

## **Blickwechsel Migration**

### **Überlegungen für eine rassismuskritische Filmvermittlung**

**Von Aurora Rodonò**

*“No education is politically neutral.”*

*(bell hooks)*

*“They had the power to make us see and experience ourselves as ‘Other’.”*

*(Stuart Hall)*

*“To achieve a new role as equal, one has to place her/himself outside the colonial dynamic;  
that is, one has to say farewell to that place of Otherness.”*

*(Grada Kilomba)*

### **Prolog**

In einer Zeit, in der der Angriff auf die Migration sowie rechtspopulistische Parolen und Parteien Konjunktur haben, ist die Frage, in welcher Gesellschaft wir leben wollen und wie wir solidarische Gemeinschaften stärken und unsere Demokratie verteidigen können, drängender denn je. Wie schaffen wir es, ein radikaldemokratisches<sup>1</sup> Imaginäres zu entwickeln? Wo ist der Ort dafür? Inwieweit können Kunst und Kultur, können die kulturelle Bildung und folglich auch der Film Orte der gesellschaftlichen Aushandlung sein? Wie sieht eine alternative, rassismuskritische Wissensproduktion aus? Welche filmischen Produktionen vermögen es, unser demokratisches Selbstverständnis zu aktivieren? Welche Rolle spielt unsere Haltung, unser Blick bei der Begegnung mit Film? Was heißt es, die Perspektive der Migration einzunehmen und diese als gesamtgesellschaftliche Perspektive zu verstehen? Und was bedeutet es, diese Perspektive auf die Filmvermittlung anzuwenden?

Gegenstand des hier vorliegenden Beitrages ist das Nachdenken über die Voraussetzungen für eine rassismuskritische Filmvermittlung, die die Gesellschaft der Vielen bzw. die Migrationsgesellschaft als Normalfall denkt. Auf dieser Basis formuliere ich Fragestellungen und skizziere Theorieperspektiven für eine rassismuskritische und emanzipatorische Filmvermittlung, bei der die Perspektive der Migration und die subjektiven Praktiken von Migrant:innen bzw. diasporischen/rassifizierten Gruppen im Zentrum stehen. Dabei geht es nicht vorrangig um Filme, die die Themen Migration oder Flucht auf einer inhaltlichen Ebene verhandeln. Vielmehr nimmt eine emanzipatorische Filmvermittlung im rassismuskritischen Sinne die Migrationsgesellschaft zum Ausgangspunkt für die Betrachtung und Vermittlung von Film.

## **Kino als soziale Praxis**

Die hier ausgeführten Überlegungen gehen von der Annahme aus, dass der Film und das Kino Imaginations- und Verhandlungsräume sind, die das Politische und das Soziale nicht bloß abbilden oder bestätigen.<sup>2</sup> Film hat das Potential, die Architekturen eben dieses Politischen und Sozialen zu befragen und alternative gesellschaftliche Entwürfe denkbar und spürbar zu machen. Ihm kommt folglich eine emanzipatorische Qualität zu: nicht nur beschreibt er die bestehende Welt, er macht ein anderes, ein utopisches Denken möglich und eröffnet für die Betrachter:innen einen sensorischen Raum, in dem wir die Welt neu erfassen und imaginieren und Gelerntes verlernen können. In Anlehnung an die Autor:innen der *Critical Pedagogy* wie Paulo Freire oder bell hooks<sup>3</sup> ist die pädagogische Arbeit auch stets eine Geste der Demokratisierung. Das primäre Ziel des Lernprozesses wäre demnach die Selbstermächtigung als Voraussetzung für das Verändern der sozialen und politischen Verhältnisse. Die Aufgabe der Pädagogik und die Verantwortung der Intellektuellen ist es hier, die Lernenden und die deprivilegierten Gruppen zu ermächtigen, damit diese ein Bewusstsein über die eigene Lage entwickeln und sich kritisch mit der sie umgebenden Welt auseinandersetzen.

In Bezug auf die Filmvermittlung sei hier auf die Arbeit des französischen Filmkritikers, Regisseurs und Pädagogen Alain Bergala verwiesen, der in seinem Buch „Kino als Kunst. Filmvermittlung an der Schule und anderswo“ (2006)<sup>4</sup> eine cinephile Filmpädagogik entfaltet, der zufolge Film als Kunst (und nicht als Medium) und Ereignis zu verstehen sei, dem Widerständiges innewohne – insbesondere dann, wenn auf einer formal-ästhetischen Ebene Störung, Schock und Alterität im Kunstwerk bzw. im Film wirksam sind. Ausgehend von einer Verwobenheit von Ästhetik und Politik spricht sich Alain Bergala für ein cinephiles Publikum aus, das anders als die bloßen Kinogänger:innen den Kinobesuch mit Lektüre, Reflexion und Diskussion verbindet. Hierbei bezieht er sich auch auf die Résistance-Bewegung in Frankreich und die damit in Zusammenhang stehenden bildungspolitischen Bestrebungen. So gesehen ließe sich das Kino als soziale Praxis verstehen, die sich nur ereignet in der Begegnung zwischen Betrachter:in und Film; die Film-Rezeption ist demnach eine sinnliche bzw. verkörperte Erfahrung, ein „performatives Geschehen“<sup>5</sup>.

## **Die Konstruktion des Anderen**

Wir leben in der Gesellschaft der Vielen, die Migrationsgesellschaft ist eine Realität. Dennoch werden Menschen, die als Migrant:innen gelesen werden, nach wie vor als Andere markiert, die einer Sonderbehandlung bedürfen und die es in die vermeintlich homogene „Mehrheitsgesellschaft“ zu integrieren gilt. Auch 66 Jahre nach dem ersten Anwerbeabkommen<sup>6</sup> (der Nachkriegszeit) zwischen Italien und Deutschland zur Anwerbung ausländischer Arbeitnehmer:innen verbinden sich mit der Figur des:der Migrant:in Vorstellungen von Unordnung, Bilder des:der Fremden, des Eindringlings, der vermeintlich originäre Zugehörigkeiten und Kulturen bedroht. Dabei hat diese Herstellung eines imaginären Anderen,

