

**Kunst
kommt**

*Klassismus im
Kulturbetrieb*

**von
Können?!?**

Kunst kommt von Können?!

Klassismus im Kulturbetrieb

„Brotlose Kunst“ – der Kulturbereich ist berüchtigt für seine unsicheren Arbeitsverhältnisse und schlechten Honorare. Und doch sind es bei genauerem Hinsehen überwiegend Menschen aus der (bildungs-)bürgerlichen Schicht, die eine Karriere im Kulturbereich machen und sich darin behaupten können. Begründet wird dies bis heute mit der vermeintlichen Kulturferne anderer sozialer Gruppen, etwa der Arbeiter*innen- oder Armutsklasse. Obwohl spätestens seit den 1970er Jahren diskutiert und mit dem Leitsatz „Kunst für Alle“ dafür sensibilisiert wurde, dass unsere Kulturinstitutionen viele Menschen ausschließen, bildet sich bis heute die gesellschaftliche Vielfalt kaum im Kulturbereich ab. Unser hiesiges Verständnis von (Hoch-)Kultur ist auf ein bürgerliches Vorhaben des 19. Jahrhunderts im Kontext des europäischen Kolonialismus zurückzuführen: Bürger*innen schufen in Abgrenzung zum Adel und zur Monarchie eigene Kulturstätten. Also vom Bürgertum für das Bürgertum. Die daraus entstandenen Organisationen (Theater, Museen, Opern, etc.) und Strukturen wurden dementsprechend entlang eines weißen, bürgerlichen und männlich dominierten Gesellschaftsverständnisses geformt, das zudem behinderte Menschen diskriminiert. Daran hat sich bis heute erschreckend wenig geändert.

Inzwischen fällt vielen Menschen die fehlende gesellschaftliche Vielfalt im Kulturbereich und in der kulturellen Bildung auf. Viele, die im Kulturbereich arbeiten, haben allerdings kein Wissen darüber, wie Menschen diskriminiert werden und was man dagegen tun kann, zum Beispiel wie die Diskriminierung aufgrund der sozialen Herkunft bzw. der sozialen und ökonomischen Position im Kulturbereich zu strukturellen Ausgrenzungen führt. Denn nicht nur ökonomische Mittel (wie Geld oder Eigentum) verschaffen Vorteile im kulturellen Feld, sondern auch das symbolische Kapital (Bildung, sicheres und selbstbewusstes Auftreten, normierter Geschmack etc.) trägt dazu bei, sich im Kulturbereich orientieren zu können. Zwar finden aktuell auch im Kulturbereich verstärkt Veranstaltungen zu Klassismus statt, dennoch fehlen grundlegende Analysen, wie sich sozio-ökonomische Benachteiligung im kulturellen Feld auswirkt. Wichtig ist, in diesem Zusammenhang auch zu untersuchen, inwieweit z.B. Rassismus oder Diskriminierung aufgrund von Behinderung zu Klassismus führen.

Dieses Dossier, das in der Zusammenarbeit von kulturformen und Diversity Arts Culture entstanden ist, soll einen Beitrag zur derzeitigen Debatte um Klassismus im Kulturbetrieb leisten. Die Sammlung kann einen ersten Überblick bieten, welche Perspektiven zu Klassismus im Kulturbetrieb bereits vorhanden sind, aber auch, wo es Leerstellen gibt. Mehr über unsere Positionierungen und unsere Gedanken zum Kulturbetrieb findet sich im Artikel „Kunst kommt von Kapital?“, unserem Vorwort.

Für das Dossier wurden Expert*innen oder Akteur*innen gesucht, die sich in ihrer Forschung, in praktischer Auseinandersetzung oder durch eigene Erfahrung mit dem Thema Klassismus (idealerweise im Kulturbetrieb und/oder in der kulturellen Bildung) beschäftigen. Erhalten haben wir 141 Einreichungen für Audio-, Video-, Text- oder Bildbeiträge. Ausgewählt wurden 11 Beiträge, davon erscheinen die ersten vier am 31. Januar, die weiteren Beiträge dann in den nächsten Monaten.

Team: Bahareh Sharifi, Lisa Scheibner, Justine Donner und Lyza Schwab

Redaktion: Cordula Kehr

Inhalt

Kunst kommt von Kapital? Vorwort des Teams	9
Macht und Klassenbewusstsein in der Kulturellen Bildung Ein Gespräch mit Francis Seeck und Yasmina Bellounar	14
HÄNDE Ein Kurzfilm von Verena Brakonier, Jivan Frenster, Greta Granderath	22
Das Eis ist dünn (aber das Wasser ist lauwarm) Klasse und Klassismus in Kunst- und Kulturproduktion – von Michael Annoff	25
Zugehörigkeitskontrolle im Konzertsaal Dr. Dr. Daniele G. Daude über Klassismus in der Klassik	34
Ge/Recht? Lino Agbalaka über Nutzen & Grenzen des Rechts bei Klassismus	44
Klassismus, Liebe und Kunst Wirya Budaghi über Performativität und Wider- stand. Die Ablehnung und Unterdrückung des Lichts in westlichen Kunstakademien und Kulturinstitutionen	53

- 63 „Sollen wir dann etwa Helene Fischer spielen?“
Francis Seeck über Klassismus im Kulturbetrieb
- 70 Kunst können?!
Rassismus- und klassismuskritische Perspektiven auf kulturelle Bildung mit Kindern und Jugendlichen von Alina Bongk und Yasmina Bellounar
- 79 Kleidung und Klasse
Unsichtbare Dresscodes der Kunst- und Kulturinstitutionen von Mariama Sow & Isabelle Edi
- 86 Wo wir stehen: Behinderung im Fokus?
Ein biografischer Essay zur möglichen Verschränkung von Ableismus und Klassismus von Steven Solbrig
- 96 Zwei Schmuckeremiten im Gespräch

Kunst kommt von Kapital?

Vorwort des Teams

☀ **Liebe Interessierte,**
die Einsendungen zu unserem Klassismus-Dossier haben uns gezeigt: Es gibt sehr unterschiedliche Definitionen oder Verständnisse von Klassismus, Prekarisierung und ökonomischer Ausgrenzung. Es ist nicht einfach, Klassismus zu definieren. Die prekären Arbeitsbedingungen im Kulturbereich sind real und betreffen viele Menschen. Viele Initiativen thematisieren dies und versuchen, die Aufmerksamkeit der politischen Entscheidungsträger*innen auf Missstände zu lenken.¹ Allerdings werden gesellschaftliche Ausbeutungsverhältnisse und eigenes

Kapital im öffentlichen Diskurs über die Arbeitsbedingungen im Kulturbetrieb nicht immer mitgedacht: Zu Beginn der Coronakrise gab es beispielsweise zahlreiche Forderungen der freien Kulturszene nach Soforthilfe, um nicht in Hartz IV (oder zukünftig Bürgergeld) abzurutschen. Die Frage danach, wieso Hartz IV denn nicht für alle auch außerhalb des Kulturbereichs unzumutbar ist, spielte keine erkennbare Rolle. Dabei wäre dies ein guter Moment gewesen, sich etwa Forderungen zum bedingungslosen Grundeinkommen anzuschließen und einen gesamtgesellschaftlichen Wandel anzuregen. Stattdessen fand eine Abgrenzung nach „unten“, zur Armutsklasse statt: Künstler*innen sind zwar „brotlos“, aber wissen es, auf ihren Wert zu pochen. Passenderweise tauchten in diesen Forderungen nach Soforthilfe die technischen oder nicht-akademisierten Berufe nicht auf, wie u. a. Francis Seeck bereits festgestellt hat. Denn auch oder sogar vielmehr insbesondere innerhalb des Kulturbetriebs gibt es klassistische Hierarchien, die sich ökonomisch, aber auch symbolisch manifestieren: **denn selbst wenn künstlerische Berufe in Bezug auf das Einkommen oftmals prekär sind, sind sie anerkannter, sichtbarer und gelten als relevanter als die nicht-künstlerischen.** Und auch bei diesen wird unterschieden, in welchen Berufen das Personal vermeintlich ersetzbar ist und die somit an externe Dienstleister ausgelagert werden können. In der Regel trifft dies vor allem das Aufsichtspersonal in Museen, Personal an den Garderoben und die Reinigungskräfte. So werden tarifliche Standards sowie gesicherte Arbeitsverhältnisse umgangen. Auch Kultureinrichtungen unterliegen kapitalistischen Logiken, müssen Einnahmen generieren und effizient wirtschaften – am wenigsten möchte man dafür bei den künstlerischen Inhalten einsparen. Für aus öffentlichen Geldern finanzierte Produktionen wurde in Berlin die Mindestlohnklausel als Bedingung für externe Dienstleistungen eingeführt, immerhin.

Ich packe meinen Rucksack...

Der Klassismus-Begriff wird vor allen Dingen dafür kritisiert, dass er statt auf Ausbeutungsverhältnisse zu stark auf Aufstiegschancen und die Ebene der Verteilung fokussiere. Für den Kulturbetrieb bedeutet das übersetzt, dass angeblich lediglich auf die Zugänge zu Ressourcen wie Bildung, Finanzierungen und Jobs für Kulturschaffende und Künstler*innen geachtet werde. Unbedacht bleibt oftmals, wer genau den Kulturbetrieb am Laufen hält und an der Produktion mitwirkt, wer genau unter welchen Bedingungen ausgebeutet wird und wer vielleicht eher eine Wahl hatte, das Risiko der Prekarität einzugehen. Und in der Tat zeigt sich das in der Klassismus-Debatte sehr häufig. Auch unter der Vielzahl der Einreichungen für dieses Dossier bildet sich dies ab. Oft ging es in den Einreichungen um den eigenen sozialen Aufstieg und die dabei erfahrenen Barrieren und/oder um die eigene prekäre Situation im Kunst- und Kulturbetrieb.

Was fehlt? Wir konnten zum Beispiel an vielen Stellen eine fehlende Begriffsschärfe hinsichtlich der eigenen Herkunftsklasse beobachten, was auch im derzeitigen Klassismus-Diskurs wahrzunehmen ist. So sind Klassenverhältnisse nicht unabhängig von Zeit, Ort, Status und politischen Gegebenheiten zu betrachten. Nicht-akademische weiße Kleinbürgerlichkeit bedeutete in Westdeutschland bis weit in die 1990er ökonomische Stabilität und damit die Möglichkeit zum sozialen Aufstieg für die Kinder. In Ostdeutschland erlebten sehr viele Menschen nach dem Mauerfall einen sozio-ökonomischen Abstieg. Nachfahren von Arbeitsmigrant*innen aus dem EU-Ausland hingegen sahen sich bis zum Jahr 2000 mit einem Staatsbürgerschaftsgesetz konfrontiert, das dem Abstammungsprinzip unterlag. Und der sogenannte Asylkompromiss 1993 verschärfte die prekären

Lebensbedingungen von Geflüchteten. So ist die Klassenreise insbesondere im Kulturbetrieb nicht zu denken ohne den unsichtbaren Rucksack (Invisible Knapsack) der Privilegien, den Peggy McIntosh beschreibt, der uns ganz unterschiedliche Möglichkeiten eröffnet, den Kulturbereich zu navigieren.²

Um also Klassismus innerhalb der Kulturszene zu verstehen und zu bekämpfen, braucht es solidarische Bündnisse aller Klassen innerhalb der Szene und zudem ein Bewusstsein für die verschiedenen Ebenen von klassistischer Diskriminierung und Ausbeutung.

„Ist das (wirklich) Kunst?“

Auch auffällig ist, dass im Kulturbetrieb, anstatt von Klassenunterschieden zu sprechen, sozio-ökonomische Ungleichheitsverhältnisse oftmals als „Milieu-Problem“ verhandelt und mit „Kulturferne“ und anderen defizitären Eigenschaften gleichgesetzt werden. Mit Vermittlungsangeboten soll dann Menschen aus diesen „Milieus“ Kultur nähergebracht werden. Einem solchem Ansatz liegt ein (eurozentrisches) Hochkulturverständnis zugrunde, das sich stark durch Abgrenzung und Abwertung definiert. **Es scheint unausgesprochene Codes zu geben, wann Kunst zur Kunst wird. Wann ist ein Ort eine Kulturinstitution und hat Anspruch auf öffentliche Finanzierung? Wer braucht einen Kunsthochschulabschluss in seinem Portfolio und wer kann sich auch als Autodidakt im Kulturbetrieb durchsetzen?** Wer macht Kunst im öffentlichen Raum und wer lediglich Straßenmusik?

Die Kulturelle Bildung hat in der Regel den selbstgesetzten Auftrag oder die Vorgabe von Förderern, insbesondere „sozial schwachen“ Kindern und Jugendlichen kulturelle Praxis zu ermöglichen. Dabei wird in der Regel nicht reflektiert, dass diese ihre eigene kulturelle Praxis besitzen. Auch das eigene Hochkulturverständnis wird nicht als eine unterdrückende Praxis kritisch hinterfragt. Außerdem ist es nicht nachhaltig, dass die meisten Projekte aufgrund der Förderlogiken nur temporär sind. Die Situation strukturell benachteiligter junger Menschen verbessert sich somit nicht.

Solidarität in den Strukturen schaffen!

Kunst- und Kulturinstitutionen und die Menschen, die dort arbeiten, verstehen sich oft als interessiert an gesellschaftlichen Diskursen und versuchen, Debatten um Ungerechtigkeit und Diskriminierung in ihrem Programm aufzugreifen. Gleichzeitig findet jedoch zu wenig Analyse der eigenen Strukturen statt. Mit unsicheren Beschäftigungsverhältnissen und un- oder unterbezahlten Praktika leisten Kulturinstitutionen einen Beitrag dazu, dass sich eher Kulturinteressierte den Weg in die professionelle Praxis zutrauen, die finanziell einigermaßen abgesichert sind, etwa durch die Herkunftsfamilie oder Partner*innenschaft. Transparente und faire Bezahlung im Kulturbetrieb wirkt noch immer wie eine unmögliche Forderung. Dabei wäre dies ein erster Schritt zu einer gerechteren Struktur, die auch durchlässiger wird für Menschen, die nicht aus einem vom bildungsbürgerlichen deutschen Kanon geprägten Elternhaus kommen. Dies wäre wiederum wichtig für eine lang überfällige Veränderung und Erweiterung der Programme und Perspektiven, die die (von uns allen mit finanzierten) Kulturinstitutionen repräsentieren. Eine Wertschätzung aller im Kulturbereich Tätigen, auch der Menschen, die die Garderobe betreuen, die Kunst beaufsichtigen, das Gebäude sauber halten, durch ein verbindliches Anstellungsverhältnis und einen

Beziehungsaufbau zum Rest der Belegschaft wäre ein weiterer Schritt in die richtige Richtung.

Wer wieviel Ressourcen bekommt und die eigenen künstlerischen Visionen umsetzen kann, hängt maßgeblich davon ab, wie Förderungen vergeben werden und nach welchen Kriterien ausgewählt wird. Die meisten Förderverfahren sind sehr voraussetzungsreich, nicht barrierearm, und verlangen den Künstler*innen viel Durchhaltevermögen, Kenntnisse und Erfahrung ab, um früher oder später mit einer Bewerbung erfolgreich zu sein. Ähnliches gilt für Aufnahmeverfahren an Kunsthochschulen: Ohne einen Mappenvorbereitungskurs oder anderweitige professionelle Unterstützung und das Selbstbewusstsein, das sich daraus ergibt, ist ein Studienplatz schwer zu erlangen.

Was muss sich ändern?

Bisher fehlen Daten und Studien dazu, wie sich Klassismus im Kulturbetrieb auswirkt. Es ist, wie gesagt, nicht immer leicht, Klassismus klar zu definieren, wenn etwa nicht nur mit der Vergleichsgröße Einkommen gearbeitet werden soll, und wenn es das Ziel ist, sozio-ökonomische Benachteiligung intersektional abzubilden. Zahlen wären allerdings ein wichtiger Weckruf, denn bisher gelingt es eher selten, die Barrieren auf dem Weg in den Kulturbetrieb so zu benennen, dass sie als strukturelles Problem wahrgenommen werden. Solange das Märchen „Kunst kommt von Können“ (also: wer begabt ist, wird es auch zu etwas bringen) geglaubt wird, wird sich strukturell wenig ändern. **Durch die jetzigen Praxen und Förderpolitiken werden Ausschlussmechanismen weiter aufrechterhalten und viele begabte Menschen können ihre Visionen und Ideen nicht künstlerisch umsetzen, weil ihnen unter anderem Mittel, Handwerkszeug und Unterstützung fehlen.**

Weitere Möglichkeiten und Forderungen zum Abbau von Klassismus können sein: Im Sinne von Positiven Maßnahmen (affirmative action) öffentlich geförderte Programme anzubieten, die von Diskriminierung betroffene Akteur*innen dabei unterstützen, den Kulturbetrieb souveräner zu navigieren.

Zu gerechteren Arbeitsbedingungen können auch standardisierte Gehaltsvorgaben beitragen (wie Tarife, wobei diese in der Regel auch einer klassistischen Hierarchisierung nach Bildungsabschluss unterliegen), unterstützt durch verbindliche Fortbildungen zu macht- und diskriminierungskritischem Arbeiten. Dazu gehören auch verpflichtende Vorgaben für Institutionen, etwa Antidiskriminierungsstrukturen wie eine Vertrauensstelle oder Awareness-Gruppe einzurichten.

Debatte im Dossier – und darüber hinaus

Mit diesem Dossier haben wir 12 Beiträge ausgewählt, die aus unserer Sicht die hier umrissenen Ebenen aus unterschiedlichen Perspektiven thematisieren. Wir wollten einen Beitrag zu einer bereits bestehenden Debatte leisten und den Kulturbetrieb, dessen Grundgerüst u.a. auf Klassismus gebaut ist, kritisch beleuchten. So soll ein anderes Denken darüber angestoßen werden, wie Institutionen funktionieren und wie die jeweils eigene künstlerische Praxis gestaltet wird. Dabei verstehen wir Klassismus als eine Ideologie, die dazu dient, vorhandene Klassenverhältnisse aufrechtzuerhalten. Das Dossier ist gedacht als Auftakt und ist noch keineswegs vollständig. Folgende Leerstellen sehen wir aktuell in der Debatte: nicht-künstlerische Perspektiven auf den und aus dem Kulturbetrieb, Kunst in Behindertenwerkstätten, genauere Betrachtungen und Unterscheidungen von

Klassenhintergründen, strukturelle Analysen von Zugangsbarrieren zu künstlerischen und kulturwissenschaftlichen Studiengängen, Statusverlust und Entwertung des symbolischen Kapitals durch Flucht und Asyl, kritische Analysen von Förderlogiken, Vereinnahmung von Praktiken oder Ästhetiken der Armutsklasse, und generell Verschränkungen mit anderen Diskriminierungsformen. Das Thema wird weiterhin eine zentrale Rolle für die Arbeit unserer beiden Bereiche spielen.

Wir als Team kommen aus der Kulturellen Praxis, der Politischen oder Kulturellen Bildung und sind derzeit fest angestellt bei der Stiftung für Kulturelle Weiterbildung und Kulturberatung. Auf unseren beruflichen und privaten Wegen haben wir aufgrund unserer unterschiedlichen gesellschaftlichen Positionierungen hinsichtlich Klassismus, Rassismus, Gender und Ableismus unterschiedliche privilegierte und deprivilegierte Erfahrungen gemacht, die unseren gemeinsamen Blick auf Klassismus im Kulturbetrieb geprägt haben. Wichtig war uns daher in der gemeinsamen Zusammenarbeit, die Auswirkungen von sozio-ökonomischen Benachteiligungen ausgehend von mehrfachdiskriminierten Perspektiven und intersektionalen Analysen zu verstehen. Darüber hinaus sollten der bisherige Stand der Auseinandersetzung um Klassismus und bisherige Errungenschaften einbezogen werden.

Wir haben uns zur Konzeption der Ausschreibung von Francis Seeck beraten lassen, um unsere Perspektiven zu ergänzen. Francis Seeck beschäftigt sich seit vielen Jahren mit Klassismus aus intersektionaler Perspektive und hat gemeinsam mit Brigitte Theißl den Sammelband „Solidarisch gegen Klassismus – organisieren, intervenieren, umverteilen“ herausgegeben und ist auch im Dossier vertreten.

An dieser Stelle möchten wir auf eine kleine Auswahl an Wissensorten oder Netzwerken verweisen, die sich mit Klassismus beschäftigen:

- Class Matters ist ein Empowerment-Blog für Leute die Klassismus erfahren (haben).
- kikk – klassismus ist keine kunstepoche ist eine Bildungsbande und Politgruppe, die Workshops, Vorträge, Beratung und Organizing rund um's Thema Klasse und Klassismus für Berlin und darüber hinaus veranstaltet.
- Institut für Klassismusforschung ist eine Gruppe von Akademiker*innen aus der Armuts- und Arbeiter*innenklasse mit dem Forschungsschwerpunkt Klassismus.
- Class matters (immer noch) ist eine künstlerische Recherche zum Thema Klassismus.
- Check your Habitus ist ein vielstimmiges Poesieprojekt zum Thema „Habitus und Milieuwechsel“
- Museum as Muck ist ein unterstützendes Netzwerk von Museumsakteur*innen aus der Arbeiter*innenklasse, die Veränderungen in der Branche anstreben. Das Netzwerk ist in Großbritannien und Irland aktiv (englischsprachig).

Wir wünschen viel Spaß beim Lesen!

Bahareh Sharifi und Lisa Scheibner von Diversity Arts Culture
Justine Donner von kultur_formen

-
- 1 Beispielsweise bbk Berlin, art but fair, ensemble-netzwerk oder LAFT Berlin, die sich für Honoraruntergrenzen und für strukturelle Förderung von Künstler*innen einsetzen.
 - 2 Für deutschsprachige Beiträge zum Thema Privilegien: siehe „Arbeitskoffer zum Selbststudium“ auf der Webseite von Diversity Arts Culture.

Macht und Klassenbewusstsein in der Kulturellen Bildung

Interview: Justine Donner

☀ Wie wirkt sich Klassismus im Praxisfeld der Kulturellen Bildung aus? Macht Kulturelle Bildung immer Sinn? Welche Ansätze können helfen, mehr Chancengerechtigkeit in der und durch die Kulturelle Bildung zu ermöglichen? Wer und was muss sich dabei ändern? Diesen Fragen sind Francis Seeck und Yasmina Bellounar in einem gemeinsamen Interview nachgegangen. Das Interview fand im Spätsommer 2020 statt.

Hallo Yasmina und Francis, schön, dass ihr da seid! Stellt euch doch gerne erstmal vor.

Yasmina: Hallo, ich bin Yasmina Bellounar. Ich habe Islamwissenschaft studiert und bin dann ziemlich schnell in der Bildungsarbeit gelandet. Ich würde mich als Pädagogin, Bildungstrainerin und Kuratorin im Kunst- und Kulturbereich verstehen, die vor allem in der Praxis der Kulturellen Bildungsarbeit tätig ist. Dort arbeite ich zu verschiedenen Themen der Antidiskriminierung, wie zum Beispiel zu patriarchalen Kämpfen, Klassenbewusstsein oder Antirassismus.

Francis: Ich bin Francis Seeck und ich beschäftige mich schon mein halbes Leben oder sogar länger mit dem Thema Klassismus, und zwar biografisch, wissenschaftlich und in der Bildungsarbeit. Ich arbeite seit ungefähr zehn Jahren im Bereich der Antidiskriminierung und forsche auch zum Thema soziale Ungleichheit, auch in Verschränkung mit beispielsweise Geschlecht.

Francis, könntest du Klassismus vielleicht kurz definieren?

Francis: Klassismus ist erst mal nicht zu verwechseln mit der Kunstepoche Klassizismus. Es ist die Diskriminierung aufgrund der Klassenherkunft oder der aktuellen Klassenposition. Zur Klassenherkunft: In Deutschland werden Arbeiter*innenkinder im Bildungssystem systematisch ausgeschlossen, haben eine sehr viel geringere Chance überhaupt Bildungsabschlüsse zu bekommen als Akademiker*innenkinder. Es gibt aber auch enorme Diskriminierung aufgrund der Klassenpositionen: Zum Beispiel werden erwerbslose Menschen als faul, arbeitsscheu und dumm stigmatisiert. Und auch wohnungslose Menschen sind sehr stark von Klassismus betroffen. Da werden auch regelmäßig Morde und Übergriffe insbesondere von rechten Gruppen verübt. Es gibt auch viel Polizeigewalt gegen einkommensarme



Menschen. Genau das hat natürlich auch eine lange Tradition. Im Nationalsozialismus gab es beispielsweise den schwarzen Winkel, den sogenannte „asoziale“ Menschen tragen mussten, die in der sogenannten Aktion „Arbeitsscheu“ systematisch ermordet wurden. Schon bei den Begriffen merkt man, dass sie auch heutzutage noch viel verwendet werden.

Wie wirkt sich Klassismus in Bezug auf Ausbildungsmöglichkeiten und den Berufskontext aus? Insbesondere wenn man den Kulturbereich betrachtet, wie äußern sich da klassistische Barrieren?

Francis: Im Kulturbereich sind die Ausschlüsse noch extremer, denn generell ist es für Arbeiter*innenkinder, für Care Leaver, also Menschen, die in der Jugendhilfe oder in Pflegefamilien aufgewachsen sind, und für Leute, die aus sehr einkommensschwachen Verhältnissen stammen, schwer, in Bildungseinrichtungen reinzukommen. Die meisten Ausschlüsse passieren bereits in der Grundschule, wenn entschieden wird, wer auf welche weiterführenden Schulen gehen soll. Und dann ist es so, dass Arbeiter*innenkinder eher zu Berufen mit gesicherten Einkommen und Anstellungsverhältnissen tendieren. Wenn man schon so viel Geld in seine Ausbildung investiert hat, was für viele Familien nicht einfach ist, dann ist es auch sehr riskant, in Bereiche wie den Kunstbereich reinzugehen. Denn dann stellt sich die Frage, wie man überhaupt davon leben kann. Ich kann es anhand meiner eigenen Geschichte auch bestätigen. Ich hatte noch Kunst-Leistungskurs und habe mich für Kultur und Kunst sehr interessiert. Aber für mich war ganz klar, als Berufswunsch wäre mir das zu riskant gewesen. Ich lehre im Bereich Soziale Arbeit gerade auf einer Professur an einer Fachhochschule im Osten, in Mecklenburg-Vorpommern, in einer kleinen Stadt. Und da sind wirklich sehr viele Arbeiter*innenkinder, die Soziale Arbeit oder Lehramt studieren. Es gibt Statistiken, die belegen, dass Studienrichtungen mit sicheren Jobperspektiven natürlich attraktiver sind. Und außerdem gibt es im Kulturbereich sehr viel kulturelles Kapital, das entscheidend für Karrieren ist: Was hat man schon gelesen, welchen Geschmack besitzt man und welchen Zugang hatte man zur sogenannten Hochkultur. Das wird jahrelang oder über Generationen über die Familie mitgegeben. Es ist schwer, wenn dieser Zugang gar nicht da war.

Yasmina: Hinzu kommt noch, dass Kulturelle Bildung in der Regel vom Bürgertum oder von der Mittelklasse definiert wird. Es gibt aber viele Menschen, die kulturelles Bildungskapital nicht im klassischen Sinne mitbringen. Sie haben aber durch nicht-schulische Ausbildung eine kulturelle Praxis erlernt, die dann innerhalb der Hochkultur oder klassischen Kulturellen Bildung jedoch nicht anerkannt wird. Oder nur dann, wenn wirklich dafür gekämpft wird. Aber da braucht man Wissen über die Klassenverhältnisse, um zu sagen: „Das, was ihr macht, ist Hochkultur. Ich besitze aber eine eigene Kultur.“ Ich glaube, das ist für viele eine instabile Situation, nicht nur von finanziellen, sondern auch von sozialen und kulturellen Faktoren her: Wer bin ich denn innerhalb eines bestimmten Kontexts, wenn ich darin nicht gesehen werden kann?

Es geht in der Kultur genau um diese Praxis der Ausgrenzung. Gleichzeitig gibt es in den letzten Jahren zunehmend das Bewusstsein für bestimmte Ausschlüsse und der Begriff „Öffnungsprozesse“ hat Konjunktur. Doch es wird sehr streng kontrolliert, wie diese Prozesse auszusehen haben. Wie

Wer bin ich denn innerhalb eines bestimmten Kontexts, wenn ich darin nicht gesehen werden kann?

könnte man diese Öffnung radikaler machen, damit tatsächlich der Kulturbegriff als solcher überdacht wird und auch von Klassismus betroffene Menschen selbst miteinbezogen werden?

Yasmina: Eine große Frage. Das trifft ja auf alle Bereiche zu. So könnte man auch fragen, wie Öffnungsprozesse für Jugendliche aussehen müssten, die (zusätzlich) von Rassismus oder anderen Diskriminierungen betroffen sind? In der Kulturellen Bildungsarbeit sollten die Menschen, an die sich die Programme richten, selbst entscheiden dürfen, was, wo und wie sie die Projekte gestalten möchten. Wenn der Anspruch jedoch ist, Hochkultur zugänglicher zu machen, anstatt sie radikal zu hinterfragen, dann geht es mal wieder nur darum, Kinder und Jugendliche als Teilnehmende zu verstehen und nicht als Akteur*innen. Dann sind wir wieder dabei, dass Menschen geformt und angepasst werden müssen, jedoch nicht die Kulturinstitutionen oder das gängige Verständnis von Kunst und Kultur.

Deshalb müssen Öffnungsprozesse den Lebensrealitäten von Kindern und Jugendlichen angepasst werden und nicht andersherum. Diese Herangehensweise setzt jedoch voraus, dass wir langfristig planen sollten und Machtgefälle und Ungleichheiten in Struktur und Alltag mitdenken müssen. Eine radikale Hinterfragung von Hochkultur bedeutet erstmal, aus einer starren Struktur Chaos zu erzeugen, um daraufhin Neues zu ermöglichen und zu gestalten.

Daher, würde ich sagen, müssten solche Öffnungsprozesse nicht von oben nach unten, sondern gemeinsam von unten nach oben entwickelt werden.

