



VERKHAUS
MÜNZVIERTEL

MULTIPHONICS
STAYZ

WHEELRAD
WORK IN PROGRESS
ACH

DOKUMENTATION
WERKHAUS
MÜNZVIERTEL
01/2017 – 02/2013

Rahel Puffert

Wen(n) Empathie in die Illegalität treibt

Kunst und Soziales im Zeitalter der Migration

Der Anspruch an die Arbeit derer, die im Werkhaus Münzviertel an fünf Tagen der Woche ein »niedrigschwelliges Angebot« für junge, wohnungslose oder obdachlose Menschen bereit halten, ist hoch. Der Anspruch ist hoch, weil er emotional – und in vieler anderer Hinsicht verlangt, »an Grenzen« zu gehen.

Da sind die sehr harten und befestigten Grenzen nationalstaatlicher Ordnung(en), wie sie sich seit einiger Zeit wieder verstärkt durch Zäune, Mauern, bewaffnete Kontrollen, Bürokratie und geänderte Gesetze manifestieren. Da ist die geklinkerte Gebäudefassade, die die »alte Schule« nach außen abschottet, wiewohl sie qua Blick durchs Fenster das eingerahmte Draußen – das Leben auf der Straße und sich rapide verändernde städtische Gebäudelandschaften – hereinlässt. Da sind verglaste Fensterkreuze, die das schrille Quietschen der Gleise vom lokalen bis internationalen Zugverkehr nicht davon abhalten können, regelmäßig einzudringen und die Räume mit Lichtspielen zu durchflackern. Da sind innere Raumgrenzen – Wände, an denen etwas von der Funktionsweise der ehemaligen Klassenräume haftet und die heute die diversen Werkstatt-Aktivitäten getrennt halten, wobei offene oder durchsichtige Türen Übergänge suggerieren oder Vermischungen tatsächlich zulassen, abschließbare Bereiche wiederum Zugänge verweigern sowie Rückzüge ermöglichen. Da sind die empfindlichen, durchlässigen, aber ebenso Schutz und inneren Ausgleich verschaffende Grenzmembrane von Menschen, die diese, ihre, jeweils eigene Haut auf je besondere Art zu retten ver-

suchen. Da sind mobile Geräte, die eng am Körper aufbewahrt Kontaktpunkte über weite Strecken über kurz oder lang erzeugen helfen, sie zu speichern in der Lage sind und gleichzeitig die Körper so merkwürdig unberührt lassen.

Soziale Bedeutung von Grenzen

Inwiefern lässt sich nun an solche, hier nur exemplarisch beschriebenen Grenzen gehen? Und was genau hat das mit der Arbeit im Werkhaus zu tun? Aus meiner im Vergleich zu allen, die den täglichen Betrieb vor Ort am Laufen halten, distanzierteren und doch involvierten Sicht hilft an dieser Stelle ein Verständnis von »Grenze«, wie Paul Mecheril es aus rassismuskritischem Blickwinkel seit geraumer Zeit ins Feld führt. Dabei wird von der sozialen Bedeutung von Grenzen ausgegangen, also unterstellt, dass diese nicht einfach gegeben sind, sondern in »komplexen Prozessen hergestellt, bekräftigt, verhandelt und verändert«¹ werden. Wie sich am Beispiel der europäischen Grenzräume seit mehreren Jahren der Wahrnehmung in aller (Auf-)Dringlichkeit offenbart, ist es die »Überschreitung von Grenzen, die ihre Existenz und Geltung überhaupt einmal erst deutlich macht«.² Zugleich ziehen Überschreitungen aber auch die Infragestellung der Grenzen und ihrer Gültigkeit nach sich.

Will man die Moderne als eine fortdauernde Geschichte der sozialen, politischen und künstlerischen Grenzüberschreitungen beschreiben, wobei sie zugleich ihr Antrieb und Kennzeichen sind, so ist spätestens mit Eintritt des 21. Jahrhunderts, dem »Zeitalter der Migration«³

die Unausweichlichkeit der so in Gang gesetzten Dynamiken fast hyperrealistisch wirksam und deutlich geworden. Bestimmte Segmente der Migrationspädagogik und Bildungsfor-schung lenken deshalb die Aufmerksamkeit auf die Konsequenzen von »grenzüberschreitenden, grenzkonstitutiven und grenzschwächenden Bewegungen«.⁴ Und auch die künstlerische Forschung befasst sich nicht erst seit gestern mit den Folgen maßgeblicher avantgardistischer Einsätze, bedenkt deren Motive, Risiken und Nebenwirkungen⁵ und entwirft aus der nicht mehr ganz jungen Kritik an der Überbietungslogik z.B. Verfahren der Unterschreitung von Grenzen.

Grenzbewegungen und ihre Folgen gestalten

Die in diesem differenzierteren Sinn verstandenen Folgen von Grenzbewegungen können entsprechend als »Phänomene untersucht und verstanden werden, in denen neues Wissen, Erfahrungen, Sprachen und Perspektiven in unterschiedliche soziale Zusammenhänge eingebracht werden und diese entsprechend neu gestaltet, modernisiert und renoviert werden.«⁶

Das Werkhaus ist ein Ort, in dem genau dieses Anliegen verfolgt wird. Zumindest findet hier die permanente Arbeit mit Grenzerfahrungen, -wirkungen sowie -konstruktionen statt. Dabei ist es Anspruch, das Aufeinandertreffen all dessen, mit Sorgfalt und in dem Versuch, dem jeweils Einzelnen so gerecht wie möglich zu werden, durchaus lustvoll zu gestalten. Das heißt, es gilt, positive wie negative Grenzerfahrungen in aller Vielschichtigkeit aufeinander zu beziehen, sie zu organisieren, zu besprechen, sie auch mal zu ignorieren, dann wieder auszuagieren, zu verhandeln, zu behandeln, usw.

Die Menschen, die im Werkhaus zusammentreffen, bringen sehr verschiedene Expertisen im Umgang mit den auftauchenden zumeist ungewohnten Fragen mit. Während soziales oder pädagogisches Handeln auf Interaktionen zwischen Personen, institutionelle Strukturen und Sozialräumen fokussiert⁷, kommen künstlerische Prozesse ohne formgebende Materialisierung z.B. nicht aus. Kunst muss etwas zum Zeigen haben, und weil sie nicht im Zeigen aufgeht, ist sie Nicht-Pädagogik, hat aber eine inhärent pädagogische Dimension. Darüber hinaus können sich die künstlerischen Einsätze und Verfertigungen hier nicht auf eine »weiße Rahmung«⁸ berufen. Die avancierte Pädagogik wiederum ist sich ihres problematischen Zeigegestus (also

etwa der Vereindeutigung komplexer Sachverhalte oder Objektivierung des Gegenübers) und der damit verbundenen Schwierigkeiten zunehmend bewusst. Zuweilen nähert sie sich an künstlerische Verfahren dahingehend an, als sie das Zeigen verweigert. Dazu gehört die Wahrnehmung der eigenen Verfasstheit: Da, wo z.B. die Angst vor Fremdem abgewehrt wird, entsteht in der Regel künstliche Harmlosigkeit und Eindeutigkeit – eine verstellte Form von liebevoller Zuwendung, die bis zum Kitsch führen kann. Gerade in der christlichen Tradition der Nächstenliebe, die sehr über die Identifizierung lebt und dem Moment des Befremdens wenig Eigenraum lässt, kann sich Abwehr von Fremdheit äußern.⁹

Die (sozial-)pädagogischen Gesten der Eindeutigkeit werden vermieden, indem z.B. Sprachregeln überraschend verändert werden. Oder die (Sprech-)Handlungen werden performativ z.B. qua Witz, Gestik, Mimik oder anderen Weisen des Handlungsvollzugs in eine gewisse Distanz zum »normalen« Lauf der Dinge gerückt. Hierbei spielen Gegenstände und räumliche Gegebenheiten keine unerhebliche Rolle. Gelingt es, nicht nur augenzwinkernd, sondern mit einem Gefühl für die dabei aufgewendete Ernsthaftigkeit, indirekt auf ein geteiltes Wissen – also z.B. auf die Not unerreichbarer Widerspruchsfreiheit zu verweisen –, kann dabei Kunst entstehen. Zumindest sind die besten Bedingungen für ihre Entstehung dann gegeben.