die Herstellung von Stereotypen (in Literatur, Wissenschaft oder Medien) eine lange Tradition, die etwa Stuart Hall, der wohl wichtigste Vertreter der britischen Cultural Studies in seinem Essay „Das Spektakel des ‚Anderen‘“<sup>7</sup> anhand von Darstellungen Schwarzer Menschen analysiert hat. Ihm zufolge gehe es bei der Stereotypisierung darum, Differenz zu fixieren, die als anders Markierten auf wenige Eigenschaften zu reduzieren und diese Eigenschaften als die Natur dieser Personen zu inszenieren. Die Konstruktion eines objektivierten, unterworfenen Anderen ist hier die zentrale Denkfigur westlicher Wissensbestände, die in Zusammenhang mit der Aufklärung und dem Kolonialismus stehen. Wie über Andere gesprochen wird, wie diese re/präsentiert werden, folgt nicht der bloßen Forscher:innen-Neugierde und dem Begehren nach Erkenntnis. Vielmehr wird dieser Andere erst hergestellt, um die eigene privilegierte Position und Identität zu stabilisieren. Dabei zieht sich diese Strategie der Herstellung eines imaginären Anderen bis heute durch, wie sich am zeitgenössischen Migrationsregime und den vielen Toten im Mittelmeer zeigt. Die heutigen Migrationspolitiken, die sich in eine Traditionslinie des Rassismus bzw. Kolonialismus einreihen, stehen in Wechselwirkung mit dem Sprechen über Migration, mit den dominanten Repräsentations- und Bildpolitiken. So spielen die massenmedial inszenierten Skandalisierungsbilder (das Boot ist voll, Welle, Flut, etc.) eine zentrale Rolle bei der Rassifizierung/Ethnisierung des migrantischen Subjekts. Hinsichtlich einer filmischen Repräsentationen von Migration und Flucht lassen sich vor dieser Folie klassische Erzählungen ausmachen, wonach Migrant:innen eine Gefahr für die innere Sicherheit einer Nation darstellen und die es folglich zu erforschen, zu kontrollieren oder abzuwehren gilt. Die Perspektive der Migration, das Wissen der Migrant:innen selber geraten dabei aus dem Blickfeld. Folglich soll hier ein Blickwechsel im migrationsgesellschaftlichen Sinne angestoßen werden, oder um es mit den Worten von Paul Mecheril zu sagen:

„Ich halte es für enorm wichtig, dass Lehrer:innen [...] etwas über die postkolonialen Verhältnisse wissen, die wir nicht nur im Erdkundeunterricht als Landkarte projizieren können, sondern die im Klassenzimmer selbst sind, in den Schulbüchern, in den Biografien der Schülerinnen und Schüler und die in den Körpern der Lehrerinnen und Lehrer sind. Dazu brauchen wir Wissen auf der Ebene, [...] dass die Welt, in der wir leben, von kolonialen Strukturen vermittelt und geprägt ist.“<sup>8</sup>

### **Filmische und außerfilmische Bilder der Migration<sup>9</sup>**

Das vielleicht emblematischste Bild der Arbeitsmigration nach dem 2. Weltkrieg ist das Bild des millionsten „Gastarbeiters“ Armando Rodrigues de Sá aus Portugal, der am 10. September 1964 am Kölner Bahnhof in Deutz ankommt und von der Bundesvereinigung der deutschen Arbeitgeberverbände ein Moped erhält. Diese Geschichte bzw. dieses Bild, das einen männlichen „Gastarbeiter“ zeigt, den die Bundesrepublik feiert, ist in doppelter Hinsicht problematisch. Zum einen weil es suggeriert, die Arbeitsmigration nach dem 2. Weltkrieg bzw. die Geschichte der sogenannten Gastarbeit sei exklusiv männlich gewesen, und zum anderen weil es den Eindruck

erweckt, in Deutschland würden die „Gastarbeiter:innen“ bei ihrer Ankunft reich beschenkt werden. Allerdings hatte diese Aktion eine sehr spezifische, politische Motivation: „Die Bundesvereinigung der deutschen Arbeitnehmerverbände griff sich ihn gezielt heraus, um durch eine Ausstrahlung im portugiesischen Fernsehen für die „Gastarbeit“ in der Bundesrepublik zu werben.“<sup>10</sup> Die Anwerbung von Arbeitsmigrant:innen sollte die nach dem Mauerbau 1961 entstandene Lücke auf dem westdeutschen Arbeitsmarkt nur kurzfristig schließen: nach dem Rotationsprinzip und in den unteren Lohngruppen. Aber die Arbeitsmigrant:innen ließen sich nicht immer auf die für sie bestimmte untergeordnete Position verweisen, und schon in den 1950er und 1960er Jahren kehrten knapp 90% der Pioniermigrant:innen aufgrund der schlechten Arbeits- und Wohnbedingungen in ihre Herkunftsländer zurück. Darüber hinaus begannen spätestens seit Anfang der 1970er Jahre Migrant:innen aufgrund der ausbeuterischen und diskriminierenden Arbeitsbedingungen in den Fabriken die Arbeit niederzulegen, so etwa bei BMW (1972), Ford und Pierburg (1973). Allein im Jahre 1973 zählte das Redaktionskollektiv „express“ 334 spontane Streiks.<sup>11</sup>

### **Rassistische Metaphern in den Medien und filmische (Gegen)Bilder**

Gleichzeitig machte sich in den 1970er Jahren in Deutschland eine Skandalisierungsrhetorik breit, die eine Bandbreite an Metaphern wie Strom, Invasion oder Welle aufrief und Migrant:innen als Bedrohung konstruierte. So veröffentlichte etwa das Wochenmagazin *Der Spiegel* am 23. Juli 1973 eine Reportage unter dem Titel „Die Türken kommen – rette sich wer kann“, und die Wochenzeitung *Die Zeit* titelte am 1. Februar 1974 „Türken vor Deutschlands Toren“ und konstatierte die Angst des Bundesarbeitsministeriums vor dem „Türkenstrom“.<sup>12</sup> Zuvor hatte die Bundesregierung 1972 die Einreisebedingungen für Arbeitsmigrant:innen verschärft und dann infolge der Ölkrise am 23. November 1973 den sogenannten Anwerbestopp verhängt.<sup>13</sup> In dieser sozialpolitischen Gesamtsituation nimmt die filmische Produktion im Kontext von Migration, Fremdheit und Exil erst richtig Fahrt auf. Dabei sind es in den 1970er Jahren in erster Linie die deutschen Autorenfilmer:innen wie Rainer Werner Fassbinder oder Helma Sanders-Brahms, die die durch Migration veränderte Gesellschaft kritisch beschreiben und Missstände, deutsche Spießigkeit und Rassismen thematisieren. Filme wie Fassbinders *ANGST ESSEN SEELE AUF* (1973), *SHIRINS HOCHZEIT* von Helma Sanders-Brahms (1975) und Filme migrantischer Regisseure wie Sohrab Shahid Saless' *IN DER FREMDE* (1974) erzählen von der marginalisierten Position des „Fremden“ und verweisen auf einen tiefen gesellschaftlichen Graben, der „die Ausländer“ von „den Deutschen“ abgrenzt. Zwar ist es bis zum „transnationalen Kino“ (Thomas Elsaesser)<sup>14</sup> und bis zum Goldenen Bären, den Fatih Akin 2004 für *GEGEN DIE WAND* entgegen nimmt, noch eine lange, sowohl filmisch als auch politisch beschwerliche Reise, allerdings kündigen solche Figuren wie die 60-jährige Putzfrau Emmi und der viel jüngere marokkanische Ali aus *ANGST ESSEN SEELE AUF* einen Perspektivwechsel an. Indem der Film die Liebesgeschichte des ungleichen Paares mit Fragen der Klasse verschränkt und die Figuren Erfahrungen der Arbeiter:innenklasse teilen,