Francis: Ich habe ein bisschen eine Außenperspektive auf den Kulturbetrieb, aber ich gebe öfter Fortbildungen in dem Bereich und nehme wahr, dass bestimmte Zielgruppen definiert werden und es sehr gefragt ist, mit geflüchteten, bildungsbenachteiligten oder armen Jugendlichen zu arbeiten. Dann wird nicht selten festgestellt, die Jugendlichen haben gar nicht richtig Lust und müssen richtig gedrängt werden, um überhaupt teilzunehmen. Aber Projektemacher*innen brauchen am Ende ihre Quote, um ihr Projekt abschließen zu können. Ich war selbst einmal an einem Projekt mit geflüchteten und von Klassismus betroffenen Mädchen beteiligt. Es wurde teils über sie gesprochen wie über Ware. Wir mussten mit ihnen durch die ganze Stadt für einen eineinhalbstündigen Workshop fahren, auf den sie auch nur so mittelmäßig Lust hatten. Und ich habe wirklich gemerkt, es geht eigentlich nicht um die Mädchen, sondern nur darum, dass sich dieses Projekt irgendwie legitimieren muss.

Wie ja schon gesagt wurde, funktioniert der Kulturbereich über Abgrenzung: Das ist schlechtes Fernsehen, das ist gute Literatur und das „nur“ Populärkultur und so weiter. Und gleichzeitig werden die meisten Kultureinrichtungen von öffentlichen Geldern gefördert und müssen sich dadurch legitimieren, dass sie für alle Menschen offen sind. Aber wie will man wirklich für alle Menschen offen sein? Am Ende geht es immer ums Geld. Daher werden nur Leute reingeholt, die irgendwie als Teilnehmer*innen mitmachen sollen. Damit kann man zumindest sagen, man hat ein tolles Projekt gemacht für Hartz-IV-Bezieher*innen oder für bildungsferne Jugendliche.

Radikaler wäre dann: Wird da auch wirklich Geld weitergegeben an die Erwerbslosen oder von Klassismus betroffenen Gruppen? Werden wirklich Arbeiter*innenkinder in die Institutionen reingeholt und haben dann auch wirklich Geld zur Verfügung, das sie umverteilen können?

Yasmina: Es geht darum, was Jugendliche und Kinder selbst brauchen, und nicht, was die Institution oder einzelne Pädagog*innen und Künstler*innen brauchen, damit sie Fördergelder bekommen oder damit sie sich als zugänglich darstellen können. Natürlich ist es gerade für viele Künstler*innen und Pädagog*innen schwierig sich mit der Frage „Wie kann ich in der Kurzfristigkeit eines Projekts etwas Langfristiges schaffen?“ innerhalb einer kleinen Projektförderung zu beschäftigen. Dennoch sollte immer der Anspruch sein, Kindern und Jugendlichen, die in solchen Programmen oder solchen außerschulischen Projekten tätig sind, eine selbst gewählte Aushandlung mit gesellschaftlichen Umständen und eigenen Themen zu ermöglichen. Sonst setzen sie nur auferlegte Ideen von Kulturinstitutionen um, statt eigene zu realisieren. Es gibt wenige Beispiele, wie das gelingen kann. Eines ist das Theater X. Dort werden mit den jungen Menschen ihre Themen erarbeitet, bevor es in eine Projektantragsphase geht.

Und da würden mir wahrscheinlich trotzdem Kolleg*innen erwidern: „Ja, alles schön und gut, aber ich stecke auch in einem Machtverhältnis, das es mir erschwert den Kindern und Jugendlichen immer gerecht zu werden. Ich arbeite selbst unter prekären Verhältnissen, brauche die Kohle und außerdem werde ich oft allein gelassen mit den Ansprüchen der Institutionen und Fördergebenden einerseits sowie den Bedürfnissen der Kinder und Jugendlichen andererseits. Es gibt nicht viele entlohnte Workshops zu Klassenbewusstsein oder anderen Diskriminierungserfahrungen und noch dazu muss ich diese in meiner Freizeit besuchen. Wie kann ich also als freischaffende*r Pädagog*in diesen vielen Ansprüchen gerecht werden?“

Es ist natürlich richtig und auch wichtig dieses Gefälle anzusprechen und zu bearbeiten. Denn der Widerspruch darin kann nicht behoben werden, wenn Kulturelle Bildung bedeutet, in der Hoffnung auf Fördergelder von einem Projekt zum anderen springen zu müssen. Es braucht langfristige Lösungen und deshalb wäre ein erster wichtiger Schritt, sich zu einem Bündnis von Pädagog*innen und Künstler*innen in der Kulturellen Bildung zusammenzuschließen, um nicht nur auf die eigene prekäre Situation hinzuweisen, sondern auch, um die Interessen der Kinder und Jugendlichen gegenüber einer Institution vertreten zu können. Denn als Kulturelle Bildner*innen haben wir immer eine Verantwortung nach unten und eine Verpflichtung nach oben. Diese Mittler*innenrolle ist keine einfache, aber oft eine selbst gewählte. Primär auf einen Wandel der Fördergebenden und Kulturinstitutionen zu warten, wäre ein mühseliger Weg.

Francis: Ich finde es auch krass, wie viele Leute davon ausgehen, dass die Kulturelle Bildung immer irgendwie etwas Gutes ist und dass das von Klassismus betroffene Jugendliche unbedingt brauchen, obwohl das auch mit sehr viel Gewalt einhergehen kann. Ich würde mir wünschen, dass Projekte ein bisschen genauer geprüft werden. In diesem Projekt, in dem ich involviert war, haben wir viele Anrufe von Eltern bekommen, weil das Projekt sich nicht mal an die Zeiten gehalten hat. Das würde man mit Kindern aus reichen Familien nie so machen. Da hätte man schon Anwälte*innen vor der Tür stehen.

Es gibt aber zum Beispiel dieses Kunstprojekt für von Armut betroffene Menschen in Kreuzberg in der Schillerstraße, die sehr gute Arbeit machen. Warum wird denn nicht einfach mehr Geld dort reingesteckt oder bei Theater X oder ähnlichen prekären Gruppen und Einrichtungen, die jetzt schon genau zu dem Thema arbeiten und auch chronisch unterfinanziert sind.

Yasmina: Gleichzeitig finde ich es total schwierig, Menschen in ihrer Tätigkeit als Pädagog*innen zu kontrollieren. Ich frage mich, ob es nicht eher eine stärkere

Sensibilisierung braucht, schon bevor irgendwelche Berufe ausgewählt werden: Wofür braucht es Kunst und was will Kunst? Wofür braucht es Kulturelle Bildung und was will sie?

Francis: Mir geht es dabei vor allem darum, zu reflektieren, was da ganz konkret in der Kulturellen Bildung mit den Jugendlichen und auch ihren Rechten passiert. Dazu gehört auch: Wieso werden Daten zum sozialen Hintergrund überhaupt in einem Projekt erhoben und weitergegeben? Ich weiß nicht, ob es Kontrolle sein muss, aber stärkere Richtlinien, was die Rechte von Jugendlichen angeht. Justine: Handreichungen und Checklisten können natürlich zusätzlich hilfreich sein. Gleichzeitig ist mein Eindruck, dass viele Projektleitende Diskriminierung zwar grundsätzlich ablehnen, aber dennoch wie alle Menschen nicht frei davon sind, selbst diskriminierend zu agieren. Vielleicht wäre deswegen eine externe, unabhängige Prozessbegleitung und Beratung sinnvoll, die auch die jungen Menschen in Anspruch nehmen könnten.

Was bereits erwähnt wurde: der Faktor von Gewalt. Da fällt mir das Bild von den lachenden und dankbaren Kindern ein. Dabei sollte es nicht um Dankbarkeit, sondern um Chancengerechtigkeit gehen. Auch wenn Kulturelle Bildung allein nicht alle Ausschlüsse kompensieren kann, die an anderen Stellen passieren. Wie seht ihr das?

Yasmina: Wenn du als Pädagogin oder Kulturelle Bilder*in in der Arbeit mit Kindern und Jugendlichen das Feedback bekommst, dass Kinder und Jugendliche so dankbar sind, weil sie bei dem Projekt mitmachen dürfen, dann hast du alles falsch gemacht. Dann hast du nicht mit eingeplant, auch strukturelle Missstände sichtbar zu machen. Denn Kulturelle Bildung dient auch einem gewissen Zweck und bedeutet immer auch strukturelle Abhängigkeit. Nach einem Projekt sollten die Teilnehmenden eher ein Bewusstsein dafür bekommen, in welcher Struktur sie sich gerade bewegen, dass auch von ihnen etwas verlangt wird und nicht nur ihnen etwas gegeben wird. Ein Helfersyndrom hilft nicht weiter. Kulturelle Bildung sollte ein Tool sein, etwas miteinander zu gestalten. Das müsste eigentlich selbstverständlich sein. Und deswegen würde ich sagen, dass es nicht Dankbarkeit als Resultat braucht, sondern eine gemeinsame Stärkung, um sagen zu können: Jetzt verstehe ich Sachen besser und ich kann mich innerhalb der gesellschaftlichen Strukturen verorten. Dankbarkeit heißt, dass die Kinder oder Jugendlichen immer noch in einem Machtgefälle stecken und ich ihnen vermittele, dass wenn ich nicht da gewesen wäre, sie dies und jenes nicht ermöglicht bekommen hätten. Dabei ist Kulturelle Bildung ein wechselnder Austausch. Ich als Pädagogin bekomme in erster Linie viel mit von Kindern und Jugendlichen und profitiere auch davon, z.B. kann ich Anträge schreiben und genau dieses Projekt, was von den Jugendlichen ermöglicht wurde, als Referenz für Fördergelder nutzen.

Francis: Ich nehme derzeit wahr, dass es jetzt auch zunehmend Projekte von Künstler*innen oder Pädagog*innen gibt, die selbst aus der Arbeiter*innenklasse kommen. Viele von denen haben sich vielleicht jahrelang ein bisschen angepasst und vielleicht nicht immer so viel über das Thema Klasse nachgedacht. Da fände ich es voll gut, wenn eine Vernetzung vorangetrieben würde, um sich gegenseitig zu unterstützen, Ressourcen und Wissen zu teilen.

Yasmina: Es ist total wichtig, dass mehr Literatur, Workshops, Diskussionen, Ausstellungen zum Thema Klassismus und den ganzen Verstrickungen angeboten werden, gerade auch in der Kulturellen Bildungsarbeit. Dennoch handelt es sich dabei eigentlich nur um Symptombekämpfung. Wir können nur punktuell Sichtbarkeit, Sensibilisierung und Empowerment schaffen. Aber wir können keine Ursachenbekämpfung machen. Die ungerechte Verteilung liegt im kapitalistischen System. Ich finde es aber auch falsch zu sagen, dass es nur eine Ursachenbekämpfung geben muss und Kulturelle Bildung mit ihrer Symptombekämpfung nichts bringt. Aber genauso finde ich es total romantisierend zu denken, mit Workshops, mit Literatur, mit Austausch können wir kapitalistische Verhältnisse bekämpfen. Es muss immer beides zusammen gedacht werden.

Vielen Dank für das Gespräch! ✱

Hände

Ein Film von Verena Brakonier,
Jivan Frenster und Greta Granderath

Länge: 15 Minuten
Video Editor: Jivan Frenster
Sound: Santiago Burelli
Subtitle Editor: Max Firchau



Hände ist ein Kurzfilm, der hinterfragt, ob Klassenherkunft und -zugehörigkeit an den Händen abzulesen ist: Armut oder Reichtum, Arbeits- und Lebensweise, Zugang zu Geld und Kultur...? Mit einem mobilen Filmstudio sind die KünstlerInnen Verena Brakonier (Tänzerin), Greta Granderath (Theatermacherin) und Jivan Frenster (Bildender Künstler) im Januar/Februar 2021 in Hamburg auf die Straße gegangen und haben die Hände ganz unterschiedlicher Menschen gefilmt und sie dabei befragt. Die Recherche fand im Rahmen von CLASS MATTERS (IMMER NOCH), einem künstlerischen Forschungsprojekt zum Thema Klassismus, im Fleetstreet Theater Hamburg statt. Klassismus ist die Diskriminierung aufgrund der sozialen Herkunft oder der sozio-ökonomischen Position in der Gesellschaft.



Hände ist Teil des Klassismus-Dossiers von Diversity Arts Culture Berlin / Stiftung für Kulturelle Weiterbildung und Kulturberatung und darüber hinaus gefördert durch das Programm »Kultur hält zusammen« der Dorit & Alexander Otto Stiftung gemeinsam mit der Hamburgischen Kulturstiftung, sowie durch das Fleetstreet Theater Hamburg, die Rudolf Augstein Stiftung und die Hamburgische Kulturstiftung. *



Ich hab mich eigentlich nie ausgeschlossen gefühlt,
das kann ich nicht so sagen, ganz im Gegenteil.

Verena Brakonier ist Arbeiterkind, Tänzerin/Choreografin in Hamburg. Sie studierte Tanz an der Folkwang Universität der Künste in Essen. Aktuell recherchiert sie zum Thema Klasse und Klassismus, verbindet ihr künstlerisches Arbeiten mit Aktivismus und gibt Anti-klassismus-Workshops. Einmal im Monat organisiert sie Online das Austauschformat "Anonyme Arbeiter:innenkinder" für Betroffene im Kunst- und Kulturbereich.
www.verenabrakonier.de

Jivan Frenster ist Kind spiritueller praktizierender Eltern. Er hat an der HFBK Hamburg Bildhauerei bei Thomas Demand studiert. Nach einer kreativen Pause widmet er sich nun der Regie von Experimentalfilm, Musik- und Fashion Videos. Sein Geld verdient er aktuell als Ausstattungsassistent und Art Director in der Werbung.
www.jiji8lili.com

Greta Granderath ist Theatermacherin, Dramaturgin und Autorin. Sie studierte Literatur- und Theaterwissenschaft und Performance Studies. Seit 2012 arbeitet sie freischaffend u.a. als Performance-Duo Granderath&Oliveira sowie mit Verena Brakonier, Regina Rossi, TREFFEN TOTAL, Forced Entertainment, Swoosh Lieu, mit der Ruhr-triennale, dem WDR, dem Theatre of Research und dem Gängeviertel Hamburg.
www.gretagranderath.de

Das Eis ist dünn (aber das Wasser ist lauwarm)

Von Michael Annoff

Klasse und Klassismus in
Kunst- und Kulturproduktion

☀ Klasse entscheidet darüber, wer einen Beruf in Kunst und Kultur ergreifen kann und wer nicht. Vor der Demokratisierung der Gesellschaft und damit auch vor der Kulturförderung hingen Künstler*innen vor allem vom Geschmack und guten Willen adeliger und später vermehrt großbürgerlicher Sponsor*innen ab. Aber auch heute ist es schwer, sich dem Eindruck zu entziehen, dass soziale und ökonomische Herkunft zu den wichtigsten Faktoren für beruflichen Erfolg im Kunstfeld gehören. Die in den letzten Jahren wieder stärker gewordene Debatte über Klassenunterschiede in Kunst und Kultur kritisiert den extrem ungleichen Zugang zu kreativen Berufen über das Schlagwort „Klassismus“. Diese neue Welle der Kritik knüpft aber an eine lange Tradition an. Vor allem avantgardistische Künstler*innen und Intellektuelle, die unter dem Eindruck der sozialistischen Revolution in Russland von 1917 standen, machten sich schon vor einem Jahrhundert Gedanken, wie auch die Produktion von Kunst unabhängig von Adel und Kapital organisiert werden könnte:

Am Ende seines berühmten Aufsatzes „Der Autor als Produzent“ zitiert Walter Benjamin Louis Aragons Idee, ein revolutionärer Intellektueller müsse zum „Verräter an seiner Ursprungs-klasse“ werden.

Er führt aus: „Warum? Weil ihm die Bürgerklasse in Gestalt der Bildung ein Produktionsmittel mitgab, das ihn aufgrund des Bildungsprivilegs mit ihr [der Arbeiterklasse], und noch mehr sie mit ihm, solidarisch macht.“¹

Autor*innen, Künstler*innen, Intellektuelle und Kreative sollten nicht einzelne Kunstwerke, sondern Zugang zu künstlerischen Arbeitsprozessen schaffen. Seit den Avantgarden hat sich dieses Selbstverständnis sowohl in der Entgrenzung der Künste als auch in deren kulturpolitischer Begleitung als ziemlich einflussreich erwiesen. Hinter der Forderung, dass nicht nur materielle sondern auch intellektuelle und kreative Produktionsmittel radikal umverteilt werden sollen, versteckt sich allerdings auch eine ziemlich bourgeoise Haltung². Benjamin und seine Mistreiter*innen gehen davon aus, dass der geistige Output einer Gesellschaft sowieso von privilegierten Akteur*innen ausginge und angeleitet werden müsste.



Die Demokratisierung der Kunst ist noch nicht abgeschlossen

Die seit einigen Jahren geführte Klassismus-Debatte findet unter genau umgekehrten Vorzeichen statt: Seit den 1970er Jahren wurden im Zuge der „Demokratisierung der Gesellschaft“ und der „Neuen Kulturpolitik“ in der Bundesrepublik Chancen auf akademische Ausbildung und kreative und künstlerische Berufswahl für deutlich mehr Menschen möglich. Abitur- und Studierquoten schossen in die Höhe, das BAFöG wurde 1971 eingeführt, zahlreiche Kunst- und Kulturinstitutionen gegründet, öffentliche Teilhabe zum Leitmotiv der deutschen Kulturpolitik erklärt. Aber trotz der ambivalenten Versuche seit rund fünf Jahrzehnten, Bildungsprivilegien zu demokratisieren, ist die ‚Ursprungs-klasse‘ der meisten Künstler*innen, Kurator*innen und Kulturarbeiter*innen in Deutschland eine bürgerliche. Die Umverteilung des ‚Produktionsmittels‘ Bildung hat in den Künsten (und nicht nur dort, sondern eigentlich in allen Arbeitsfeldern privilegierter Beschäftigung) nicht dazu geführt, dass Menschen mit ökonomisch schlechten Ausgangs-, Arbeits- und Lebensbedingungen die gleichen Chancen in künstlerischen Berufsfeldern haben wie das sogenannte Bildungsbürgertum. Trotz aller Demokratisierungsversuche bleiben vor allem die großen etablierten Kulturinstitutionen, die den Löwenanteil der öffentlichen Förderungen kassieren, Überreste bürgerlicher oder gar höfischer Kultur aus dem (vor-)vorvergangenen Jahrhundert. Die Freien Szenen, die von Projekt zu Projekt gefördert werden, oder die sogenannten Kleinkünste, die oft gar nicht als förderwürdig gelten, sind strukturell so unterfinanziert, dass es selbst bei großem Erfolg schwer möglich ist, von der Kunst zu leben. Erschwerend kommt hinzu, dass die prekären Arbeitsbedingungen in den Künsten eher parallel zu den ebenfalls geführten Diversitätsdebatten thematisiert werden. Eine stärkere intersektionale Verschränkung der Perspektiven wäre aber dringend nötig. Der Gender Pay Gap und damit die patriarchalen Abhängigkeiten von Künstlerinnen* ist größer als in den meisten Arbeitsfeldern. Die Klassismus-Debatte wurde darüber hinaus lange Zeit vor allem von weißen Personen geführt. Das hat vermutlich verhindert zu problematisieren, dass die von Klassismus betroffenen Menschen in Deutschland seit Jahrzehnten Arbeiter*innen mit (familiärer) Migrationsgeschichte sind. Der Bildungsaufstieg von Millionen weißen Deutschen in den 1970ern wurde vor allem auch dadurch möglich, dass sogenannte Gastarbeiter*innen die Jobs in der Produktion übernahmen. Sechs Jahrzehnte später wird kaum thematisiert, wie viel schwerer der Zugang zu künstlerischer Arbeit für die nachfolgenden Generationen ist.³

Mit ähnlichen Schwierigkeiten sind auch später nach Deutschland zugewanderte und geflüchtete Menschen konfrontiert: migrant pay gap, ungleiche Bildungschancen und ausbleibende Anerkennung im Ausland erworbener formaler Bildungsabschlüsse stehen langfristigen Diversifizierungsprozessen im Weg und schränken die Lebenschancen migrantisierter Menschen ein.

Der Grund für die existenzielle Not vieler Künstler*innen und Kreativer liegt aber nicht mehr nur daran, dass bürgerliche Institutionen sie gar nicht mitspielen lassen wollten. Stattdessen ist diese Prekarität unter anderem auch ein Resultat der gerade beschriebenen Entwicklung. Die Demokratisierung akademischer und künstlerischer Ausbildungen ist auf komplexe Weise mit den Interessen eines „ästhetischen Kapitalismus“ (wie es der Philosoph Gernot Böhme nennt) verquickt, der zwar kreative Arbeit, aber häufig nur zu prekären Bedingungen ermöglicht. Bildung und die Fähigkeit, intellektuell und kreativ zu arbeiten, sind nicht mehr ausschließlich Ausdruck von Privilegien. Diese Fähigkeiten rücken selbst in das

Zentrum kapitalistischer Ausbeutung. Intellektuelle und Kreative sind nicht mehr die Fürsprecher*innen der Ausgebeuteten, sie werden selbst zu welchen. Daher sind die Einkommen vieler Künstler*innen und Kreativen einfach zu niedrig.

Was ändert sich, wenn wir die Klassenfrage als Klassismus-Kritik neu stellen?

Dass nun eher von Klassismus als von Klasse die Rede ist, um ökonomische Ungleichheit in Kunst und Kultur zur Sprache zu bringen, kann eine Chance sein. Klassismus, wie er zunächst im englischsprachigen und seit den später Nullerjahren auch im deutschsprachigen Raum diskutiert wird, thematisiert die alltägliche Unterdrückung und Diskriminierung aufgrund ökonomischer Benachteiligung. Damit rücken Analyse und Kritik alltäglicher Lebensbedingungen und Ausdrucksformen von Armut und Prekarität in den Mittelpunkt der Debatte. Wir diskutieren stärker, wie die Herabwürdigung armer, erwerbs- oder wohnungsloser Menschen in Nachrichten, Filmen oder Nachbarschaftsgerede soziale Stigmatisierungen herstellt und verstärkt. Oder wie schwierig es ist, mit wenig oder gar keinem Geld zu überleben und möglichst ein wenig an sozialem und kulturellem Leben teilzuhaben. Wie sehr Habitus – das sozial bedingte Erscheinungsbild von Menschen in Körperhaltung, Sprache, Geste und Kleidung – auch das Werturteil der Gesellschaft bedingt. Und wie sehr alltäglicher Klassismus entscheidend für die Lebenschancen von Menschen aus der Arbeiter*innenklasse ist, wenn ökonomischer und sozialer oder sogar moralischer ‚Wert‘ eines Menschen gleichgesetzt und gegeneinander aufgewogen werden.

Dass ein Zusammenhang zwischen dem Rückbau des Sozialstaats und dem zivilgesellschaftlichen Diskurs über arme Menschen besteht. 2008 etwa ließ der damalige Finanzsenator Thilo Sarrazin seine Behörde ein Kochbuch mit Rezepten erstellen, um zu beweisen, dass der ALG-II-Satz ausreichend zum Überleben sei, während er gleichzeitig landeseigene Sozialwohnungen zum Spottpreis verscherbelte. Nachdem die Mietpreise so sehr in die Höhe geschossen sind, dass auch weite Teile der Mittelschicht massiv betroffen sind, hat der Berliner Senat jedoch begonnen, Teile der Wohnungen – zurück zu kaufen ...

Klassismus konzentriert sich anders als bisherige materialistische Kritiken an Klassenverhältnissen darauf, nicht mehr die materiellen Grundlagen kapitalistischer Produktionsprozesse zu analysieren, sondern die symbolischen Ordnungen ökonomischer Ungleichheit zu entlarven und zur Sprache zu bringen. Die Debatte um Klassismus macht sich damit identitätspolitische Strategien zu eigen, damit – ähnlich wie in der Verhandlung von Sexismus, Rassismus oder Ableismus – den tatsächlich Betroffenen der Rücken gestärkt wird. Betroffene sollen ohne Bevormundung durch Ursprungsklassenverräter*innen für sich selbst sprechen.

Das stärkt die Möglichkeiten für Menschen aus der Arbeiter*innen- oder auch Armutsklasse, sich selbst zu empowern und sich klassistischer Unterdrückung entgegenzustellen. Das ist etwas völlig anderes als Walter Benjamins Vorstellung, dass das Proletariat auf solidarische Bürgerkinder angewiesen wäre, um seine Lebenswirklichkeiten und Interessen öffentlich artikulieren zu können. Stattdessen eröffnet Klassismuskritik Perspektiven, von alltäglichen Ausgrenzungserfahrungen aus auf dahinter liegende diskriminierende Strukturen zu schließen. Darüber hinaus bietet die biographisch oder identitär begründete Perspektive auf Klasse eher als materialistische Kritik die Möglichkeit, Klassismus in Verschränkungen mit weiteren Diskriminierungsdimensionen zusammenzudenken und spezifische Ausgrenzungsbedingungen zu artikulieren.

Der Gender Pay Gap und damit die patriarchalen Abhängigkeiten von Künstler*innen ist größer als in den meisten Arbeitsfeldern.

Dieser Ansatz kommt bisher vor allem in autobiographischen Formen zum Ausdruck, die klassistische Diskriminierung von der persönlichen Erfahrung ausgehend schildern, etwa das in der Kulturszene breit rezipierte „Rückkehr nach Reims“ von Didier Eribon oder kürzlich das von Daniela Dröscher herausgegebene Projekt „Check your habitus“. In diesen Arbeiten werden die Konflikte und die Scham beschrieben, die mit einem Bildungsaufstieg und dem Versuch verbunden sind, sich in bourgeois dominierten Strukturen durchzusetzen und zu etablieren. Dieser neuartige ‚Verrat‘ an der Ursprungsklasse ist keine Bevormundung der Unterdrückten durch privilegierte Bildungsbürger*innen mehr, sondern vielmehr ein oft schambehafteter weil schonungsloser Bericht der eigenen Aufstiegsbiographie, die entlang der Veränderungen des eigenen Habitus erzählt wird.

Gerade diese Diskriminierungserfahrungen bei den Grenzgängen zwischen Herkunfts- und Aufstiegs milieu liefern wichtige Impulse, um alltägliche klassistische Symbolordnungen sichtbar zu machen und zu dekonstruieren. Die Habitus-Checks liefern so wichtige Infos über die biographisch bedingten Zugangsbarrieren von Klassismus betroffener Künstler*innen. Dafür bietet die Arbeit in Kunst und Kultur jeden Tag von Neuem Gelegenheit: Die Plastiktüte von Lidl oder ALDI als lustiger Regieeinfall, der sublimen Charme des Normcore Dresscodes mies bezahlter Volontär*innen und der kleine feine Unterschied eines Elternhauses mit Klavier und ohne.

Vintage Sneaker sind kein Armutszeugnis – Grenzen der Klassismus-Kritik

Die identitätspolitisch begründete Wende in der Kritik an Klassenverhältnissen bringt aber auch Probleme mit sich, vor allem dann, wenn es nicht um die gesamte Gesellschaft, sondern ‚nur‘ um Kunst und Kultur geht. Sexismus, Rassismus und Ableismus werden als gesellschaftliche Konstruktionen begriffen, deren Grenzziehungen im Laufe der Jahrhunderte frei erfunden wurden. Die schrecklichen, oft sogar mörderischen Folgen für die Betroffenen dieser Konstruktionen entbehren jeder ‚objektiven‘ oder ‚natürlichen‘ Grundlage. Es geht identitätspolitischen Kritiken deswegen häufig darum, zugleich die ideologischen Grundlagen von Diskriminierung als Erfindung der Herrschenden zu benennen und damit der daraus entstehenden Gewalt ihre ideologische Legitimation zu entziehen. Sie setzen dabei häufig bei Beschreibungen an, wie die Grenzziehungen zwischen dominanten und marginalisierten Gruppen alltäglich hergestellt werden. Dafür stehen etwa Judith Butlers Begriff des „Passings“ in einer heteronormativen Gesellschaft oder Fatima El-Tayeb's Begriff des „Markiert“-Seins migrierter und migrantisierter Menschen. Beide Konzepte beschreiben jeweils auf ihre Weise, wie willkürlich ausgewählte körperliche Eigenschaften oder Verhaltensweisen von Menschen herangezogen werden, um Menschen nach Geschlecht oder Herkunft zu sortieren und zu werten.

Allerdings ist dieses identitätspolitische Prinzip nicht ohne Weiteres auf Klassismus-Erfahrungen übertragbar. Bisher wurde in der Klassismus-Debatte (teilweise bewusst) darauf verzichtet, eine materialistische Grundlage des Klassenbegriffs herauszuarbeiten, die empirisch überprüfbar wäre. So ging es den Autor*innen der ersten deutschsprachigen Klassismus-Einführung, Andreas Kemper und Heike Weinbach, 2008 vor allem um „die Sensibilisierung für neue Sichtweisen, weniger um begriffliche Schärfe und starre Definitionen.“

Die Abwertung ökonomisch schwacher Menschen beruht auf einer realen materialistischen Grundlage, die aus den Widersprüchen kapitalistischer Ver-

hältnisse resultiert. Darüber hinaus sind die Ausdrucksformen klassistischer Ausgrenzung weniger eindeutig. Zwar hat Pierre Bourdieu mit „Habitus“ ein oftmals verwendetes Konzept beschrieben, wie Klasse als soziale Praxis sichtbar wird, das neben materialistischen Aspekten auch kulturelles und soziales Kapital berücksichtigt. Jedoch hat sich die Grundlage, wie wir uns Habitus aneignen, seit der Zeit Bourdieus grundlegend geändert. Es geht nicht mehr darum, dass wir uns einen möglichst prestigereichen Habitus aneignen, nicht einmal im Foyer oder gar beim Bewerbungsgespräch in der konservativsten Oper. Stattdessen kommt es in der gegenwärtigen Geschmacksbildung drauf an, zwischen möglichst vielen verschiedenen habituellen Codes wechseln zu können. Während es früher darauf ankam, den hochkulturellen Kanon draufzuhaben, geht es heute eher darum in möglichst vielen unterschiedlichen Kontexten ästhetisch und inhaltlich anschlussfähig zu sein. Das macht es auf den ersten Blick viel schwerer, von bestimmten Codes Rückschlüsse auf soziale Verhältnisse zu ziehen. Wenn alle im Theaterfoyer weiße Sneaker tragen, wirkt das erstmal als eine Angleichung sozialer Unterschiede, obwohl sie diese eigentlich nur verwischen.

An dieser Stelle wird die große Offenheit von Klassismus-Konzepten zum Problem, weil es schwer möglich ist, Alltagssituationen und strukturelle Verhältnisse analytisch miteinander zu verknüpfen. Der Ansatz, von habituellen und diskursiven Alltagspraktiken auf strukturelle (Un-)Gleichheit zu schließen, ist einer Schwierigkeit ausgesetzt. Habituelle Unterschiede sind nicht immer gleichbedeutend mit den sozialen Konflikten, von deren symbolischen Ordnungen sie Teil sind.