Betonbewusstsein Macht Sprach-Ding

In immer wieder von neuem und in jeweils anders zu begreifender Weise zeigt sich, dass die Unterscheidung zwischen manifesten und ungreifbaren Grenzen im alltäglichen Umgang weniger von Belang ist als die zwischen Verletzung und Schutz: Nicht umsonst, sondern im Gegenteil mit erheblichem finanziellen Aufwand wird täglich über ausgestrahlte Nachrichtenbilder anschaulich und weitreichend demonstriert, dass insbesondere auf den Parketts offizieller politischer Entscheidungsfindung Bewusstsein »härter als Beton« sein kann. Dass sich eine Backsteinmauer vergleichsweise schneller in einen porösen oder pulverisierten Zustand versetzen lässt, ist eine Erkenntnis, deren »Entdeckung« wir nicht umständlich Beuys zurechnen müssen, da jedes Kind sie relativ leicht macht – wenn man es denn lässt. Weil die Nachwirkungen von gewaltvoller Zurichtung wiederum oft

nur äußerst zaghaft, versteckt und sparsam laut werden und in eher freundlichen Momenten bekundet oder bezeugt, ist die Verschränkung von künstlerischer und (sozial-)pädagogischer Arbeit so wichtig. Sie erweist sich als unverzichtbar, weil die Strukturen der Welt, der Sprache und des Körpers in unseren Wahrnehmungspraktiken leibhaftig ineinander greifen.¹⁰

So formuliert Petra Gehring zum Zusammenhang von Sprache und Verletzbarkeit, dass sich Sprache »in eine massive Sache« verwandeln könne, in »ein Sprach-Ding, in etwas, das tatsächlich situativ den Status einer Handlung, einer primär in physischen Kategorien zu fassenden Handlung gewinnt«.¹¹

Im Werkhaus sind fortlaufend künstlerische und (sozial-)pädagogische Prozesse am Werk, treffen aufeinander, überlappen sich, und verändern Selbstverständnisse, disziplinäre Zuordnungen, Zugehörigkeitsempfindungen oder auch Begriffe von dem, was das jeweils andere sein könnte. Aber nicht nur das. Die Arbeit ist noch von einer dritten Dimension durchzogen, der Quartiersarbeit, die auch der Kategorie des Politischen zugeordnet werden kann. Es ist dieses eine Dimension, die die Arbeit am Werkhaus von Beginn an seine eigenen Grenzen treibt, denn sie reicht an Fragen des Gesetzes heran und wirft regelmäßig solche der Zumutbarkeit auf.

Zu tief gegriffen

Seitdem im Jahr 2013 die langjährige Vorarbeit am Werkhaus, wie es vom Küchenkabinett erdacht und hier und da erprobt worden war, vom Team im und als Werkhaus fortgesetzt und konkretisiert wurde, hat es diverse Phasen durchlaufen. Das Werkhaus wurde eingerichtet, hat sich Regeln gegeben und Abläufe ritualisiert, um dieselben regelmäßig wieder zu verwerfen. Es hat sich in bestimmten städtischen Kontexten einen Namen gemacht und seine Aktivitäten in nicht vorhersehbarer Weise ausgebaut und immer wieder auch umgebaut. Es ist hörbar und sichtbar in Erscheinung getreten vor Ort und über lokale Grenzen hinweg, in politischen Gremien, auf der Straße, bei Behörden, im Netz. Es hat sich auf seine Weise etablieren können, weil eine bloß symbolpolitische Ausnutzung des Projekts bisher weitgehend vermieden werden konnte. Insbesondere das Recht der Werkhäuser*innen, über das eigene Bild und die eigene Stimme selbst bestimmen zu können, gebot hier

Tobias Filmar – Fallbeispiel 1

Flucht innerhalb Deutschlands

Kamal, 24 Jahre alt, ist allein aus Syrien geflüchtet und vor 13 Monaten nach Deutschland gekommen. Sein Asylverfahren durchläuft er in Plauen, südwestliches Sachsen. Die ihm zugewiesene Aufnahmeeinrichtung, zuständig für seine »Versorgung und Unterbringung«, befindet sich ebenfalls dort.

Kamal fühlt sich in Plauen von Beginn an nicht wohl. Nahezu täglich wird er eingeschüchtert und (körperlich) bedroht – häufig mitten am Tage und auf offener Straße. Eines Abends bei Dunkelheit wird Kamal von einem jungen Mann angesprochen und nach dem Weg gefragt. Als er sich ihm nähert und antworten will, zieht dieser ein Messer und sticht zweimal auf Kamal ein. Kamal erleidet schwere Stichverletzungen im Brust- und Bauchbereich. Die Narben hat er mir gezeigt. Weder im Krankenhaus noch anschließend wird Kamal darin unterstützt, eine Anzeige vorzunehmen. Ihm wird suggeriert, dass diese voraussichtlich »eh ohne Aussicht auf Erfolg« sei.

Nach seiner Genesung verlässt Kamal Plauen. Er fährt nach Hamburg, um dort mit seiner Arbeitserlaubnis eine Anstellung zu finden und sich eine eigene Wohnung zu suchen. Seine Absicht wird ihm von rechtlicher und somit behördlicher Seite jedoch extrem erschwert und der erbrachten Eigeninitiative, sein Glück an anderer Stelle als dort zu versuchen, wo er aufgrund seiner Herkunft (erneut) Verfolgung und seelisch/körperliche Angriffe zu erwarten hat, sehr enge Grenzen gesetzt. Da sein Asylverfahren in Plauen läuft, hat er in Hamburg keinerlei Ansprüche auf »Versorgung und Unterbringung«. Weder finanziell noch in irgendeiner anderen Form erhält er Unterstützung. Durch seinen Versuch, der beschriebenen (lebens-)bedrohlichen Situation zu entkommen, begibt sich Kamal somit in die Mittel- und Obdachlosigkeit. Er befindet sich erneut auf der Flucht, dieses Mal innerhalb Deutschlands.

Einhalt. Aber auch die begründete und tief sitzende Skepsis der mit Bedacht hinzugezogenen Künstler*innen konnte bisher das Projekt oder deren Akteur*innen schützen. An sie herangetragene ›Kreativitätserwartungen‹ und die damit verknüpfte Bildproduktion wurde relativ erfolgreich enttäuscht. Ob und welche Kunsterwartungen und -geschmäcker sich eignen und sinnvoll sind, ist immer wieder ein virulentes und durchaus strittiges Thema. Noch konnten weder allzu große Selbstgefälligkeit, noch Harmlosigkeit versprühende Happiness auf Dauer die Tagesordnung bestimmen.