eröffnet sich ein hybrider Raum jenseits nationalstaatlicher Grenzen. Ob ein Film letztlich rassismuskritisch sensibilisieren kann, liegt zum einen natürlich an den Inhalten und am Kontext, an dramaturgischen und produktionsbedingten Entscheidungen. Darüber hinaus sind es allerdings primär die formal-ästhetischen Mittel, die Komposition insgesamt, die alternative Denkräume eröffnen. Insgesamt lässt sich sehr verkürzt sagen, dass je offener die Form ist, desto mehr Möglichkeiten eröffnen sich für die Rezipient:innen, dem Werk zu begegnen, mit dem Film ins Gespräch zu kommen.

### **Die Perspektive der Migration**

13. August 1973: Weil sie trotz harter Akkordarbeit nach der untersten Lohngruppe 2 bezahlt werden (4,70 DM pro Stunde), starten die migrantischen Arbeiterinnen bei der Firma Pierburg, dem damals größten Vergaserhersteller für Kraftfahrzeuge und Flugzeuge in Neuss/NRW, für fünf Tage einen „wilden Streik“. Von den insgesamt 3800 Beschäftigten sind 70 Prozent „Gastarbeiterinnen und Gastarbeiter“, davon in der Mehrzahl Frauen. Die Arbeitsmigrantinnen demonstrieren gegen die unterschiedliche Bezahlung von Männern und Frauen, fordern „Eine Mark mehr“ und treten insgesamt für bessere Wohn- und Arbeitsbedingungen ein. Nach und nach schließen sich die deutschen Kolleg:innen an, und das Pierburg-Gelände erlangt trotz Polizeigewalt zuweilen Festcharakter. Viele solidarische Menschen, Studierende, Journalist:innen, deutsche Linke kommen zur Unterstützung und fangen an, den Streik zu dokumentieren. Auch die Filmemacher:innen Edith Schmidt und David Wittenberg befinden sich auf dem Gelände, machen eigene Filmaufnahmen und montieren diese, in Absprache mit den Streikenden, mit weiterem Filmmaterial unterschiedlicher Akteur:innen zu dem *Kompilationsfilm* PIERBURG: IHR KAMPF IST UNSER KAMPF (1974/75) zusammen.<sup>15</sup> Der Film lief auf zahlreichen Solidaritätsveranstaltungen und diente der Belegschaft und dem Betriebsrat für die Öffentlichkeitsarbeit; im Fernsehen wurde er nie gezeigt und geriet zunächst in Vergessenheit. Im Jahre 2005 landet ein Filmstill dieses Dokumentarfilms, das die streikenden Frauen zeigt, auf dem Cover des Kataloges einer Ausstellung mit dem Titel „Projekt Migration“ (Köln)<sup>16</sup>: Das Gesicht einer Frau, rauchend. Sie schaut direkt in die Kamera. Um sie herum Frauen in Arbeitskitteln. Eine Handtasche um die linke Hand, die rechte Hand am Haar.

Im Sinne des Blickwechsels Migration und der Unterbrechung eines hegemonialen, männlich codierten Bildrepertoires haben die Kurator:innen der Ausstellung das emblematische Foto von Armando Rodrigues de Sá durchquert und die kämpfenden Frauen in den Vordergrund gerückt. Und so steht der Pierburg-Film sinnbildlich für eine kuratorische Praxis, mittels derer die Macher:innen die kleinen Geschichte(n) des Alltags, die Selbstorganisation der Migrant:innen aufgespürt haben.

Beim „Projekt Migration“, einem vierjährigen Ausstellungs- und Forschungsprojekts, an dem ich beteiligt war, ging es darum, die Geschichte der Arbeitsmigration nach dem Zweiten Weltkrieg aus der Perspektive derjenigen zu erzählen, die selber migrieren. Hier war es insbesondere die

Forschungsgruppe Transit Migration, die das Konzept der Autonomie der Migration als Forschungsperspektive für das Gesamtprojekt entwickelte.<sup>17</sup> Bei diesem Konzept handelt es sich um eine Methode, die das Moment des Widerstandes in der Migration und die Selbstorganisation von Migrant:innen in den Vordergrund rückt. Dabei geht diese Perspektive davon aus, dass Grenzen das Produkt sozialer Verhältnisse sind und folglich umkämpfte Räume. Autonomie ist hier nicht als Unabhängigkeit zu verstehen, sondern als Intervention in das Verhältnis von Migration und deren Regulierung. In diesem Sinne ist das Konzept der Autonomie eine Kritik am in der klassischen Migrationssoziologie diskutierten Konzept von Push und Pull und am Containermodell des Nationalstaates. Es postuliert Migration, auf der Basis einer transnationalen Perspektive, als soziale Bewegung und wendet sich vom Integrationsparadigma ab, das eine vermeintlich homogene Mehrheitsgesellschaft voraussetzt, in die sich das Andere zu integrieren hat. Die Perspektive der Migration nun wendet sich gegen die Logik der Integration und denkt Gesellschaft aus den „turbulenten Rändern“ heraus. Dabei nimmt sie alternative, nicht institutionalisierte Wissensbestände als Ausgangspunkt für eine gesellschaftskritische Analyse und wendet sich gegen eine Politik der Ethnisierung, „die Migration in diversen kulturellen Containern am Rand der ‚Mehrheitsgesellschaft‘ anordnet.“<sup>18</sup> Damit deutet sie die Ränder um. Denn gerade hier – „in den Turbulenzen der Peripherie“ – entfaltet sich nach Regina Römhild „ein neuer, fortgeschrittener Kosmopolitismus, der das moderne Ordnungssystem der Nation und der an sie geknüpften Staatsbürgerschaft weit radikaler hinter sich lässt, als dies im Zentrum Europas derzeit politisch und wissenschaftlich denkbar scheint.“<sup>19</sup> Und so hat sich aus der Denkfigur bzw. Methode der Autonomie eine kritische Migrationsforschung herausgebildet, die keine in sich geschlossene Disziplin, sondern vielmehr eine wissenschaftliche und politische Haltung bzw. Forschungsperspektive ist. Durch eine solche Linse blicken etwa die Aktivist:innen des antirassistischen Bündnisses Kanak Attak, als sie für den Kurzfilm WEIßES GHETTO (2002, 8 Min.) ins *weiße*<sup>20</sup>, bürgerliche Kölner Universitätsviertel Lindenthal gehen und die Anwohner:innen in einer Art ethnologischen Befragung nach ihrem Integrationsgrad (in die Migrationsgesellschaft) fragen. Auf ironische Weise wird hier das Integrationsparadigma umgedreht, das *weiße* Viertel als Ghetto und dessen Bewohner:innen als „Weiße und Biodeutsche<sup>21</sup>“ markiert (die sich nicht in die Migrationsgesellschaft integrieren wollen). Der Clip wurde 2002 unter dem Label „Kanak TV“ veröffentlicht.<sup>22</sup>