Insofern lässt sich die Klassismusdebatte auch als eine Kulturalisierung ökonomischer Ungleichheit problematisieren, die sich zu sehr für die kulturellen Ausdrucksformen von Ungleichheit interessiert und zu wenig für deren kapitalistische Grundlagen.

Nämlich Scheindebatten auf ästhetischer Ebene zu führen, die eher vom strukturellen Problem dahinter ablenken als es zu benennen, indem sie die Bedeutung habitueller Unterschiede zu sehr betonen. Das war zum Beispiel bei Gentrifizierung lange der Fall, wo der Habitus neuer Mieter*innen mit etwas höheren Einkommen [Kleidungsstil und Kaffeavorlieben] oftmals polemischer thematisiert wurde als das Problem flächendeckender Immobilienspekulation.

Im Feld der Künste ist die Bedeutung von Habitus für ökonomische Ungleichheit als Ausgangspunkt für Sozialkritik ebenfalls nicht unproblematisch. Dass liegt anders als bei Gentrifizierung aber nicht daran, dass einzelne habituelle Details auf fragwürdige Weise politisiert werden. Stattdessen zeigt sich in vielen künstlerischen Milieus, dass in den künstlerischen Habitus neben der sozialen und ökonomischen Herkunft auch traditionelle professionelle Selbstbilder einfließen. Obwohl im künstlerischen Feld viele Menschen aus eher privilegierten Verhältnissen kommen, lassen sich häufig habituelle Selbstinszenierungen beobachten, die dem Mythos „brotloser“ Künstler*innen und dessen Neuinterpretationen Rechnung tragen – Nicht jeder bekleckste Vintage Sneaker in der Raucher*innenecke einer Kunsthochschule lässt auf Geldknappheit im Elternhaus ihrer Träger*innen schließen.

Ästhetische Ablenkungsmanöver: Die Klassenfrage geht über die Kunst hinaus

Dass ästhetische Ablenkungsmanöver strukturelle Ungleichheit verbergen, könnte sich bei einer Klassismus-Debatte in den Künsten wiederholen, weil prekäre Arbeitsbedingungen für alle nur scheinbar gleichmachen. Anders als viele klas-

sistische Diskriminierungen, die auf Abgrenzung und Abwertung setzen, werden in künstlerischen Feldern Klassenunterschiede eher kaschiert. Solch Künstler*innen-Habitus bezieht sich in aller Regel auf die von allen geteilte Erfahrung prekärer Arbeitsverhältnisse. Gerade weil viele künstlerische Felder so kompetitiv und zugleich unterfinanziert sind, ist der Lebensweg der meisten Künstler*innen von mehr oder minder dauerhaften prekären Phasen geprägt. Die Ungleichheit zwischen vielen Künstler*innen liegt aber nicht in den Arbeitsbedingungen selbst, sondern in ihren Optionen, diese Prekarität auszuhalten oder zu lindern. Während die Arbeitsbedingungen fast überall gleich mies sind, sind die Möglichkeiten künstlerische Berufe abzusichern oder gar quer zu finanzieren, höchst ungleich verteilt. Während über die prekären Arbeitsbedingungen und die Bereitschaft, sich darauf einzulassen, verhältnismäßig viel bekannt ist und öffentlich diskutiert wird, wird über privilegierte Ausweichmöglichkeiten deutlich weniger gesprochen und geforscht. Die starke Betonung geteilter Prekaritätserfahrungen verdeckt daher vielerorts, was die Künste in weiten Teilen am Leben hält, vor allem in pandemischen Zeiten: Unterschiedlich sichere Standbeine außerhalb der Kunst und mehr noch unterschiedlich starke familiäre Sicherheitsnetzwerke und Aussichten auf ein Erbe. Eine Klassismus-Diskussion mit zu offenem Begriffsverständnis in den Künsten läuft deshalb Gefahr, dass jede prekäre Situation potenziell als Klassismus-Erfahrung dargestellt werden kann. Viele künstlerische Szenen sind deshalb geradezu von einer habituellen Vereinheitlichung uneindeutiger Codes geprägt. Dort kombinieren alle einen liebevoll ausgesuchten Secondhandsweater mit Lippenstift von Chanel, schnorren Filterkippen und reden über Ungewissheit...

Zugleich neigt eine zu offene Klassismus-Diskussion zu plakativen Gegenüberstellungen, die der Komplexität sozialer und ökonomischer Ungleichheit nicht immer gerecht werden, etwa wenn Einzelphänomene immer wieder im Mittelpunkt der Kritik stehen, ohne ihre gesellschaftlichen Ursachen zu benennen. Etwa, wenn sich mehr darüber empört wird, dass erstaunlich viele Künstler*innen eine Wohnung von den Eltern geschenkt bekommen haben, und weniger darüber, dass es keine politische Mehrheit für eine Reform des Erbrechts gibt.

Die Thematisierung von Klassismus in den Künsten scheint manchmal eher zu einer Wehklage über allgemeine Prekarisierung der Künste zu geraten als zu einer persönlichen Auseinandersetzung mit den eigenen Sicherheitsnetzwerken. Es ist aber wichtig, dass vor allem Künstler*innen zu Wort kommen, für die Armut nicht erst durch eine freiwillige Entscheidung zu einer extrem risikoreichen Berufswahl zu einer konkreten Bedrohung geworden ist.

Tatsächlich werden aber auch die öffentlichen Habitus-Checks betroffener Künstler*innen sich bald erschöpfen, wenn sich aus ihren Barrieren-Erfahrungen keine politischen Forderungen ableiten lassen, die über die individuelle Biographie hinausgehen, Ungleichheiten ökonomisch begründen und darüber hinaus intersektional denken. Bei dieser Entwicklung kann Walter Benjamin vielleicht doch helfen. Künstlerische und intellektuelle Arbeit darf nicht nur von und für sich selbst sprechen. Sie wird nur dann ausreichend monetäre und ideelle Wertschätzung erfahren, wenn sie sich wieder solidarisch ins Verhältnis zu den Millionen Menschen setzt, die anderen prekarierten Tätigkeiten nachgehen (müssen). *

Michael Annoff arbeitet anthropologisch, kuratorisch und performativ. Von 2016 bis Januar 2022 hatte Michael eine Akademische Mitarbeit für Kultur & Vermittlung im Studiengang Kulturarbeit der FH Potsdam inne. Gemeinsam mit Nuray Demir dokumentiert Michael seit 2018 im Projekt „Kein schöner Archiv“ das immaterielle Erbe der postmigrantischen Gesellschaft.

- 1 Unter „Produktionsmitteln“ begreift die marxistische Theorie alle Hilfsmittel von Produktionsprozessen, etwa Rohstoffe und Maschinen. Weil intellektuelle und kreative Arbeit vor allem immaterielle Güter sind (Zugang zu Bildung und Zeitressourcen), stellt sich für die Avantgarden die Frage, wie die Produktionsmittel der Kunst revolutionär umverteilt werden könnten.
- 2 Mit „Bourgeoise“ sind bürgerliche Milieus gemeint, die über soviel Kapital verfügen, dass sie nicht oder nicht vollständig auf Einkünfte aus eigener Erwerbsarbeit angewiesen sind.
- 3 Eine der wenigen Ausnahmen ist die die Videoarbeit von Nuray Demir und George Demir „Semiotics of the Kunstfeld“ (2020).

Zugehörig- keitskontrolle im Konzertsaal

Dr. Dr. Daniele G. Daude

über Klassismus
in der Klassik



Ouverture¹

1.

☀ Auch wenn ich klassische Musik liebe, muss ich mich ein wenig überwinden, ins Konzert zu gehen. Einmal angekommen, wiederholt sich die gleiche Szene: unverschämte Blicke starren mich und meine Begleitung an. Einfach so. Es gibt die ganze Palette an Gefühlsregungen dabei.

Unverständnis: „Was machst DU denn hier?“

Neugier: „Wie ist es möglich, dass DU hier bist?“

Fetischisierung: „Interessant, DAS habe ich noch nie probiert!“

Entsetzen: „Wie kannst DU es wagen, hier zu sein?“

Feindseligkeit: „Hau ab DU...! Das hier gehört MIR!“

Überforderung: „Dass DU überhaupt hier bist, übersteigt mein Vorstellungsvermögen.“

Schon dreijährige weiße bildungsbürgerliche Kinder spüren, dass sie alles anstarren, auf alles mit dem Zeigefinger zielen und laut kommentieren dürfen, was sie nicht aus ihrer Welt kennen: „Das werden sie wohl machen dürfen!“, „Das steht ihnen doch zu!“, denken ihre Eltern. Die Kinder tun mir leid. Sie können nichts dafür, dass ihre Eltern an einem Überlegenheitskomplex mit eingeschränkter Vorstellungskraft leiden. Sie lernen von klein auf, dass sie Sachen besitzen und vor allem, dass sie damit *alles* machen dürfen. Später übertragen sie ihren Besitzanspruch auf Menschen und Orte. Die städtischen bürgerlichen Kinder lernen, sich von den „Prolls“ abzugrenzen, die zwar auch weiß, aber vom Land, Bauernkinder, Arbeiterkinder in Jogginghosen sind. Sie lernen, dass *diese Leute* weder Geschmack, Intelligenz noch Sinn für Ästhetik haben. Sie lernen, dass „die Prolls“ in der Regel nicht weiß sind, das ist auch praktischer, um sie zu erkennen. Sie lernen früh, dass sie darüber entscheiden dürfen, wer in ihre sozio-kulturelle Welt gehört und wer nicht. Sie sind irritiert, Menschen zu treffen, die sich außerhalb ihrer Klasse bewegen.

2.

Wenn ich klassische Musik liebe und Harz-IV-Empfänger*in² bin oder in prekären oder unterbezahlten Arbeitsverhältnissen lebe, überlege ich genau, in welches Konzert ich abends gehe. Gehe ich zu einem Konzert, wo ich meine Freund*innen treffe und mich an einem Tisch mit ihnen austausche, oder gehe ich ins Kino, wo ich mich ablenken kann und mich ebenfalls mit meinem Freund*innenkreis darüber aufregen oder begeistern kann. Oder gehe ich in ein klassisches Konzert – dann allerdings allein, denn mein Umfeld findet das „zu spießig“. Ich fange an zu rechnen: Fahrkarte hin 3 Euro, Fahrkarte zurück 3 Euro, die billigsten Karten sind alle weg, also beginnt es bei 25 Euro. Bis wann geht das Konzert? Gibt es noch öffentliche Verkehrsmittel danach, ein Taxi würde mein Budget sprengen. Ich sehe, dass es ein Kontingent für Azubis, Studierende, Senior*innen und Empfänger*innen von ALG II gibt. Der Ausweis muss *nur* an der Kasse vorgezeigt werden. Diese Demütigung tue ich mir nicht an. Dann plane ich eben länger im Voraus. Das nächste Konzert ist in zwei Monaten. Ich buche und hoffe, den Termin nicht – wie beim letzten Mal – zu vergessen.

3.

Wenn ich klassische Musik liebe, aber weder Noten lesen kann noch ein Instrument spiele, fühle ich mich fehl am Platz. Schon die Diskussionen im Foyer strengen mich an. Wer, was, wann gespielt, welche Wettbewerbe und Preise gewonnen hat, wer besser ist und warum etc. Das interessiert mich nicht einmal. In der Pause geben die Herrschaften³ dann ihre Lieblingskommentare ab: der Klangkörper sei „nicht organisch genug“, die Solistin nicht passend angezogen, ihre Musik sei immer „zu dies und zu wenig das“, der zweite Satz sei viel zu schnell interpretiert, „Unverschämte!“, die Holzgruppe sei zu hoch, das Blech „natürlich“ viel zu tief und überhaupt habe alles die „Qualität eines Amateurorchesters!“. Die Qualität ist für die „Experten“ im Publikum extrem wichtig. Diese „Experten“ sind die eigentlichen Wächter musikalischer Qualität. Nach Jahrzehnten der Beobachtungen dieser interessanten Kreise – ich gelte ja nicht als Ansprechpartner*in und kann daher alles in Ruhe mitanhören, ohne wahrgenommen zu werden – stellte ich fest, dass das, was mit „musikalischer Qualität“ gemeint ist, wenig mit Musik zu tun hat. Es sind nur Meinungen von Personen, die sich über das, was sie gehört und gesehen haben, austauschen. Doch sie verkaufen ihre Meinung als fachliche Expertise. Warum wollen sie unbedingt, dass ihre Meinung keine subjektive Geschmacksache ist, sondern als objektiv, neutral und wissenschaftlich angesehen wird?

4.

Mein Verhältnis zur Neuen Musik ist ambivalent. Ich liebe „Gay Guerilla“ und „Feminism“ von Julius Eastman, vieles von Luigi Nono, die breiten Flächen Ligetis und Pierre Schaeffers Musik finde ich immer noch lustig, da sie mich an die Zeichentrickserie „Die Shadoks“ erinnert. Wenn ich aber ins Konzert gehe, wo Komponist*innen, die ich nicht kenne, aufgeführt werden, bin ich immer leicht angespannt. Werde ich heute angebellt, angeschwiegen oder mit Tinnitus-Tönen gefoltert? Sagen kann ich das nicht, sonst würde ich zu einem regressiven Tonal-Banausen⁴ erklärt und wäre von der post-tonalen Kunstfreiheitsgemeinschaft für immer ausgeschlossen. Ich will aber dabeibleiben. Denn manchmal mag ich, was ich höre und sehe. Und wenn sie sich nicht so ernst nehmen, können Komponist*innen und Performer*innen auch richtig lustig werden, sogar subversiv. Das Potenzial wird aber selten ausgenutzt. So kommt es mir jedenfalls vor. Also schweige ich und höre geduldig zu, während die Insiderwitze auf der Bühne

fertiggespielt werden. Ich lese dann fleißig das Programmheft, wo die Konzeption erklärt wird, verknüpfe sie mit denen, die ich kenne, beurteile ihr Gelingen oder Scheitern im Hinblick auf die Ausführung des Konzepts. Und gut ist.

5.

Wenn ich klassische Musik liebe und alleinerziehendes Elternteil bin, überlege ich, ob ich mir die Kinderbetreuung gerade leisten kann, welcher Person ich meine Kinder anvertrauen kann oder ob ich es doch lieber lasse. Warum wird an Konzert- und Opernhäusern eigentlich nie Kinderbetreuung angeboten?

Allegro ma non troppo, un poco Maestoso⁵

Diese fünf realen Situationen zeigen beispielhaft, wie sich eine kleine Gruppe permanent durch Gewalt und Ausschlüsse definiert. Klassenzugehörigkeit wird hier als kollektive Performanz deutlich. Es ist ein Prozess der Gemeinschaftsbildung, der nur durch ständige Wiederholung und hegemoniale Unterdrückung der anderen funktioniert. Diskriminierungen aufgrund vermeintlicher oder tatsächlicher Klassenangehörigkeit werden dabei *immer* mit weiteren Unterdrückungsformen kombiniert – wie etwa mit Sexismus, der Verachtung des ländlichen Lebensraums, patriarchaler Familienpolitik, Ableismus, Rassismus etc. Um diese Ausschlussmechanismen zu ergründen, hat es deshalb wenig Sinn, sich nur auf Klassismus zu konzentrieren, denn diese Kategorie allein erfasst weder die miteinander verstrickten Unterdrückungsformen noch die intersektionelle Lebensrealität der ausgeschlossenen Personen und Gruppen im Konzertsaal.

Wer ist also „das“ Konzertpublikum? Auf diese Frage wird es hier keine Antwort geben. Je nach gesellschaftlichen Positionierungen, Erfahrungs- und Wissensständen, je nachdem, welcher Fokus, welche ästhetischen Voraussetzungen, Epochen, Gattungen, Genres erfasst werden, fallen die Antworten komplett unterschiedlich aus. Selbst innerhalb der akademischen Fächer, die sich mit Musikpublika in „der“ klassischen Musik beschäftigen, herrscht keine Einigkeit darüber, was wohl darunter zu verstehen ist. Auch das Interesse für das Musikpublikum bleibt in der akademischen Musikwissenschaft marginal. Im Jahr 2021 werden musikalische Werke immer noch überwiegend außerhalb ihrer sozialen, historischen und politischen Aufführungskontexte erforscht. Im Musikstudium werden Werke von ihren Entstehungs- und Rezeptionskontexten scharf getrennt: entweder wird das ahistorische, geniale Kunstwerk *an und für sich*, also ohne Kontext, betrachtet. Oder es werden all die soziologischen, kulturwissenschaftlichen, feministischen Forschungen, Gender-, Queer- und Postcolonial Studies einbezogen, die die Werke im Zusammenhang mit gesellschaftlichen Positionen der Komponist*innen und ihre Deutungs- und Rezeptionsgeschichte untersuchen. Dieser letzte Ansatz wird allerdings von Musikwissenschaftler*innen immer noch als unseriös erklärt. Das Publikum ist im Musikstudium so irrelevant, dass es bis zum Jahr 2010 im wichtigsten deutschsprachigen Lexikon, dem 29-bändigen Werk „Musik in Geschichte und Gegenwart“ (MGG), keinen Eintrag dazu gab.

In seiner Abhandlung „Das Publikum macht die Musik“⁶ setzt sich Sven Oliver Müller mit der Entstehung der klassischen Musikkultur in Europa auseinander. Der Historiker hat eine interessante Perspektive auf die Entstehung einer bürgerlichen Gemeinschaft, die sich als kulturelle Elite denkt und aufführt. Müller formuliert acht Hypothesen, die zur Gemeinschaftsbildung einer kulturellen Elite beitragen. Gerade seine siebte These ist im Kontext von Klassismus in der klassischen Musik relevant:

„Das Publikum macht die Musik [...], weil Entstehung und Erfolg von Kompositionen erst durch die Entscheidungen sozialer Gruppen und die Investitionen der Veranstalter zu erklären sind. [...] Die Beliebtheit bestimmter Werke oder Gattungen wird dabei weniger durch ihre ästhetische Qualität begründet als durch deren Bewertung durch die Praktiken der Musikfreunde.“⁷

Andante cantabile⁸

Ich wohne in Berlin. Hier liegt der berühmteste Konzertsaal für klassische Musik, die Berliner Philharmonie, in der Nähe des Tiergartens am Potsdamer Platz, unweit der Staatsbibliothek, des Kulturforums, der Neuen Nationalgalerie, der Gemäldegalerie, des Musikinstrumentenmuseums, des Kinos Arsenal; kurz, im Zentrum dessen, was unter „Kultur“ verstanden wird. Der Konzertsaal ist umgeben von Museen, einer Bibliothek, von Kunst und einem Kino – und das alles mitten in einem Businessviertel. Vom Hermannplatz aus, einem zentralen Platz in Neukölln, einem populären Viertel in Berlin, braucht Mensch 20 Minuten mit dem Fahrrad und 30 Minuten mit öffentlichen Verkehrsmitteln. Vom U-Bahnhof Wedding in einem anderen populären Viertel in Berlin braucht Mensch ungefähr die gleiche Zeit. In der Innenstadtzone kostet eine Fahrkarte derzeit⁹ drei Euro. Also drei Euro für die Hin- und drei Euro für die Rückfahrt. In der Philharmonie gibt es zwölf Preiskategorien¹⁰. In den ersten vier Kategorien gibt es Karten von neun Euro bis 35 Euro (Stehplätze), 12 Euro bis 55 Euro (Podium), 16 Euro bis 95 Euro (Sonderplätze). Dabei gibt es eine „barrierefreie“ Kategorie genannt „Behindertenloge“¹¹ von 25 Euro bis 120 Euro. Es heißt: „Rollstuhlfahrern und ihren Begleitern stehen 16 Plätze in der Versehrtenloge zur Verfügung“ (von 2.250 Plätzen im Großen Saal) und weiter „Rollatoren und Gehhilfen dürfen aus Sicherheitsgründen nicht mit in den Saal genommen werden. Sie können an den Garderoben oder vor dem jeweiligen Saalzugang abgestellt werden.“ Denn es kommen bekanntlich nur Cis-Männer mit ihren cis-männlichen Begleitern in die Konzerte. Wenn diese Kategorien ausverkauft sind, kommen wir in die Preisgruppen I bis VIII. Dort gehen die Preise von 21 Euro (diese Plätze sind in der Regel zuerst ausverkauft) bis 290 Euro.

Die Philharmonie erkannte Ende der 2000er¹², dass die Preise möglicherweise ein Grund dafür sein könnten, dass keine Verjüngung, Demokratisierung und Diversifizierung des Publikums stattfindet, und bemüht sich seither um neue kostenlose Formate an Schulen und für Erwachsene. Im Oktober 2007 entstand dann das Lunchkonzert, ein kostenloses Konzert von 40 bis 50 Minuten im Foyer. Die Konzerte finden bis heute jeden Dienstag statt. Besucher*innen dieser Konzertreihen sind allerdings vor allem Rentner*innen und Musikstudierende. Denn die Konzerte finden mittags statt. Somit werden die anvisierten Zielgruppen von Anfang an ausgeschlossen: Personen in prekären Arbeitsverhältnissen mit Präsenzpflcht, unterbezahlte Arbeitnehmer*innen mit festen Dienstplänen, Schicht-arbeiter*innen etc. Bevorzugt werden immer noch drei Gruppen: die Freiberufler*innen, die Musikstudierenden und natürlich das Abonnementpublikum, ältere Damen und Herren, auf die Konzert- und Opernhäuser finanziell angewiesen sind.

Scherzo molto vivace¹³

2016 entstand in Hamburg die concerti Klassikstudie¹⁴. Bei dieser Studie wurden zwischen Oktober 2015 und Februar 2016 4.742 Personen befragt. Sie erhob u. a.

„die Beschreibung der Soziokultur (Alltag, Status, Milieu, Konsum, Interessen) der an ernsthafter Musik interessierten Bevölkerungsgruppen, differenziert nach Alter, Bildung, Status, Urbanität und Region“ und „die Beschreibung der Hauptmerkmale (Einstellungen, Gewohnheiten, Umstände) der Intensiv- und Gelegenheitshörer“.¹⁵ Dabei stellten die Autor*innen fest: „Rund zwei Drittel der Klassikhörer geben an, dass sie in der Freizeit selbst musizieren. Drei Viertel von ihnen sagen, dass sie mit anderen gemeinsam musizieren, sei es im Chor, in einem Orchester oder in Form von Kammermusik. Klassische Musik hat für sie offenbar auch die Bedeutung, ein Medium für soziale Kontakte und Beziehungen zu sein.“¹⁶ Auch wenn diese Studie nur der Bruchteil einer Bestandsaufnahme sein kann, zeichnen sich dennoch Tendenzen ab: 50 Prozent der Zuhörer*innen haben ein abgeschlossenes Universitätsstudium (S. 17). 24 Prozent sind nichtleitende Angestellte, gefolgt von 12 Prozent Freiberufler*innen (S. 18). 8 Prozent verdienen weniger als 1.000 Euro pro Monat. Die meisten Hörer*innen haben ein Monatseinkommen zwischen 1.000 Euro und 3.000 Euro (35,2 Prozent), gefolgt von 3.000 bis 4.000 Euro (15,5 Prozent) und schließlich über 4.000 Euro (19 Prozent) (S. 19).

Im Konzertsaal können die Angehörigen einer kleinen, weißen, bildungsbürgerlichen Gemeinschaft für einen Abend „Master Of The Universe“ spielen. Sie stärken sich gegenseitig (Co-Validierung) und präsentieren sich als wahre Wächter*innen einer bedrohten „Hochkultur“. Dies bewirkt zum einen ständige gewaltvolle Ausschlüsse prekärer und generell nicht normativer, nicht weißer Personen und Gruppen. Zum anderen wird erzählerisch eine Umkehr vorgenommen, indem die offensiven wiederholten Ausschlüsse vonseiten Bildungsbürgertum als Verteidigung gegen „Angriffe auf ihre Hochkultur“ konstruiert werden. Seit 2020 sind die multiplen Kritiken an der weißen patriarchalen Klassikwelt unüberhörbar geworden. Viele Fälle sexuellen Missbrauchs von Männern in Machtpositionen wurden öffentlich, Schwarze Komponist*innen, Dirigent*innen, Opernsänger*innen berichten von massiven rassistischen Praktiken auf Festivals, in Konzert- und Opernhäusern, der Verein Pro Quote¹⁷ beauftragt Studien¹⁸ und arbeitet an einer bundesweiten Frauenquote. Da diese Vorwürfe mit dem Selbstbild des Bildungsbürgertums, die sich als weltoffen, intelligent, frei, geschmackvoll, kultiviert, gar raffiniert versteht, vollkommen kollidieren, reagiert der Kulturbetrieb: Institutionen thematisieren „Diversität“, „Inklusion“, „Klassismus“ etc. und behalten dabei Machtstrukturen sowie exklusive Besetzungspolitik unauffällig bei.

Finale¹⁹

„If I am thinking about my grandchildren, we need to do more than a token Black person in the space temporarily, and think about it structurally: who are the gate keepers? Who is around the table? Who is making decisions that mean that the doors can stay open?“²⁰

Ayanna Witter-Johnson, Komponist*in

Dieser Einblick in Rituale und Bräuche der weißen Bildungsbürgertum im klassischen Konzertbetrieb zeigt beispielhaft, wie mehrfache Ausschlüsse dazu da sind, eine angestrebte Kulturgemeinschaft gewaltvoll zu behaupten. Nicht die musikalischen Werke stehen dabei im Zentrum, sondern eine immer wieder wiederholte „Anbetung der Asche“²¹: die Tradition. Mit dem magischen Schlagwort „Tradition“ entscheidet die kleine Gemeinschaft darüber, was genial ist und was nicht, was Qualität ist und was nicht, was richtig ist und was nicht, wer dazu gehört, was möglich ist; kurz: **was relevant ist und was nicht**. Mitglieder dieser

Gemeinschaft erklären sich zu Verfechter*innen der Hochkultur“, gegen werk-untreue Musiker*innen, gegen den Einbruch der Popkultur in den klassischen Musikbetrieb und die Oper, gegen eine ahistorische Aufführungspraxis, gegen die Gleichwertigkeit von Filmmusik und Sinfonie- und Opernmusik, gegen tonale Neue Musik und vor allem gegen die Politisierung großer Kunstmusik und ihrer „genialen Komponisten“²². Kurz, gegen das „Kaputtmachen“ aller schönen Kindheitserinnerungen. Alle Mitglieder dieser Kulturgemeinschaft unterschreiben deshalb einen impliziten Vertrag, welcher besagt: Klassische Musik ist der akustische Beweis der kulturellen Überlegenheit weißer cis-heterosexueller europäischer Männer. Deshalb ändert die Präsenz einer Schwarzen Person im Orchester, einer Muslima mit Kopftuch am Dirigierpult oder eines blinden Opernsängers absolut nichts am System.

Das rapide alternde und schrumpfende Konzertpublikum zwingt Konzert- und Opernhäuser dazu, sich Gedanken über den Erwerb eines neuen, breiten, diversen und jungen Publikums zu machen. Das ist die Bedingung zum Überleben. Widerwillig erfinden Institutionen sporadische Projekte ohne jegliche Nachhaltigkeit. Das geschieht immer nach dem gleichen Muster: weiße bürgerliche Kulturschaffende denken sich Kulturprogramme für ihresgleichen aus und wundern sich dann tatsächlich darüber, dass nicht massenhaft BiPoC in die Konzertsäle stürmen, wenn eine Oper ins Türkische übersetzt, Beethoven mit House Musik gesampelt oder Sinfonien mit Tombak- oder Kora-Improvisation gespielt werden.

Allegro con fuoco²³

Eine ernsthafte und nachhaltige Veränderung bedarf einiger unerlässlicher Schritte:

- Mit der darwinistischen²⁴ und kanonischen Auffassung von Musikgeschichtsschreibung brechen und weitere plurale Modelle anbieten: z.B. kritische Ansätze der New Musicology, feministische, dekoloniale und intersektionale Musikgeschichtsschreibung
- Musik von BiPoC Komponist*innen auf Festivals, in Konzert- und Opernhäusern aufführen und somit auch eine Interpretationsgeschichte beginnen
- Förderung von Musikunterricht, Instrumentenverleih und Konzertbesuch
- Förderung von Personen und Gruppen, insbesondere BiPoC, die von mehrfacher Prekarität betroffen sind
- Geschriebene Konzertmusik als Teil eines kulturellen, politischen und ideologischen Diskurses des Bildungsbürgertums erfassen und untersuchen
- Alternative Praktiken und Strukturen erschaffen, jenseits bürgerlicher Ideologie

„Music does not discriminate, People do.“
Chi Chi Nwanoku, Gründerin des Chineke! Orchestras 🌟

Quellen

bell hooks: Die Bedeutung von Klasse. Warum die Verhältnisse nicht auf Rassismus und Sexismus zu reduzieren sind. Aus dem Original Where we stand: class matters 2000 übersetzt von Jessica Yawa Agoku. UNRAST, Münster 2020.

Hamburg Media School: „Typisch Klassik!“ concerti Klassikstudie 2016. Eine Repräsentativbefragung über

Dr. Dr. (phil) Daniele G. Daude ist Dozent*in und Dramaturg*in. Daniele promovierte 2011 im Fach Theaterwissenschaft an der Freien Universität Berlin und 2013 im Fach Musikwissenschaft an der Université Paris 8. Seit 2008 unterrichtet Daniele an Deutschen und Französischen Hochschulen. 2013-2015 leitete Daniele die Abteilung Theater an der Kunsthochschule Campus Caribéen des Arts (Martinique) und arbeitet seit 2016 als Dramaturg*in für Musik und Theater - derzeit auch als Kurator*in der intersektionalen Feministischen Reihen am Theater Oberhausen. Neben der akademischen Laufbahn schloss Daniele das Musikstudium am Conservatoire National (Region La Courneuve) mit Auszeichnung (2000-2001) ab und gründete die Musikprojekte „Com Chor Berlin“ (2013) und „The String Archestra“ (2016) um die Werke BiPoC Komponist*innen eine Plattform zu geben. Das Ensemble ist 2021 mit dem TONALi Award Kategorie „Mut zur Utopie“ ausgezeichnet worden.
danielegdaude.com, www.com-chor.de
www.thestringarchestra.com

Interessen, Gewohnheiten und Lebensstile der Klassikhörer in Deutschland. www.miz.org/downloads/dokumente/795/2016_concerti_Klassikstudie_2016.pdf

Sven Oliver Müller: Das Publikum macht die Musik. Musikleben in Berlin, London und Wien im 19. Jahrhunde. Vandenhoeck & Rupprecht, Göttingen 2014.