Inzwischen werden einzelne Werkhäuser*innen immer häufiger zu ›Fällen‹. Bemerkbar wird dann, dass die oben beschriebenen ›niedrigschwelligen‹ Handlungsangebote, die darauf aus sind, die Eigeninitiative zu stärken, inzwischen zu tief greifen. Sie können Menschen, die bereit und dazu in der Lage sind, ihr Schicksal selbstständig in die Hand zu nehmen, keine Zukunft versprechen. Das Werkhaus steht insofern an der Schwelle eines neu zu erschließenden Aufgabengebietes, dass ihm durch seine konzeptionelle »Verschränkung von Pädagogik, Kunst und Quartiersarbeit« aufgetragen ist. Die nicht nur temporäre, sondern kontinuierliche leibliche Nähe jener, denen das Recht auf ein würdiges Dasein verwehrt wird, konfrontiert mit Hilflosigkeit, macht traurig und verunsichert. Empathiefähigkeit wird auf das Empfindlichste gestört. Denn im Unterschied zum Mitleid ist Empathie auf einen Raum gleichwertiger Anerkennung angewiesen, im Fall von ›Illegalen‹ hierzu aber nicht berechtigt. Ein Geflüchteter ohne das Recht zu bleiben, treibt die notwendige Sensitivität für die Verletzlichkeit des anderen an die frustrierende und leidvolle Grenze der Illegalität. Letztere ist es, die die humanitären Anliegen all derer gleich mit in Zweifel zieht, die das legitime Privileg haben sollten, für ihr Engagement – vielleicht sogar in zunehmendem Maße – öffentliche Anerkennung zu bekommen. Es ist die verletzte Sensibilität für den anderen, die es mit der Gewalt der nationalstaatlichen Ordnung und ihren neuerlichen Befestigungen zu tun bekommen hat, die nun dazu auffordert, sich der Wahrnehmung der Subjekte als politische Subjekte anzunehmen.¹² Ich schließe mit Jane Addams: »No attempt is made to reach a conclusion, nor to offer advice beyond the assumption that cure for the ills of Democracy is more Democracy ...«¹³

- 1 Mecheril, Paul (2016): Migrationspädagogik – ein Projekt, in ders. (Hg.) (2016): Handbuch der Migrationspädagogik, Weinheim/Basel: Beltz, S. 9.
- 2 Ebd.
- 3 Ebd.
- 4 Ebd.
- 5 Vgl. Rahel Puffert (2013): Die Kunst und ihre Folgen. Zur Genealogie der Kunstvermittlung, Bielefeld: transcript, insbes. S. 9–11
- 6 Mecheril, Paul (2016): Migrationspädagogik – ein Projekt, in ders. (Hg.) (2016): Handbuch der Migrationspädagogik, Weinheim/Basel: Beltz, S. 9.
- 7 Vgl. Christian Reutlinger (2013): Erziehungswissenschaft, in: Stephan Günzel (Hg.) (2013): Raumwissenschaften, Frankfurt/M., S. 93–108
- 8 Das ist hier im Sinne von Brian O’Dohertys »White Cube«, also des weiß und steril und körperlosen Galerieraums, und im Sinne des »Weißseins« nach postkolonialen Verständnis gedacht.
- 9 Dorothea Bähr (2001): Zwischenräume: ästhetische Praxis in der Religionspädagogik, Münster: LIT Verlag, S. 102 f.
- 10 Vgl. Arzu Çiçek/Alisha Heinemann/Paul Mecheril (2014): Warum Rede, die direkt oder indirekt rassistische Unterscheidungen aufruft, verletzen kann!, menschenrechte-koeln.de/images/stories/uploads/2014/Berichte/April/artikel%20mecheril.pdf [zuletzt: 02/2019]
- 11 Petra Gehring (2007): Über die Körperkraft von Sprache, in: Steffen K. Herrmann/Sybille Krämer/Hannes Kuch (Hg.): Verletzende Worte. Die Grammatik sprachlicher Missachtung, Bielefeld transcript, S. 211–228, S. 217, zit. n.: Ebd.
- 12 Vgl. hierzu Weser-Kurier, 14.1.2016, Im Wortlaut. Die Gastrede von Paul Mecheril, weser-kurier.de/bremen/bremen-politik-wirtschaft_artikel,-Die-Gastrede-von-Paul-Mecheril-_arid,1291009.html [zuletzt 02/2019]
- 13 Jane Addams (2018, 1902): Democracy and Social Ethics, Miami: Hard Press, S. 11 f.

Tobias Filmar – Fallbeispiel 2

Kleinstadtfucht in den strukturellen Rassismus

Esat durchläuft sein Asylverfahren in Greifswald. Er besitzt eine Duldung und damit auch eine Arbeitserlaubnis. Nach längerer Zeit der Arbeitssuche erscheint Esat in Greifswald die Aussicht auf Erfolg jedoch als recht gering – er entscheidet sich, nach Hamburg zu gehen und dort weiter zu suchen.

Um eine Arbeit antreten zu können, muss sich Esat von potentiellen Arbeitgeber*innen einen Vordruck¹ ausfüllen lassen, diesen bei der »Ausländerbehörde« vorlegen und darauf warten und hoffen – teils bis zu sechs Wochen –, dass ihm der Arbeitsantritt gestattet wird. Gemeinsam suchen wir u.a. telefonisch nach einer Anstellung. Bei Telefonaten mit zwei Zeitarbeitsfirmen laufen die Telefonate relativ identisch ab:

WERKHAUS: Guten Tag. Ich melde mich, da ich einen jungen Mann bei der Arbeitssuche unterstütze und mich erkundigen möchte, ob er sich bei Ihnen vorstellen kann?

ZEITARBEITSFIRMA: Grundsätzlich immer.

WH: Leider besitzt er keinen Schul- oder Ausbildungsabschluss. Er hat aber viele Jahre Arbeitserfahrungen in den unterschiedlichsten Bereichen, zum Beispiel Gastronomie, Lager und Logistik oder auch als Maler auf dem Bau. ZF: Das klingt erstmal gut. Wir müssten natürlich schauen, wie gut seine jeweiligen Kenntnisse sind. Gibt es denn einen Lebenslauf, den er uns zusenden könnte?

WH: Ja, gibt es. Wir kennen den jungen Mann übrigens schon seit einiger Zeit und finden, dass er ein sehr freundlicher, motivierter und adreter Typ ist. Und sehr sprachtalentiert. Er spricht und schreibt fünf Sprachen sehr gut und deutsch schon nach kürzester Zeit richtig gut.

ZF: Ab wann würde er denn arbeiten können?

WH: Ab sofort.

ZF: OK, gut. – Sie sagten, er spreche nach kurzer Zeit gut deutsch. Er kommt also nicht aus Deutschland?

WH: Nein. Aber er hat eine Arbeitserlaubnis. Ein potentieller Arbeitgeber muss nur so ein Formular ausfüllen, was dann der Ausländerbehörde zur Genehmigung vorgelegt wird.

ZF: Geht es in dem Formular um eine Stellenbeschreibung, den möglichen Arbeitsumfang und so was?

WH: Ja genau.

ZF: Was von der Ausländerbehörde dann genehmigt werden muss?

WH: Richtig.

ZF: Das tut mir sehr leid, aber dann braucht sich ihr Klient leider nicht bei uns zu bewerben. Die Ausländerbehörde akzeptiert Zeitarbeitsfirmen in solch einer Angelegenheit nicht als Arbeitgeber. Da können wir leider nicht helfen.

¹ www.hamburg.de/behoerdenfinder/hamburg/11253051 (28.1.2019)

Rahel Puffert

Zu den Videonotizen von Doro Carl

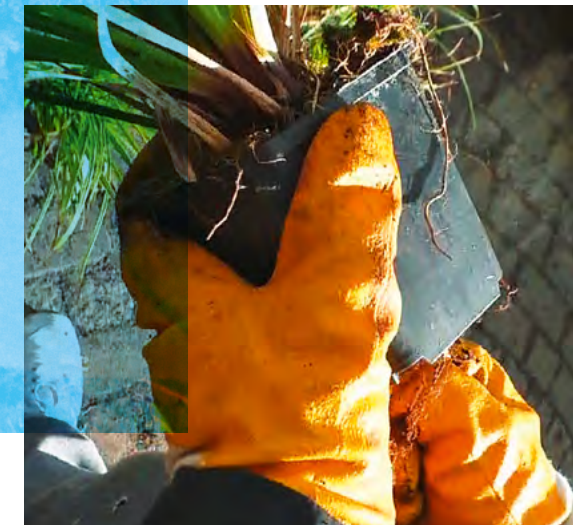
»Work in progress« – in die deutsche Sprache übersetzt bedeutet es beides: »unfertiges Ergebnis« oder »laufende Arbeiten«. Der zwischen diesen Bedeutungsebenen schwankende Titel bringt präzise auf den nicht feststellbaren Punkt, worum sich die 25 Minuten Doku-Film von Dorothea Carl drehen. In einer Abfolge von »Videonotizen. September 2017 – Februar 2018« zeigt der Film Sequenzen aus und vom Werkhaus-Alltag. Nach Werkstätten sortiert: Grün_, Holz_, Grün_, Küche_, Grün_, Rad_, Küche_, Sound_.

