herkomme«.

Ironie ist für Kurdwin ein wesentliches Mittel, um Stereotype aufzubrechen und gesellschaftliche Normen zu hinterfragen. So dreht sie in ihrem Film *Sonne* Klischees um, indem sie etwa den strengen muslimischen Vater durch eine strenge Mutter ersetzt und eine selbstbewusste junge Muslima zeigt, die sich gegen Unterdrückung wehrt. Sie unterläuft Erwartungen, indem sie humorvoll mit Rollenbildern spielt und nicht das »übliche« Narrativ von migrantischen Schicksalen wiederholt: »Ich habe so oft gesehen, eben strenge Väter in Filmen und diese armen

17 Das Interview habe ich gemeinsam mit Jasmin Donlic geführt.

muslimischen Mädchen. Und ich wollte das mal umdrehen«. Doch Ironie hat ihre Grenzen. In Bezug auf manche Erfahrungen – etwa die Debatten darüber, wer welche Geschichte erzählen darf – fällt es ihr schwer, humorvoll zu bleiben: »Momentan kann ich keine Witze darüber machen, weil es mich wirklich beschäftigt. Aber vielleicht kommt die Ironie danach, wenn ich mal wieder darüber lachen kann«.

Kurdwin hinterfragt das Konzept nationaler Identität grundsätzlich, sie empfindet diesbezüglich keine starke Zugehörigkeit – weder zu Österreich noch zu einem anderen Land. Während manche Jugendliche in postmigrantischen Communities heute starken Nationalstolz demonstrieren (z.B. türkische Fahnen auf Hochzeiten), kann sie diesen Trend nicht nachvollziehen: »Ich glaube, vielleicht haben Leute sogar das Gefühl, sie sind Österreicher. Aber ich habe kein Gefühl von dieser Staatlichkeit, diesem Nationalgefühl – von keinem Land«. Sie beobachtet, dass Migration oft als einseitige Erfahrung erzählt wird – obwohl auf den zweiten Blick sehr viele Menschen Migrationsgeschichten in ihren Familien haben: »Wenn man genau hinschaut, sind wahrscheinlich auch die, die man als »einheimisch« wahrnimmt, ein bisschen migrantisch«.

Besonders spannend sind Kurdwins Beobachtungen zur Zensur durch politische Korrektheit. Ihr neuer Film *Mond* (2024) erzählt von einer reichen arabischen Familie und einer österreichischen Frau, die in deren Haushalt arbeitet. Produzenten kritisierten, dass sie als Kurdin keine »arabische Geschichte« erzählen dürfe. Zudem wurde ihr vorgeworfen, dass ihr Film muslimische Frauen als unterdrückt darstelle, obwohl er reale Missstände thematisiert: »Es ist interessant, dass unter dem Deckmantel von political correctness mir gesagt wird, was für eine Geschichte ich nicht erzählen darf«.

Kurdwin betont die Bedeutung von sozialen Medien und digitaler Identität in ihrer Arbeit. Jugendliche leben zunehmend hybride Existenzen, in denen ihre Online-Präsenz eine zweite, oft idealisierte Version ihres Selbst darstellt. Dieses Phänomen ist besonders in postmigrantischen Communities stark, da das Internet auch als Bindeglied zwischen transnational verstreuten Familien dient: »Unsere ganzen Verwandten sind ja verteilt um die Welt und da haben wir diese Kontaktpunkte übers Internet«. In ihrem Film setzt sie bewusst auf eine Mischung aus virtuellen und analogen Erzählweisen, um diese Realität darzustellen: »Dieses, was im Internet läuft und wie man sich präsentiert, das ist ja auch wie eine zweite Identität. Wir können die immer anpassen, hübscher machen, besser machen oder interessanter machen«.