Berliner Philharmoniker:
<https://www.berliner-philharmoniker.de/konzerte/saalplaene-preisliste-philharmonie>
<https://www.berliner-philharmoniker.de/barrierefrei/>

Ayanna Witter-Johnson: Black Lives in Music. Interview mit Zeze Millz und Xhosa Cole (06.04.2021)
www.youtube.com/watch?v=C27ayW2UdaY

Chi Chi Nwanoku: TED Talk (14.01.2016), www.youtube.com/watch?v=nZPioq5dEHs

Fußnoten

- 1 Die Begriffe „Ouverture“, „Andante“, „Scherzo“ und „Finale“ bezeichnen die vier Sätze einer Sinfonie seit ihrer Festlegung im 18. Jahrhundert. Jeder Satz erfüllt dabei eine bestimmte Funktion in der Sinfonie. Dieser Text ist wie eine klassische 4-Satz-Sinfonie aufgebaut. Die Bezeichnung Ouverture/Ouvertüre kommt aus dem Französischen und bedeutet „Eröffnung“. Hier werden alle musikalischen Themen zusammenfassend dargestellt, die dann im Laufe der Sinfonie entwickelt werden. Dann kommt der erste Satz Allegro, was „heiter“ und „fröhlich“ bedeutet und zugleich eine Tempoangabe ist – also angibt, wie schnell der Satz gespielt wird. Daran schließt ein langsamer „ruhig gehender“ Satz, Andante, an. Dann folgt das „rasche“ Scherzo, ein „spaßiger“ Satz oft mit Tanzcharakter, bevor es zum letzten Satz übergeht. Finale bedeutet „Ende“ und ist folgerichtig der Schlusssatz der Sinfonie. www.theorie-musik.de/sonstiges/musikformen/die-symphonie/
- 2 Der Berliner Regelsatz 2021 beträgt 446 Euro. www.hartziv.org
- 3 Heterosexuelle weiße Cis-Männer des Bildungsbürgertums über 50 sind zwar massiv überrepräsentiert und praktizieren Mansplaining (damit ist ein Verhalten gemeint, bei dem Männer ungefragt ihrem meist weiblichen Gegenüber etwas erklären in der Annahme, sich sehr gut in der Thematik auszukennen) auf einem beeindruckenden Level, doch alle Altersgruppen und Cis-Frauen beteiligen sich ebenso an den Urteilen, wenn auch mit anderen Strategien und Mitteln.
- 4 In den zeitgenössischen Musikszenen werden klare Linie zwischen tonalen und „avant-gardistische“ Musik gezogen. Tonal Musik darf sich vom europäischen Mittelalter bis Anfang des 20Jh. entfalten. Dann kommen Moderne und Avant-Garde, die die Tonalität in Frage stellen und viele andere

Klassische Musik ist der akustische Beweis der kulturellen Überlegenheit weißer cis-heterosexueller europäischer Männer.

Kompositionsprinzipien vorschlagen wie u. a. die Atonalität, Musik Serielle, Aleatorik, Musik Experimentale etc. Total zu komponieren wie in Film-, Animationsmusik und Popkultur der Fall ist, wird in diesem Kontext als Rückständig erfasst.

- 5 Bekanntes Zitat zu Beginn von Beethovens 9. Sinfonie. Es bedeutet „Heiter aber nicht schnell, etwas majestätisch“.
- 6 Sven Oliver Müller: Das Publikum macht die Musik. Musikleben in Berlin, London und Wien im 19. Jahrhundert. Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen 2014.
- 7 ebd. S. 22.
- 8 Andante cantabile lässt sich mit „langsam singend“ übersetzen.
- 9 Stand September 2021.
- 10 www.berliner-philharmoniker.de/konzerte/saalplaene-preisliste-philharmonie/
- 11 <https://www.berliner-philharmoniker.de/barrierefrei/>
- 12 Als Orientierung: Die Berliner Philharmonie wurde 1963 eröffnet.
- 13 Scherzo ist der vorletzte Satz einer Sinfonie und bedeutet „spaßiger“ Satz. Er ist oft mit Tanzcharakter in 3/4. „Scherzo molto vivace“ bedeutet „sehr lebhaft, spaßig“
- 14 „Typisch Klassik!“ concerti Klassikstudie 2016. Eine Repräsentativbefragung über Interessen, Gewohnheiten und Lebensstile der Klassikhörer in Deutschland. Die Methodologie der Studie wird auf S. 4 beschrieben: „Es war vor allem dieser Widerspruch aus öffentlicher und eigener Wahrnehmung sowie das vorliegende Zahlenmaterial zum Interesse an klassischer Musik, der uns dazu motiviert hat, die Klassikhörer in Kooperation mit der Hamburg Media School (HMS) genauer zu beleuchten und herauszufinden, was genau ihre Interessen, Gewohnheiten und Lebensstile sind. Insgesamt 4.742 Teilnehmer haben den umfangreichen Fragebogen beantwortet. Daraus haben die Forscher der Hamburg Media School eine repräsentative Stichprobe gebildet, die Antworten ausgewertet und die Befunde analysiert.“ http://www.miz.org/downloads/dokumente/795/2016_concerti_Klassikstudie_2016.pdf
- 15 „Typisch Klassik“, S. 8.
- 16 „Typisch Klassik“, S. 6-7.
- 17 Pro Quote Medien e.V ist ein Verein, der zum einen Daten zu sexistischer Diskriminierung sammelt (u.a. durch Studien) und sich zum anderen für Frauenquoten in Führungsetagen einsetzt. www.pro-quote.de/wp-content/uploads/2021/02/Proquote.Online-Interviewstudie.pdf
- 18 Im März 2021 veröffentlichte das Deutsche Musikinformationszentrum einen Bericht über „Geschlechterverteilung in deutschen Berufsorchestern“. Dort wird der Frauenanteil an den 129 öffentlich subventionierten Deutschen Berufsorchestern ausgewertet. Der Abstand wird bei den höher angesehenen und weniger angesehenen Positionen besonders deutlich: 70 Prozent der Konzertmeister*innen sind beispielsweise Männer. Dagegen sind 66,4 Prozent der Tutti*innen (Nicht-Solist*innen) Frauen. Bei Instrumenten wie Pauke, Tuba, Posaune, Horn, Fagott, Klarinette und Kontrabass gibt es einen Männeranteil zwischen 85,3 Prozent und 98,1 Prozent. Bis auf die Flöte bleiben Blasinstrumente eine Männerdomäne mit 74 Prozent Männeranteil. Allein die Gruppe der Bratschist*innen ist mit 50,4 Prozent Männern zu 49,6 Prozent Frauen relativ ausgeglichen. themen.miz.org/musikleben-in-zahlen-orchesternerhebung
- 19 Finale lässt sich mit „Ende“ übersetzen.
- 20 „Wenn ich über meine Enkel*innen nachdenke, braucht es definitiv mehr als eine*n Quotenschwarze*n, der*die auch noch nur temporär da ist. Wir müssen über Strukturen nachdenken: Wer sind die Entscheidungsträger*innen? Wer sitzt eigentlich mit am Tisch [und wer nicht]? Wer entscheidet darüber, ob die Türen offenbleiben?“ Black Lives in Music: Zeze Millz Talks style, heritage, joy and more with Ayanna Witter Johnson and Xhosa Cole (6.4.2021) <https://www.youtube.com/watch?v=C27ayW2UdaY>. Übersetzung: Daude
- 21 „Die Tradition ist die Wiedergabe des Feuers nicht die Anbetung der Asche“, soll Gustav Mahler einst gesagt haben.
- 22 Geniale Komponisten sind zufälligerweise weiß, cis-männlich, bildungsbürgerlich.
- 23 Allegro con fuoco lässt sich mit „schnell mit Feuer“ übersetzen.
- 24 Damit ist eine heute noch immer in Schulen Universität und populären Kulturen mehrheitlich vertretene Auffassung von Musikgeschichte als eine lineare Evolutionsgeschichte. Diese eingeeengte Auffassung von Geschichte führt dazu, dass alle Produktionen und Komponist*innen, die diese Linie nicht verfolgen, abgewertet und für irrelevant erklärt werden. Z.B. Tonale Komponist*innen nach 1945.

Ge/ Recht? Nutzen & Grenzen des Rechts bei Klassismus

Von Lino Agbalaka

Was ist Klassismus?

✱ Als Klassismus versteht man eine Diskriminierung aufgrund von Klassenherkunft oder Klassenzugehörigkeit. Die Diskriminierungsform richtet sich gegen Angehörige bestimmter gesellschaftlicher Klassen, zum Beispiel einkommensarme, erwerbs- und wohnungslose Menschen oder gegen Arbeiter*innen(-Kinder).

Klassismus hat Auswirkungen auf die Lebenserwartung und begrenzt allgemein den Zugang zu Wohnraum, Bildungsabschlüssen, Gesundheitsversorgung, Macht, Teilhabe, Anerkennung und Geld (Vgl. zur Definition: Francis Seeck: Solidarisch gegen Klassismus – organisieren, intervenieren, umverteilen.).

Der Klassenbegriff wurde durch die sozialistischen Bewegungen und ihre Literatur ab dem mittleren 19. Jahrhundert geprägt und seitdem vor allem in der Soziologie, unter anderem durch Weber und Dahrendorf, weiterentwickelt. Zugleich wird ein Verständnis der Gesellschaft anhand von Klassenunterscheidungen bis heute von politisch konservativen und wirtschaftsliberalen Gruppen bekämpft. Dabei geht es häufig um die symbolische Bedeutung des Begründers der kommunistischen Wirtschafts- und Geschichtsphilosophie, Karl Marx, und seiner Denkschule für die Demokratie.¹



Wie wird klassistische Diskriminierung im Recht behandelt?

Klassistische Diskriminierungen kommen im Berliner Kulturbereich und vielen anderen Lebensbereichen vor. So ist etwa der Zugang, Verbleib und ein Aufstieg in Kulturberufen für Menschen ohne eine wirtschaftlich privilegierte Herkunft in Deutschland schwer. Die Gründe hierfür finden sich in der Gestalt und Dauer der üblichen Ausbildungen, der Entlohnung und informellen Zugangskriterien, die mit dem sozialen Status verknüpft sind. Diese Ausschlüsse stellen eine Form klassistischer Diskriminierung dar.

Auch Mitglieder des Publikums, also die Rezipient*innen von Kultur, sind etwa in Form hoher Eintrittspreise oder inhaltlicher Angebote, die vor allem gehobene sozio-ökonomische Schichten ansprechen, von klassistischen Ausschlüssen betroffen.

Welche Beziehung hat Klassismus zum Recht?

Klassistische Diskriminierungen haben oft eine rechtliche Grundlage oder Ausgestaltung. Dies gilt sowohl für die ursprüngliche Herstellung eines »niedrigen« sozialen Status, als auch für die praktischen Folgen dieses Status, also die konkrete Diskriminierung. Der Begriff der »Klasse« ist dem deutschen Recht bislang unbekannt, entsprechend fehlt eine rechtliche Definition. In der Sozialgesetzgebung und dem neueren Antidiskriminierungsrecht wird daher mit Begriffen gearbeitet, die eine Klassenzugehörigkeit implizieren. Ein Beispiel ist das Merkmal der »Bedürftigkeit«. Sie liegt nach § 9 Abs. 1 des Sozialgesetzbuchs II (»SGB II«) bei einer Person vor, die ihren »Lebensunterhalt nicht oder nicht ausreichend aus dem zu berücksichtigenden Einkommen oder Vermögen sichern kann und die erforderliche Hilfe nicht von anderen, insbesondere von Angehörigen oder von Trägern anderer Sozialleistungen, erhält«.

Das Berliner Landesantidiskriminierungsgesetz spricht hingegen vom »sozialen Status« der Betroffenen. Auch der Begriff des sozialen Status ist nicht rechtlich definiert. Er meint aber landläufig den individuellen Zugang eines Menschen zu Beschäftigung, Wohnraum, Bildung, Gesundheitsfürsorge und anderen existenziellen Grundleistungen.

Personal und Arbeitsmarkt

Im Hinblick auf Kulturberufe spielen das im SGB II geregelte Arbeitslosengeld II (»Hartz IV«) und die in Verwaltung, Kulturinstitutionen und Freier Szene häufig auftretenden Befristungen von Arbeitsverträgen eine wichtige Rolle. Im Bereich der Bühnenarbeit sind es unter anderem die aus Sicht der Beschäftigten seit Langem 'schlechten' Tarifabschlüsse, etwa der sogenannte »Normalvertrag Bühne«, welche einen niedrigen sozialen Status der Betroffenen mitbedingen.

Im Bereich der Ausbildung für Kulturberufe nehmen insbesondere Praktika und Volontariate eine unglückliche Doppelrolle ein: Ihre Absolvierung ist für spätere Festanstellungen oft eine unabdingbare inoffizielle Voraussetzung. Wer sie bei späteren Bewerbungen nicht vorweisen kann, ist deutlich und auch formell leicht begründbar im Nachteil. Zugleich verlangen Praktikum und Volontariat an-

gesichts fehlender oder extrem niedriger Entlohnungen faktisch eine finanzielle Investition der Betroffenen.

Im Volontariat (in der Regel Ausbildungen im Sinne des § 26 Berufsbildungsgesetzes) zahlt das Land Berlin etwa fünfzig Prozent des Lohns, den eine ausgebildete Person in dieser Funktion erhält. Dies ist während oder nach kostenintensiven Hochschulstudien eine schwer zu tragende Belastung für die Betroffenen.

Im Bereich der Praktika sieht das deutsche Mindestlohngesetz für studentische Pflichtpraktika sowie für bis zu dreimonatige »Orientierungspraktika« eine ausdrückliche Ausnahme vom Mindestlohn (Mindestlohnhöhe ab 1. Januar 2022: 9,82 Euro; ab 1. Juli 2022: 10,45 Euro) vor. Dies belastet die Betroffenen finanziell erheblich und weist ihnen – wenigstens für die Dauer dieser Praktikumszeiten – einen überaus prekären sozialen Status zu.

Im Ergebnis zählen Praktika und Volontariate deshalb zu den effektivsten klassistischen 'Filtern' des gesamten Kulturarbeitsmarkts: Privilegierte gehen das Risiko der unbezahlten oder prekär bezahlten Arbeitszeit gerne ein und greifen während dieser »Lehrjahre« zur Bestreitung ihres Lebensunterhalts einfach auf andere Geldquellen, etwa aus dem Elternhaus, zurück. Nicht-Privilegierte können sich hingegen während oder nach einem kostspieligen Studium beziehungsweise einer Ausbildung keine lange unbezahlte oder schlecht bezahlte Arbeit leisten, die keinen unmittelbaren Ausblick auf baldige Bezahlung bietet. Sie scheuen diese Stellen insbesondere dann, wenn sie alleinerziehend sind oder anderweitig die Verantwortung für die finanzielle Sicherheit Dritter tragen. Da zu den letztgenannten Gruppen überwiegend Frauen zählen, werden diese stärker vom Zugang, Verbleib und Aufstieg in Kulturberufen abgehalten. Deshalb wirken die klassistischen 'Filter' der Praktika und Volontariate zugleich auch deutlich sexistisch diskriminierend.

Publikum

Im Bereich der Zuschauer*innen beziehungsweise des Publikums sind klassistische Diskriminierungen weniger rechtlich fundiert. Auf Abhilfe zielen hier sowohl private Initiativen, die unverkaufte Eintrittskarten an wirtschaftlich deprivilegierte Personen verteilen, als auch wechselnde landes- und bundeseigene Programme, die freien Eintritt in Kultureinrichtungen ermöglichen. Letztere sind allein durch das jeweils geltende Haushaltsrecht legitimiert. Abgesehen von der verbleibenden Stigmatisierung Betroffener bei der Offenlegung ihres »niedrigen« sozio-ökonomischen Status, sind solche Programme zur Milderung klassistischer Ausschlüsse zu begrüßen.

Gibt es rechtliche Abhilfe gegen klassistische Diskriminierungen?

Rechtliche Regelungen gehen bisher fast nie auf klassistische Diskriminierungen ein. Die Diskriminierungsform Klassismus hat zwar eine lange Geschichte, die seit dem frühen Sozialismus im 18. und 19. Jahrhundert auch immer wieder rechtliche Regeln, z. B. zum Arbeitsschutz, hervorbrachte. Trotzdem sind heute konkrete Rechtsregeln zur Abhilfe gegen klassistische Diskriminierungen im Vergleich zu solchen gegen andere Diskriminierungen, etwa aufgrund rassistischer Zuschreibungen oder Behinderungen, selten zu finden.

Wünschenswert ist eine Schließung dieser Lücke, einerseits weil klassistische Diskriminierungen ein sehr weit verbreitetes Phänomen sind und andererseits, weil

sie besonders häufig und besonders intensiv diejenigen Menschen betreffen, die zugleich aufgrund einer Behinderung, rassistischer Zuschreibungen, ihrer Geschlechtsidentität oder anderer Dimensionen diskriminiert werden (Intersektionalität). Folgende Betrachtung zeigt die Abwehrwirkung ausgewählter Rechtsregeln gegen klassistische Diskriminierungen.

Sozialgesetzbuch (SGB)

Rechtsregeln, die in Deutschland an die soziale und wirtschaftliche Stellung Einzelner anknüpfen, sind seit den 1970er Jahren in den inzwischen dreizehn Bänden des SGB enthalten. Sie räumen zwar eine Vielzahl individueller Leistungsansprüche ein, gehen aber umgekehrt nicht auf klassistische Diskriminierungen ein und bieten auch keine Abwehrrechte. Sie erhalten die bloße Existenz bedürftiger Menschen, ohne ihnen weitergehende Chancen zum sozialen Aufstieg oder zur Verteidigung gegen klassistische Diskriminierungen einzuräumen.

Allgemeine Erklärung der Menschenrechte der Vereinten Nationen (AEMR)

Für den Zugang zu Kulturbereichen kann Artikel 26 der AEMR als abstrakte Verpflichtung gelten. Danach ist das Recht auf Bildung (und Ausbildung) ein Menschenrecht. Demnach dürfen grundsätzlich alle Menschen Ausbildungen zu Kulturbereichen ergreifen, was in Deutschland formal-rechtlich gesehen auch verwirklicht ist. Individuelle Ansprüche, z. B. auf kostenlosen Zugang zu Bildung oder finanzielle Unterstützung bei der Anschaffung von Lehrmaterial, folgen aus der Rechtsnorm aber nicht. Ebenso wenig ermöglicht sie Individuen eine Abwehr von praktischen, nicht-rechtlichen Diskriminierungen im Rahmen von Ausbildungsgängen oder beim Zugang zu ihnen.

Grundgesetz (GG)

Auch das Grundgesetz und sein Diskriminierungsverbot in Art. 3 Abs. III GG enthält keinen Hinweis auf den Begriff der »Klasse«. Lediglich Art. 20 Abs. 1 GG nähert sich begrifflich dem Thema und spricht von dem angestrebten Charakter der Bundesrepublik als »demokratischem sozialen Bundesstaat«. Aus Deutschlands Charakter als »sozialem Bundesstaat« folgt aber kein Abwehr- oder Teilhaberecht von Menschen mit »niedrigerem sozialen Status« gegen den Staat. Diese grundgesetzliche Feststellung ist deshalb nur in seltenen rechtlichen Grenzfragen entscheidend. Einzelne erhalten durch die Normen des Grundgesetzes gerade in der Regel keine Abwehransprüche gegen klassistische Diskriminierungen.

Allgemeines Gleichbehandlungsgesetz (AGG)

Die Klassenzugehörigkeit zählt nicht zu den Dimensionen, an denen das AGG Diskriminierungen festmacht. Demnach bietet das Gesetz hier keinen Schutz.

Klassismus hat Auswirkungen auf die Lebenserwartung und begrenzt allgemein den Zugang zu Wohnraum, Bildungsabschlüssen, Gesundheitsversorgung, Macht, Teilhabe, Anerkennung und Geld.

Berliner Landesantidiskriminierungsgesetz (LADG)

Das 2020 in Kraft getretene LADG nimmt in seinem § 2 als erstes deutsches Gesetz direkt auf die Diskriminierung anlässlich der individuellen sozialen Stellung Bezug und besagt:

»Kein Mensch darf im Rahmen öffentlich-rechtlichen Handelns auf Grund (...) des sozialen Status diskriminiert werden.« Als Konsequenz dieser Einbeziehung kann der soziale Status Anknüpfungspunkt positiver Maßnahmen der Gesetzgebung und Verwaltung sowie verwaltungsrechtlicher Klagen gegen Diskriminierung durch staatliche Stellen sein.

Beispiel I (Diskriminierung): Eine Schülerin wird von mehreren Angehörigen ihrer Klasse als „Sozialschmarotzerin“ bezeichnet, weil bekannt ist, dass ihre Familie Grundsicherung nach dem Sozialgesetzbuch II erhält. Auch wird sie wegen ihrer Kleidung gehänselt, die im Kontrast zu der in der Klasse üblichen teuren Markenkleidung steht. Die Klassenlehrerin und die Schulleitung schreiten trotz mehrfacher Aufforderung durch die Eltern nicht ein. In diesem Fall genügt es für die Schülerin den erlebten Sachverhalt detailliert zu schildern und so eine Diskriminierung aufgrund des sozialen Status ihrer Familie – ihrer Klassenzugehörigkeit – „glaubhaft“ zu machen, um z. B. einen Schadensersatzanspruch zu verfolgen. Eine „Glaubhaftmachung“ ist rechtlich ein herabgesetztes Beweismaß. Es bedeutet, dass das befassende Gericht die Diskriminierung nur für „wahrscheinlich“ halten muss, um einen Schadensersatz zuzusprechen. Im übrigen Verwaltungsrecht ist hierfür hingegen die volle „Überzeugung“ des Gerichts notwendig. Die Glaubhaftmachung erlaubt das Verbleiben von Zweifeln an dem dargestellten Sachverhalt, der im normalen Verwaltungsrecht eine Klageabweisung nach sich zieht. Auch kann die Schülerin sich bei der Verfolgung ihrer Rechte vor Gericht durch einen Verband wie das Antidiskriminierungsnetzwerk Berlin (ADNB) des Türkischen Bundes Berlin (TBB) unterstützen lassen.

Beispiel II (Positive Maßnahmen): Das Land Berlin stellt anhand einer statistischen Erhebung fest, dass der Prozentsatz an schwerbehinderten Beschäftigten in Führungspositionen der Berliner Verwaltung nahe null Prozent liegt. Qualitative Untersuchungen deuten auf mehrere strukturelle Hürden für diese Personengruppe im Bereich der Aus- und Weiterbildung als wichtigste Ursachen. Daraufhin beschließt das Berliner Abgeordnetenhaus die Einführung eines neuen Paragraphen im Berliner Landesgleichberechtigungsgesetzes. Dieser sieht vor, dass Berliner Verwaltungsangestellte mit einem Grad der Behinderung über 50 einen Anspruch auf jeweils eine Berufsberatung mit Blick auf Leitungsstellen, einen Führungskräftelehrgang sowie eine zusätzliche Woche Sonderurlaub jährlich erhalten. Zudem ergeht an alle Berliner Dienststellen die Direktive, alle offenen Stellen vor ihrer Neubesetzung wenigstens für diesen Kreis von Bewerber*innen rechtzeitig auszuschreiben, selbst wenn keine öffentliche oder auch nur verwaltungsinterne Ausschreibung erfolgen soll.

Strafgesetzbuch (StGB)

Klassistische Diskriminierungen können, wenn sie als »Kundgabe, Missachtung oder Nichtachtung durch Werturteile« gegenüber einer feststellbaren Einzelperson geäußert werden, als Beleidigung nach § 185 Abs. 1 StGB strafbar sein. Tatsächliche Verurteilungen wegen klassistischer Beleidigungen dürften allerdings

höchst selten sein, denn eine Mehrzahl der Ermittlungsverfahren wegen solcher Delikte werden die Staatsanwaltschaften im Angesicht von Personalmangel, Arbeitsaufkommen und der regelmäßig relativ geringen Schwere der Schuld gegen Geldauflagen einstellen.

Zusammenfassend lässt sich feststellen, dass rechtliche Sanktionen und Abwehrrechte gegen explizit klassistische Diskriminierungen in Deutschland noch weitgehend unbekannt sind. Die einzige Ausnahme bildet im Antidiskriminierungsrecht bisher das Berliner Landesantidiskriminierungsgesetz.

Perspektiven: Tarif- und Betriebsverfassungsrecht

Die Mittel gewerkschaftlicher und innerbetrieblicher Interessendurchsetzung sind rechtlich stark verankert. Sie bieten die Chance auf Abmilderung klassistischer Ausschlüsse und Diskriminierungen.

Die Mitgliedschaft in Gewerkschaften und die Gründung und Unterstützung von Betriebs- und Personalräten erlaubt es Kulturschaffenden, klassistische Diskriminierungen in Betrieben und dem eigenen Arbeitsumfeld abzumildern. Dies kann in Form von – zu erstreitenden – tarifvertraglichen Regeln zum Lohn und der Arbeitszeit geschehen. Auch können Betriebs- und Personalräte Vereinbarungen zu Arbeitszeitkonten, Gleitzeit, Kinderbetreuung und anderen Themen mit den Arbeitgeber*innen abschließen. Von diesen profitieren am stärksten Menschen, die klassistischen Diskriminierungen ausgesetzt sind.

Nutzung bestehender Gesetze, insbesondere des Berliner Landesantidiskriminierungsgesetzes

Menschen, die es bereits in Kulturberufe »geschafft haben«, sollten die Einhaltung bestehender Rechtsregeln, etwa jene des Berliner LADG, des Arbeitszeitgesetzes, des Mindestlohngesetzes, des Teilzeit- und Befristungsgesetzes mithilfe von Betriebs- und Personalräten sowie Beratungsstellen, z. B. des Antidiskriminierungsnetzwerkes Berlin des TBB (»ADNB«), konsequent einfordern. Ausgangspunkte hierfür können unmittelbare klassistische Ausschlüsse sein.

Beispiel I (LADG): Ein staatlicher Vermieter fordert von einer Bildhauerin für die Vermietung von kombinierten Arbeits- und Wohnräumen einen Gehaltsnachweis von mindestens 5000 Euro brutto monatlich für die letzten sechs Monate vor Vertragsbeginn. Diese Forderung steht in keinem inhaltlichen Zusammenhang zu dem Mietungsvertrag. Sie schließt Aspirant*innen mit mittleren und niedrigen Einkommen aus und verstößt deshalb gegen das Diskriminierungsverbot des LADG.

Verbreiteter sind allerdings mittelbare Ausschlüsse, also etwa Zugangshürden wegen fehlender Ausbildungsstationen in der Biografie, die Betroffenen Anlass geben, sich gegen klassistische Diskriminierungen zu wehren.

Beispiel II (LADG): Im Bewerbungsgespräch für eine Stelle als persönliche Referentin des Intendanten einer Berliner Kultureinrichtung scheitert eine hochqualifizierte Bewerberin in der letzten Bewerbungsrunde. Auf Nachfrage erfährt sie, dass ihre Eignung keinem Zweifel unterliege. Es fehle ihr aber im Vergleich zu der letztlich erfolgreichen und im Übrigen gleich qualifizierten Bewerberin ein Volontariat in einem renommierten Verlagshaus im englischsprachigen Aus-

land. Vergleichbare Volontariate seien in diesem Beispiel bekanntermaßen stets unbezahlt und einjährig ausgestaltet. Auch in diesem Beispiel liegt eine indirekte Diskriminierung wegen der Klassenzugehörigkeit der Bewerberin vor. *

1 Vgl. die anschauliche Debatte um die Erwähnung der Zeitung „Junge Welt“ im jährlichen Bericht des Bundesamts für Verfassungsschutz, welches dem konservativ geführten Bundesinnenministerium untersteht: <https://www.sueddeutsche.de/medien/junge-welt-verfassungsschutz-1.5296592>, zuletzt aufgerufen am 15.09.2021.

Klassismus, Liebe und Kunst

Text und Fotos: Wirya Budaghi
Künstlername: Wahshi Kuhi
Lektorat: Lisa Schwalb, Thomas Lindenberg

„Long live art from working class“.
Ein kalligrafisches Kunstwerk von Wirya Budaghi in Neuköln/Berlin.



Performativität und Widerstand. Die Ablehnung und Unterdrückung des Lichts in westlichen Kunstakademien und Kulturinstitutionen



Ein Lehrer: **Did you study English?**

Cemile: **Yes, I am.**

Lehrer: **The answer is wrong. It must be: Yes, I studied English.**

Eine Lehrerin: **How tall are you?**

Cemile: **I am fourteen years old.**

Ein dritter Lehrer schaut auf die kaputten Schuhe, die das Mädchen trägt, und fragt sie: **Was macht dein Vater?**

Cemile: **Er arbeitet als Kutscher.**

Nach einem kurzen Gespräch fragt die Lehrerin: **Why did you choose not to study?** Cemile antwortet nicht, dreht sich um, weint und schaut auf die große Tafel hinter sich.¹

Ich spreche von der Kunst von Künstler*innen, die in ihrer Kindheit Jahr für Jahr mit der Familie in riesigen Plantagen, in Backsteinfabriken unerträgliche Arbeit verrichtet haben oder zu Hause jahrelang Teppiche geknüpft haben. Von Kindern, deren ältere Geschwister aus ökonomischen Gründen die Schule verlassen mussten, um die Eltern bei der Arbeit zu unterstützen. Indem sie sich durch ihre körperliche Kraft mit den Eltern solidarisierten, konnten die jüngeren Geschwister weiter zur Schule gehen. Eltern, die unermessliche, todbringende Arbeit in einer unmenschlichen, gewissenlosen Lage erbringen mussten. Der Vater aus politischem Grund in Haft, die Mutter zusammen mit den Kindern in der kleinen, beschädigten und dunklen Wohnung, wo sie Stickerarbeiten verrichteten. Indem wir dieses Leben erlebt haben, ja von solch einem Leben und solchen Konditionen ausgehend, haben wir unsere Künste für die Veränderung dieses Lebens als politischen Akt zum Erscheinen gebracht und dieses Leben nach außen hin kommuniziert. Die Erfahrungen und das Wissen unserer Eltern haben wir mindestens in unserem Leben und unserer Kunst verkörpert, damit das nicht-koloniale, nicht-kapitalistische Wissen und dessen Lebenswege von Generation zu Generation weiter existieren und wir die Hoffnung nicht verlieren, dass Gerechtigkeit geboren werde.