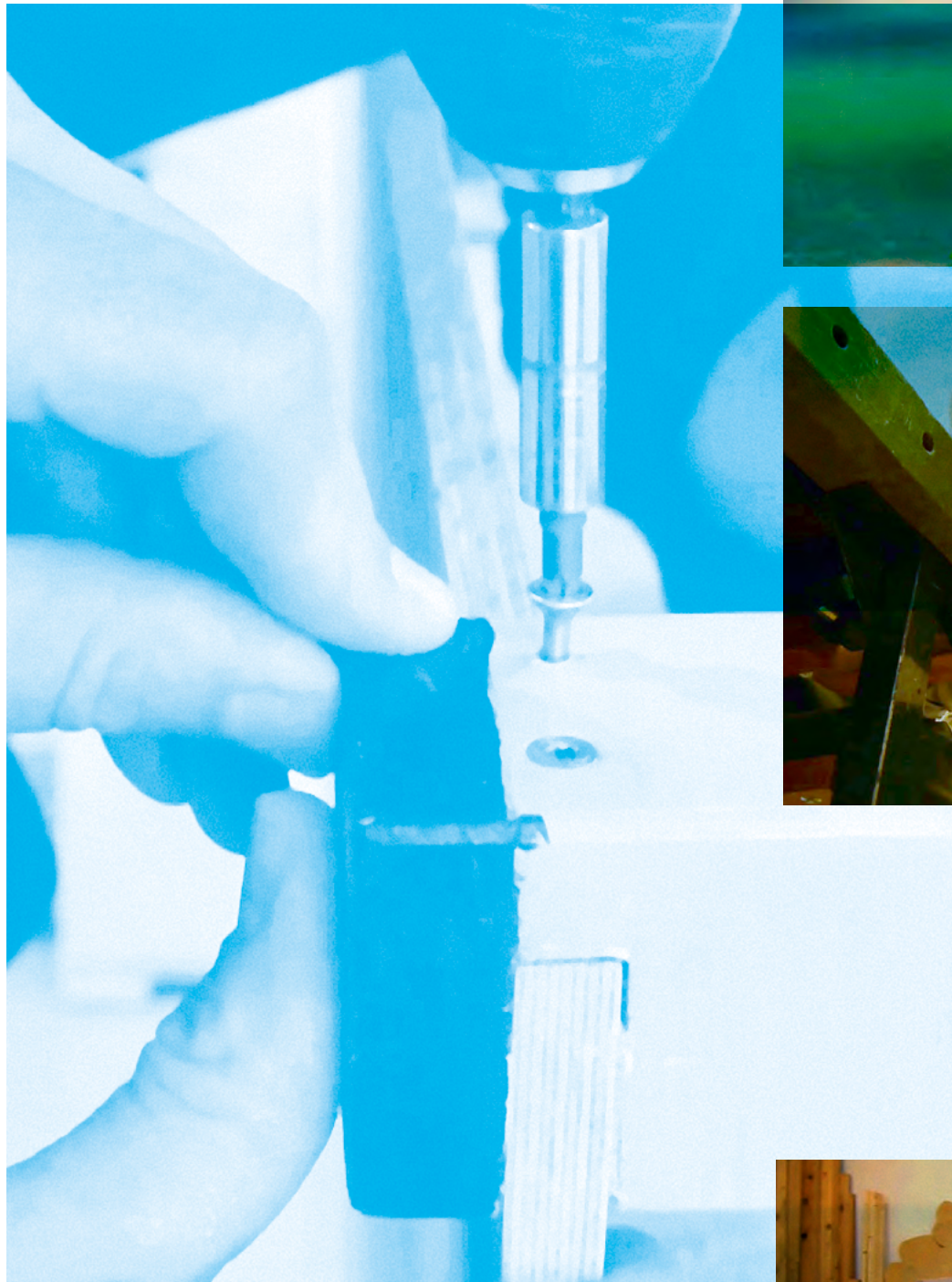
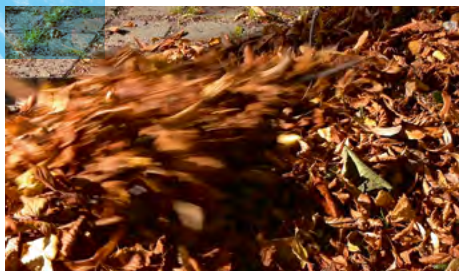
Die hier abgedruckten Filmstills vermitteln einige wenige Anhaltspunkte dessen, was die handliche und leicht aus der Hand zu gebende Video-Kamera einfing und in digitalen Spuren zum Prozessieren bringt. Je nachdem, wer die Kamera in der Hand hielt oder von welchen Höhen und Tiefen aus sie gerichtet, selten geschweift wurde, wechseln das Tempo und die Einstellungen. »Schön, nicht?« Das Spektrum reicht vom Vorgartenboden, wo der Frosch das Sichtfeld versperrt, bis zum Küchenfenster in Höhe der Baumwipfel. Nach Doro Carls vorgegebenen Prinzipien geht der Kamerablick aber meist nah, fast intim nah an die Dinge heran – Handgriffe sind wichtiger als Gesichtsausdrücke, das Tätige hat mehr Gewicht als das