Kurdwins Arbeit und ihre Reflexionen führen erneut vor Augen, dass ironische Strategien wichtige Mittel sein können, Klischees zu dekonstruieren, aber nicht immer ausreichende. Postmigrantische Lebensentwürfe sind komplex – sie können nicht durch einfache Zugehörigkeitskategorien beschrieben werden. Politische Korrektheit kann auch zu einer Form der Zensur werden, wenn sie verbietet, über

reale Missstände zu sprechen. Darüber hinaus ist die Digitalisierung ein wichtiger Einflussfaktor. Sie wirkt nicht nur tief in den Alltag hinein, sondern auch auf die Art und Weise, wie Migration und Biografie erzählt und geteilt werden: »Ich sehe mich als Person. Dieses »Migrationsding« – ich weiß nicht. Vielleicht brauchen es andere Leute, aber für mich spielt das keine Rolle«.

Dass sich längst eine neue Szene junger Literatur-, Kabarett-, Kunst- und Filmschaffender entwickelt hat, die Erfahrungen und Geschichten der Migration aus ihrer Sicht neu erzählen, ohne sie zwingend postmigrantisch zu nennen, ließ schon die Komödie *Almanya. Willkommen in Deutschland* (2011) erkennen, die man inzwischen zu den Klassikern dieses Genres zählen kann. Die Schwestern Yasemin und Nesrin Şamdereli (Regie und Drehbuch) machen in ihrem Film Fragen von Heimat und Zugehörigkeit in einer »türkischstämmigen« Familie in Deutschland über drei Generationen hinweg auf humorvolle Weise zum Thema. Klassische Zuschreibungen werden mit einem Augenzwinkern infrage gestellt und es wird mit altvertrauten Klischees gespielt (vgl. Ege 2014: 9). Stereotypen werden parodiert, binäre Gegensätze auf den Kopf gestellt. Stuart Hall verwendete den Begriff »Transkodierung«. Nach seiner Überzeugung können Bedeutungen niemals endgültig festgelegt und kontrolliert werden. Transkodierung meint die strategische Aneignung und Re-Interpretation, kurz, die Umdeutung bestehender Begriffe und Wissensinhalte (vgl. Hall 1994: 158).

Postmigrantische Literatur als widerständige Haltung

Auch die *postmigrantische Literatur* unterzieht hegemoniale Narrative einer kritischen Revision und entwickelt dafür neue Erzählformen, die Hybridität, Mehrsprachigkeit und Widerstand thematisieren.¹⁸ Michael Hoffmann (2024) plädiert in diesem Zusammenhang für ein *reflexives* Verhältnis zur Vergangenheit, das es erfordert, *kulturelles Gedächtnis* neu zu denken. Für ihn unternimmt die postmigrantische Literatur eine Intervention gegen den etablierten Literaturkanon. Durch mehrsprachige und hybride Erzählstrategien schaffen postmigrantische Autoren neue Ausdrucksformen, die alternative Perspektiven auf Biografie, Zugehörigkeit und gesellschaftliches Zusammenleben eröffnen.

18 Auffällig ist derzeit, dass insbesondere die Literatur- und Kulturwissenschaften eine erhöhte Rezeptionsbereitschaft für das postmigrantische Denken zeigen – etwa im Sammelband *Postmigrantische Literatur* (Hodaie & Hofmann 2024), der zentrale Texte, Stimmen und Perspektiven einer neuen literarischen Generation zusammenführt (vgl. zur postmigrantischen Literaturgeschichte Sievers 2024). Diese Entwicklung legt nahe, dass das Postmigrantische nicht als exklusives Label verstanden werden sollte, sondern als *transversale Denkfigur*, die sich über disziplinäre, kulturelle und methodisch-methodologische Grenzen hinweg entfaltet.

Festgefügte Kategorien werden durch ironische Sprachspiele infrage gestellt. Zafer Şenocak etwa thematisiert in *Deutschsein. Eine Aufklärungsschrift* (2011) Mehrsprachigkeit als Zeichen von Pluralität, Hybridität und einer Neubewertung des »Deutschseins«. Er kritisiert nationalistische Narrative und plädiert für mehr Offenheit gegenüber Vielstimmigkeit. Postmigrantische Literatur konfrontiert hegemoniale Denkmuster, indem sie neue Perspektiven und Subjektpositionen etabliert, eine Überführung kultureller oder nationaler Identität in hybride Konzepte anstrebt und insgesamt zu einer wachsenden Bewusstheit über Diversität, gesellschaftliche Machtverhältnisse und deren kritischer Reflexion beiträgt.