Solidarität im Kapitalismus

Wir wurden zu Hause von unseren Eltern gut unterrichtet, ausgebildet und geschult. Von ihnen haben wir gelernt, wie wir Macht und Geld in unserem Leben nicht als unser Individuelles, nicht als Teil unseres Charakters betrachten können. Wir haben gelernt, niemals zuzulassen, dass Macht und Geld unser Leben beeinflussen, und wie wir verhindern können, dass wir sie uns als Ziel im Leben setzen. Wir haben gelernt, dass wir unter allen Bedingungen Liebe und Kunst nicht vergessen sollen. Wenig zu essen, aber Solidarität zu zeigen. Nicht zu schweigen, sondern zu sprechen und ein bewusstes Leben zu führen.

Die vom Kapitalismus entfachten Gewaltwellen und Kriege haben sich gegen uns gewandt und konnten doch diese Gefühle und dieses Wissen lange nicht unterdrücken, wie sie es wollten. Wir haben angefangen zu singen. Trotz der Verbote haben wir unsere Muttersprache gelernt und die Bedeutung unserer

Namen. Wir haben nicht zugelassen, dass diese Gewalt in uns eindringt und die Gefühle verwüstet. Unsere Künste haben dort angefangen, wo die Reichen und die Mittelschicht nicht mehr mit uns zusammenleben wollten und wir alleine unter uns gelebt haben.

In diesen Schwierigkeiten und mit diesen Problemen haben wir angefangen, das Licht mehr und mehr zu sehen, das Lebendige in unseren Körpern mehr und mehr zu spüren, es wachsen und blühen zu lassen. Mit Solidarität haben wir unser Wissen und unsere Erfahrungen visuell zum Ausdruck gebracht, unsere Sprache für unser Wissen entwickelt und offenbart. Diese und das, was wir hatten, mussten wir alles dort lassen, wo wir gelebt haben, und alleine mit unseren Gefühlen gefährliche Wege wählen, um irgendwo auf dieser Erde leben zu können.

Klassenabstieg als Folge von Flucht

Flucht verwüstet leicht und schnell alle deine Kapitalarten und fesselt dich an einen absoluten und extremen Klassenabstieg. Fast dein ganzes Kapital ist davon betroffen, sei es finanziell, kulturell, sozial oder symbolisch. Dies gilt insbesondere für Minderheiten, wie politisch verfolgte Künstler*innen, und vor allem für Künstler*innen aus Zahmatkesh-Familien, die im Exil leben. Diese sind vielfach und noch intensiver betroffen.

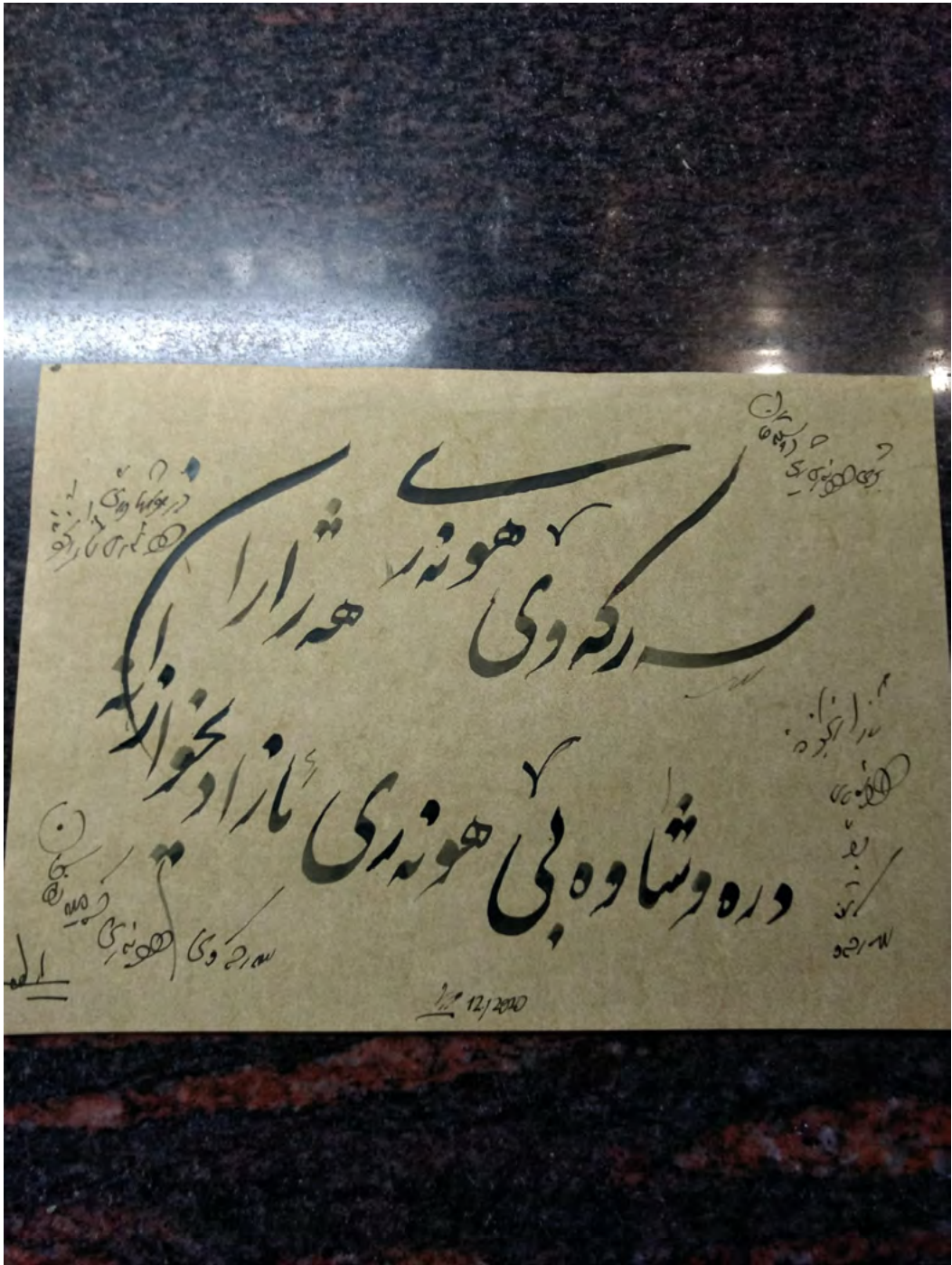
Flucht bedeutet auch, dass deinem Wissen und deinen Abschlüssen ihr Wert genommen wird. Deine Sprache hilft dir auch nicht, sie hat keinen Wert, besonders, wenn deine Muttersprache eine nicht-koloniale, verbotene oder gefährdete Sprache ist. Die Wege, die Kinder aus Zahmatkesh-Familien in ihrem ersten Land gegangen sind, um sich Zugänge zur Kunst und Kultur zu verschaffen, waren bereits dort nicht leicht. Durch Flucht und im Exil, in einem neuen Land, wird es noch sehr viel komplexer und schwieriger.

Kunst und das politische Selbstverständnis der Linken

Zugänge zu Kunst und Kultur sind, wie ich denke, in vielen Ländern klassistisch. Zum Beispiel in Kurdistan, wo ich geboren und aufgewachsen bin. Es gibt aber Solidarität und Verbundenheit. Die Linke und die progressiven politischen Bewegungen in Kurdistan sind seit ihren Anfängen an Literatur, Musik und Kunst sehr interessiert. Sie glauben, dass es Kunst braucht, um soziale und politische Veränderungen zu erreichen. Daher gab es und gibt es politisch engagierte Künstler*innen (hier in Deutschland würde man sie als Kunstvermittler*innen bezeichnen), die Kinder aus Zahmatkesh-Familien unterstützen. Sie wollen die Perspektive der Arbeiterkinder in und durch die Kunst sichtbar machen. Meine Erfahrung und die Kunstprojekte in Berlin, die ich zusammen mit politischen und progressiven linken Gruppen entwickelt habe, haben mir gezeigt, dass diese Tradition hier noch sehr schwach ist. Ich habe den Eindruck, dass hier in Deutschland die linke progressive Bewegung, die mehrheitlich aus weißen Deutschen besteht, glaubt, dass Kunst an sich kapitalistisch ist. Meine Zusammenarbeit als Künstler und die Kunstprojekte, die ich mit diesen Gruppen entwickelt habe, haben mir gezeigt, dass diese Gruppen nicht an die Bedeutung und das Gewicht, Wirkung und Mut, Potenzial und Bewegung von Kunst glauben, insbesondere Kunst von Geflüchteten.

Zugangsbarrieren zum Kunst- und Kulturbetrieb

Auf der anderen Seite braucht es in einem akademischen, institutionellen Kontext im globalen Norden zumeist einer formalisierten Kunstausbildung, um künstlerisch tätig zu sein. Der Zugang zu westlichen Kunstakademien und Kulturinstitutionen ist für Künstler*innen aus marginalisierten Minderheiten, die solch ein Leben hatten, beinahe unmöglich und, wenn er doch möglich ist, dann bist du plötzlich in ein komplexes System mit komplexen Prinzipien verwickelt. Hier, in diesen westlichen Kunstakademien und im Kulturbetrieb, ist die erste Supermacht und Superstruktur das Kyriarchat, nämlich das Prinzip von Privileg und gleichzeitiger



Unterdrückung. Das ist die Erfahrung, die ich persönlich im Masterstudiengang an der Universität der Künste Berlin (UdK) gemacht habe, und das, was ich von anderen Unterdrückten (meistens BIPOC, aber auch weiße Bürger*innen/Migrant*innen aus Osteuropa) mitbekommen habe. Solche Institutionen haben uns das Privileg gegeben, da sein zu dürfen, haben uns aber auch sehr unterdrückt. Indem es mir ein Privileg gibt, unterdrückt das kyriarchale Prinzip, das in westlichen Kunst- und Kulturinstitutionen herrscht, andere Personen. Personen, die das gleiche Leben und die gleiche Kindheit hatten wie ich und auch geflüchtet sind, aber im Gegenteil zu mir ausgeschlossen werden. Ich zum Beispiel wurde als Geflüchteter mit unbegrenztem Aufenthaltstitel an der Uni aufgenommen.

Über die Kalligraphie:

Der Text hier, der mit "Es lebe die Kunst der Arbeiterklasse" übersetzt wurde, ist eine Transformation eines politischen Slogans aus Kurdistan/Iran, der im Original "Es lebe die Revolution der Arbeiterklasse" oder in einem anderen Beispiel "Funkelnder Kampf für Freiheit" lautet. Es handelt sich dabei um Abwandlungen illegalisierter politischer Slogans, die von Aktivisten seit 1979 kontinuierlich und intensiv an die Wände von Städten und Dörfern in Kurdistan/Iran geschrieben wurden, um den Menschen Hoffnung auf Freiheit zu geben und für Veränderungen zu kämpfen. Als Wirya ein Kind war, sah er viele dieser Slogans am frühen Morgen, bevor er zur Schule ging. Am Mittag waren die Slogans bereits von der iranischen Revolutionsgarde, die das Land seit etwa 1985 besetzt hält, entfernt worden.

Die Schwierigkeit, als geflüchteter Künstler und als jemand, der in westlichen Kunst- und Kultureinrichtungen Klassismus erlebt, zu existieren, erinnert Wirya an eine Zeit in seinem Leben, in der politische Äußerungen unmöglich waren und sich auf ein paar starke Worte beschränkten, um Hoffnung auf Veränderung und Gleichheit in der Zukunft zu wecken.

Wirya ist der Meinung, dass Kunst- und Kultureinrichtungen im Westen ungleich und unfair gegenüber der Kunst, dem Wissen und der Erfahrung von geflüchteten Künstler*innen aus der Arbeiterklasse und von Menschen sind, die vielfältige Formen der Diskriminierung erleben. Dieses Werk ist eine Botschaft an Menschen, die sich in der gleichen Situation wie Wirya befinden. Es ist eine Botschaft, weiter für den Wandel zu kämpfen.

Das macht mich privilegierter als andere geflüchtete Künstler*innen, die eben nicht aufgenommen wurden und auch aus einer Zahmatkesh-Familie kommen. Das Wissen dieser geflüchteten Künstler*innen ist in Gefahr, weil sie hier keinen Abschluss machen können und ihr Wissen und ihre Abschlüsse, die sie in ihrem Land gemacht haben, nicht respektiert werden. In diesem Fall nutzt die Kunstakademie mich, um durch meinen privilegierten Zugang zu institutionellem Wissen und Anerkennung neue Formen der Unterdrückung gegenüber anderen Personen aus meiner Minderheit zu schaffen. Nach meinem Abschluss an der UdK habe ich erkannt, wie privilegiert ich bin im Vergleich zu einer anderen Person mit Fluchterfahrung, die auch aus einer Zahmatkesh-Familie kommt und hier versucht hat zu studieren und nicht aufgenommen wurde. Denn nun hat sie diese Art des Kapitals nicht, ich aber habe sie.

Natürlich haben diese Privilegien im Endeffekt mein künstlerisches Leben und mein Leben allgemein nicht groß verändert. Aber trotzdem sehe ich diese Unterdrückung. Ich habe Solidarität bekommen, um am Ende diese Privilegien zu haben; ich wurde sechs Monate von Freund*innen unterstützt, damit ich an der UdK genommen werde: Von der Anerkennung meines Bachelor-Zertifikats über Lebenslauf, Portfolio, Übersetzungen und unterschiedliche Beratungen bis hin zur Vorbereitung, um die Präsentation für die Aufnahmeprüfung zu üben. Meine WG musste mehrmals Uni-Kommission spielen und mit mir zusammen üben, damit ich diesen Erfolg habe.



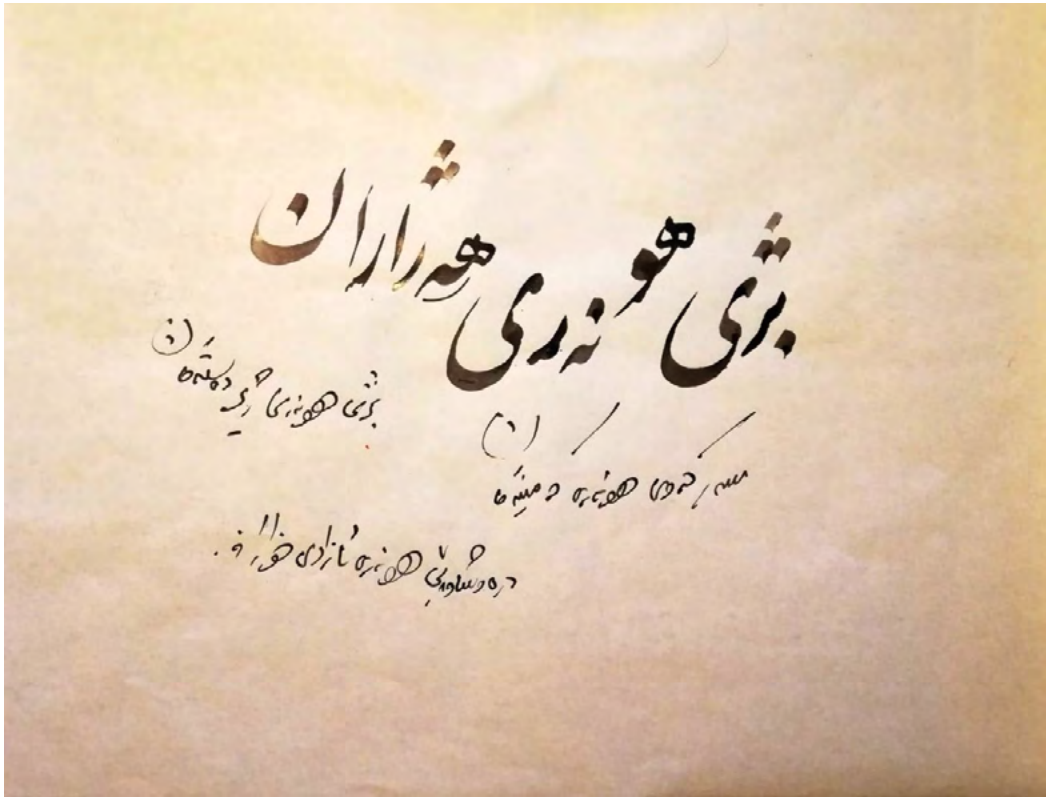
Der bürokratische, klassistische Aufnahmeprozess macht diesen Weg sehr schwierig für Künstler*innen wie mich, die wenig Kapitalarten in ihrem Leben im Westen haben. Noch schwieriger ist es für Geflüchtete mit Duldungsstatus – ich denke eigentlich unmöglich. Es gibt viele, die in unserer Stadt Berlin leben und diese Solidarität nicht erfahren. In Kurdistan-Iraq, wo ich auch mit Geflüchtetenstatus gelebt und mein erstes Kunststudium abgeschlossen habe, hat der Aufnahmeprozess nur einen Tag gedauert: Die Person, die die Entscheidung getroffen hat, war selbst ein Arbeiterkind und aus einer Zahmatkesh-Familie.

Diskriminierungserfahrungen an der Kunsthochschule

Westliche Kunstakademien heißen alle Studierenden, die aufgenommen wurden, gleich willkommen, aber nur am ersten Tag und dann ist dieser schöne Tag vorbei! In deinem ersten Seminar wirst du von deinem Dozenten rassistisch behandelt, er nennt dich vielleicht „dumm“. Danach wirst du zur Zielscheibe für eine andere Dozentin. Alle möglichen Diskriminierungsformen finden statt. Ein System, das ständig dein Wissen, deine Identität, deine Künste verprügelt. Ein System, das deine Identität zu reduzieren versucht, bis du zu dem Punkt kommst, an dem du dich nicht mehr wie ein Künstler fühlst.

Geflüchtete, nicht-weiße Menschen, aber auch weiße Nicht-Deutsche (z.B. aus Ost- oder Südeuropa) werden an Kunsthochschulen nicht einzig von weißen deutschen männlichen Dozenten diskriminiert. Es gibt auch andere Gruppen, die selbst Unterdrückung erfahren und deren Identität zu reduzieren versucht wird, die trotz ihrer eigenen Diskriminierungserfahrung Minderheiten wie Geflüchtete, BIPoC und weiße Nicht-Deutsche unterdrücken. Zu diesen Gruppen zählen zum Beispiel weiße deutsche weibliche Dozentinnen, die das Privileg einer Professur haben, also Macht.

In einem Gespräch erzählte mir ein studentisches Mitglied der Fachschaft, dass in einem Jahr zehn Beschwerden wegen Diskriminierung eingereicht wurden. Auf ein Schreiben des Antidiskriminierungsnetzwerkes Berlin, bei dem ich eine Beschwerde eingereicht hatte, antwortete eine weiße deutsche Dozentin, dass meine Arbeit „mit drei anderen Kolleg*innen [...] des Instituts zuvor gescheitert sei“, was nicht stimmt. Um sich zu rechtfertigen und mich zu delegitimieren,



schrieb sie aber nicht, dass ihr Kollege, ein weißer deutscher Dozent, zur Fachschaft gesagt hat: "Ich war schonmal im Ausland. Arabische Künstler unterdrücken ihre Frauen". Oder, dass er mich in seinem Seminar dumm genannt hat, obwohl sie und alle darüber Bescheid wussten. Sie hat mich zum Problem gemacht und die Probleme, die ich hatte, also Rassismus und Diskriminierung, verschwiegen. Kapitalismus forciert ein solches System durch sein Geld und das Versprechen von Profit und Macht. Er nutzt solche Menschen und deren Netzwerke, in- und außerhalb der Kunstakademie, und nimmt ihnen ihr Gewissen. Das Wissen von Geflüchteten aus Zahmatkesh-Familien wird durch Menschen in Machtpositionen, die sich ihrer Position und Ihrer Macht sicher sein können, unterdrückt. Auch wenn sie sich nach außen als Freund*innen oder Unterstützer*innen zeigen, schließen sie andere aus, nehmen sie nicht ernst, bleiben nicht bei ihrem Gewissen und bei der Wahrheit, sondern lügen, um ihre Position zu verteidigen.

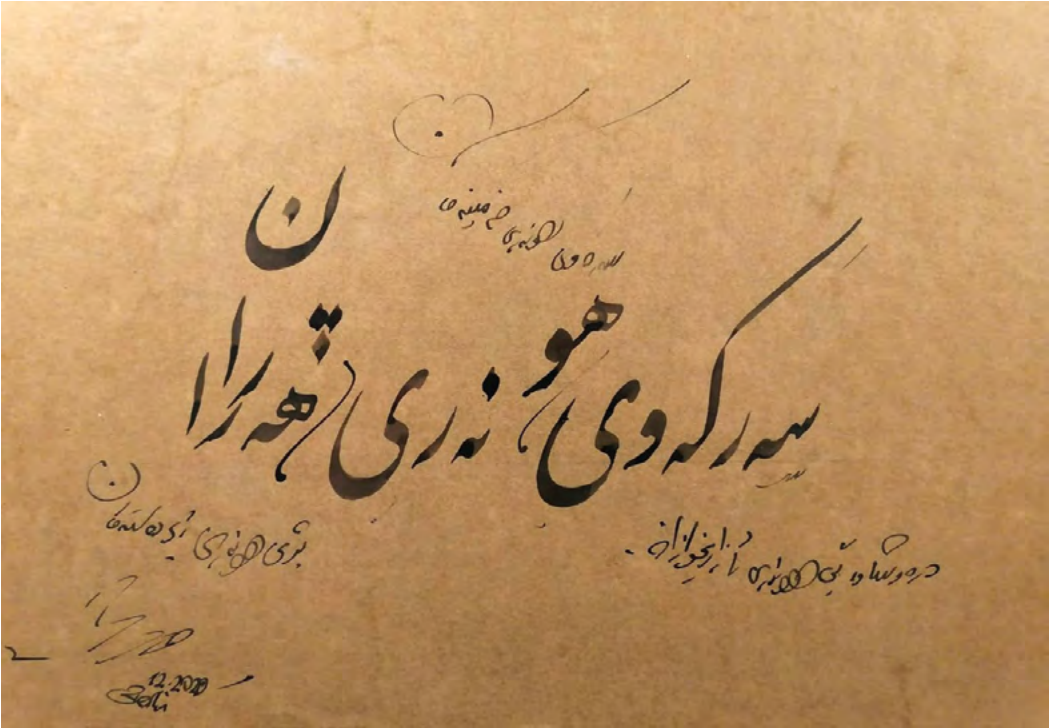
Unfreiwillige Abschiede von der Kunstwelt

Die Wahrheit ist, dass ich mich dreimal in meinem Leben von der Kunstwelt verabschiedet habe. Das erste und zweite Mal in Kurdistan aus ökonomischen Gründen, aber ich konnte zurück. Ich habe viel Solidarität von meinem Kunstlehrer, meiner Familie und Community erfahren. Beim ersten Mal hat mein Kunstlehrer sich Zeit für mich genommen, mein Problem ernst genommen und ist mit mir und seinem besten Schüler, der auch mein bester Freund war, spazieren gegangen. Er hat mich empowert und mir gezeigt, dass der Kapitalismus unsere Verbindung nicht zerstören wird. Dieser Lehrer hatte selbst ökonomische Schwierigkeiten. Er konnte sein Kunststudium abschließen, musste danach als Taxifahrer arbeiten und hat trotzdem für wenig Geld unterrichtet. Zusammen mit 30 anderen Künstler*innen

hat er den ersten Verband bildender Künstler*innen in der Stadt gegründet, bei dem ich auch war. An dem Tag unseres Spaziergangs, am Ende eines langen Gesprächs, hat er mir gesagt: „Du gehst, aber du kommst zurück zu uns!“ Und ich konnte zurück, weil es eine Verbundenheit gab und die Solidarität meiner Familie und Freund*innen. Der Freund aber, der an dem Tag dabei war, hat, nachdem sein Vater gestorben ist, aufgehört Kunst zu machen, denn er musste zur Arbeit gehen und seine Familie unterstützen.

Das dritte Mal war in Berlin und zwar nicht aus ökonomischen Gründen, sondern weil ich meine eigene Geschichte, Sprache und Kunst gezeigt habe. Westliche Kunst- und Kulturinstitutionen möchten diese aber nicht sehen. Aber anstatt zu erklären, warum sie es nicht möchten, verlassen sie sich weiter auf das Prinzip des Kyriarchats. Sie wissen, dass es genug Menschen gibt, die bereit sind, für wenig Privilegien und Macht bei Unterdrückung und Ausschluss mitzumachen. Diese Menschen müssen nicht unbedingt AfD-Mitglieder sein, sondern können auch Dozent*innen, Kunstvermittler*innen und Kulturschaffende sein. Die Worte meiner Mutter reflektieren heute noch mein Leben. Sie hat gesagt: „Rola, die, die immer kämpfen müssen, sind die Zahmatkesh. Für die Reichen ist es doch egal, welches System herrscht, sie sind immer Teil dieses Systems. Die, die immer kämpfen müssen, sind wir.“

and when we speak we are afraid
our words will not be heard
nor welcomed
but when we are silent
we are still afraid
So it is better to speak
remembering
we were never meant to survive. *



Wahshi Kuhi (Wirya Budaghi), geboren am 23. August 1979, ist ein kurdischer Performance-Künstler und Aktivist. Sein MA absolvierte er am Institut für Kunst im Kontext, an der Universität der Künste zu Berlin. Budaghis Arbeit beschäftigt sich mit politischer Macht, speziell in Kurdistan, aber auch mit dem Kontext von Migration in Deutschland. In seinen Performances thematisiert Wirya staatliche Gewalt, militärische Angriffe und das Recht auf Muttersprache. Er ist politisch aktiv, indem er sich an Menschenrechtsaktivitäten mit Minderheiten beteiligt. Budaghis Performances bilden Übertragungen am eigenen Körper von Beziehungen, Zensur, Dauer und Nachhaltigkeit, um Unterdrückung, Sichtbarkeit und Patriarchat zu kommentieren.

- 1 Aus dem Film „Die Hoffnung“ (1970) von Yilmaz Güney, einem kurdischen Filmemacher und Schriftsteller. „Die Hoffnung“ ist die Geschichte einer Zahmatkesh-Familie (siehe Fußnote 2). Es ist die Geschichte von einem Vater, Cabbar (Güney selbst spielt diese Rolle), der mit seiner Frau, fünf Kindern und einer alten Mutter ein grausames Leben lebt. Die Familie versucht in einer feuchten und dreckigen Wohnung zu überleben. Cabbar hat keinen guten Job und viele Schulden. Seine einzige Hoffnung sind die Lottoscheine, die er ständig kauft. Er hat seine Hoffnung an diese Zettel gebunden. In diesem Film zeigt Güney die sozioökonomische Ungerechtigkeit des Systems. Er zeigt Menschen, die alleine kämpfen und keine Solidarität bekommen, die keine andere Wahl haben und deren einzige Alternative das Vertrauen auf Glück ist.
- 2 Zahmatkesh ist eins der Wörter, die in der kurdischen Sprache benutzt werden, um Arbeiter*innen zu bezeichnen, insbesondere diejenigen, die keine Arbeit finden. Auf Deutsch wird das Wort mit „arm“ übersetzt. In der kurdischen Sprache wird „Zamatkesh“ von linken Bewegungen als ein empowerndes Wort verwendet.
- 3 Das von Elisabeth Schüssler Fiorenza geprägte Wort „Kyriarchat“ beschreibt das Wirken miteinander verbundener, interagierender, multiplikativer Systeme von Herrschaft und Unterwerfung, in denen dieselbe Person in einem Kontext unterdrückt und in einem anderen Kontext privilegiert sein kann. Der Begriff wurde häufig auch von dem kurdischen Aktivistin und Journalisten Behrouz Boochani verwendet, um die systematische Unterdrückung der australischen Immigrationspolitik zu beschreiben.
- 4 Ich habe hier in Deutschland eine unbefristete Aufenthaltserlaubnis, aber noch keine Staatsbürgerschaft. Seit 2003 habe ich keine Staatsbürgerschaft. Von 2003 bis 2011 war ich als Geflüchteter in Kurdistan-Iraq, dort immer mit einem drei, manchmal sechs Monate gültigen Aufenthaltstitel. Ich habe dort als selbständiger Künstler, Journalist und Grafikdesigner gearbeitet. Dank des Schutzes des UNHCR (United Nations High Commissioner for Refugees, Hoher Flüchtlingskommissar der Vereinten Nationen) durfte ich nicht nach Iran abgeschoben werden. Die iranische Revolutionsgarde hat 2010 meinen Namen als Anarchist und gefährliche Person für die iranische Staatssicherheit gelistet und mich mit der Todesstrafe bedroht. Im Februar 2012, nach einer sechsmonatigen illegalen Reise durch mehrere Länder, wie z.B. Türkei und Griechenland, landete ich in einem großen Gefängnis / Heim für Geflüchtete in Bayern. Danach wurde ich nach Niederbayern in ein anderes Heim transportiert, wo ich bis März 2013 mit einer auf 30 Kilometer beschränkten Residenzpflicht leben musste. Ich musste warten, bis ich eine dreijährige Aufenthaltserlaubnis bekam und nach Berlin umziehen konnte.
- 5 „Rola“ lässt sich mit „mein Kind“ übersetzen.
- 6 Khadija Sure.
- 7 Audre Lorde. Litany for Survival

„Sollen wir dann etwa Helene Fischer spielen?“

Von
Francis Seeck

Klassismus im Kulturbetrieb

☀ Der Kulturbetrieb ist grundlegend durch Klassismus geprägt. Klassismus beschreibt die Diskriminierung aufgrund der Klassenherkunft oder der Klassenzugehörigkeit (vgl. Seeck / Theißl 2020, Roßhart 2016, Kemper / Weinbach 2009). Menschen aus der Arbeiter*innen- oder Armutsklasse werden im Kulturbetrieb an vielen Stellen ausgegrenzt und marginalisiert; Kultur, die der Arbeiter*innenklasse zugeschrieben wird, wird entweder abgewertet oder sich angeeignet. Als Antidiskriminierungstrainer*in und Kulturanthropolog*in analysiere und begegne ich Klassismus in diesem Feld seit mehreren Jahren. In diesem Beitrag werde ich skizzieren, wie Klassismus den Kulturbetrieb formt und Ansatzpunkte anticlassistischer Interventionen aufzeigen.