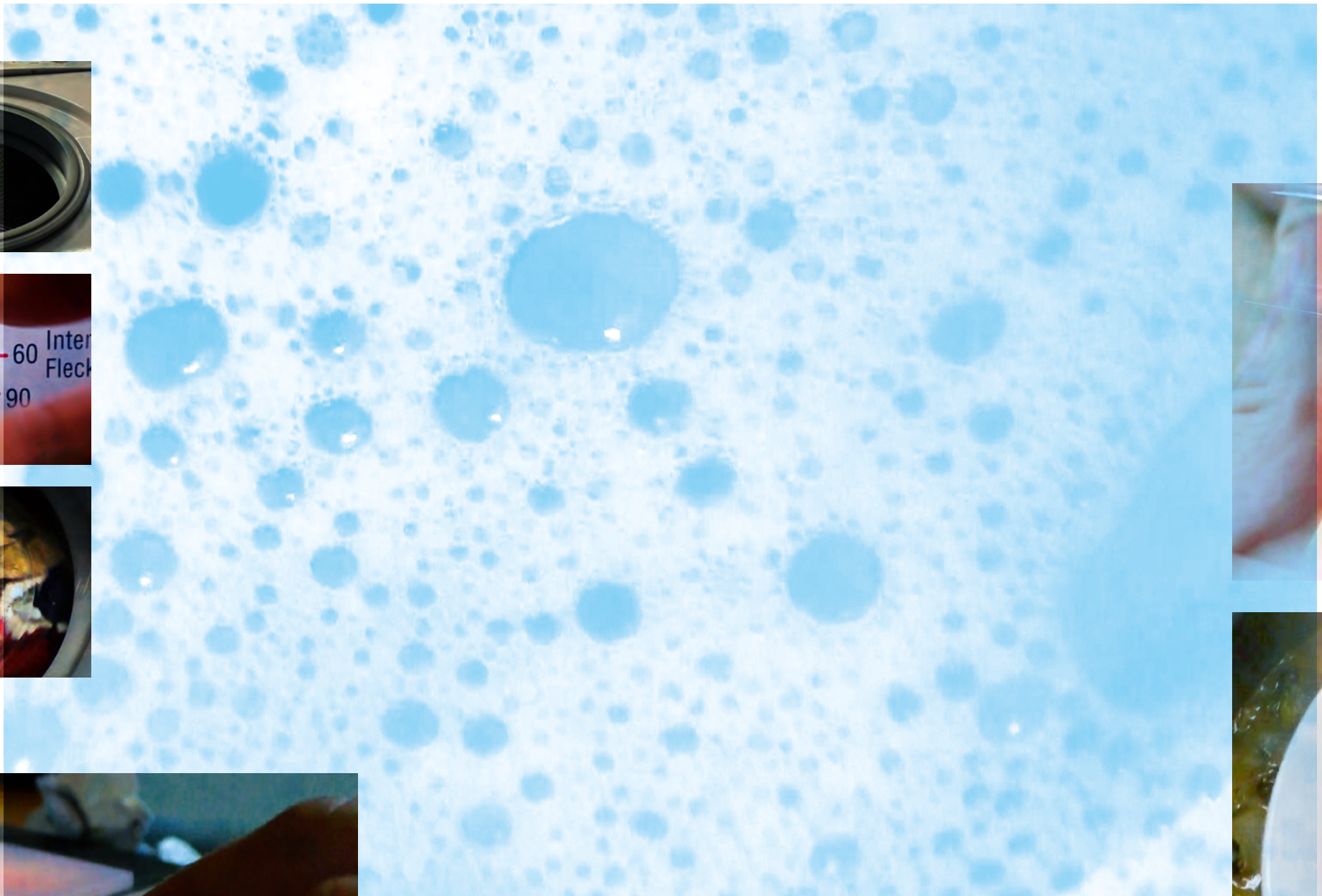
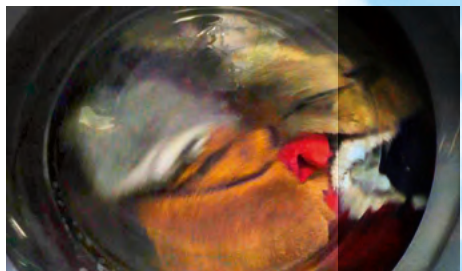
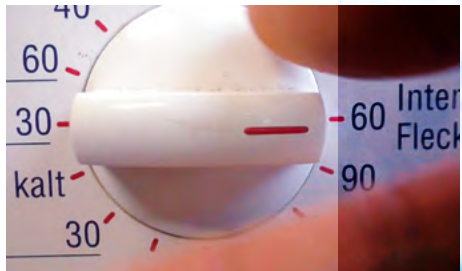
Gesagte. »Wie hast Du das gemacht?« »Schneiden!« Abläufe werden vom Material und den zum Einsatz kommenden Werkzeugen aus vorgeführt und deutlich hörbar gemacht. Wie es sich bewegt und geformt wird, geschnitten, gedreht, zersägt, durchbohrt, gerührt, gefegt, verteilt, berührt, vermischt, gefunden wird: »Gold.« Je nach Zusammensetzung der Gruppe, die mitgewirkt hat, und Konsistenz des zu bearbeiteten Werkstoffs, ergeben sich andere Rhythmen und Möglichkeiten. Zuweilen scheinen die Instrumente die Regie zu haben – »Ich fühl mich gestalkt« – und dann passiert es, dass die Schubkarre, die Kamerafahrt übernimmt.

Das von der Grafikerin dieses Hefts ausgesuchte Covermotiv – eine Waschmaschine, die Begriffe, Phrasen, Konzepte in ihr auch nicht ganz schwarzes Trommel-Loch zu ziehen und andere aus ihr herauszuwirbeln scheint – stammt aus dem letzten Drittel des Films. Wäschewaschen, jeden Tag wieder. Den Schmutz von der Straßennacht da reinschmeißen können.

Mit Zuckerstückchen wurde auch noch gespielt. Gleich zu Beginn, weil die Bewegungszeit des Films es eben erlaubt, das Werkhaus noch einmal ganz neu aufzubauen. Es braucht aber sehr viel schwarzen Kaffee dafür. Und Postproduktion.







vimeo.com/273077422



Günter Westphal

100 Jahre Bauhaus 5 Jahre Werkhaus Münzviertel 0 Jahre Housing First

Werkhaus Münzviertel Holzwerkstatt:
Vorbereitung zur Obdachlosen-Demo
»Hamburg gegen die Kälte« 9.2.2019



Das Bauhaus 100 Jahre (1919–2019), davon 14 Jahre (1919–1933) Theorie und Praxis. Danach Projektionsfläche bis in die Jetztzeit für das Fragen nach der Innovationskraft von Kunst im Kontext gesellschaftlicher Veränderungen.

Das Staatliche Bauhaus, ein Kind des revolutionären Umbruchs (Berliner Arbeitsrat der Kunst) zwischen Wilhelminischer Monarchie und Weimarer Republik, stand für einen demokratischen Neubeginn (1918/19), dessen Mitte von der Idee einer ästhetischen und gesellschaftlichen Ganzheit getragen wurde. Als Metapher dienten die gotischen Bauhöfen der mittelalterlichen Kathedralen mit ihrer Einheit von Kunst und Handwerk. Es war ein Antworten suchen auf das 9,5 millionenfache Massensterben auf den Schlachtfeldern des industrialisierten 1. Weltkrieges und eine radikale Abkehr von der nationalistischen Politik und dem prunksüchtigen Historismus der Wilhelminischen Epoche.

Ausgehend vom Werkbund und Jugendstil, geprägt von den Ideen des Gesamtkunstwerks und konstruktivistischer Erprobungen (»Kunst und Technik eine neue Einheit«¹) bis hin zum reinen Funktionalismus (»Volksbedarf statt Luxusbedarf«²) waren die 14 Jahre real existierendes Bauhaus ein fortwährendes Versuchslabor: Kunst, Handwerk, Architektur, Pädagogik, Stadtbau und Produktgestaltung als Einheit zu erforschen und praxisbezogen in die unmittelbare Gesellschaft zukunftsweisend einwirken zu lassen.

1925 vertrieb die national-konservative Mehrheitsfraktion des Thüringer Landtags durch drastische Mittelkürzungen das »bohémehafte« Bauhaus aus Weimar nach Dessau. Auf Antrag der NSDAP, die seit 1931 die absolute Mehrheit im Anhaltischen Landtag besaß, beschloss der Landtag 1932 die Schließung des »bolschewistischen« Bauhaus. Danach als private Institution Zuflucht nach Berlin. Nach dem Ermächtigungsgesetz März 1933 schlossen die NS-Behörden Juli 1933 unter dem Begriff »Entartete Kunst« endgültig das Bauhaus.

Bindeglied der Arbeitsweisen des Werkhaus Münzviertel zur Verschränkung von Pädagogik und Quartiersarbeit ist die Kunst. Ein sinnlicher / schöpferischer Kräfteimpuls, der querdenkt und querhandelt, entgrenzt und zusammenführt, riskiert, scheitert, reflektiert, der »die versteinerten Menschen und Dinge zum Sprechen bringt – zum Singen, vielleicht auch zum Tanzen.«³

Im November 2014 schrieben wir nach einem Jahr Werkhaus: »Alle drei Arbeitsfelder, quer und ineinander verwoben, sind ausgerichtet auf obdachlose Jungerwachsene über deren Lebens-Wirklichkeiten wir nichts wissen, außer dass sie aus sämtlichen normativen Schul- und Sozialnetzen herausgefallen sind.«⁴ Heute, nach fünf Jahren Werkhaus Praxis, wissen wir etwas mehr über die Lebens-Wirklichkeiten der Werkhäusler*innen.