So ist postmigrantische Literatur zu einem integralen Bestandteil der Gegenwartsliteratur im deutschsprachigen Raum geworden, durch die literarisch innovative Erzählformen und Blickwinkel ins Werk gesetzt werden. Sie spiegelt die Realität einer radikaldiversen Gesellschaft wider und leistet einen wichtigen Beitrag zur Auseinandersetzung mit Fragen von Zugehörigkeit, Widerstand und Machtverhältnissen (vgl. Hodaie & Hoffmann 2024).

In diesem Zusammenhang kritisiert Nazli Hodaie, dass Kinder- und Jugendliteratur, die auch zur Bewusstseinsbildung beitragen soll, häufig eurozentrische oder rassistische Sichtweisen reproduzieren würde. Meist »einheimische« Autorinnen oder Autoren würden Aspekte wie »Ankunft«, »kulturelle Konflikte« und »Interkulturalität« thematisieren. Aus der Kritik an eurozentrischen Perspektiven hat sich eine postmigrantische Kinder- und Jugendliteratur entwickelt, die sich gezielt gegen klischeehafte und defizitorientierte Darstellungen wendet. Im Mittelpunkt stehen hier hybride Lebensweisen, komplexe Figuren und ambivalente Lebensrealitäten (vgl. Hodaie 2024: 157ff.).

In postmigrantischen Texten lösen sich binäre Kategorien auf. Diversität, Vielstimmigkeit und Komplexität einer postmigrantischen Gesellschaft treten zutage. Statt kulturalistische oder ethnisierende Repräsentationen fortzuschreiben, werden Formen von Diskriminierung und Alltagsrassismus kritisch beleuchtet. Literatur wird so zu einem Medium des Widerstands gegen strukturelle Ungleichheit und hegemoniale Diskurse. Anna Rutka formuliert es prägnant: »Der Prozess der literarischen Subjektkonstruktion bleibt eine produktive Verunsicherung, die gleichermaßen Identifizierung wie auch Resignifizierung« (2025: 71) ermöglicht.

Ein prägnantes Beispiel liefert Feridun Zaimoğlu *German Amok* (2002), ein Roman, der das Konzept des »Deutschseins« radikal dekonstruiert und eine dystopische Gesellschaft entwirft, die mit ihrer althergebrachten Auffassung von Identität in Auflösung begriffen ist. Zaimoğlu beschreibt eine Welt in permanenter Identitätskrise, in der nationale Zugehörigkeit weder klar definierbar war noch ist. Er legt offen, dass »Deutschsein« kein fest umrissener oder stabiler Begriff ist, sondern vielmehr ein widersprüchliches, ideologisch aufgeladenes Konstrukt (vgl. Koskinas 2023: 93).

In *German Amok* verschwimmen die Grenzen zwischen »Deutschsein« und »Migrantsein« vollständig. Die Figuren bewegen sich in Zwischenräumen, in denen identitäre Zuschreibungen stets prekär und brüchig bleiben. Bemerkenswert ist zudem, dass der Erzähler namenlos bleibt – eine narrative Entscheidung, die auf die Unmöglichkeit einer klaren sozialen Verortung verweist. Auf diese Weise entfaltet Zaimoğlu Roman eine radikale sprachliche und erzählerische Dekonstruktion nationaler Identitätsmuster. Migration erscheint hier nicht als ein Randthema, sondern als analytischer Schlüssel zur Gesamtgesellschaft.

In eine ähnliche Richtung argumentieren Cramer, Schmidt und Thiemann (2023), wenn sie die zentrale Bedeutung widerständiger Kunstformen und kollektiver Praktiken in der postmigrantischen Gesellschaft hervorheben: Literatur, Kunst, Medien und soziale Bewegungen werden zu selbstbestimmten Räumen, in denen marginalisierte Gruppen sich aktiv gegen strukturelle Ausschlüsse zur Wehr setzen. Diese Dynamiken lassen sich besonders im Kontext transnationaler Biografien und postmigrantischer Lebensentwürfe vertiefen (ebd.: 26).