### **Gleichgewicht der Geschichte im Kulturbetrieb**

Ausgehend von der jüngeren Kritik an den meist *weiß* und westlich strukturierten institutionellen Kunst- und Kultur- sowie Bildungseinrichtungen in Deutschland und Europa und dem gleichzeitigen Rechtsruck, bekommt die Frage nach der Sichtbarmachung von marginalisiertem Wissen eine neue Brisanz. Zunehmend klagen migrantische/diasporische Gruppen vor Ort und weltweit sowie Kurator:innen, Wissenschaftler:innen und Aktivist:innen aus dem so genannten Globalen Süden alternative Formen der Erinnerungskultur und der Repräsentation von

Geschichte(n) ein. So warnt beispielsweise die nigerianische Schriftstellerin und Feministin Chimamanda Ngozi Adichie in ihrem TED-Talk *The Danger of a Single Story* aus dem Jahre 2009<sup>23</sup> davor, singuläre und geschlossene Narrative über Menschen oder Orte zu konstruieren, wie dies am Beispiel der vielen viktimisierenden Afrika-Bilder zu konstatieren sei (Krieg, Krise, Krankheit, Korruption). Damit würden Menschen und Orte in gleichmachende Bilder festgeschrieben und Blicke über das vermeintlich Andere hergestellt, an deren Herstellung diese so genannten Anderen nicht beteiligt sind. Auch in Deutschland ist die Kritik an der Herstellung stereotypisierender Bilder im Kontext von Migration vielfach formuliert worden. In Bezug auf die Filmlandschaft sei hier beispielhaft auf den Aufruf „afrikanischer, afrodiasporischer und Schwarzer Communities“ (Selbstbezeichnung) hingewiesen, die im Rahmen der Berlinale 2018 eine Pressemitteilung<sup>24</sup> herausgegeben haben. Darin fordern sie mehr Sichtbarkeit Schwarzer Schauspieler:innen in tragenden, nicht stereotypisierenden Rollen. Darüber hinaus reklamieren sie insgesamt mehr Diversität in der Film- und Fernsehlandschaft in Deutschland und die Einführung von Diversity Standards für die Film- und Fernsehförderung. Als Vorbild dienen hier die Diversity Standards des British Film Institute, denen zufolge bei einer Filmproduktion sämtliche marginalisierte Gruppen (gemäß der Kategorien Age, Disability, Gender, Race, Religion, Sex, Sexual Orientation u.a.) in entscheidenden Positionen vor und hinter der Kamera vertreten sein müssen.<sup>25</sup> Denn: Noch immer spiegeln sich die Migrationsgesellschaft und die unterschiedlichen Lebensrealitäten von migrantisch gelesenen Menschen in der deutschen Film- und Fernsehlandschaft nicht ausreichend wider, wie die Dokumentation KINO KANAK. WARUM DER DEUTSCHE FILM MIGRANTEN BRAUCHT (2019/20) von Memo Jetic und David Assmann<sup>26</sup> anhand von Erfahrungsberichten von Darsteller:innen und Filmemacher:innen mit Migrationsgeschichte darlegt. Zwar gibt es insbesondere bei den jüngeren, nicht-fiktionalen Formaten eine Vielzahl an Filmen, die die Perspektive der Migration einnehmen und migrantische Selbstrepräsentationen in den Vordergrund rücken.<sup>27</sup> Allerdings fehlt es gerade im institutionalisierten Spielfilmbereich an alternativen Stoffen und Geschichten, die Migration als Normalfall erzählen. Dies ist vor allen Dingen deshalb so schwierig, weil in den Redaktionen und Filmförderinstitutionen nach wie vor mehrheitlich *weiße* Bildungsbürger:innen sitzen, die ihrerseits eingelassen sind in einen hegemonialen Apparat, dessen struktureller Umbau (auf der Ebene des Programms oder des Personals) nur sehr zäh vonstatten geht.<sup>28</sup> So gesehen ist die Unsichtbarmachung von migrantischen Lebensrealitäten systemisch und übersteigt bei Weitem filminhärente oder ästhetische Fragen; sie hängt strukturell mit den Produktionsbedingungen und dem institutionellen Rassismus zusammen.<sup>29</sup> Und so organisieren sich Schwarze bzw. migrantische Künstler:innen und Kulturarbeiter:innen in eigenen Netzwerken, schreiben ihre eigenen Drehbücher, gründen eigene Produktionsfirmen und das schon mindestens seit den 1990er Jahren, als die Generation von Fatih Akin und Kolleg:innen die Kamera selbst in die Hand genommen haben. Dabei geht es nicht um ein Kino von Migrant:innen für Migrant:innen, sondern darum, aus einer postmigrantischen, transnationalen und postkolonialen Perspektive die

gesellschaftlichen (Macht)Verhältnisse künstlerisch zu verhandeln.