In der aktuellen Zeit der Geschichtsvergessenheit, in deren Schlepptau von rechts geschürt das National-Völkische, das Ausgrenzen von Fremden und »Sozial-Minderwertigen« wieder ohne Scham den feuilletonistischen Diskurs und den öffentlichen Raum mit körperlicher Gewalt zu beherrschen versucht, wird es dringend notwendig, die verkrusteten sozialen Disziplinierungs- und Bewährungsmaßnahmen (»Fördern und Fordern«), wie diese z.B. in den Hartz-IV Gesetzen, der Obdachlosenbetreuung und den Asylverfahren festgeschrieben sind, im sozial-revolutionären Umbruch vom Kopf auf die Füße zu stellen.

Als richtungsweisend erweist sich hier innerhalb der Obdachlosenbetreuung das »Housing First« Konzept aus den USA, welches zurzeit in Europa bzw. vor Ort in Hamburg noch äußerst zaghaft diskutiert, geschweige denn in der Praxis umgesetzt wird (Ausnahme: »Neuner Haus« in Wien).

Das »Housing First« Konzept geht von der Prämisse aus, dass jeder Mensch ein Recht auf Wohnen hat. Es vermittelt die Obdachlosen gleich im ersten Schritt in eine eigene dauerhafte Wohnung und bietet ihnen zugleich intensive sozial- wie wohnbegleitende Hilfen an, die sich partizipativ an den individuellen Bedürfnisse und Wünsche der ehemaligen Obdachlosen orientieren.

**Wann gibt es in Hamburg das erste »Housing First« Projekt?
Wir bleiben dran!**

1 Walter Gropius 1922 Bauhaus Streit. 1919–2009, 2009

2 Hannes Meyer 1927 ebenda

3 Herbert Marcuse 1977 Die Permanenz der Kunst, 1977

4 Heft #1 Dokumentation Werkhaus Münzviertel, 2014

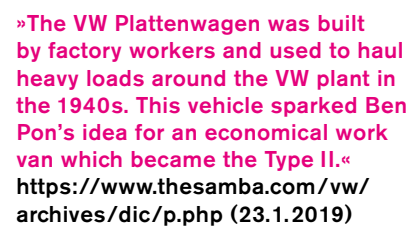
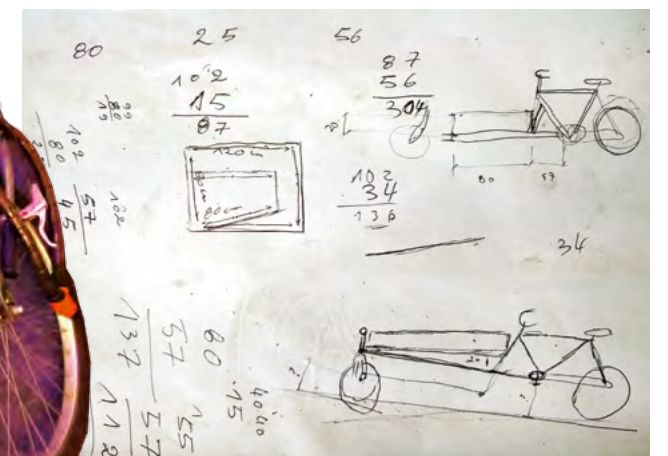
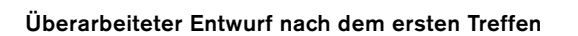
ViertelRad oder kurz: le vélo

Am Bauprozess waren insgesamt neun Werkhäusler*innen beteiligt. Wir verständigten uns auf Französisch, Deutsch, Englisch und Arabisch. Wer am nächsten Tag mitarbeiten würde, war stets eine Überraschung. Je nach Stand der Arbeiten und nach Tagesverfassung suchten sich ein bis drei Teilnehmende ihre Aufgabe für den Tag. Ob gut gelaunt oder müde, sie engagierten sich. Der angehende Tischler aus der Ausbildungswerkstatt im Erdgeschoss half bei besonders schwierigen Schweißnähten und unser gelernter Schweißer spielte gern im Werkhausstudio Keyboard.

die. Viele boten Ihre Unterstützung an. Der Jugendkulturverein Straßenpiraten e.V. lieh uns ein Schweißgerät und die passende Schutzausrüstung, denn die Arbeit mit (Alt-)Metall sollte die meiste Zeit in Anspruch nehmen.



was built
used to haul
the VW plant in
the sparked Ben
omical work
Type II.«
a.com/vw/
3.1.2019)



[...] working with friends, hiring a professional, consuming wisely and conscientiously, and providing for ourselves while working with others. We do what we do best, do what we know how to do, while allowing others to help us with what we are not equipped for. D.D.I.Y. allows us to admit that we might not be able to do everything ourselves, that we can't be a specialist in all fields. [...] we don't need to purchase all the tools necessary for a minor repair, especially when our neighbor has a toolbox covered in cobwebs [...]. It is pointless for us to learn electrical wiring in order to fix one chandelier; we don't need to invest in a table saw to build a birdhouse. Our new ethos of D.D.I.Y. asks us to reclaim creativity in order to retreat from the corporate food chain and to embrace frugality, common sense, common property, and skill-sharing.

D.D.I.Y. compels us to invest in people instead of material. We must understand that expert wisdom exists, and that it cannot be learned overnight. Employ those who know what they are doing. Employment need not always entail a monetary exchange (though sometimes there is no choice). D.D.I.Y. contests that we all have something to offer, no matter how modest, and that our skills can be swapped for those of others. D.D.I.Y. asks us to bake bread in trade for having a friend [...] fix our bicycle. If we cannot bake or knit, perhaps we can build a website, provide childcare, walk a dog, dig a ditch, run an errand.

D.D.I.Y. is the new D.I.Y. It is un-commoditized, barter-based, community crazed, and liberating. D.D.I.Y. asks us to ask ourselves if we want to spend our time learning plumbing basics while the plumber next door now spends many of her working hours undoing the mistakes made by amateurs. D.D.I.Y. asks us to support those who know how to do things, so that their crafts may survive. D.D.I.Y. encourages freedom, creativity, earth-consciousness and skill-sharing. The days of Do-It-Yourself are over. In the face of the corporatized takeover of our uprising against globalized consumer culture, we once again must transform our ideologies and rectify the injustices brought against humanity in the name of our former revolution. Don't-Do-It-Yourself finds us standing side by side moving forward into a world of our own design.

»D.D.I.Y. Don't Do It Yourself« von Lisa Anne Auerbach, Journal of Aesthetics and Protest #6, <http://www.joaap.org/6/lovetowe/lisa.html> (23.1.19)

**Achtzehn beteiligte Menschen
Vier Sprachen
Sieben alte Fahrräder
Viel Stahlschrott
Zweieundzwanzig Werkzeuge
Acht Dosen Sprühlack
Zwei Nabendynamos
Eine Autobatterie**

old

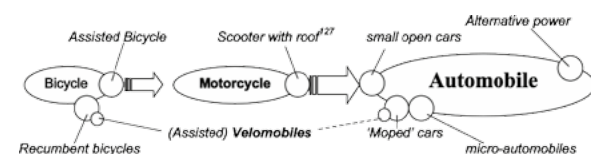


Figure 39: Relative position of marginal vehicle concepts in the evolinar sociotechnical frame

new

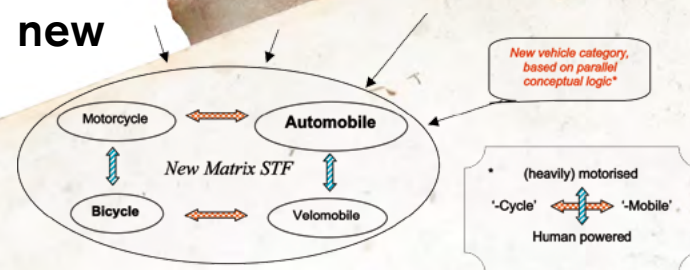


Figure 40: Rearranging the evolinar sociotechnical frame¹³¹

»The Velomobile as a Vehicle for more Sustainable Transportation« von Frederik Van De Walle, Royal Institute of Technology, Stockholm, Schweden, June 2004, ISSN 1651-0194



Genaue Arbeit an Kleinteilen. Ohne könnte das Mobil nicht fahren.