Diese künstlerischen Arbeiten erfahren jedoch wenig Aufmerksamkeit in der Öffentlichkeit, werden allenfalls als »popkulturelle, flüchtige Phänomene« oder als »desintegrativ« abgetan, obwohl sie maßgeblich zum gesellschaftlichen Wandel beitragen (Cramer, Schmidt & Thiemann 2023: 104).

Denken in Übergängen

Postmigrantische Perspektiven sind nicht nur kritische Gegenstimmen, sondern auch wichtige Impulsegeber für gesellschaftliche Veränderung. Literatur, Kunst, Musik und Medien dienen dabei nicht nur als Plattformen für marginalisierte Gruppen, sondern wirken aktiv als Triebkräfte sozialen Wandels. Sie entwickeln Zukunftsentwürfe, in denen eindimensionale Repräsentationen durchkreuzt und neue Identifikationsmöglichkeiten jenseits dominanter Integrationsdebatten eröffnet werden. Mehr- und weltheimische Bezüge, hybride Lebenswelten treten zutage und tragen dazu bei, transnationale Biografien in einem breiteren sozialen und kulturellen Kontext zu verstehen. Diese Geschichten sind nicht bloß individuelle Migrationsnarrative, sondern Teil einer kollektiven postmigrantischen Erfahrung, die durch widerständige Strategien, künstlerische Aneignung und solidarische Netzwerke gesellschaftliche Wirksamkeit entfaltet.

Entgegen dem öffentlichen Diskurs, der die Praktiken und Artikulationen der postmigrantischen Generationen häufig als Abweichung von der hiesigen Normalität bewertet und zum Objekt von Integrationsforderungen degradiert, machen die oben genannten Beispiele deutlich, dass sich diese Generationen nicht in eine Opferrolle fügen, sondern aktiv Gegenentwürfe entwickeln. Solche Praktiken dienen

nicht nur der Auseinandersetzung mit der eigenen Lebensrealität, sondern verleihen dieser auch einen positiven Sinn.

Durch das Erzählen selbstbestimmter Geschichten und die Umdeutung dominanter Zuschreibungen werden einerseits die Mechanismen struktureller Ungleichheit aufgedeckt und andererseits die Anerkennung vielschichtiger Lebensentwürfe und Artikulationsformen eingefordert. Indem sie fixierte nationale Anordnungen irritieren, wirken postmigrantische Interventionen politisch provokativ und herrschaftskritisch. Stereotype und hegemoniale Zuschreibungen werden teils ironisch inszeniert und durch Übersteigerung ad absurdum geführt oder durch positive Resignifikation unterlaufen. Binäre Gegensätze werden auf den Kopf gestellt, indem marginalisierte Begriffe bewusst aufgewertet und Verflechtungen, Übergänge und Brüche ins Zentrum gerückt werden.

Menschen, die von Diskriminierung und Ausgrenzung betroffen sind und sich in marginalisierten gesellschaftlichen Positionen befinden, durchlaufen einen permanenten Subjektivierungsprozess (vgl. Terkessidis 2004: 201).

»Sie sind in einem Zustand der permanenten Auseinandersetzung und dabei schaffen sie einen neuen Raum für sich, in dem ›Heimat‹, Herkunft, Tradition, Kultur etc. eine völlig neue Bedeutung erhalten. Es wäre wichtig, dass diese kreative Herstellung von neuen Lebensformen gewürdigt wird und als Ansatzpunkt dient.« (Terkessidis 2004: 213)

Mit anderen Worten: Postmigrantische Artikulationen verstärken das Bild einer hybriden, pluralen und *radikaldiversen* Gesellschaft, in der Zugehörigkeiten nicht mehr eindeutig sind. Sie machen vielschichtige Beziehungsgeflechte sichtbar. Ethnische Herkunft oder Traditionen werden allenfalls ironisch aufgegriffen und subversiv überhöht. Stereotype werden nicht als abwertend übernommen, sondern bewusst überzeichnet, um ihre Konstruiertheit offen zu legen. Kategorien wie »Gastarbeiter«, »Ausländer« oder auch »zweite« und »dritte Generation« werden als soziale Konstrukte enthüllt und die damit verbundenen Klischees immer wieder aufgebrochen.