### Das postmigrantische Kino

Beim postmigrantischen Kino geht es nicht um visuelle Artikulationen und Repräsentationen nach der Migration, sondern um die Zeichnung einer Gesellschaft, die im Wesentlichen durch Migrationsprozesse geprägt ist. Das ist eine Gesellschaft, in der Migration und transnationale Lebensentwürfe eine soziale Tatsache sind und keine Randerscheinung innerhalb einer Dominanzgesellschaft. Die Protagonist:innen sind hier die Kinder und Enkelkinder der ehemaligen „Gastarbeiter:innen“, die spätestens seit den 1950er Jahren in die Bundesrepublik gekommen sind.<sup>30</sup>

Ab den 1990er Jahren gibt es eine ganze Reihe insbesondere deutsch-türkischer und deutsch-kurdischer Regisseur:innen wie Yüksel Yavuz (APRILKINDER 1998, KLEINE FREIHEIT 2003), Ayşe Polat (AUSLANDSTOURNEE 2000, EN GARDE 2004) oder Thomas Arslan (GESCHWISTER-KARDESLER 1997, DEALER 1999, DER SCHÖNE TAG 2001), die Geschichten der Migrationsgesellschaft erzählen, in denen Figuren selbstverständlich in unterschiedlichen Sprachen, Milieus und Kulturen leben, handeln, kämpfen. Der Graben zwischen dem „Eigenen“ und dem „Fremden“ ist für diese Regisseur:innen kleiner geworden oder spielt keine Rolle mehr. Ihre Filme stigmatisieren Migrant:innen nicht als Opfer, sondern zeigen Praktiken der Selbstermächtigung. Jenseits fröhlicher Vermischung und einheitlicher Kulturkonzepte zeichnet diese zweite Filmemacher:innen-Generation der sogenannten Gastarbeiter:innen transnationale Räume, kosmopolitische Figuren und menschliche Dramen. Aus der Mitte der Migrationsgesellschaft erzählend, üben diese Filmemacher:innen mit Migrationsgeschichte Kritik an der *weißen* Mehrheitsgesellschaft und am Märchen von der Integration.

Dass Migrant:innen, Schwarze Menschen, People of Color zur deutschen Lebensrealität gehören, reklamiert auch die jüngere Generation an Regisseur:innen, deren Filme dem Mainstream zuwider laufen, weil sie etwa kanonisierte Stoffe und Literaturen adaptieren und die „ursprünglich“ für Weiße geschriebenen Rollen migrantisch überschreiben oder umbesetzen. So etwa der deutsch-afghanische Regisseur Burhan Qurbani, der die Strategie der Aneignung wählt und Alfred Döblins Roman BERLIN ALEXANDERPLATZ neu interpretiert. So heißt Franz Biberkopf, der unglückselige Proletarier und Hauptfigur aus Döblins Roman, in Qurbanis Kinofilm, Francis und ist ein Geflüchteter aus Guinea-Bissau, der die ihm zugewiesene, rassifizierte Rolle des Kleinkriminellen verlassen will. Dabei ist das Aufrufen der Stereotype (Geflüchteter) nicht unproblematisch, wohnt doch auch der kritischen Aneignung die Eingelassenheit in das dominante Bildrepertoire inne. Aber wie kommen wir aus dem Dilemma heraus?

Es sei in diesem Zusammenhang auf die These der Kunsthistorikerin und Kulturwissenschaftlerin Johanna Schaffer hingewiesen, die in ihrem Buch „Ambivalenzen der Sichtbarkeit“ den direkten Zusammenhang zwischen Sichtbarkeit und politischer Macht in Frage stellt und das Feld der



Sichtbarkeit als ambivalentes beschreibt. Ihrer Analyse nach sei „jegliches Sichtbarwerden immer auch eine Affirmation gegebener Strukturen der Sichtbarkeit und damit genau der kritisierten minorisierenden Logiken“<sup>31</sup>. Folglich spricht sie sich für eine reflexive Praxis des Mehr-Sehens aus, bei der es darum geht, die Leerstellen, das Nicht-Sichtbare (außerhalb des Leinwandrahmens) in den Blick zu nehmen.

### **Für eine Ethik des Sehens und Vermittelns**

Im Folgenden seien einige Kriterien aufgelistet, die ich hinsichtlich einer rassismuskritischen Perspektive im Vermittlungs- bzw. Bildungskontext für grundlegend erachte. Diese Kriterien sind als erste Anregung für die Erarbeitung konkreter Bildungsmaterialien gedacht, die je nach Lernsituation spezifisch zusammengesetzt werden müssten. Diese Kriterien beziehen sich vornehmlich auf die Haltung und Methoden der Lehrperson. Zur Vertiefung einer diskriminierungskritischen Bildungsarbeit möchte ich auf die Arbeit der Künstlerin und Kunstpädagogin Carmen Mörsch verweisen, die sich für die kritische Auseinandersetzung mit drei ineinander verschränkten Dimensionen ausspricht: Kanon, Methoden und Strukturen. Carmen Mörsch zufolge geht es um die Umverteilung von Ressourcen und die „Unterbrechung der Herstellung von *weißen* Räumen“. Damit gingen, so die Kunstpädagogin, eine kritische Revision und eine Erweiterung des Kanons einher sowie konkrete Handlungen nach den Prinzipien Selbst/Sorge, Gerechtigkeit und Gewaltfreiheit.<sup>32</sup>

In Anlehnung an diese Prinzipien und den oben angeführten emanzipatorischen Ansatz möchte ich für eine migrationsgesellschaftliche Perspektive im Vermittlungskontext plädieren, die vom radikaldemokratischen Willen geprägt ist, den Klassenraum und die Vermittlungspraxis zu re/politisieren. Das heißt unter anderem, die (Film)Geschichte(n) aus den „Rändern“ bzw. aus den (noch) nicht kanonisierten Wissensbeständen der Migration heraus neu zu schreiben. Dafür möchte ich folgende Maximen vorschlagen, die sich sowohl auf die eigene Praxis als Lehrperson beziehen als auch auf einen möglichen Forderungskatalog an die Politik bzw. eine Revision der Curricula:

- Implementierung von Diversity Standards auf politischer Ebene
- Setzung der Perspektive der Migration als gesamtgesellschaftliche Perspektive
- Kinoraum und Film als Erfahrungs- und Verhandlungsraum denken
- Vermittlung von Migrations- und Kolonialgeschichte sowie Rassismustheorien
- Vermittlung einer transnationalen, globalen Filmgeschichte
- Einbeziehungen flüchtiger, alternativer Wissensbestände
- Thematisierung von Machtverhältnissen
- Stärkung von Selbstrepräsentationen marginalisierter Gruppen in Bezug auf die filmischen Inhalte und Filmemacher:innen, ohne die „betroffenen“ Gruppen vorzuführen (nach dem Prinzip der Perspektive der Migration)
- Einbeziehung der Produktionsbedingungen und das Ineinanderwirken von Produktionsbedingungen und Ästhetik reflektieren