Münzviertel Straßenfest – Testfahrt im Juni 2017



Auf Wunsch der Werkhäuser*innen schleifen und spachteln wir den Rahmen wie in einer Autowerkstatt.



Spontane Entscheidung zu einem Kompromiss: Goldener Decklack



ViertelRad – ein Sociable für das Münzviertel von Fabian Nitschkowski

Danke!
Werkhaus Team und Küchenkabinett
Straßenpiraten e.V.
Dirk Bullinger (Life Cycles)
Nicolas Salzwedel-Böhm
Paul Geisler
Flora Fahrradwerkstatt
Hannes Leitner (Vélo54)



Gehört dieses Auto-Fahrrad-Hybrid auf die Straße oder auf den Radweg?

Ohne Elektromotor und wegen seines kurzen Tretwegs ist es zwar zu langsam für den Straßenverkehr. Mit seiner Breite von 1,20 Metern ist es aber für die meisten Radwege zu groß.

Ende des 19. Jahrhunderts waren bereits Millionen von Fahrrädern in Europa unterwegs. Sie wurden auf die unterschiedlichsten Arten genutzt und konstruiert. Diese Vielfalt war unzähligen kleinen Manufakturen zu verdanken. Etwa zeitgleich wurden die ersten Straßen- und Untergrundbahnen gebaut.

Seit 2013 ist in Paris der Bau eines fünf Linien umfassenden U-Bahn-Rings für insgesamt ca. 35 Mrd. Euro im Gange. Mit dem Projekt »Grand-Paris Express« sollen Stadtteile an den Nahverkehr angebunden werden, an denen die bisherigen Strecken vorbeiführen. Ab dem Jahr 2040 sollen in Frankreich keine Autos mit Verbrennungsmotor mehr zugelassen werden.¹ Im Herbst 2016 ließ die Pariser Bürgermeisterin Anne Hidalgo die Straße am rechten Ufer der Seine für Kraftfahrzeuge sperren. Das Ergebnis waren eine entschleunigte Uferstraße und Staus in umliegenden Stadtteilen. Autofahren wurde unattraktiv und viele Pariser*innen stiegen auf das Rad oder öffentliche Verkehrsmittel um.²

Wie sieht es in Hamburg aus? Das Werkhaus liegt zwischen einer der Bahntrassen vom Hauptbahnhof und einer großen mehrspurigen Straße. Morgens und am späten Nachmittag ist es laut und der Nahverkehr ist überfüllt. Fahrradfahren ist oft die einzige Alternative, um schnell und pünktlich anzukommen.

Warum kaufen Autohalter*innen nicht mit der Kraftfahrtsteuer automatisch ein Jahres-Abo für den öffentlichen Nahverkehr? Die Ticketpreise könnten durch die vielen Abonnements trotz Ausbau der allgemeinen Infrastruktur niedrig gehalten werden.

¹ »Paris baut die Supermetro« von Peter Heusch in Südwest Presse, 8.11.17, <https://www.swp.de/politik/inland/paris-baut-die-supermetro-19474607.html> (23.1.19)

² »In Paris läuft's besser« von Viola Blomberg in taz Berlin 7.10.16, <http://www.taz.de/15341146/> (29.12.18)



Einkauf von Lebensmitteln für das Werkhaus



Mehr als 15 Radfahrer dürfen nach § 27 StVO einen Verband bilden – als wäre er ein Sattelzug.

Zurück zum ViertelRad: Einerseits wollte ich mit den jungen Erwachsenen ein Experiment unternehmen und in einen offenen Bauprozess kommen. Andererseits sollte am Ende der Bauzeit ein nutzbares Velomobil für das Werkhaus stehen. Entstanden ist das Rad letztlich in einem Wechselspiel zwischen fest vertraglich Regelmäßigem und freier gemeinschaftlicher Arbeit.

Das Rad kann gegen einen Pfand im Werkhaus ausgeliehen werden. Die Art der Nutzung ist allen selbst überlassen.

werkhaus-muenzviertel.de/ViertelRad.html



Flyer gestaltet von Mica Witt



Audrey Chen (voice + cello) 1.5.2015

John Hughes

multiphonics

Ein Jahr nach Beginn zog die Konzertreihe »multiphonics« im Jahr 2015 vom Kulturdeich Veddel zu anderen Spielorten um – einer davon: das Werkhaus Münzviertel. Das Werkhaus bot eine konstante (aber nicht weniger hallige!) Räumlichkeit im Gegensatz zu der flexiblen Landschaft des Kulturdeichs. Gerade für die kälteren Monate war die Aula des Werkhauses ein geeigneter Ort.

Als es auf der Veddel losging, hatte ich drei Mitgestalter: die Schlagzeuger Björn Lückner und Dirk-Achim Dhonau sowie den Saxofonisten Rolf Pifnitzka. Es war Rolf, der den Kontakt zum Kulturdeich hergestellt hatte, nach seinem Umzug von Eimsbüttel nach Wilhelmsburg. »multiphonics« ist die Fortsetzung einer früheren Reihe, die sich im Gängeviertel abspielte, wobei das freie Musizieren auch dort im Vordergrund stand. Zusammen mit Björn Lückner habe ich oft bei diesen Konzerten die Rolle als »House Rhythm Section« für Musiker, die auf Tournee unterwegs waren, erfüllt. Als die Reihe im Gängeviertel zu Ende ging, äußerte Dirk-Achim Interesse an einer neuen Reihe, die diese Lücke füllen sollte. Als sich die Chance zum Konzertieren auf der Veddel ergab, haben Björn, Dirk, Rolf und ich uns zusammen gesetzt und die ersten Konzerte geplant.

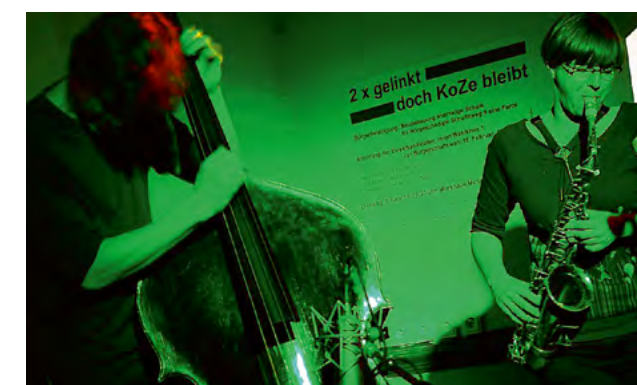
Dank der Unterstützung des Hamburger Jazz Büros haben wir Fördermittel von der Hamburg Kulturbehörde erhalten. Diese haben es uns ermöglicht, Musikerinnen und Musiker aus Hamburg und von außerhalb einzuladen. Ebenso haben wir die Gelegenheit genutzt, Musikerinnen und Musiker einzuladen, die sich gerade auf Tournee befanden und mit denen wir gerne musizieren wollten.

Als sich Ende 2014 abzeichnete, dass die Zukunft unsere Reihe auf dem Kulturdeich Veddel ungewiss war, einigten Rolf, Dirk, Björn, und ich uns darauf, dass ein neuer Spielort nötig war. Leider konnten wir Rolf nicht davon überzeugen, dass das Werkhaus der richtige Platz für »multiphonics« war und er hat sich von unserem Team getrennt. Trotz unserer Differenzen wirkte Rolf an einem weiteren Abend mit und auch in anderen Konstellationen haben wir weiterhin zusammen gespielt.