Wie María do Mar Castro Varela und Nikita Dhawan (2015: 236) treffend festgestellt haben, führen diese Hybridisierungsprozesse dazu, dass vielheitliche Differenzen kaum mehr eindeutig zu identifizieren sind – und damit auch nicht mehr vereinnahmt werden können.

Postmigrantische Kulturproduktionen in Film, Musik, Kunst, Theater oder Literatur zeichnen sich dadurch aus, dass sie Migration nicht nur als Gegenstand behandeln, sondern als Ausgangspunkt für eine neue gesellschaftliche Perspektive begreifen. In diesem Sinne wirken sie als kritische Interventionen in dominante Diskurse, die nationale Narrative irritieren, hegemoniale Normierungen hinterfragen und alternative Erzählungen entwerfen. Sie reflektieren auf ganz unterschiedliche

Weise nicht nur die Existenz von Migration, sondern nutzen diese als analytisches Brennglas, um soziale, politische und kulturelle Dynamiken sichtbar zu machen, die weit über Migration im engeren Sinne hinausgehen. Dabei thematisieren sie die Normalisierung nationaler Denkmuster, enthüllen »Deutschsein« als ein diffuses Konstrukt und stellen auf diese Weise hegemoniale Normalisierungspraktiken radikal in Frage.

Postmigrantische Kunst, Literatur, Theater und Musik oder zivilgesellschaftliche Initiativen sind nicht nur Ausdruck hybrider Lebensentwürfe, sondern auch Instrumente politischer Intervention. Sie verschieben Perspektiven, indem sie ehemals marginalisierte Stimmen ins Zentrum rücken und eine neue Kultur der Kollaboration statt bloßer Integration einfordern. Durch Selbstermächtigung, kreative Aneignung und kritische Reflexion tragen sie maßgeblich zur Destabilisierung hegemonialer Narrative bei – und verändern damit nicht nur die Kunst- und Kulturlandschaft, sondern auch das gesellschaftliche Selbstverständnis. Sie leisten einen wesentlichen Beitrag zu einer konvivialen, vielschichtigen, radikaldiversen Gesellschaft.

Robert Musils Idee eines Denkens in Übergängen, das die »Naivität« starrer Entweder-Oder-Gegensätze überwindet (1922: 240), findet ein Echo in den Praktiken und künstlerischen Artikulationen der postmigrantischen Generationen. Nicht Abgrenzung, sondern relationale Vielheit – ein Geflecht von Haltungen und Perspektiven, die sich gegenseitig nicht ausschließen, sondern durchdringen – kennzeichnen ihr Handeln in unterschiedlichen Kontexten. Dieser »Möglichkeitssinn«, den Musil literarisch entworfen hat, spiegelt sich in den Lebensrealitäten der jungen postmigrantischen Generationen wider, die sich als Teil verflochtener Geschichten begreifen, die sie aktiv in ihren Alltag übersetzen.

Diese Kritik am binären Denken entspricht einem *non-dualistischen Erkenntnisprinzip* (Mitterer 2000), das für eine postmigrantische Lesart von Gesellschaft zentral ist. Der Fokus liegt auf Übergängen, Ambivalenzen und Zwischenräumen als genuinen Bestandteilen sozialer Erfahrungen.

Postmigrantische Lesarten sind in diesem Sinne nicht nur eine empirische Beschreibung gesellschaftlicher und lebensweltlicher Transformationen, sondern auch eine erkenntnistheoretische Idee. Sie zielen darauf ab, Kategorien wie »Herkunft«, »Kultur« oder »Identität« zu de-essentialisieren und in relationale, kontextabhängige Bedeutungszusammenhänge zu überführen. Gleichzeitig bieten sie ein kritisches Instrumentarium zur Analyse, Entgrenzung und Neugestaltung der gesellschaftlichen Wirklichkeit.