- Ästhetik und Politik, Form und Inhalt in ihrer Verwobenheit reflektieren und das Politische der Form (Un/Sichtbarkeiten) analysieren
- Kollaborationen zwischen Lehrenden und Lernenden herstellen
- Partizipative Arbeitsweisen fördern und die Lernenden an der Gestaltung des Lernsettings, der Auswahl von Film und Methode beteiligen
- Liebevolle Lernsituationen herstellen und Awareness und Empathie stärken
- Konflikte und Ambiguitäten aushalten
- Mehrsprachigkeit bevorzugen und Filme in Originalsprachen, in unterschiedlichen Sprachen sichten
- Synchronisation als Machtinstrument thematisieren
- Fördern einer aktiven und wiederholten kollektiven Sichtungspraxis
- Reflexives Sehen, das kritische und produktive Blicke fördert
- Sichtung, Lektüre und Diskussion verschränken (nach Alain Bergala)
- Eigenes Produzieren von Filmen fördern (nach Alain Bergala)

In Bezug auf die Auswahl von Filmen für Bildungskontexte halte ich es für wichtig, sich die zentralen Fragen einer postkolonialen und rassismuskritischen Analyse zu stellen: Wer spricht wie worüber aus welcher Perspektive? Wessen Geschichte wird erzählt? Reproduzieren die Filme Stereotype und wirken möglicherweise verletzend auf Betroffene oder haben sie die Kraft, marginalisierte Gruppen zu stärken?

## Epilog

Eine Vermittlungssituation im Bildungskontext, eine pädagogische Situation im Allgemeinen, ist, wenn mensch so will, immer eine ganzheitliche Situation. Hier geht es nicht darum, Wissen und Kompetenzen bloß weitzureichen, sondern darum, ein Lernsetting und Klima herzustellen, innerhalb dessen Lehrende und Lernende im Sinne einer emanzipatorischen Pädagogik eine Kollaboration eingehen, um miteinander und voneinander zu lernen. Oder um es mit bell hooks auf den Punkt zu bringen: „Make the classroom a place that is life-sustaining and mind-expanding, a place of liberating mutuality where teacher and student together work in partnership.“<sup>33</sup>

Dabei ist dieser Klassenraum kein apolitischer, außerhalb der gesellschaftlichen Verhältnisse stehender neutraler Ort. Die Gesellschaft kommt gewissermaßen in den Klassenraum mit den ihr eigenen Konfliktlinien und Dynamiken. Dies ist wiederum der Ausgangspunkt der emanzipatorischen Pädagogik, der zufolge Wissensvermittlung auch immer mit Fragen rund um Antirassismus und Antisexismus zu verweben ist. Die jeweiligen persönlichen Erfahrungen von Privileg oder Diskriminierung, die im Klassenraum anwesend sind, sind also wesentlich für die konkrete Vermittlungspraxis, für die Auswahl von Filmen oder Texten, für die Methoden und Weisen des Sprechens im Raum. Analog zu der oben angeführten Forderung von Chimamanda Ngozi Adichie, der „Single Story“ andere, empowernde Bilder entgegen zu stellen, denkt bell hooks Pädagogik als eine Praxis des Widerstandes gegen das kanonisierte Herrschaftswissen. Für den zu reflektierenden Filmvermittlungskontext und den diskriminierungskritischen Umbau von Institutionen heißt dies, ein kritisches Bewusstsein zu fördern und macht- und

rassismuskritische Bilder, Narrative und Theorieperspektiven zu favorisieren, um in der Konsequenz ein Gleichgewicht der Geschichte herzustellen. Um es kurz zu machen: Es ist die Zeit von Murat und Hatice und nicht die Zeit von Max und Hannah.<sup>34</sup> Und dieses Mal sind Murat und Hatice nicht die Opfer oder Kriminellen im Film, sondern die „Held:innen“ (im dramaturgischen Sinne). Das bedeutet nicht, dass die Geschichten von Max und Hannah keine Rolle mehr spielen, dass die beiden aber einen Moment lang innehalten, um Raum zu geben für jene Lebenswelten, die in der Geschichte vielfach leiser gestellt wurden. Letztlich geht es um eine gleichwertige Repräsentation, die jegliche ethnische Markierung hinter sich lässt.

<sup>1</sup> Den Begriff entlehne ich dem Buch Sternfeld, Nora: Das radikaldemokratische Museum, Berlin/Boston 2018.

<sup>2</sup> Vgl. Heidenreich, Nanna: V/Erkennungsdienste, das Kino und die Perspektive der Migration, Bielefeld 2015.

<sup>3</sup> Vgl. Freire, Paulo: Pedagogy of the Oppressed, New York/London 2005 [Original: 1921] und hooks, bell: Teaching Community. A Pedagogy of Hope, New York 2003.

<sup>4</sup> Den Herausgeber:innen Bettina Henzler und Winfried Pauleit ist es zu verdanken, dass Bergalas Buch seit 2006 in der deutschsprachigen Ausgabe vorliegt. Die 1. Auflage, beim Schüren Verlag erschienen, ist vergriffen, allerdings ist das Buch in der Schriftenreihe der Bundeszentrale für politische Bildung für nur 1 € erhältlich. Bestellbar hier: <https://www.bpb.de/shop/buecher/schriftenreihe/36050/kino-als-kunst> (abgerufen am 16. April 2020).

Hinsichtlich einer konkreten Filmvermittlungspraxis vgl. Henzler, Bettina: Filmästhetik und Vermittlung. Zum Ansatz von Alain Bergala: Kontexte, Theorie und Praxis. Marburg 2013.

<sup>5</sup> Vgl. Zahn, Manuel: Ästhetische Film-Bildung. Studien zur Materialität und Medialität filmischer Bildungsprozesse, Bielefeld 2012.

<sup>6</sup> Nach dem Abkommen mit Italien (1955) unterzeichnete die Bundesregierung Anwerbeabkommen mit den Ländern Griechenland und Spanien (1960), der Türkei (1961), Marokko (1963), Portugal (1964), Tunesien (1965), Ex-Jugoslawien (1968) und Südkorea (1970). Und auch die DDR schloss ab den 1970er Jahren Abkommen mit den so genannten sozialistischen Bruderländern wie Angola, Mosambik, Kuba oder Vietnam.