Blockflöte oder Cello, Oper oder Schlager? Klasse und Kultur

Bei Klasse geht es, wie der Soziologe Pierre Bourdieu (1987) beschrieb, um verschiedene Formen von Kapital. Eine davon ist das ökonomische Kapital, hier geht es um die grundlegende Frage des ungleichen Zugangs zu Vermögen und Eigentum und um deren Verteilung. Während die einen über Eigentum und Vermögen verfügen, müssen die anderen ihre Arbeitskraft verkaufen und werden ausgebeutet. Im Kulturbereich, der sich durch unsichere Arbeitsverhältnisse und befristete Arbeitsverträge auszeichnet, spielen Einkommen, Eigentum und Vermögen eine bedeutende Rolle für die Partizipation. Ausschlaggebend ist, wer



ein finanzielles Sicherheitsnetz hat, in das sie*er sich hineinfallen lassen kann. Viele Kulturarbeiter*innen bezeichnen sich selbst als prekär, d. h. in unsicheren Arbeitsverhältnissen beschäftigt. Das ist im Kulturbereich tatsächlich in der Regel zutreffend, macht aber die unterschiedlichen Vermögens- und Eigentumsverhältnisse unsichtbar. Genauso bedeutend oder bedeutender als das Einkommen ist in der Erb*innengesellschaft, in der wir leben, nämlich das Erbe. Wie die Journalistin Julia Friedrich betont, leben wir in einer Erb*innengesellschaft, aktuell werden 30 bis 50 Prozent des Gesamtvermögens über Erbschaften weitergegeben. Da lohnt es, zu fragen: Wer kann es sich eigentlich leisten, unbezahlte Praktika oder Assistenzen zu machen und „nicht über Geld zu reden“?

Klassismus im Kulturbetrieb beeinflusst zudem, welche Kulturinstitutionen in welcher Höhe subventioniert werden. Je näher diese der sogenannten Hochkultur sind, also den Ästhetiken und Normen des Bildungsbürgertums entsprechen, desto mehr staatliche Förderung erhalten sie tendenziell. Deswegen nennt die Initiative für Solidarität am Theater (2020) diese Institutionen treffenderweise „hochsubventioniert“ statt „Hochkultur“. Einrichtungen, die mit „populärer Kultur“, Vermittlung oder Sozialer Arbeit in Verbindung gebracht werden, haben es hingegen schwerer, eine Förderung zu erhalten.

Bei der Anerkennung und Finanzierung von „Kultur“ spielt eine weitere Kapitalsorte eine Rolle: das kulturelle Kapital. Dieses kann die Form von Objekten annehmen, beispielsweise als Cello, als Klavier oder als Bücherregal mit Suhrkamp-Werken gefüllt (im Hintergrund einer Onlinekonferenz). Kulturelle Objekte und Praktiken werden in unserer Gesellschaft hierarchisiert, auch entlang von Klasse und orientiert auf eine eurozentrische weiße Norm. Welches Musikinstrument und -genre hat den höchsten Status: Cello oder Blockflöte, Oper oder Schlager? Kulturelles Kapital ist zudem in den eigenen Körper eingeschrieben und unbewusst: Die Regeln, wie man sich in Räumen der hochsubventionierten Kultur verhält, werden früh eingeübt, die „richtige Körperhaltung“ wird in Geigen- oder Ballettkursen trainiert. Kulturelles Kapital lässt sich auch mittels Institutionen erwerben, in Form eines B.A.- oder M.A.-Abschlusses, eines Dokortitels und durch den Besuch renommierter Kurse und Institute. Aufgrund von Rassismus kann es passieren, dass erworbenes kulturelles Kapital im Kontext einer Migration entwertet und in Deutschland nicht als solches anerkannt wird. Auch viele Personen, die in der DDR aufgewachsen sind, mussten die Erfahrung machen, dass ihr ostdeutsches kulturelles Kapital nach der Wende nicht mehr anerkannt wurde. Kulturarbeiter*innen verfügen in der Regel über viel kulturelles Kapital, sei es als Objekte, verkörpert oder in Form von Abschlüssen, es gehört gewissermaßen dazu. Für Arbeiter*innenkinder und für Kulturarbeiter*innen ohne Hochschulabschluss ist der Weg in die Kultureinrichtungen auch deshalb massiv erschwert.

Eine wichtige Rolle für das eigene Weiterkommen und den Status im Kulturbereich spielt des Weiteren das soziale Kapital, also „Vitamin B“: der Zugang zu wichtigen Netzwerken und Kontakte zu einflussreichen Personen des Kulturbetriebs und der Kulturpolitik. Auch das symbolische Kapital – ein Adelstitel, eine Adresse mit Prestige oder in einer Großstadt – können bedeutend sein.

Alle diese Kapitalsorten lassen sich ineinander umwandeln: Wer über großes Vermögen verfügt, kann sich ein teures Gemälde in den Hintergrund hängen, damit bei einem kulturpolitischen Onlinetreffen auf sich aufmerksam machen und Vitamin B anhäufen. Wer die richtige Beratung und die finanziellen Mittel hat, um eine zeitintensive Bewerbungsmappe für eine besonders renommierte Kunstuniversität zu erstellen, hat höhere Chancen auf einen Studienplatz; während des dortigen Studiums können wichtige Kontakte geknüpft werden und mit dem M.A.-Abschluss in der Tasche steigen die Chancen auf eine Leitungsposition.

Wer kann es sich eigentlich leisten, unbezahlte Praktika oder Assistenzen zu machen und „nicht über Geld zu reden“?

„Ähm“-Verbot. Klassismus im Kulturbetrieb

Klassismus, also die Diskriminierung aufgrund der Klassenherkunft oder der Klassenzugehörigkeit, führt dazu, dass Personengruppen systematisch abgeschnitten werden von Ressourcen wie Geld, Vermögen, Eigentum, Kultur, Bildung und Anerkennung. Kulturarbeiter*innen, die in der Arbeiter*innen- oder Armutsklasse aufgewachsen sind, werden massiv benachteiligt, zum Beispiel wenn es um den Zugang zu Kunstuniversitäten oder Jobs im Kulturbetrieb geht. Menschen, die wohnungslos sind, ALG 2 beziehen oder einkommensarm sind, werden häufig faktisch aus Kultureinrichtungen ausgeschlossen, sei es durch Eintrittspreise, Hausverbote oder durch bürgerliche Normen. Wie grundlegend Klassismus den Kulturbetrieb prägt, möchte ich anhand von zwei Beispielen aufzeigen.

Bei einem Stadttheater bot ich 2020 einen Workshop zu Klassismus an, zu dessen Ende hin es zu einem Aufruhr kommen sollte. Die Teilnehmer*innen hatten soeben festgestellt, dass sie mit ihrem aktuellen Programm vor allem ein bildungsbürgerliches Publikum ansprachen. Ein Teilnehmer schlug nun vor, mit einer Umfrage in der Nachbarschaft zu ermitteln, welche Formate sich die Anwohner*innen des Arbeiter*innenviertels wünschten; dies könne vielleicht auch in Richtung Unterhaltung gehen. „Sollen wir dann etwa Helene Fischer spielen?“, fragte eine Person aus der Leitung entsetzt. Es entstand eine rege Diskussion. Klar bleiben müsse, so wurde argumentiert, dass es sich bei dem Theater um eine „Kultureinrichtung“ handele. In dieser Diskussion offenbarte sich die Abwertung der „populären Kultur“ als Nicht-Kultur. Jene ist grundlegend für den gegenwärtigen Kulturbetrieb und funktioniert durch die Abgrenzung nach unten: Die Kultur der Arbeiter*innenklasse wird als vulgär, populär oder obszön dargestellt, ihre Angehörigen als „bildungsfern“ – man selbst hingegen habe „Geschmack“. Diese Form der Abgrenzung ist durchtränkt von klassistischen Klischees und Zuschreibungen. Sie verärgert mich immer wieder sehr, auch weil mein Vater, der als Friedhofsgärtner und Erntehelfer arbeitete, in der DDR ausgesprochen gerne ins Theater ging und viel las wie viele andere Arbeiter*innen. Es gibt in allen Klassen Menschen, die sich für Bildung und Kultur interessieren oder eben nicht. Bildung und Kultur können viele unterschiedliche Formen annehmen, eben nicht nur hochsubventionierte Kultur wie Oper oder Sprechtheater.

Im Frühjahr 2021 saß ich als Redner*in auf einem Podium, bei dem es um Klassismus im Kulturbereich ging. Auch einige Personen aus dem Opernbereich waren da. Das ist meiner Erfahrung nach eher ungewöhnlich, sicherlich auch deshalb, da es bei der Kulturform Oper besonders stark um Distinktion und Abgrenzung geht und sie eng mit der Oberklasse verknüpft ist. Während meines Vortrags schrieb eine der Organisator*innen teurer Opernfestivals in den Chat: „Wenn Sie noch einmal genau oder ähm sagen, zahlen Sie einen Euro in die Kaffeekasse.“ Sie versuchte damit ganz unverblümt, mich bloßzustellen und vermittelte mir und allen anderen, dass meine Art zu sprechen falsch sei und nicht „gehoben“ genug. Klassismus äußerte sich hier in Form einer aktiven Abwertung von mir als Person aus der Armutsklasse. Derlei klassistische Ausschlussmechanismen im Kulturbereich führen dazu, dass Personen, die einen Dialekt oder mit Akzent sprechen, die unsicher wirken, die nicht über bürgerliche Sprachcodes verfügen, ausgegrenzt und dass ihnen Wege zu Kunstuniversitäten, Führungs- und Leitungspositionen versperrt werden. In Bereichen der hochsubventionierten Kultur, wo ein bürgerlicher Habitus – und damit eine ganz bestimmte Art zu sprechen, sich zu bewegen, durch die Welt zu gehen – sehr dominant ist, haben es Klassenreisende (vgl. Aumair / Theißl 2020) aus der Arbeiter*innen- und Armutsklasse schwer,

gehört zu werden. Das gilt selbst dann noch, wenn man wie ich über zahlreiche erworbene Klassenprivilegien verfügt.

Personal, Programm, Publikum: Ansatzpunkte anticlassistischer Intervention

Dem Problem Klassismus im Kulturbereich kann auf der Ebene des Personals, des Programms und des Publikums begegnet werden. Beim Personal geht es um Stellenbesetzungen: Wer wird aus welchem Grund eingestellt, welche Rolle spielen hierbei kulturelles, soziales und symbolisches Kapital? Werden auch Lebensläufe mit Brüchen und Lücken anerkannt sowie Wissen, was nicht über Zertifikate und Abschlüsse erworben wurde? Ebenso wichtig ist, sich die Gehälter anzuschauen: Wie sind sie verteilt und wie lässt sich mehr Gerechtigkeit herstellen? Hierfür ist eine gewerkschaftliche Organisation wichtig sowie die Solidarität mit jenen Beschäftigten des Kulturbetriebes, die über Zeitarbeitsfirmen oder Ähnliches angestellt sind.

Auf der Ebene des Programms ist zu fragen, was und wer Teil des Programms wird, welche Lebensrealitäten die Norm bilden. Kommt Armut als Thema vor und, wenn ja, wie? Sind Arbeiter*innen repräsentiert? Wer entscheidet, ob und wie über diese Themen gesprochen wird? Aktuell werden Klasse und Klassismus zu neuen Trendthemen des Kulturbetriebes, häufig aber werden dabei klassistische Stereotype bedient: Zu oft wird Armut mit Alkoholismus und Gewalt gleichgesetzt, und auf der Bühne sitzt der „weiße Arbeiter“ in weißem Unterhemd mit Bierdose auf der Parkbank. In der freien Szene ist die Tendenz zu beobachten, dass sich die (angeblichen) Symbole Klassismus betroffener aneignet werden – und plötzlich tragen alle Jogginghose und sind irgendwie „prekär“.

Bezüglich des Publikums gilt es zu hinterfragen, welche Personen als Zielpublikum angenommen, angesprochen und tatsächlich erreicht werden, und nötigenfalls aktiv gegenzusteuern. Häufig sind Eintrittspreise, bildungsbürgerliche Sprache und elitäre Codes an einem bildungsbürgerlichen Publikum, das als Ideal/Norm vorausgesetzt wird, ausgerichtet. Somit werden Personen, die sich für Kultur interessieren, aber nicht der Mittel- oder Oberklasse angehören, indirekt oder direkt ausgeladen.

Gegenwärtig organisieren sich im Kulturbereich tätige Arbeiter*innenkinder und Klassenübergänger*innen zunehmend. Wichtige Projekte wie „Check your Habitus“ von Daniela Dröscher und Paula Fürstenberg (2021); „Class Matters (immer noch)“ von Verena Brakonier und der Working Class Stammtisch von Sahar Rahimi sind entstanden. Diese schaffen Räume der Vernetzung und Selbstermächtigung in einem Feld, in dem Klassismus an der Tagesordnung ist. Leider benutzen sie dafür häufig den Begriff „working class“. Das klingt hipper als Arbeiter*innenklasse, bedeutet aber faktisch eine Abgrenzung gegenüber Personen, die weniger kulturelles Kapital besitzen und keine Klassenreisenden sind. Klassismuskritische Interventionen, die sich auch auf Klassenzugehörigkeit statt nur oder vor allem auf Klassenherkunft beziehen, fehlen nach wie vor. So darf es nicht nur um die Situation von studierten Arbeiter*innenkindern im Kulturbetrieb gehen, sondern es sollten auch Interventionen entstehen, die sich gegen Erwerbslosen- und Wohnungslosenfeindlichkeit und Ausschlüsse von Menschen ohne akademische Abschlüsse richten. Für die Zukunft wünsche ich mir ein stärkeres Mitdenken der Diskriminierung aufgrund der Klassenzugehörigkeit und mehr Solidarität untereinander. ✱

Francis Seeck, 1987 in Ostberlin geboren, ist promovierte*r Sozialwissenschaftler*in und Antidiskriminierungstrainer*in. Als Kind einer alleinerziehenden, erwerbslosen Mutter erlebte Seeck früh die Auswirkungen der Klassengesellschaft. Heute forscht und lehrt Seeck zu Klassismus und sozialer Gerechtigkeit. Nach einer Vertretungsprofessur für Soziologie und Sozialarbeitswissenschaft an der Hochschule Neubrandenburg arbeitet Seeck zurzeit als Postdoc an der Humboldt-Universität zu Berlin. 2020 gab Seeck den Sammelband »Solidarisch gegen Klassismus« mit Brigitte Theißl heraus, 2022 erschien die anticlassistische Streitschrift »Zugang verwehrt«.

Literatur

Aumair, Betina / Theißl, Brigitte (2020): Klassenreise. Wie die soziale Herkunft unser Leben prägt.
Bourdieu, Pierre (1987): Die feinen Unterschiede.
Brakonier, Verena (o. a.): Class matters (immer noch).
Dröscher, Daniela / Fürstenberg, Paula (Hrsg.) (2021): check your habitus.
Friedrichs, Julia (2016). Wir Erben. Warum Deutschland ungerechter wird.
Initiative für Solidarität am Theater (2020): How to be an ally? Machtkritik am Theater.
Kemper, Andreas / Weinbach, Heike (2009): Klassismus. Eine Einführung.
Roßhart, Julia (2016): Klassenunterschiede im feministischen Bewegungsalltag. Anticlassistische Interventionen in der Frauen- und Lesbenbewegung der 80er und 90er Jahre in der BRD.
Seeck, Francis / Theißl, Brigitte (2020): Solidarisch gegen Klassismus. Organisieren, intervenieren, umverteilen.

Kunst können?!

Rassismus- und klassismuskritische Perspektiven auf kulturelle Bildung mit Kindern und Jugendlichen

Von Alina Bongk,
Yasmina Bellounar und
Toni, Fatima und Kimi

Verortung

☀ Zentral für die Auseinandersetzung mit Rassismus und Klassismus in der kulturellen Bildung ist für uns, immer wieder mit den Adressat*innen der kulturellen Bildung – den Jugendlichen selbst – über ihre Perspektiven und Erfahrungen zu sprechen und diese ernst zu nehmen. Dieser Artikel basiert maßgeblich auf Gesprächen mit drei Besucher*innen des Hella-Klubs für Mädchen* und junge Frauen* in Marzahn-Hellersdorf¹. Anhand der konkreten Überlegungen und Forderungen von Toni (21), Fatima (16) und Kimi (18)² gehen wir gemeinsam der Frage nach:

Warum braucht es eine rassismus- und klassismuskritische Praxis in der kulturellen Bildung?

Die Jugendlichen, die in den Hella-Klub für Mädchen* und junge Frauen* kommen, erleben auf ökonomischen Bedingungen beruhende gesellschaftliche Ausschlüsse. Sie können diese klar benennen. So ist ihnen bewusst, dass ihre Familien wenig Geld und ihre Eltern häufig mehrere Jobs gleichzeitig haben. Sie kennen die Konfrontation mit existenziellen Fragen. Einige von ihnen sind zusätzlich von Rassismus



betroffen. Was ihnen jedoch häufig fehlt, sind die notwendigen Handlungsstrategien, um mit den erlebten Ausschlüssen umzugehen und diese zu bekämpfen. Denn vieles, was ihnen in der Schule und in Projektarbeit beigebracht wird, hat mit ihren direkten Lebensrealitäten nichts zu tun. Eine rassismus- und klassismuskritische Haltung in der kulturellen Bildung könnte dabei helfen, diese Leerstelle zu füllen.

Klassismus und Rassismus wirken zum einen strukturell, indem sie die Zugänge zu Angeboten und die Bewegungsfreiheit der Jugendlichen einschränken. Zum anderen funktionieren sie auch kulturell – als Abgrenzung und Unterscheidung von der Mittel- und Oberschicht. Kulturelle Bildung aus rassismus- und klassismuskritischer Perspektive zu betrachten, ist deswegen besonders wichtig. Denn es sind insbesondere Kultur- und Bildungskonzepte, die Raum für Offenheit, Experimente und Radikalität in Form und Inhalt bieten. Und nur der diskriminierungskritische Blick ermöglicht es, dem Auftrag kultureller Bildung, allen kreative Entfaltung zu ermöglichen und Geschichten und Ausdrucksweisen sichtbar zu

machen, gerecht zu werden. Die Reflexion unserer Praxis im Hella-Mädchen*-Klub sowie der Erfahrungsaustausch mit den Jugendlichen hat uns gezeigt, wie sehr der kulturelle Bildungsbereich von Rassismus und Klassismus durchzogen ist.

Aus unserer Perspektive muss, wer sich 2021 in Deutschland mit Klasse als Diskriminierungskategorie beschäftigt, Rassifizierung sowie den historischen und aktuellen Zusammenhang zwischen Rassismus und Klassenverhältnissen mitdenken. Denn Deutschland ist ein Land des globalen Nordens. Es ist Ziel-land vieler Menschen, die ihre Länder verlassen müssen. Wer wie arbeitet, wie arm ist und aktuell wie viel Einkommen und Vermögen zur Verfügung hat, hat unter anderem mit der Teilung und Wiedervereinigung Deutschlands, mit der Anwerbung von Arbeiter*innen aus dem Ausland sowie mit Flucht und Migration zu tun. Dennoch sind die Auswirkungen der Verschränkung von Klassismus und Rassismus selten Gegenstand kultureller Bildungsprojekte. Oft werden diese getrennt voneinander betrachtet und verhandelt. Die verstärkte Auseinandersetzung und Sichtbarmachung von (Anti)Rassismus in Deutschland fußt jedoch gerade auf langen politischen Kämpfen von Arbeiter*innen. Diese Kämpfe müssen fortgeführt werden, indem Kunst und Kulturprojekte mit einem intersektionalen Blick machtkritisch reflektiert werden. Dabei darf die ökonomische Komponente nicht ausgeklammert oder als Randphänomen betrachtet werden, sondern soll als Fundament für bestehende Unterschiede benannt und verhandelt werden. Bestimmte Zugehörigkeiten, Zugänge bzw. Barrieren ebnen oder verschließen Jugendlichen den Weg in eine selbstbestimmte und selbstständige Zukunft. Damit ergibt sich für uns, dass es in unserem kapitalistisch organisierten System das Verhandeln von ökonomischen Ungleichheiten und deren Ursachen auch innerhalb der kulturellen Bildungsarbeit braucht, um Angebote diskriminierungskritisch und nicht-diskriminierend gestalten zu können.

Wer kann Kunst?

In den letzten Jahren konnten wir beobachten, dass den Hella-Klub immer mehr Anfragen zu Projekten über Rassismus oder Armut (spannenderweise wurden sie selten zusammengedacht) erreichten. Grundannahme in den Projektanträgen war oftmals, dass die Jugendlichen (noch) keinen Zugang zu Kunst und Kultur hätten, denn sie stammten aus „bildungsfernen Haushalten“. Gerade deshalb hätte man sie als Adressat*innen ausgesucht. Es ist zwar zu begrüßen, wenn in den Außenbezirken Berlins mehr kulturelle Bildungsprojekte realisiert werden. Allerdings müssen wir uns fragen, welche Haltung und Konzeption dahintersteckt. Den Kindern und Jugendlichen wird nicht nur abgesprochen, selbst kulturell verankert zu sein und eigene Perspektiven mitzubringen. Ihnen wird darüber hinaus auch per se das Stigma der „Bildungsferne“ auferlegt, wenn sie in Haushalten aufwachsen, in denen das Geld oft knapp ist.

„Kunst interessiert mich einfach nicht.“

Toni, 21 Jahre alt

Das sagt Toni im Gespräch auf die Frage, welche Erfahrungen er mit Kunst und Kultur in der Schule, in der Hella und in anderen Einrichtungen gemacht hat. In der Schule, erzählt Toni, habe er keine Motivation für das Fach Kunst gehabt. Denn die Grundhaltung der Lehrkräfte ihm gegenüber sei oft: „Das verstehst du sowieso nicht“. Natürlich verstehe er vieles, er habe nur einfach manchmal gerade kein Bock darauf gehabt. Im schulischen Kontext wird somit häufig davon ausgegan-

Klassismus und Rassismus wirken strukturell, indem sie die Zugänge zu Angeboten und die Bewegungs- freiheit der Jugendlichen einschränken.

gen, dass die Jugendlichen die Inhalte nicht verstehen. Fehlende Mitwirkung an Projekten wird als Mangel an „Kultur“ bewertet. Damit haben Jugendliche, die von Rassismus und Klassismus betroffen sind, auch häufig das Stigma, nicht empfänglich für Kultur- und Kunstangebote zu sein. Sie müssten erst dafür sensibilisiert werden. Die Tatsache, dass sich viele Kunst- und Kulturangebote an einem weißen bürgerlichen Habitus orientieren, wird dabei außer Acht gelassen. Damit stellt sich die Frage der Definition von Kunst und Kultur. Wer entscheidet darüber, was Kunst und Kultur ist, wer sie kann und wem sie gehört bzw. gehören darf?

Welche Kunst ist erlaubt?

Die interviewten Jugendlichen haben offensichtlich Lust, sich auszuprobieren und auszudrücken. So hat Toni extrem viele Follower auf Tik Tok. Er teilt sich und seine Erlebnisse so mit. Kimi liebt Pixel Art. Sie malt nachts, wenn sie nicht schlafen kann. Fatima interessiert sich für Hip-Hop und möchte gerne einmal Beats produzieren. Aus machtkritischer pädagogischer Perspektive findet Kunst in vielen Bereichen und Momenten statt. Unsere Erfahrung ist, dass Jugendliche sehr wohl erfassen können, was als Kunst definiert wird. Sie wählen jedoch eigene Symbole und Formen aus, um sich künstlerisch auszudrücken. Sie ecken damit oft an.

„Uns wurde verboten in unserer Muttersprache zu reden“
Fatima, 16 Jahre alt

Fatima teilt ihre Erfahrung aus einem Comic-Workshop einer anderen Einrichtung mit uns. Das ist nicht das erste Verbot dieser Art, von dem wir hören. Zwar sind in der künstlerischen Auseinandersetzung die eigene Form und der Stil von großer Wichtigkeit. Die eigene Positionierung und Lebensrealität dürfen jedoch nur in bestimmten Fällen eine Rolle spielen. Es entspricht unserer Erfahrung, dass Erstsprachen, die von den anleitenden Pädagog*innen nicht verstanden werden, oft als störend empfunden werden. Die Verwendung der Erstsprache in der künstlerischen Auseinandersetzung soll aber keinen Widerspruch dazu darstellen. Wie aber kann eine Erstsprache als künstlerisches Mittel sinnvoll und durchaus erwünscht sein, ihre Verwendung im Arbeitsprozess jedoch abgelehnt werden?

„Ich musste mir im Workshop anhören, es geht gar nicht, wenn
Rapper, die ich mag nur über Macht und Geld singen. Dass es
so schrecklich ist, dass die nix anderes im Kopf haben.“
Fatima, 16 Jahre alt

Fatimas Aussage zeigt einmal mehr, mit welchen klassistischen Stigmata Jugendliche konfrontiert werden. Warum soll das Rappen über Geld und Macht problematisch sein, wenn sich in der kapitalistisch organisierten Welt doch so vieles darum dreht? Geld und Macht werden im Allgemeinen als etwas Erstrebenswertes betrachtet. Sie entscheiden über den Habitus und schaffen und sichern Zugänge. Das Thematisieren von Geld in sogenannten Subkulturen wird jedoch problematisiert. Es stellt sich bei der Aussage der Lehrkraft die Frage, aus welcher Perspektive das Streben nach Geld und Macht hier verurteilt wird, für wen Geld eine Rolle im öffentlichen Raum spielen darf und für wen es so selbstverständlich ist, dass es keine große Rolle (mehr) spielen muss. Diese Fragen würden den Raum öffnen, über kapitalistische Verhältnisse zu sprechen und an die Lebensrealitäten der Jugendlichen anzuknüpfen.

„Auf einmal soll man dann was von sich erzählen, aber für ne
Note, nicht weil die Lehrerinnen was ändern wollen.“
Kimi, 18 Jahre alt

Ihre Lehrerin will, dass Kimi in einem Deutschaufsatz zur Vorbereitung für den Mittleren Schulabschluss etwas aus ihrem Leben erzählt. Kimi fragt sich, warum sie jetzt über ihre Kindheit schreiben soll, wenn sich die Lehrkräfte sonst nie für ihr Leben interessiert haben. „Kreatives Schreiben“ nennt die Lehrerin das. Kreatives Schreiben mit Benotung für die eigene Lebensgeschichte. Das erzeugt Druck und lässt keinen Raum, in eine ehrliche Auseinandersetzung mit der eigenen Geschichte zu gehen. Was, wenn die persönlichen, intimen Geschichten der Lehrerin nicht gefallen? Was, wenn die Kindheit mit Traumata übersät ist?

Alle drei Jugendlichen berichten, dass sie oft das Gefühl hätten, die kulturellen Inhalte in der Schule sowie in Projekten der kulturellen Bildung gingen an dem vorbei, was sie wirklich interessiert, anspricht und angeht. Fatima berichtet, dass sie schon oft dafür sanktioniert worden sei, arabisch gesprochen oder Geschichten über ihr Herkunftsland und ihre Familie erzählt zu haben. Diese Geschichten meinte eine Pädagog*in dann richtigstellen zu müssen: „Die verbessern uns immer.“ Die Jugendlichen stellen sich demnach berechtigt die Frage: „Wozu (deren) Kunst können, wenn ich und meine Kunst nie gut genug sind?“

Kunst rassismus- und klassismuskritisch versuchen

Wie bei jedem Projekt, das mit Kindern und Jugendlichen stattfindet, sollten auch Pädagog*innen und anleitende Personen in der kulturellen Bildung sich die Frage nach dem Grund und dem Ziel ihres Projektes stellen. Kinder und Jugendliche sollten keine Lücken füllen oder lediglich für eine bessere Förderchance mitgedacht werden. Projekte der kulturellen Bildung sollten vor allem dazu dienen, dass Kinder und Jugendliche sich ausprobieren und Kunst und Bildung fernab von Noten und starrem Schulsystem gedacht werden können. Sie sollen den Jugendlichen Kreativität ermöglichen. Dabei spielt Flexibilität und prozesshaftes Arbeiten eine genau so große Rolle wie das Vertrauen zu den Kindern und Jugendlichen.

„Am besten ist es, wenn man auch einfach mal chillen kann“.

Die drei interviewten Jugendlichen sind sich einig, dass sie am liebsten mit Personen arbeiten, die sie schon kennen und die ihnen Raum für sich selbst lassen. Das spricht einmal mehr dafür, Projekte nachhaltig und langfristig anzulegen. Nur so können sich allmählich Beziehungen aufbauen, die eine langfristige Wirkung haben und es ermöglichen, die Lebensrealitäten der Jugendlichen miteinzubeziehen. Beziehungsarbeit in der kulturellen Bildung heißt, dass Jugendliche sich sicher fühlen und mit all ihren Geschichten da sein können.

Um das zu garantieren, müssen wir uns auch als Pädagog*innen und Künstler*innen mit den ungleich verteilten ökonomischen Verhältnissen und deren Auswirkungen auseinandersetzen. Antirassistische Arbeit kann ohne das Hinterfragen von Kapitalismus nicht möglich sein. Antikapitalistische Arbeit wird aber oft als „zu aktivistisch“ oder „radikal“ gelabelt. Jedoch sind es gerade migrantische Arbeiter*innenkämpfe, die uns ermöglicht haben, antirassistisch zu denken und zu

handeln, uns damit zu schmücken und zu normalisieren, ohne den Ursprung davon zu würdigen. Das Konzept von Intersektionalität fußt auf dem Kampf Schwarzer Arbeiter*innen aus den USA, die erkannt haben, dass Diskriminierungen mehrfach aufeinanderprallen und sie deshalb am wenigsten Lohn von allen bekommen. Wir müssen uns demnach auch die Frage stellen, warum es Menschen gibt, die viel arbeiten und trotzdem wenig verdienen, welche Ausschlüsse daraus folgen und wie das das Leben der Jugendlichen beeinflusst. Konkrete Fragen, die wir an die Praxis stellen, könnten sein:

- In welchen Lebensrealitäten bewegen sich die Kinder und Jugendlichen? Was weiß ich darüber, was stelle ich mir vor?
- Wie und wann komme ich mit den Jugendlichen über ihre Bedarfe ins Gespräch?
- Was soll vermittelt werden, was und wen braucht es dazu?
- Was kann gemeinsam entwickelt werden und welche Expertisen und Erfahrungswerte sind vorhanden und welche fehlen noch?
- Gibt es Raum für Selbstreflexion und Kritik? Bin ich die richtige Person für bestimmte Fragen? Bei welchen Themen sollte ich mir Unterstützung holen?
- Besteht bereits ein Vertrauensverhältnis oder wie kann dieses aufgebaut werden?
- Was soll der Output des Projektes sein, inwiefern zeigt es Handlungsstrategien für die Kinder und Jugendlichen auf?
- Welche langfristige Wirkung hat das Projekt auf die Kinder und Jugendlichen und die Institution, in denen sie verankert sind?