Chad Popple trat 2016 dem »multiphonics«-Team bei und übernahm die Rolle als Hauptveranstalter für das gesamte Jahr. Chad brachte neue Ideen für Gäste, für die Strukturierung und Planung sowie für einen weiteren Spielort mit.

Ausschnitte von vielen Konzerten – vom ersten Set (Matthias Schubert) aus dem Jahr 2014 bis zum letzten Set in 2017 –, die im Werkhaus Münzviertel stattgefunden haben, finden sich auf der beigefügten CD.

Diese Arbeit ist Rolf Pifnitzka (31. Mai 1955 – 15. Januar 2018) gewidmet.



oben: Dirk-Achim Dhonau (drum set), John Hughes (double bass), Chris Heenan (contrabass clarinet) 1.5.15
unten: John Hughes (double bass) und Silke Eberhard (alto saxophone) 3.4.15

or the other

multiphonics im Werkhaus Münzviertel (2014 – 2017)

- | | |
|---|---|
| 1 Dirk Dhonau (drum set)
Chris Heenan (contrabass clarinet)
John Hughes (double bass) | 14 Matthias Schubert (tenor saxophone) |
| 2 Audrey Chen (voice, cello) | 15 John Hughes (double bass)
Björn Lückner (drum set)
Matthias Müller (trombone) |
| 3 Frank Gratkowski (alto saxophone)
John Hughes (double bass)
Björn Lückner (drum set)
Matthias Schubert (tenor saxophone) | 16 Björn Lückner (drum set) |
| 4 Chad Popple (percussion) | 17 John Hughes (double bass)
Urs Leimgruber (soprano saxophone)
Björn Lückner (drum set)
Andreas Willers (guitar) |
| 5 John Hughes (double bass)
Björn Lückner (drum set)
Ove Volquartz (contrabass clarinet) | 18 John Hughes (double bass)
Björn Lückner (drum set) |
| 6 Annie Lewandowski (Blister, built
by Taylan Cihan) | 19 Nicola L. Hein (guitar)
Björn Lückner (drum set)
Rolf Pifnitzka (voice, saxophones)
Raoul van der Weide (double bass) |
| 7 Nicola L. Hein (guitar)
Rolf Pifnitzka (voice, tenor saxophone)
Raoul van der Weide (double bass) | 20 Ab Baars (clarinet)
John Hughes (double bass)
Björn Lückner (drum set)
Ove Volquartz (contrabass clarinet) |
| 8 Ab Baars (tenor saxophone) | |
| 9 Dirk Dhonau (drum set)
John Hughes (double bass)
Thomas Lehn (analogue synthesizer)
Matthias Muche (trombone) | 21 Hilary Jeffery (trombone) |
| 10 Audrey Chen (voice, cello) | 22 Chad Popple (drum set)
Abhirup Roy (tabla) |
| 11 Urs Leimgruber (soprano saxophone)
Andreas Willers (guitar) | |
| 12 Oliver Gutzeit (alto saxophone) | |
| 13 Silke Eberhard (alto saxophone)
John Hughes (double bass)
Björn Lückner (drum set) | |

**multiphonics wird gefördert von
der Kulturbehörde Hamburg**

**Mastered by Wolfgang Helbsing
Cover Design by Lilly Hughes
Illustration by Rüdiger Tillmann**

Heft #5

**Dokumentation 01/2017 – 02/2018
Doro Carl, Fabian Nitschkowski, multiphonics**

**Herausgeber*innen: Rahel Puffert + Günter Westphal
Konzept und Gestaltung: Leslie Strohmeier
Fotos: Doro Carl, Fabian Nitschkowski, John Hughes,
Günter Westphal
Bildbearbeitung: Eva Ravn
Schrift: Akzidenz Grotesk
Druck: Drucktechnik Altona
Auflage: 300**

**Das Projekt wird gefördert von:
Freie und Hansestadt Hamburg, Bezirksamt Mitte**

**Werkhaus Münzviertel – Zur Verschränkung von
Pädagogik, Kunst und Quartiersarbeit
Rosenallee 11, 2. Stock, 20097 Hamburg
Telefon 040 - 32 03 86 22, werkhaus@muenzviertel.de
Öffnungszeiten: Mo – Fr 8.30 – 15 Uhr**

www.werkhaus-muenzviertel.de

**Team (2018)
Tobias Filmar – sozialpädagogische Begleitung, Holzwerkstatt
Judith Haman – künstlerische Zusammenarbeit
Per Leonhardt – sozialpädagogische Begleitung, Fahrradwerkstatt
Aram Han Sifuentes – künstlerischer Workshop
Thomas Pinkenell – sozialpädagogische Begleitung
Christiane Schuller – Fachanleitung Grünwerkstatt
Malte Urbschat – künstlerische Zusammenarbeit
Gavin Weiß – Soundwerkstatt
Eva Zulauf – Medien, künstlerische Assistenz**

**Küchenkabinett
Corinna Braun – passage gGmbH
Hans-Jürgen Haberlandt – Kunstlabor naher Gegenden e.V.
Rahel Puffert – Kunstlabor naher Gegenden e.V.
Günter Westphal – Kunstlabor naher Gegenden e.V.**

Hamburg 2019

or the other

multiphonics im Werkhaus Münzviertel (2014 – 2017)

- 1

Dirk Dhonau (drum set)
Chris Heenan (contrabass clarinet)
John Hughes (double bass)
- 2

Audrey Chen (voice, cello)
- 3

Frank Gratkowski (alto saxophone)
John Hughes (double bass)
Björn Lückner (drum set)
Matthias Schubert (tenor saxophone)
- 4

Chad Popple (percussion)
- 5

John Hughes (double bass)
Björn Lückner (drum set)
Ove Volquartz (contrabass clarinet)
- 6

Annie Lewandowski (Blister, built
by Taylan Cihan)
- 7

Nicola L. Hein (guitar)
Rolf Pifnitzka (voice, tenor saxophone)
Raoul van der Weide (double bass)
- 8

Ab Baars (tenor saxophone)
- 9

Dirk Dhonau (drum set)
John Hughes (double bass)
Thomas Lehn (analogue synthesizer)
Matthias Muche (trombone)
- 10

Audrey Chen (voice, cello)
- 11

Urs Leimgruber (soprano saxophone)
Andreas Willers (guitar)
- 12

Oliver Gutzeit (alto saxophone)
- 13

Silke Eberhard (alto saxophone)
John Hughes (double bass)
Björn Lückner (drum set)
- 14

Matthias Schubert (tenor saxophone)
- 15

John Hughes (double bass)
Björn Lückner (drum set)
Matthias Müller (trombone)
- 16

Björn Lückner (drum set)
- 17

John Hughes (double bass)
Urs Leimgruber (soprano saxophone)
Björn Lückner (drum set)
Andreas Willers (guitar)
- 18

John Hughes (double bass)
Björn Lückner (drum set)
- 19

Nicola L. Hein (guitar)
Björn Lückner (drum set)
Rolf Pifnitzka (voice, saxophones)
Raoul van der Weide (double bass)
- 20

Ab Baars (clarinet)
John Hughes (double bass)
Björn Lückner (drum set)
Ove Volquartz (contrabass clarinet)
- 21

Hilary Jeffery (trombone)
- 22

Chad Popple (drum set)
Abhirup Roy (tabla)
- multiphonics wird gefördert von
der Kulturbehörde Hamburg
- Mastered by Wolfgang Helbsing
Cover Design by Lilly Hughes
Illustration by Rüdiger Tillmann



ISBN 978-3-9817713-3-6