<sup>7</sup> Vgl. Hall, Stuart: Das Spektakel des »Anderen«, in: Hall, Stuart: Ideologie Identität Repräsentation, Ausgewählte Schriften 4, herausgegeben von Juha Koivisto/Andreas Merckens, Hamburg 2004, S. 108-166.

<sup>8</sup> Mecheril, Paul: „Differenzfreundlich und diskriminierungskritisch. Anforderungen an Bildungsinstitutionen“, Vortrag im Rahmen der Tagung Vielfalt im Museum, Jüdisches Museum, Berlin, 13.-14. Oktober 2014. Siehe hierzu: [www.youtube.com/watch?v=2g2tLQL4SSI](http://www.youtube.com/watch?v=2g2tLQL4SSI) (abgerufen am 20. April 2020). Zum migrationsgesellschaftlichen Ansatz nach Mecheril vgl. Mecheril, Paul u.a.: Migrationspädagogik, Weinheim und Basel 2010.

<sup>9</sup> Einige Passagen zur Filmgeschichte/„Gastarbeiter:innengeschichte“ in diesem Artikel erschienen in veränderter Form zuerst in meinem Artikel „Nomadische Narrative“. Siehe hierzu Rodonò, Aurora: Nomadische Narrative. Das Kino der Migration in Deutschland und Italien, in: Elmar Schafroth u.a.: Italien, Deutschland, Europa: Kulturelle Identitäten und Interdependenzen, Oberhausen 2013, S. 166-191.

<sup>10</sup> Ventura, Alexandra: Zwischen Diktatur und Demokratie, in: Kölnischer Kunstverein u.a (Hg.): Projekt Migration, Köln 2005, S. 824-826, hier: 825.

<sup>11</sup> Vgl. hierzu: [https://diebuchmacherei.de/alte-seite/verlagstitel/kaempfe/rezensionen\\_pierburg.html](https://diebuchmacherei.de/alte-seite/verlagstitel/kaempfe/rezensionen_pierburg.html) (abgerufen am 20. April 2020); vgl. auch die Dokumentationen von Dieter Braeg, der von 1971 bis 2004 beim Automobilzulieferbetrieb Pierburg in Neuss arbeitete und hier zehn Jahre im Betriebsrat tätig war: <http://www.kossawa.de/index.php/inland-ausland/329-die-qwildenq-streiks-1969-und-197273> (abgerufen am 20. April 2020). Vgl. auch Braeg, Dieter: „Wilder Streik – das ist Revolution“. Der Streik der Arbeiterinnen bei Pierburg in Neuss 1973, Berlin 2012. Zu den verschiedenen migrantischen Kämpfen vgl. Bojadžijev, Manuela: Die windige Internationale. Rassismus und Kämpfe der Migration. Münster 2008.

<sup>12</sup> Siehe Der Spiegel: Die Türken kommen - rette sich wer kann. Der Spiegel, Nr. 31, 30.07.1973, verfügbar unter: <https://www.spiegel.de/spiegel/print/d-41955159.html> und Marchall, Peter: „Gastarbeiter“. Türken vor Deutschlands Toren. Die Zeit, 01.02.1974, verfügbar unter: <https://www.zeit.de/1974/06/tuerken-vor-deutschlands-toren> (abgerufen am 02. April 2020).

<sup>13</sup> Vgl. Chronologie in: Aytaç Eryılmaz / Mathilde Jamin (Hrsg.): Fremde Heimat/Yaban, Silan olur. Essen: 1998.

<sup>14</sup> Vgl. Elsässer, Thomas: Transnationales Kino in Europa: Jenseits der Identitätspolitik. Doppelte Besetzung, Interpassivität und gegenseitige Einmischung, in: Film transnational und transkulturell: Europäische und amerikanische Perspektiven, München 2009, S. 27-44.

<sup>15</sup> Die ersten 15 Minuten des Films gibt es hier zu sehen: <https://de.labournet.tv/video/6489/pierburg-ihr-kampf-ist-unser-kampf> (abgerufen am 20. April 2020)