Vor allem ist wichtig zu bedenken, dass Kunstprojekte, die außerhalb der Schulzeit stattfinden, freiwillig durchgeführt werden, und kein Zwang entstehen darf, Projekte durchsetzen zu müssen. Projekte sollen die Jugendlichen in einer rassistisch und klassistisch strukturierten Welt empoweren. Es gilt, bestehende kreative Schutzräume zu bewahren und weitere aufzubauen. Folglich kann die Umdeutung bzw. machtkritische Erweiterung eines Kunst- und Kulturbegriffs nur stattfinden, wenn Machtverhältnisse darin mitgedacht werden und es das Ziel von Kunst sein darf, diese zu verändern.

Wir im Hella-Klub haben gute Erfahrungen gemacht, bei den Interessen der Kinder und Jugendlichen anzusetzen und mit ihren Medien zu arbeiten. Dieses Jahr fand beispielsweise ein dreitägiger Workshop zum Thema Körperbilder statt. Am ersten Tag beschäftigten wir uns mit Insta- und Youtube-Stars der Jugendlichen, druckten für sie Bilder aus und fertigten Kollagen an. Die Jugendlichen waren Expert*innen und zeigten uns, was sie sehen und gut finden. Das Prinzip der Freiwilligkeit war die ganze Zeit gegeben, die Jugendlichen konnten den Workshop jederzeit verlassen. Am zweiten Tag folgte ein Input und eine Diskussion über Bildproduktion, „Fame-sein“ und was das mit Geld und „Gut-leben“ zu tun hat.

Nach einer sehr kreativen Auseinandersetzung benannten wir also die klassischen (und rassistischen und sexistischen) Machtverhältnisse, in denen wir leben, und setzten uns anhand von dem von den Jugendlichen eingebrachten Material damit auseinander. Workshops, die wir geben, werden selten ohne einen Baustein mit Elementen der klassismuskritischen Bildung konzipiert. Ziele der Bausteine sind Empowerment von Klassismus und Rassismus betroffenen Jugendlichen, Dekonstruktion der sogenannten Normalität („man muss sich nur anstrengen, dann wird man reich“) und Normalisierung bzw. Anerkennung der Lebensverhältnisse der Teilnehmenden sowie ihrer damit verknüpften Zukunftswünsche und

Ideen. Am dritten Tag zeigten wir ihnen Youtube-Videos und Insta-Profile und sie konnten diese für sich bewerten, d.h. entscheiden, ob sie sie cool finden oder nicht und diese Entscheidung begründen.

Dieses Praxisbeispiel ist nicht auf jedes Setting der kulturellen Bildung übertragbar und war spezifisch für den Kontext der offenen Kinder- und Jugendarbeit unsere Einrichtung, in der sich die Besucher*innen gut kennen, konzipiert. Abstrahieren lässt sich allerdings für praktische Konzeptionen:

- Rahmenbedingungen: Versorgung (z.B. Essen) miteinbeziehen, Zeiten den Lebensrealitäten anpassen (müssen Geschwister abgeholt werden ect.?), Prinzip der Freiwilligkeit unbedingt wahren, da Jugendlichen immer die Chance gegeben werden muss, sich einer Auseinandersetzung, gerade mit Machtverhältnissen, die sie betreffen, auch zu entziehen
- Inhalt: Bei den Interessen der Jugendlichen ansetzen, sie sind die Expert*innen, gleichzeitig sich als Pädagog*in/ kulturelle Bildner*in auch mit eigenen Interessen und Haltungen zeigen und in den Dialog gehen
- Machtkritische Haltung: Machtverhältnisse nicht nur „für sich“ bei der Konzeption mitdenken, sondern transparent machen und dazu mit den Jugendlichen arbeiten *

Alina Bongk ist Sozialwissenschaftlerin und Theaterpädagogin. Sie leitet seit 5 Jahren gemeinsam mit 3 Kolleg*innen kollektiv den Hella-Klub für Mädchen, Frauen, trans und nicht-binäre Jugendliche in Marzahn-Hellersdorf. Schwerpunkte ihrer Arbeit sind die Verknüpfung von politischer und kultureller Bildung, queere Sexualpädagogik sowie antifaschistische Kiezarbeit. Sie ist überzeugt davon, dass wir durch gemeinsame Projekte mit Jugendlichen zusammen lernen, Strukturen zu verändern und gegen Ungerechtigkeiten zu kämpfen. Seit 2018 ist sie Dozentin an der Alice Salomon Hochschule und lehrt dort vor allem zu machtkritischer Pädagogik und rassismus- und klassismuskritischer sexueller Bildung.

Yasmina Bellounar hat Islamwissenschaft studiert. Sie ist Pädagogin, Bildungstrainerin und Kuratorin im Kunst- und Kulturbereich, die vor allem in der Praxis der Kulturellen Bildungsarbeit tätig ist. Dort arbeitet Yasmina zu verschiedenen Themen der Antidiskriminierung, wie zum Beispiel zu patriarchalen Kämpfen, Klassenbewusstsein oder Antirassismus.

- 1 Hella-Klub für Mädchen* und junge Frauen* ist eine Einrichtung der offenen Kinder- und Jugendarbeit für Mädchen*, Trans*, Inter und Non-Binary Jugendliche im Alter von 10-21 Jahren. „Wir arbeiten machtkritisch, intersektional und feministisch. Unsere Arbeit mit Kindern und Jugendlichen wirkt präventiv und soll Benachteiligungen und Diskriminierungen minimieren. Uns geht es darum, patriarchale, koloniale, heteronormative Strukturen, Rassismus, soziale und materielle Armut zu thematisieren und zu mehr Gleichberechtigung junger Menschen beizutragen. Die Hella ist ein Ort des nicht-formellen Lernens. Die Bildungsangebote haben einen starken Praxisbezug sowie partizipativen Charakter und zielen auf den Erwerb sozialer Kompetenzen wie Kreativität, Empathie, Konfliktfähigkeit, Respekt und Solidarität. Die HELLA orientiert sich mit ihren Angeboten an der Lebenswelt der Jugendlichen und schließt das soziale Umfeld mit ein. Mit der HELLA schaffen wir einen Begegnungs- und Kommunikationsraum, in dem alle Anerkennung, Zuwendung und Geborgenheit finden.“
- 2 Die Namen wurden auf Wunsch der Jugendlichen geändert.

Kleidung und Klasse

Text und Fotos:
Mariama Sow
& Isabelle Edi

Unsichtbare Dresscodes der
Kunst- und Kulturinstitutionen

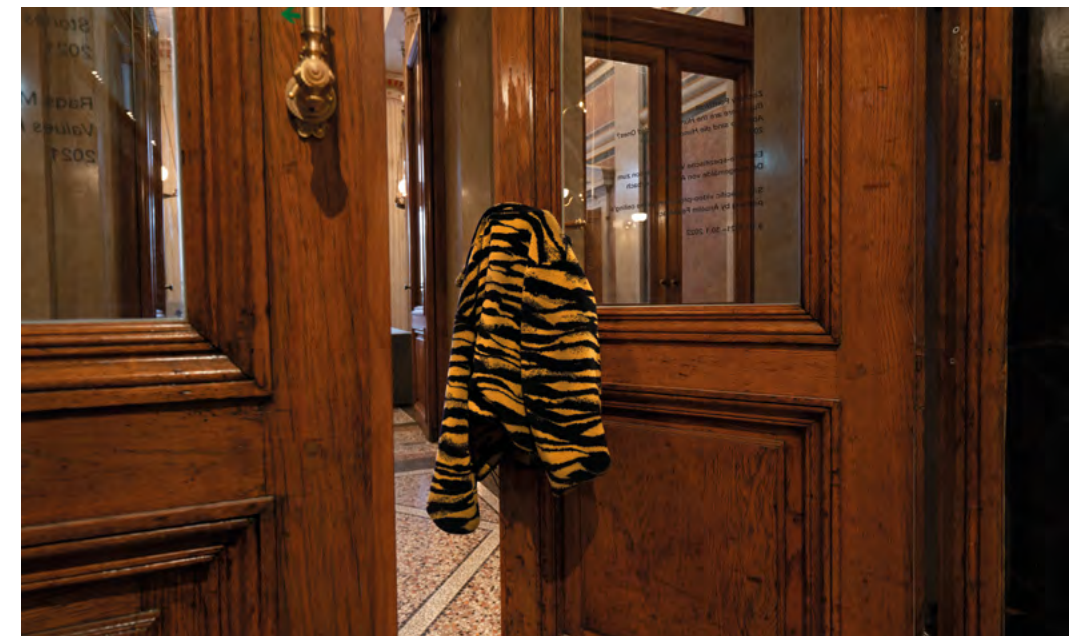




In den Räumen des renovierten Hauptgebäudes der Akademie der bildenden Künste in Wien am Schillerplatz fotografierten wir Kleidungsstücke von Studierenden und gehen dabei dem Zusammenspiel von Kleidung und Klasse nach.

Die neu sanierten, sauberen Räume der Akademie strotzen vor Hochkultur: Marmorsäulen, aufwendig restaurierte Steinwände, prunkvolle Goldverzierungen, Deckengemälde erinnern uns an einen Palast. Studierende, Bauarbeiter*innen, wissenschaftliche Mitarbeiter*innen, Professor*innen und Angestellte des Sicherheitsdienstes begegnen sich hier oder begegnen sich nicht. Der Ort wird zu einer Bühne, die Alltagskleidung zu Kostümen der Identitäten, die wir in den Gängen und Fluren miteinander performen. Die Grenzen, wer welche Rolle einnehmen darf, wer dazugehört und wer nicht, sind stets klar markiert. Die Kleidungsstücke und wie wir uns darin bewegen, verraten uns auf den ersten Blick, welche Position wir auf dieser Bühne einnehmen dürfen. Die Architektur der Räume lässt die Grenzen noch deutlicher hervortreten, bestimmte Körper stehen hier im Kontrast und sind noch sichtbarer, andere weniger.

Mit einer Kamera versuchen wir, diese Situation einzufangen, indem wir die Kleidungsstücke von Studierenden, die wir in den Räumen treffen, fotografieren und der Frage nach unsichtbaren Dresscodes an der Kunstakademie nachgehen.



Wie entscheiden wir, wer dazugehört und wer nicht? Welche Sehgewohnheiten und visuellen Codes markieren die Grenzen und Differenzen der sozialen Gruppen? Welche Kleidungsstücke sind hier akzeptiert? Welche fallen auf oder werden von uns als störend empfunden?

Wir könnten meinen, es gäbe keine Dresscodes an einer Kunstakademie, da es keine Regeln oder Uniformen für entsprechende Berufsgruppen gibt. Dabei sind die Codes jedoch nicht verschwunden, sondern nur unsichtbar. Das Wissen darüber ist nur bestimmten Personen vorbehalten, die sich schon im Milieu der Kunst- und Kulturschaffenden bewegen, also schon „dazugehören“.

Die „Anderen“ außerhalb dieser Institution, die, die nicht dazugehören, sind stets markiert. Sie fallen auf durch ihre Arbeitsuniformen und Kleidungsstücke, die sie als nicht zugehörig entlarven. Unsere Klassenidentität und soziale Zugehörigkeit werden in erster Linie über Kleidung vermittelt, die wir uns als körperliche Hülle angelegt beziehungsweise auferlegt bekommen haben. Dabei spielt Kleidung eine wesentliche Rolle in der Kommunikation und Wahrnehmung von Klasse. Denn wir assoziieren Kleidungsstücke mit sozialen Gruppen, Arbeitsfeldern und bestimmten Räumen.

Das Prinzip der Macht- und Klassendemonstration durch Kleidung funktioniert heute aber nicht mehr nach simplen Regeln der gesellschaftlichen Aufteilung in Bürgertum und Arbeiter*innenklasse. Modetrends werden schon lange nicht mehr von der „upper class“ (also der oberen oder privilegierten Klasse) vorgegeben. Im Gegenteil.

Insbesondere in akademischen oder künstlerischen Milieus werden sich die Styles der Arbeiter*innenklassen angeeignet. Kleidungsstücke, die mit sozial benachteiligten, marginalisierten, subkulturellen Gruppen und widerständigen Bewegungen assoziiert sind, werden zu modischen Trends der akademisierten und künstlerischen Milieus, die sich stets um Individualität bemühen und sich vom Mainstream abgrenzen wollen. Diese Aneignung funktioniert dabei nur von oben nach unten, aber nicht andersherum.

Es ist ja gerade die Freiheit, Jogginghosen und ausgewaschene Lederjacken tragen zu können, ohne die Konsequenzen von sozialem Ausschluss erfahren zu müssen, die die privilegierte Klassenposition verdeutlicht. Das Narrativ der brotlosen, außenstehenden und originellen Künstlerperson hat darüber hinaus einen bestimmten Look kreiert, der davon



lebt, sich möglichst von dem normativen Mainstream und dem, was als bürgerlich gelesen wird, abzugrenzen. Weiße, bürgerliche, dünne, den Schönheitsidealen entsprechende, cis Körper haben es dabei immer leichter, mit Kleidung ein passendes Image zu verkörpern und in verschiedene Rollen zu schlüpfen, während Andere oft nur eine ganz bestimmte Rolle zugewiesen bekommen, die stets als unpassend und nicht zugehörig markiert ist.

Unsere körperlichen Eigenschaften in Kombination mit Klassenidentität bestimmen unsere Zugänge zu Kleidung und die Möglichkeiten wahrgenommen zu werden. Als Schwarze Personen in Deutschland haben wir oft die Erfahrung gemacht, in verschiedenen Räumen als Arbeiter*innen, Servicekräfte oder als irgendwie nicht zugehörig angesprochen zu werden: „Arbeiten Sie hier oder verstehen Sie deutsch? Wo wollen Sie hin und woher kommen Sie überhaupt?“ Dabei werden unsere Kleidungsstücke gar nicht oder erst auf den zweiten Blick und dann in Verbindung mit unserem Schwarzsein, das heißt mit bestimmten Vorurteilen, gelesen.



Das Ineinandergreifen von race und Klasse wird in der Auseinandersetzung mit Kleidung besonders deutlich. Während rassifizierte Menschen zum Beispiel Gefahr laufen, mit bestimmten Kleidungsstücken als kriminell, arm oder nicht zugehörig stigmatisiert zu werden, können weiße bürgerliche Personen sich mit denselben Kleidungsstücken als cool und avantgardistisch darstellen. Darüber hinaus spielen natürlich weitere Aspekte des Körpers eine erhebliche Rolle in der Wahrnehmung von Klasse und der Beurteilung von Kleidung. Beispielsweise werden auch dicke Körper und solche, die nicht den normativen Vorstellungen von Schönheit entsprechen, öfter mit der Arbeiter*innenklasse assoziiert, beziehungsweise darin verortet. Dabei sind es unsichtbare Wahrnehmungsstrukturen einer visuell erlernten Sprache, die darüber bestimmen, welche Körper in welche Räume und in welche Kleidungsstücke passen.



Die Kleidungsstücke, die wir tragen, stehen dabei immer in sozial-politischen Verbindungen mit bestimmten Entstehungsgeschichten und Bedeutungen. Dabei sind und waren es schon immer die künstlerischen Formen des Sich-Stylens und Ausdrückens der marginalisierten Communities, die sich als große Inspirationen für modische Trends erwiesen haben. Diese oft politischen Bedeutungskontexte, in denen Kleidung aus einem Kampf heraus als widerständige Strategie in der Behauptung einer Identität gebraucht wurde, wird zu selten mitreflektiert und wertgeschätzt. Im Gegenteil werden dieselben Kleidungsstücke zu teuren Luxusprodukten aufgewertet, die sich dann nur noch die bürgerlichen Klassen leisten können. So entsteht ein System der Vereinnahmung und Differenzierung, in dem immer wieder Ausgrenzung hergestellt wird und immer wieder neue kreative Strategien dagegen entwickelt werden, die sich dann wiederum neu angeeignet werden.

Im Kampf um Anerkennung und Zugehörigkeit ergeben sich unterschiedliche Zugänge und Herausforderungen mit Kleidung für unterschiedliche Körper und Privilegien. Es braucht eine kritische Auseinandersetzung mit dem Machtssystem, das dahinter steht und sich weiter stabilisiert. Dafür ist es notwendig, unsere Position und Privilegien auch in der Auseinandersetzung mit dem, was wir tragen, kritisch zu reflektieren sowie sich der Bedeutungsgeschichten bewusst zu werden. *

Mariama Sow (Sie/Ihr) ist freiberufliche Künstlerin und Kostümbildnerin. Zur Zeit studiert sie den Master in Critical Studies an der Akademie der bildenden Künste in Wien. Ihre Arbeit beschäftigt sich mit politischen Aspekten von Kleidung im Kontext von Empowerment und Repräsentation rassifizierter Menschen. Zuletzt absolvierte sie den Bachelor in Modedesign an der weißensee kunst-hochschule berlin mit einer Forschungsarbeit zur Beziehung von Schwarzen Körpern und Kleidung.

Isabelle Edi (Sie/Ihr) ist Kostümbildnerin und beschäftigt sich mit Perspektiven für Schwarze Menschen in einer weiß dominierten Theaterlandschaft. Sie kooperierte unter anderem mit dem Schauspielhaus Hamburg, dem Thalia Theater, Kampnagel, dem Brut, David Uzochukwu und dem Filmkollektiv Jünglinge. 2017 gründete Sie mit einigen Freund*innen das Kollektiv POSSY, welches sich für die Sichtbarkeit von FLINTA* Personen im Kulturbereich einsetzt. Momentan studiert Sie im Master Critical Studies an der Akademie der bildenden Künste Wien.

Wo wir stehen: Behinderung im Fokus?

Von Steven Solbrig

Ein biografischer Essay zur möglichen Verschränkung von Ableismus und Klassismus

Klass ... was?

☀ Klassismus, das meint die Benachteiligung von Personen aufgrund ihrer Klassenzugehörigkeit. Ungefähr seit Anfang der 2000er Jahre wird auch in Deutschland dieser Ismus mehr diskutiert, bisher maßgeblich in gesellschaftswissenschaftlichen Zusammenhängen. In diesen Diskussionen wird oftmals die prekäre Lage von Alleinerziehenden oder Sorge- und Pflegepersonal, die Stigmatisierung von Hartz-4-Empfänger*innen oder die aus dieser Prekarität resultierende Bildungsbenachteiligung (nachkommender Generationen) verhandelt. Klassismus, das ist ein noch immer sehr „verhochschulter“ Diskurs, eine Art soziale Ungleichheitsforschung.

Dabei wird er oft für seine grundsätzliche begriffliche Schwammigkeit kritisiert, inklusive eines zweifelhaften Klassen- oder Schichtenkonstruktes. Darüber hinaus warnen Kritiker*innen davor, dass mit der Thematisierung von Klassismus letztlich die Verhältnisse des Kapitalismus bekräftigt, statt grundlegend hinterfragt und tatsächlich abgeschafft würden.¹

Für manche Akademiker*innen scheint Klassismus allerdings DAS neue Analysetool zu sein, mit dem sich ein antikapitalistisches Gegenkonzept von Gesellschaft und Staat entwickeln ließe und das mit einem zunehmend intersektionalen Anspruch.

Behinderung, wo bist du?

Auffällig unterrepräsentiert im derzeitigen Klassismus-Diskurs ist jedoch die Diskriminierungsdimension Behinderung. Dabei finden sich innerhalb der Community behinderter Menschen längst Überlegungen zu möglichen Intersektionen, Schnittstellen von sozialer Herkunft und behinderten Körpern.² Ein „multiperspektivischer Ansatz“ innerhalb der gegenwärtigen Ungleichheitsforschung könnte für die Anschlussfähigkeit aller förderlich sein, stellte bereits 2014 Anne Waldschmidt fest, Professorin der Disability Studies an der Universität zu Köln.³ Doch fern der Disability Studies ist die Perspektive der Behinderung noch immer ein seltener Zaungast innerhalb der aktuellen Debatte. So veranstaltete 2021 das Autonome Referat für anticlassistisches Empowerment an der Universität zu Köln ein Podiumsgespräch zu Ableismus und Klassismus. Im Rahmen von „Klasse und Behindert“ sprachen behinderte Personen mit Hochschulabschlüssen zu den ihnen aufgrund ihrer sozialen Herkunft und Behinderung widerfahrenen Diskriminierungen. Sie legten einen bewegenden Biografiebericht hin und schilderten ihre Erfahrungen hinsichtlich der Hürden innerhalb des Bildungssystems, der universitären Arbeitswelt. So erlebte das mehrheitlich nichtbehinderte Publikum hautnah, wie mühselig sich eine Klassenreise mit Behinderung gestalten kann, welcher erhebliche körperlich-psychischer Mehraufwand zu leisten ist, um dem gesellschaftlich vorgegebenen Schicksal individuell zu enttrinnen. Aufgrund der bisher gegebenen Unterrepräsentanz von behinderten Personen innerhalb der aktuellen Klassismus-Debatte haben solche Annäherungen zum Thema Behinderung jedoch noch immer unweigerlich einen Beigeschmack von inspiration porn⁴, einer Form von Ableismus.⁵



Able...was noch einmal?

Ableismus meint im Kern das In-Beziehung-Setzen der vermeintlich körperlich-geistigen Beeinträchtigung einer Person zu einem allgemeinen Maßstab an körperlich-geistiger Fähigkeit. Letzterer wird in der Gesellschaft mehrheitlich immer noch von einem normativen Wert an zu leistender Arbeit abgeleitet. So betrifft Ableismus nicht ausschließlich Menschen mit Behinderung. Denn jeder Körper unterliegt dem Kapitalismus bzw. dessen Verwertungsideologie. Aufgrund des weit verbreiteten Ableismus werden behinderten Personen jedoch von vornherein die Rollen als autonome gesellschaftliche Akteur*innen, als Arbeiter*innen abgesprochen. Der direkte Zugang zum ersten Arbeitsmarkt wird ihnen so verwehrt. Um überhaupt am Arbeitsmarkt teilnehmen zu können, sind viele von ihnen auf persönliche Assistenz oder Leistungen der Wiedereingliederungshilfe angewiesen. Ableismus markiert letztlich die kapitalistische Wertschöpfungslogik, in der die vermeintlich normierte Arbeitskraftleistung eines Menschen in Kapital übersetzt wird. Alle, die nicht innerhalb dieser Logik „funktionieren“ können, werden „aussortiert“, um dann durch die beschriebenen Leistungen „so gut es geht“ und unter restriktiven Bedingungen wieder in diese Logik integriert werden zu können.⁶

Auffällig oft fällt in der Debatte um Klassismus der Begriff der Arbeit. Auch in dieser scheint der Klassenbegriff wesentlich verknüpft mit der individuellen körperlich-geistigen Möglichkeit der Einzelnen Arbeit zu leisten.

Deshalb stellt sich die Frage, ob der derzeitige Diskurs zu Klassismus ableistisch

geprägt ist, weil der Kapitalismus an sich und die Arbeitsbedingungen, die sich daraus ergeben, kaum in Frage gestellt werden. Stattdessen stehen oftmals die erschwerten Aufstiegsbedingungen im Vordergrund der Diskussion. Doch wie kann Klassismus diskutiert werden, ohne Ableismus zu reproduzieren? Sind Menschen mit Behinderung eigentlich auch von Klassismus betroffen? Lassen sich Ableismus und Klassismus eventuell sogar in den gegenwärtigen Disability Arts verorten? Und was braucht es, um beide Diskriminierungsformen im Bereich der Kunst und Kultur abzubauen?

Wer spricht eigentlich? Ein Arbeiter*innenkind, oder nicht?

1984 wurde ich in einer Kleinstadt in der ehemaligen DDR mit einer Behinderung geboren, die sodann von den zuständigen Behörden als „Schwerbeschädigung“ eingestuft wurde.

Mit der sogenannten Wende verlor meine Mutter ihre Arbeit, wie so viele Ex-DDR-Bürger*innen. Zudem ließ sie sich von meinem leiblichen Vater scheiden. So lebten meine Mutter und ich eine Weile allein, während sie als Kindergärtnerin jobbte. Schließlich schulte sie um und lernte meinen Stiefvater kennen. Der hatte bereits zu DDR-Zeiten an einer polytechnischen Oberschule unterrichtet.

Für manche liest sich dieses familiäre Setting, ein Elternpaar im öffentlichen Dienst, sicherlich nicht unbedingt als ein sozialer Hintergrund, der kontinuierlich von Klassismus betroffen scheint. Vielleicht aber auch nur dann, wenn auf die soziale Herkunft aus rein westdeutscher Perspektive geblickt wird. Nach wie vor fühlen sich meine Eltern wenig privilegiert. Möglicherweise lässt sich dies damit begründen, dass beide aus teilweise bäuerlichen Elternhäusern stammen oder aus den noch immer gegebenen Unterschieden bezogen auf die finanzielle, die soziale Anerkennung bestimmter Berufsgruppen in Ost und West. Wahrscheinlich liegt es auch daran, dass meine Eltern mit der Erzählung des einstigen „Arbeiter- und Bauernstaates“ groß geworden sind, dass es im DDR-Staat formal keine Klassen(-unterschiede) gab. Deshalb galt in diesem so ziemlich jede*r als Arbeiter*in. Noch heute lautet ein Glaubenssatz in meiner Familie: Wir sind keine großen Fische, darum müssen wir uns stets ein wenig mehr anstrengen als andere, immer arbeiten! Vielleicht ist mein Leben daher von einer Ambivalenz geprägt, einem vagen Gefühl von (materieller) Sicherheit und einer gleichzeitig nicht abzuschüttelnden Existenzangst. Womöglich fällt es mir bis heute deshalb so schwer zu sagen, aus welcher Klasse ich eigentlich komme, obwohl ich mich jedoch schon als ein Arbeiter*innenkind mit Behinderung begreife.

Kunst vs. Ableismus?

Jene Behinderung wurde mir nach der deutschen Wiedervereinigung vom zuständigen Versorgungsamt aberkannt. Für mich und mein soziales Umfeld war dies zunächst wenig problematisch. Zwar fehlte mir persönlich in bestimmten Situationen meiner Kindheit nicht nur körperlich etwas, aber erst mit dem Besuch der Realschule kam es zu prägenden Übergriffen, physischer wie psychischer Art seitens meiner nichtbehinderten Mitschüler, angehenden Neonazis. Mehr und mehr zog ich mich deswegen zurück, in die Kunst und Kultur, die mir der Unterricht der Realschule bot. Ich begann zum Beispiel zu schreiben. Doch eine wirkliche Förderung meines künstlerisch-kreativen Interesses sah dieser Schultyp nicht

vor. In dessen Mittelpunkt stand primär die Vorbereitung der Schüler*innen auf eine anschließende Ausbildung und den sich daraus ergebenden Beruf, auf die Sicherheit eines bürgerlichen Lebens. Dass in meiner Familie irgendwer einmal auf die Idee kommen sollte Künstler*in zu werden, war im Grunde allseits unvorstellbar. Dabei wäre es arrogant, meine Familie als komplett kulturfern abzustrafen.

Obwohl ich mit 16 längst nicht mehr gesetzlich als behindert galt, empfahl mir das Arbeitsamt nach Beendigung der Realschule eine Ausbildung in einem westdeutschen Berufsbildungswerk für behinderte Menschen (BBW). Mit meiner Behinderung hätte ich angeblich auf dem ersten Ausbildungs- und Arbeitsmarkt keine Chance. Angesichts dieser Einschätzung waren meine Eltern deutlich verunsichert hinsichtlich meiner Ausbildungsmöglichkeiten. Eine Ausbildung im Westen, innerhalb eines betreuten Rahmens, das hörte sich für sie nach einer sicheren Zukunftsperspektive für mich an. Doch für mich sollte eine Zeit beginnen, in der ich aufgrund der vielen schmerzvollen Begegnungen mit Westdeutschen versuchen würde, allmählich meine Herkunft zu kaschieren, z.B. indem ich mir den Ostdialekt abtrainierte.

Darüber hinaus glaubten in jenem BBW noch nicht einmal die Ausbilder*innen daran, dass irgendwer von uns „Rehabilitand*innen“ jemals einen Job auf dem Arbeitsmarkt bekommen würde. Noch heute gleicht jene Berufsausbildung einem Sonderschulabschluss. Das Personal vermittelte uns offen unsere Perspektivlosigkeit. Dazu kamen der oftmals übergriffige Umgang der behinderten Auszubildenden miteinander sowie die omnipräsente Depressivität in diesem abgeschotteten Paralleluniversum, was für mich schwer zu ertragen war. Ich flüchtete mich in Alkohol und Drogen, schrieb Prosa und Lyrik, las auf offenen Bühnen. In mir wuchs langsam eine unaussprechliche Wut, die ich versuchte in Punkbands wegzuspielen. Längst hatten Ableismus, und andere Formen sozialer Ausgrenzung ihre Spuren in meiner Psyche hinterlassen. Nach Ausbildungsende fiel ich in die erste depressive Episode meines Lebens. Meine Familie konnte nicht verstehen, warum ich im erlernten Beruf nicht arbeiten wollte, an meinen künstlerischen Tagträumereien festhielt, dabei letztlich stagnierte. Sie versuchten mich zu unterstützen, soweit es ihr eigener Erfahrungshorizont zuließ, manchmal auch finanziell. Dabei entwickelte ich gegenüber ihnen Schuldgefühle, weil ich einfach nicht die bürgerliche Kurve kriegen wollte. Dass ich aus dem segregierten System der Behindertenhilfe wieder herausgekommen bin, ist statistisch gesehen relativ ungewöhnlich.

Insgesamt sechs Jahre sollte ich dafür brauchen. In diesen holte ich unter anderem mein Abitur auf dem zweiten Bildungsweg nach, während viele meiner heutigen nichtbehinderten Kolleg*innen längst ihr FSJ Kultur, ein Praktikum bei einem Verlag oder wenigstens einen kulturellen Jugendaustausch absolvierten. Am Abend nach der Abifeier telefonierte ich mit meinen Eltern und eröffnete ihnen meinen Plan, mich auf ein künstlerisch-ästhetisches Studium zu bewerben. Die Freude und der Zuspruch waren verhalten, vielmehr baten sie mich, meine Lebensplanung zu überdenken.

Elefant*in im Elfenbeinturm?