- <sup>16</sup> Vgl. Kölnischer Kunstverein/Dokumentationszentrum und Museum über die Migration in Deutschland e.V. (DOMiT) / Institut für Kulturanthropologie der Universität Frankfurt a.M. / Institut für Theorie der Gestaltung und Kunst (Hg.): Projekt Migration, Köln 2005 (Ausstellungskatalog). Vgl. auch Rodonò, Aurora: Geschichte(n) gegen-den-Strich-gelesen, Projekt Migration: eine interdisziplinäre Ausstellung zu Kunst, Kultur und Geschichte der Migration in Deutschland, in: Binder, Beate (Hg.): Kunst und Ethnographie. Zum Verhältnis von visueller Kultur und ethnographischem Arbeiten. Münster 2008, S. 174-186.
- <sup>17</sup> Vgl. Transit Forschungsgruppe (Hg.): Turbulente Ränder. Neue Perspektiven auf Migration an den Grenzen Europas, Bielefeld 2007. Vgl. auch: Mezzadra, Sandro: Autonomie der Migration – Kritik und Ausblick. Eine Zwischenbilanz, 2010, [https://www.grundrisse.net/grundrisse34/Autonomie\\_der\\_Migration.htm](https://www.grundrisse.net/grundrisse34/Autonomie_der_Migration.htm) (abgerufen am 20. April 2020).
- <sup>18</sup> Römhild Regina: Jenseits ethnischer Grenzen. Für eine postmigrantische Kultur- und Gesellschaftsforschung, in: Yildiz, Erol/Hill, Marc (Hg.): Nach der Migration. Postmigrantische Perspektiven jenseits der Parallelgesellschaft, Bielefeld 2015, S. 37-46, hier: 38.
- <sup>19</sup> Römhild Regina: Aus der Perspektive der Migration: Die Kosmopolitisierung Europas, in: Sabine Hess u.a. (Hg.): No integration?! Kulturwissenschaftliche Beiträge zur Integrationsdebatte in Europa, Bielefeld 2009, S. 225-238, hier: 228f.
- <sup>20</sup> Ich setze den Begriff „weiß“ kursiv, um dessen Konstruktion als Privileg und nicht als Hautfarbe zu markieren. Auch weil es um *weiße* bzw. hegemoniale Diskursräume und nicht zwingend um einzelne Akteur:innen geht, auch wenn Strukturen von Menschen gemacht werden.
- <sup>21</sup> Der Begriff „Biodeutsche“ wird hier von Kanak Attak geprägt und zum ersten Mal verwendet. Der Begriff ist gleichbedeutend mit dem Begriff *weiß*, den aber die Befragten in Köln-Lindenthal nicht verstehen, da sie sich als unmarkiert wahrnehmen. Die Interviewerin verwendet dann den Begriff „biodeutsch“ als eine Art Parodie.
- <sup>22</sup> Siehe hierzu: [http://kanak-tv.kanak-attak.de/volume\\_1.shtml](http://kanak-tv.kanak-attak.de/volume_1.shtml); der Clip ist hier abrufbar: <https://www.youtube.com/watch?v=v6ulOYWiegA> (abgerufen am 20. April 2020).
- <sup>23</sup> [https://www.ted.com/talks/chimamanda\\_ngozi\\_adichie\\_the\\_danger\\_of\\_a\\_single\\_story](https://www.ted.com/talks/chimamanda_ngozi_adichie_the_danger_of_a_single_story) (abgerufen am 20. April 2020).
- <sup>24</sup> Siehe hierzu: <https://www.eoto-archiv.de/document/press/pressemitteilung-black-panther-screening-1522018.pdf> (abgerufen am 20. April 2020).
- <sup>25</sup> Siehe hierzu: <https://www.bfi.org.uk/supporting-uk-film/diversity-inclusion/bfi-diversity-standards> (abgerufen am 2. April 2020).
- <sup>26</sup> Erstaussstrahlung in 3sat am 15.2.2020. Die Dokumentation ist ein Jahr lang bis zum 15.2.2021 in der 3sat-Mediathek abrufbar: <https://www.3sat.de/kultur/kulturdoku/kino-kanak-100.html> (abgerufen am 2. April 2020). Siehe hierzu auch den Artikel von Kristian Meyer (SZ, 18.2.2020).
- <sup>27</sup> Es sei hier beispielhaft auf die Filme „Les Sauters“ von Moritz Siebert, Estephan Wagner und Abou Bakar Sidibé, „Havarie“ von Philipp Scheffner oder die Videoarbeit „Semra Ertan“ von Cana Bilir-Meier verwiesen, die dominante Narrative und Ästhetiken durchkreuzen. Zur videokünstlerischen Auseinandersetzung mit Migration siehe: Heidenreich, Nanna: AND OR NOT. Und Near. Migration und Kino ins Verhältnis setzen, Innovatives Filme machen (IFM), Hochschule für Bildende Künste Hamburg (HFBK), [https://ifm.hfbk.net/mediawiki/index.php/Migration\\_und\\_Kino](https://ifm.hfbk.net/mediawiki/index.php/Migration_und_Kino) (abgerufen am 6. April 2020).
- <sup>28</sup> Die Diskriminierung von Migrant:innen bzw. die Kategorie Race ist hier nur einen von vielen und selbstverständlich gibt es noch viele weitere Perspektiven, wie etwa von queeren Menschen, von Frauen, von älteren Menschen oder Menschen, die behindert werden, die in Mainstream-Produktionen unsichtbar gemacht werden.
- <sup>29</sup> Siehe hierzu auch die vielfach formulierte Kritik des Rassismus- und Migrationsforschers Mark Terkessidis, etwa in seinem Buch „Interkultur“ oder in seinem Aufsatz „Kultur und Ökonomie – Betriebsprüfung und Ökonomie“, in dem es in Bezug auf die journalistischen Medien heißt: „Den Journalisten fällt es schwer, die Einwanderungsgesellschaft als „normal“ darzustellen, weil genau diese „Normalität“ in ihrem Alltag nicht stattfindet – weder an ihrem Arbeitsplatz noch in ihren Wohnvierteln noch in den Kindergärten und Schulen ihrer Kinder bildet sich die Einwanderungsgesellschaft ab; ihr Umfeld ist weitgehend homogen.“ Terkessidis, Mark: Interkultur, Berlin 2010, S. 99.
- <sup>30</sup> Auch entstehen zur gleichen Zeit Filme, die die Lebensrealitäten der ehemaligen Vertragsarbeiter:innen in der DDR in den Blick nehmen. So hat etwa die Filmemacherin Angelika Nguyen 1992 – eine Zeit, in der die DDR die Staatverträge mit den ehemaligen „sozialistischen Bruderländern“ gekündigt hat, die Menschen abgeschoben werden und eine pogromartige Stimmung in Deutschland herrscht – den Film „Bruderland ist abgebrannt“ gemacht, in dem in Deutschland verbliebene Vietnames:innen von ihren Erfahrungen mit Alltagsrassismus erzählen.
- <sup>31</sup> Schaffer Johanna: Ambivalenzen der Sichtbarkeit, Bielefeld 2008, S. 161.
- <sup>32</sup> Vgl. Mörsch, Carmen: Critical Diversity Literacy an der Schnittstelle Bildung/Kunst. Einblicke in die immerwährende Werkstatt eines diskriminierungskritischen Curriculums, in: Kulturelle Bildung Online 2018, verfügbar unter: <https://www.kubi-online.de/artikel/critical-diversity-literacy-schnittstelle-bildung-kunst-einblicke-immerwaehrende-werkstatt> (abgerufen am 02. April 2020). Vgl. auch Mörsch, Carmen: ~~De~~olonizing Art

---

Education. Skizze zu einer diskriminierungskritischen Aus- und Weiterbildung an der Schnittstelle von Bildung und Künsten, in: Jane Eschment/Hannah Neumann u.a. (Hg.): Arts Education in Transition, Reihe Kunst Medien Bildung Band 5, München 2020, S. 113-119, hier: 116.

<sup>33</sup> hooks, bell: Teaching Community. A Pedagogy of Hope, New York 2003, Preface XV.

<sup>34</sup> Mit dieser Aussage verweise ich auf eine an der Universität Mannheim gemachte Studie aus dem Jahre 2018, die gezeigt hat, dass Murat beim Diktat eine schlechtere Note bekommt als Max, obwohl beide die gleiche Fehleranzahl haben. Im Sinne der Kritik an nach wie vor rassistisch strukturierten „Klassenzimmer“ (und darüber hinaus) gilt es jetzt, Murat und Hatice und alle anderen Murats und Hatices, stellvertretend für alle People of Color und Schwarze Menschen, zu stärken. Zur Studie siehe: <https://www.uni-mannheim.de/newsroom/presse/pressemitteilungen/2018/juli/max-versus-murat-schlechtere-noten-im-diktat-fuer-grundschulkindern-mit-tuerkischem-hintergrund/> (abgerufen am 17. April 2020).