Nichtsdestotrotz bekam ich mit 26 tatsächlich einen Platz für ein Studium der praktischen Kulturwissenschaften. Schnell fühlte ich mich in diesem fehl am Platz. Meine Kommiliton*innen schienen längst so viel mehr Künstler*innen zu sein. Scheinbar über jeden (Selbst-)Zweifel erhaben, bewarben sie sich wie selbstverständlich auf Förderung, initiierten Theaterfestivals oder schrieben Buchkritiken

Wie kann Klassismus diskutiert werden, ohne Ableismus zu repro- duzieren?

und schauten optimistisch in die Zukunft. Und ich? Ich wusste noch nicht einmal, in welcher künstlerischen oder kulturpolitischen Disziplin ich überhaupt einmal arbeiten sollte. Die vermittelten Studieninhalte schienen von meiner Lebenswelt meilenweit entfernt und die Kommiliton*innen oftmals eine andere Sprache zu sprechen. Selbst wenn sie empörte Kritik übten, schienen sie dabei immer so konstruktiv. Ein Beispiel dafür ist die sogenannte Kesslerdebatte, in der einst der Kulturjournalist und Lektor Florian Kessler in Feuilletons der Republik als selbstloser Klassenkämpfer gegen die Reproduktion des weißen Bildungsbürgertums im Literaturbetrieb stilisiert wurde.⁷ Kritik an der fehlenden Diversität im Literaturbetrieb wurde allerdings schon lange zuvor von marginalisierten Communities geäußert.⁸ Ich, ich fühlte mich angesichts meiner Wut oftmals so prollig wie ein*e Elefant*in im Elfenbeinturm. Zu ihr gesellte sich das Hochstapler*innen-Syndrom⁹, ich versuchte unter einem unglaublichen Druck stehend, all das fehlende Wissen aufzuholen. Einmal mehr isolierte ich mich, verbrachte meine Zeit überwiegend im stillen Kämmerlein. Dabei gilt es doch gerade im kulturellen Bereich, sich innerhalb der Studienzeit ein gewisses soziales Kapital zu erarbeiten, Kontakte und Netzwerke zu knüpfen, um im späteren Berufsleben auf diese zurückgreifen zu können. Ich? Ich schien mich zu verrennen, überschritt die Regelstudienzeit, die BAföG-Förderungshöchstdauer und meine eigenen Grenzen. Von einer Recherchereise für meine Bachelorarbeit kam ich infolge totaler Überforderung mit einer depressiven Episode zurück. Aufgrund dieser Episode musste ich letztlich drei Studiendarlehen aufnehmen, um das Studium nicht vorzeitig abubrechen.

Erst voriges Jahr, mit 36, absolvierte ich meinen Master of Arts. Seitdem arbeite ich im Akkord, ohne längere Pausen, im Bereich der Disability Arts, gegen Tilgungsraten und die Panik vor einer eventuell drohenden Privatinsolvenz. Der Existenzdruck wiegt stetig schwer, so dass ich manches Mal die von mir geleistete Arbeit noch nicht einmal wertschätzen kann. Ich arbeite scheinbar immer mehr als andere, ganz nach dem familieneigenen Glaubenssatz. Doch fern jeglicher Existenzängste scheint mein vermeintlicher Arbeitseifer mit dem eigenen verinnerlichten Ableismus verknüpft. Die aufgrund meiner Behinderung erlebten Diskriminierungserfahrungen haben bei mir über die Jahre massive Minderwertigkeitskomplexe hinterlassen. Diese lassen mich oftmals in dem Glauben, dass wenn ich mich nur noch mehr anstrengen, noch mehr leisten würde, ich schließlich die mir fehlende Anerkennung und Aufmerksamkeit fände. Bin ich ein*e Künstler*in mit Behinderung? Bin ich glücklich? Häufig scheine ich haarscharf am nächsten depressiven Loch vorbeizuschrammen. Offenbar fällt das auch meinem sozialen Umfeld auf. Gelegentlich bekomme ich von meiner Mutter eine E-Mail mit Stellenanzeigen. Die versprechen zumindest ihr die Sicherheit eines bürgerlichen Lebens. Nicht nur dann empfinde ich eine gewisse Scham, über mein Scheitern, die Umwege, meine Ängste und Perspektiven, über den erfahrenen Ableismus und Klassismus zu sprechen.

Privilegiencheck in der Community mit Behinderung und den Disability Arts?

Bisher werden im Feld der Behinderung eigene Privilegien auffällig wenig diskutiert. Vielleicht weil die Thematisierung von Klassismus in puncto Behinderung immer die Gefahr birgt, dass körperliche Beeinträchtigungsarten gegeneinander aufgerechnet werden. Doch strukturelle Veränderungen können nur durch inter-

sektionale Kritik erreicht werden, die das Zusammenspiel von verschiedenen Diskriminierungsdimensionen mitberücksichtigt.

So verwundert es nicht, dass aus dieser Community aktuell maßgeblich weiße cis-Personen aus akademischen und staatsverbeamteten Haushalten im mehrheitsgesellschaftlichen Diskurs über Behinderung sichtbar werden. Manche von ihnen fungieren als professionelle Disability-Mainstreaming-Aktivist*innen oder als Inklusionsinfluencer*innen. Ihre Kritik beschränkt sich oft auf die fehlende strukturelle Repräsentation von Akteur*innen/ Kulturakteur*innen und Künstler*innen mit Behinderung. Als erfolgreiche, vermeintlich positive Vorbilder suggerieren sie unumgänglich der Mehrheit mit Behinderung, dass jede*r es schaffen kann, innerhalb der mehrheitlich nichtbehinderten Gesellschaft sichtbar zu werden. Mensch mit Behinderung muss sich bloß ein wenig mehr anstrengen, natürlich immer konstruktiv. Doch auch Optimismus und Konstruktivität müssen gelernt werden. Beides sind Privilegien, die mensch sich erst einmal leisten können muss! Dabei haben die meisten dieser Vorbilder ein Hochschulstudium oder eine äquivalente Ausbildung absolviert, die ihnen fraglos den Weg ihrer Klassenreise wenigstens ein bisschen geebnet haben. Unbenannt bleibt auch im Diskurs um Behinderung oft das sozio-ökonomische Kapital, mit dem sich viele ableistische Benachteiligungen ausgleichen lassen.

„Jeder Mensch ist ein Künstler!“, beuyst¹⁰ es mittlerweile aus allen Ecken des bundesdeutschen Kunst- und Kultursektors, auch in Bezug auf behinderte Personen. Zwar wird diesen seit einiger Zeit im Kunstbetrieb immerhin ein kreativ-künstlerisches Potenzial sowie das Recht zugestanden, innerhalb der Gesellschaft als Künstler*innen wahrgenommen zu werden. Doch letztlich kommt Kunst nun einmal von Können. Diese Haltung findet sich zumindest überwiegend in den Kreisen der nichtbehinderten Kulturakteur*innen, die gegenwärtig noch immer die „Inklusionsdebatte“ um Menschen mit Behinderung im Kulturbereich bestimmen. Auffällig wenig fällt auch in dieser der Ableismusbegriff. Nach wie vor fühlen sich die nichtbehinderten Akteur*innen wenig bemüßigt, sich mit ihrer internalisierten ableistischen Haltung auseinanderzusetzen. „Ich weiß, ich bin ganz schön privilegiert!“ Dieser halbherzige Alibisatz, der auf jedem Inklusionsnetzwerktreffen fällt, macht mich jedes Mal so wütend. Eine grundsätzliche Kritik an den gesellschaftlichen Bedingungen, die auf Ableismus fußen, von denen die einen profitieren und die andere ausschließen, bleibt so oftmals auf der Strecke. Viele der mehrheitlich weißen studierten cis-Personen haben oftmals ihre Netzwerk- und Vereinsstrukturen von ihren Eltern geerbt. Selbst Privilegienchecks fungieren in der Regel als Lippenbekenntnisse. So bleibt es trotz allen inklusiven Anspruchs letztlich beim altbekannten abledsplaining¹¹ und inspiration exploitation¹², wenn Nichtbehinderte nicht endlich ihre Leitungs- und Entscheidungspositionen an behinderte Kulturakteur*innen abgeben. Gleichzeitig brauchen Künstler*innen mit Behinderung eben dann doch einen Hochschulabschluss, eine professionelle Ausbildung, um in den großen Sälen und auf großen Bühnen als professionelle Akteur*innen sichtbar zu werden. Letztlich bleiben Bildungsprivilegien weiterhin bestehen. Möglichkeiten zur Qualifizierung und zum Quereinstieg sind für behinderte Personen bisher selten gegeben.

Fazit: Fragen und Impulse

Doch was tun angesichts der noch zahlreichen Barrieren im (akademischen) Bildungs- und Kulturbereich, angesichts des allgegenwärtigen Ableismus? Wo beginnt Ableismus und wo trifft er auf Klassismus? Was machen beide mit der Sichtbarkeit und Teilhabe behinderter Menschen innerhalb der Gesellschaft? Diese Fragen muss sich auch die Disability Arts Community stellen, will sie tatsächlich die Zugänge aller zu Kunst und Kultur fördern.

Darüber hinaus könnte eine antiklassistische Position mit Behinderung, die sich mit antiableistischen, feministischen, antirassistischen Perspektiven solidarisch verknüpft, empowernde Impulse in die jetzige Debatte um Klassismus geben und den Weg öffnen für Perspektiven von Mehrfachdiskriminierten. Mit unseren diversen Erfahrungen der De-/Privilegierung, unseren Biografien, Hintergründen, unseren Träumen und Ideen müssen wir viele innerhalb des Diskurses um Klassismus werden.

Gleichzeitig müsste die Klassismusdebatte für Menschen mit Behinderung tatsächlich geöffnet und barrierefreier gestaltet werden. Nur so ließe sich der Vorwurf von tradiertem Ableismus in der Debatte entkräften. Behinderung muss anhand des sozialen Modells von Behinderung als soziales Konstrukt verstanden werden, als eine Form sozialer Benachteiligung und so als Teil von Klassismus, die jede*n von uns betrifft oder betreffen könnte. Eine Verschränkung der Perspektiven könnte ganz sicher an den Grundfesten eines Systems rütteln, das das Leben Einzelner anhand individueller körperlicher Leistungsfähigkeit kategorisiert.

„The time will come when wealth will be redistributed, when workers of the world will once again unite ...“, schreibt bell hooks in „where we stand: class matters“. ¹³ Davon abgesehen ist es aus der Sicht von behinderten Menschen in jedem Fall an der Zeit über den gängigen Arbeitsbegriff zu reden und zwar kritisch aus antikapitalistischer Sicht. Let’s do this, ob wütend oder konstruktiv, immer solidarisch. ✱

Anmerkung: Diesem Essay geht ein längerer Austausch mit Lisa Scheibner (Diversity Arts Culture) voraus, ihr sei an dieser Stelle deshalb ganz besonders gedankt!

Steven Solbrig (er / they), weiß, mit Behinderung, wuchs in der ehemaligen DDR auf. Seit mehreren Jahren fotografiert, moderiert, schreibt, spricht und performt Steven freiberuflich u.a. zur Sichtbarkeit von (Kunst und) Behinderung und dies teilweise mit aktivistischer Haltung. Derzeit lehrt Steven an der Stiftungsuniversität Hildesheim u.a. zu Kunst und Behinderung aus der Sicht der Disability Studies.

- 1 Sebastian Friedrich: Gemeinsam auf Klassenreise (2021): <https://www.akweb.de/gesellschaft/staerken-und-schwaechen-des-klassismus-begriffs/>
- 2 Es gibt zum Beispiel die Forderung, den Mindestlohn in Behindertenwerkstätten anzuwenden. Siehe: <https://www.tagesspiegel.de/politik/mit-petition-fuer-mindestlohn-youtuber-will-ausbeutung-in-behindertenwerkstaetten-stoppen/27466266.html> (2021)
- 3 Anne Waldschmidt: Macht der Differenz: Perspektiven der Disability Studies auf Diversität, Intersektionalität und soziale Ungleichheit (2014) <https://www.ssoar.info/ssoar/handle/document/44796>
- 4 Stella Young erklärt den Begriff „Inspiration Porn“ in einem TedTalk. Stella Young: I'm not your inspiration, thank you very much (2014). Zum Transkript des Ted Talks: https://www.ted.com/talks/stella_young_i_m_not_your_inspiration_thank_you_very_much/transcript
- 5 fakE - Für antiklassistisches Empowerment an der Universität zu Köln (Autonome Referat für antiklassistisches Empowerment an der Universität zu Köln): Klasse und Behindert – ein Podiumsgespräch (2021): <https://www.youtube.com/watch?v=1Tb9wXQwFMw>
- 6 Rebecca Maskos: Ableism und das Ideal des autonomen Fähig-Seins in der kapitalistischen Gesellschaft (2015). <http://bidok.uibk.ac.at/library/inkl-02-15-maskos-kapitalismus.html>
- 7 Gerrit Bartels: Das Leiden der Arztkinder (2014): <https://www.tagesspiegel.de/kultur/die-kessler-debatte-das-leiden-der-arztkinder/9419248.html>
- 8 Etwa im Rahmen der Tagung „Marginale Brüche – Kulturelle Produktionen von Migrantinnen, schwarzen und jüdischen Frauen in Deutschland“, die 1997 in Köln stattfand: <https://springerin.at/1998/1/talking-back-wiedersprache/>
- 9 Anmerkung: Das Hochstapler*in-Syndrom meint ein Gefühl massiven Selbstzweifels bezüglich der eigenen (beruflichen) Leistung. Betroffene sind nahezu unfähig eigene Erfolge etc. anzuerkennen.
- 10 Anmerkung: An dieser Stelle wird auf den Aktionskünstler Joseph Beuys (1921-1986) und seinen Leitsatz „Jeder Mensch ist ein Künstler“ angespielt.
- 11 Steven Solbrig: Sprachpolitik mit Behinderung (2020): <https://dieneuenorm.de/gesellschaft/sprache-politik-behinderung/>
- 12 Critical Axis: Inspiration Porn: <https://www.criticalaxis.org/trope/inspiration-exploitation/>
- 13 bell hooks: where we stand: class matters (2000). Auf Deutsch: „Die Zeit wird kommen, wenn Reichtum umverteilt wird, wenn Arbeiter*innen der Welt sich wieder vereinen werden ...“

Zwei Schmuckeremiten im Gespräch

Dieser Text wurde anonym für das Klassismus-Dossier eingereicht.

Schmuckeremiten oder Ziereremiten waren Einsiedler, die während des 18. und 19. Jahrhunderts englische Landschaftsparks bewohnten und dabei ein Anstellungsverhältnis eingingen. Schmuckeremiten lebten während einer vertraglich festgelegten Dauer in eigens eingerichteten Unterkünften und hatten sich zu bestimmten Tageszeiten sehen zu lassen, um die Eigentümer der Parks und deren Gäste mit ihrem Anblick zu unterhalten. Sie sind eine gute Metapher dafür, wie in der Gegenwart Kulturproduzent*innen aus der Arbeiter*innenklasse in Institutionen des Kulturbetriebs wahrgenommen werden.

Es folgt ein Gespräch zwischen zwei weißen, able-bodied Schmuckeremiten aus der Arbeiter*innenklasse, die angestellt und freiberuflich im Kulturbetrieb arbeiten und sich über ihre Erfahrungen, die wechselhaften Gefühle, zugleich sichtbar und prekariert zu werden, und die Frage, warum sie dennoch weiter unter diesen Bedingungen arbeiten, austauschen.

Vom Gehalt zahlt man doch nicht die Miete

✱ B: Ich erinnere mich noch genau an meine Gehaltsverhandlung vor zwei Jahren. Mit den Mieten in der Stadt konfrontiert und angesichts der gewaltigen Kluft, die sich zwischen dem symbolischen Kapital des „Direktorentitels“ und dem monatlichen Gehalt auftat, bat ich um ein erneutes Gespräch mit den zehn Mitgliedern des Vorstandes. Ich skizzierte den Mietmarkt (alle Anwesenden waren Eigentümer*innen von einer oder mehreren Immobilien) und argumentierte, dass ich gerne versuchen würde, nicht mehr als 60 Prozent meines Gehaltes für die monatliche Miete auszugeben und deswegen die Bezahlung nachverhandeln wollte. Ich starrte in fragende Gesichter bis endlich jemand das Wort ergriff, um ehrlich hilflos zu fragen, warum ich denn überhaupt mein Gehalt mit der Miete in Verhältnis bringen würde. Man würde „doch nicht von dem Gehalt die Miete bezahlen“.

Die Anwesenden nahmen wohl an, dass ich über anderes Kapital verfüge, mit dem solche banalen, monatlichen Rechnungen bezahlt werden. Oder dass man doch nicht miete, man müsste besitzen.

Ich verließ das Treffen ohne Gehaltserhöhung und nahm den Job trotzdem an. Ich betete in kommenden Vorstandssitzungen immer wieder diese Zahlen runter, dass Deutschland in einer europäischen Studie zu Gleichstellung und Chancengleichheit auf den letzten zwei Plätzen dümpelt, was Bildungsgleichheit angeht, dass wir bei den Doktorandenstellen bei einem Prozent von Menschen mit Lebensläufen aus nicht-akademischen Elternhäusern landen. Die Konfrontation mit diesen Zahlen führt oftmals zu einem großen Unglauben, zumindest innerhalb eines homogen bürgerlichen Milieus.

Mein Privileg, dennoch innerhalb des Kunstbetriebes navigieren zu können, verdanke ich dem Umstand, dass ich sehr früh Jobs angenommen habe bei Künstler*innen, die mir gezeigt haben, wie sehr symbolisches und ökonomisches Kapital oftmals auseinanderklaffen. Diese Erfahrung sehr jung machen zu können und danach in einer Vielzahl von prekären Minijobs zu arbeiten und sich mit Arbeiter*innenrechten, Urlaub, Krankheitstagen und Sozialleistungen auseinanderzusetzen, gab mir wertvolles Handwerkszeug mit.

Eintrittskarten für Philharmonie, statt angemessener Stundenlohn

A: Als Kulturproduzent*in aus der Arbeiter*innenklasse gerät man oft in Situationen, in denen die eigenen Lebensumstände ohne Probleme verbessert werden könnten, aber das bürgerliche Gegenüber keinerlei Vorstellungen von grundlegenden Gesellschaftsstrukturen hat. Einer der ersten Momente, in dem ich darüber nachdachte, wie jäh soziale Herkunft im Kulturbetrieb ignoriert wird, war zu meiner Zeit, als ich für eine kommerziell äußerst erfolgreiche Künstlerin als Assistent arbeitete. Obwohl jedes ihrer Werke für fünfstelligen Beträge verkauft wird, arbeitete ich dort für fünfzehn Euro die Stunde freiberuflich für circa acht Stunden pro Werk. Ich bat bald um eine Erhöhung meines Stundensatzes. Mir leuchtete nicht ein, welchen Unterschied es macht, wenn in der Produktion 250 Euro statt 120 Euro in Lohnkosten investiert werden, und das somit einen Anstieg von 1,2 Prozent auf 2,5 Prozent gemessen am Verkaufspreis bedeutet. Natürlich ging ich mit dieser Überschlagsrechnung nicht in das Gespräch, aber ich finde es ist trotzdem wichtig, sie zu erwähnen, denn die Antwort, die ich erhielt, wird dadurch noch verblüffender. Mir wurde von der Künstlerin nämlich gesagt, dass man in ihrem Atelier nicht wegen des Geldes, sondern an einer größeren Sache arbeite. „Denn wenn du hier nur für das Geld arbeitest, dafür ist es doch zu schlecht bezahlt“, sagte sie zu mir auf ihrem Mies van der Rohe Barcelona-Sessel sitzend. Was genau der höhere Zweck ist, erwähnte sie nicht, aber ich gehe davon aus, dass sie denkt, es sei mehr als ihr persönlicher Reichtum. Aber warum schafft sie prekäre Arbeitsbedingungen und simuliert ein Unternehmen, das nur durch Leidenschaft oder den Appell an ein höheres Gut am Laufen gehalten wird? Warum stellt sie in das Badezimmer, in dem sich die Assistent*innen die Hände waschen, eine parfümierte Seife, die so teuer ist, dass die Assistent*innen dafür zwei Stunden arbeiten müssten, um sie sich im Laden kaufen zu können? Wieso lädt sie eher ihre acht Assistent*innen zu einem gemeinsamen Besuch der Philharmonie an einem Samstagabend ein, anstatt zu überlegen, dass sich diese vielleicht für das Geld lieber ein paar Turnschuhe kaufen und den Abend ohne die Arbeitgeberin verbringen würden?

Die selbstkritische Frage, die sich jede involvierte Person dennoch stellen muss, ist: Warum macht man da trotzdem mit? Und ich kann sagen: weil all die Abwertungen im Kulturkontext nichts im Vergleich zu den Freiheitseinschränkungen sind, die mir als meine möglichen Jobs an der Wiege gesungen wurden. Ich denke auch, dass ich als queeres Kind vom Land mit genügend Resilienz ausgestattet bin und mir seitdem ich denken kann selbst Wert zuschreiben musste. Dass ich trotz meiner Herkunft weiter im Kulturbetrieb arbeite, liegt an einer Mischung aus Glück, einem kleinen Netzwerk von Unterstützer*innen und Freund*innen, die seit Jahren an meiner Seite sind und mir Halt geben, etwas vermessenem Trotz und auch einem informierten Bestehen darauf, dass ich interessante Fragen stellen kann.

Ein wichtiger Schritt in meiner Professionalisierung war zu verstehen, wann und wo sich Kritik anbringen lässt. Strukturelle Kritik an Arbeitsbedingungen in der Umsetzung eines künstlerischen Projekts zu verhandeln, ist meiner Erfahrung nach vergebliche Mühe und führt zu unproduktiven Spannungen, durch die nichts Musisches oder Künstlerisches entstehen kann. Das heißt nicht, dass die Kritik an Arbeitsbedingungen bedeutungslos ist. Freilich ist wichtig, die eigenen Arbeitsbedingungen im Vorfeld so gut es geht auszuhandeln und danach zu entscheiden, ob man den Auftrag annimmt oder nicht. Als Künstler*in bin ich aber

auch auf gute Kontakte mit professionellen Kolleg*innen, den Austausch mit anderen Künstler*innen und Kurator*innen angewiesen. In der Kollaboration bestehen meist höchst ungleiche Voraussetzungen, was soziale Herkunft angeht. Aber es ist nicht sinnvoll, eine Einzelperson als Stellvertreter*in für Gesellschaftsverhältnisse zu nehmen und sich dann an ihr abzuarbeiten. Die meisten Kurator*innen sitzen als Freiberufler*innen und mit befristeten Verträgen ohnehin in einem ähnlichen Boot. Es bringt daher nichts außer einem schlechten Ruf, sich diese kollegialen Arbeitsbeziehungen mit fehlgeleiteten persönlichen Angriffen, die behaupten ‘Systemkritik’ zu sein, zu ruinieren. Daher übe ich Kritik am System nicht explizit im Inhalt meiner künstlerischen Werke, sondern zeige sie in meiner Haltung. Ich überlege, wie sich Kulturarbeiter*innen gemeinsam organisieren können, und versuche, einen Teil meiner Zeit aktivistisch zu nutzen. Ich denke strukturelle Kritik muss gemeinsam formuliert werden, daher trenne ich sie von meinen Kunstwerken, an denen ich ein eigenes Interesse habe.

„Gute Kunst“ entsteht in der Krise?

B: Auch kann man danach fragen, warum künstlerische Produktion von bürgerlicher Seite oftmals fiktionalisiert oder, viel eher noch, idealisiert wird? Wieso besteht die Annahme, dass „gute Kunst“ aus Krisenmomenten oder aus einer prekären Situation heraus entsteht? Aber vielleicht ist es auch eine Frage des Alters. Die Aufstiegsideen, die Idee der Klassenmobilität, der Durchlässigkeit, mit denen die Generation unmittelbar vor uns aufgewachsen ist, ist immer eine vereinzelnde. Eine Aufsteiger*innengeschichte ist immer ein herausgehobenes, singuläres „Seht, es ist doch möglich, wenn man will ...“ Der Autor und Soziologe Leander Scholz hat das zuletzt für den Sammelband „Not Working“ herausgearbeitet.

A: Der Kulturwissenschaftler Mark Fisher sagte in einem Vortrag an der Hochschule Gent: „Die große Lüge, die den Menschen vom Neoliberalismus verkauft wird, ist, dass, wenn man den Menschen die soziale Sicherheit entzieht, plötzlich diese Quelle der Kreativität zum Vorschein kommen wird. Aber alles, was passiert, wenn man den Menschen die Sicherheit nimmt, ist, dass die ganze kreative Energie in die Frage fließt: ‚Wie kann ich Geld machen?‘“ oder im englischen Original: „The big lie that’s been sold to people by Neoliberalism is that if you withdraw social security from people, then suddenly this wellspring of creativity will just emerge. But all that happens if you remove security from people is that all that creative energy goes to the question ‘How can I make money?’“ Ich denke, dass diese Gedanken bei der Budgetplanung von Institutionen eine Rolle spielen sollten. Denn ich glaube, dass es Spielraum gibt, bessere Ausstellungen durch bessere Arbeitsbedingungen der Künstler*innen schaffen zu können.

Um die Machtverhältnisse zu ändern, musst du in einer Entscheidungsposition sein

B: Ich denke die letzte Zeit auch immer wieder an Marcia Tucker, die Gründerin des New Museums in den USA, die gesagt hat: „Um die Machtverhältnisse zu ändern, musst du in einer Machtposition sein.“ Oder im englischen Original: „To change power, you have to be in a position of power.“ Das hohe Gewicht dieser Aussage habe ich über die letzten zwei Jahre mitbekommen. Eine vermeintlich banale strukturelle Veränderung war, dass wir die Anforderungen an Praktikant*innen

verändert haben. Da stand bislang in den Ausschreibungen, dass der*die Bewerber*in einen „Bachelor- oder Masterabschluss“ haben muss, um ein Praktikum absolvieren zu können – das haben wir gestrichen und ersetzt durch den Satz, dass ein Interesse an zeitgenössischer Kunst vorhanden sein sollte. Außerdem wurde das Praktikum vom Stundenumfang so gekürzt, dass ein Nebenjob oder eine andere Tätigkeit nebenher möglich sind. Grundsätzlich sprachen wir außerdem direkt im ersten Kontakt mit den Bewerber*innen den finanziellen Kontext an und legten offen, dass – wenn nötig – die Arbeitszeit auch noch weiter reduziert werden könne, um nebenher zu arbeiten, ohne mit Praktikumszeit und Nebenjob die 40 Stunden zu überschreiten.

Die Bewerber*innenzahl ist direkt angestiegen. Aber erst über die Jahre, in denen diese Praktikumsbeschreibung zirkuliert ist, hat sich die soziale Herkunft der Bewerber*innen sukzessive geändert. Das ist nicht eine Sache von Wochen, sondern von Jahren.

Weiterhin sind wir ein vornehmlich weißes Team von Mitarbeiter*innen und mit Blick auf die Lehrstühle der Kunstgeschichte, die Studierenden aber auch unser alltägliches Publikum sehe ich da großen Handlungsbedarf. Denn Klasse kann nicht losgelöst von ethnischer Zugehörigkeit oder Geschlecht verstanden werden. Die im Englischen geläufigen Begriffe „Race“ und „Gender“ sind Klassenverhältnissen nicht nur inhärent, sondern sind vielmehr deren bestimmende Elemente.

Ein anderer struktureller Eingriff, den ich vorgenommen habe, als ich im Museum anfang, war, eine Ausstellung im Jahr zu streichen und die Budgets, die normalerweise für vier Ausstellungen geplant waren, auf drei Ausstellungen umzuverteilen. Was konkret hieß, dass die Honorare für jede Ausstellung und die Produktionsmittel für Künstler*innen erhöht werden konnten. Generell ist das Verhältnis von Künstler*innenhonorar zum allgemeinen Produktionsbudget 20 zu 80 Prozent. D.h. wenn für eine Ausstellung 24.000 Euro Produktionsgeld da sind, dann beträgt das Honorar 4.800 Euro.

Mein Museum ist städtisch ko-finanziert, oftmals ist das aber ein Betrag, der gerade mal die Gehälter deckt. Dann bleibt nichts mehr für das Programm übrig.

Ästhetik und Selbstausbeutung – Wer kann (ver)handeln?

A: Ich überlege oft, welche Formen der Kunst „passen“, also „noch als Kunst durchgehen“, und wie ich selbst eine Haltung entwickeln kann, die bestimmte Erwartungen an Werkformen und damit einhergehende Anforderungen an Produktions- und Ausstellungsbedingungen ins Leere laufen lässt. Die Künstlerin und Autorin Vika Kirchenbauer hat bereits in „Aesthetics of Exploitation“¹ ähnliche Gedanken zur ethischen Dimension von (Selbst-)Ausbeutung in Film- und Video-produktionen ausgeführt. Ich denke, sowohl Künstler*innen als auch Institution sollten sich stärker vor Augen führen, welche Klassen- und Gesellschaftsverhältnisse bereits in den Werkformen hergestellt werden.

Die Erwartungen von Kurator*innen und Institutionen sind oft hoch, gleichzeitig lässt sich mit den gegebenen Budgets fast nichts realisieren. Gerade beim Anbahnen von Ausstellungen gibt es häufig Situationen, bei denen Ideen unabhängig von Budget generiert werden, als ob es noch eine unsichtbare Hand im Hintergrund gäbe, die spontan die Arbeitsbedingungen verbessert. Ich habe mir angewöhnt zum selben Zeitpunkt, an dem über neue Ideen gesprochen wird, auch über Produktionskosten zu sprechen. Was nutzt es, wenn Kurator*innen beim Atelierbesuch verlegen an ein paar Keksen knabbern, wenn wir darauf zu

sprechen kommen, dass sich unter den gegebenen Bedingungen überhaupt keine neuen Werke herstellen lassen und sie lediglich eine Arbeit gegen Gebühr ausleihen können?

Auch einige Mythen des Kunstmarktes sollten dahingehend neu betrachtet werden. Beispielsweise die Versessenheit nach dem „Neuen“, eine Einstellung, nach der bestehende Arbeiten bestenfalls für Gruppenausstellungen in Betracht kommen. Oder auch Erwartungen den Raum zu füllen, was umso absurder erscheint, da viele Orte nicht mal umfangreiche Transporte finanzieren können. Oft sind das bürgerliche Erwartungen an Kunst, denen die Marginalisierten auch hinterherrennen; also sich überheben und große Produktionen auffahren. Damit einher geht oft eine Schar unterbezahlter und prekär Beschäftigter. Und gleichzeitig fehlt ein Selbstbewusstsein was eigenständige Werkformen angeht. Also stolz zu sagen: ‚Das ist meine künstlerische Arbeit‘. Und wenn die Institution das nicht als kulturelle Ausdrucksform wertschätzen kann, genau auf dieses (politische) Problem zu verweisen. Denn nahezu alle Subkulturen haben eigenständige Formen entwickelt, die eben von bürgerlichen Wahrnehmungen ausgeschlossen werden – schnelle Formen wie Zines, Gedichte, Scrapbooks, Skizzen, Collagen, Werke aus unmittelbar verfügbaren, gebrauchten Materialien und manche immaterielle Praktiken, denen es oft ja nicht an künstlerischer Originalität fehlt, sondern an dem passenden Framing durch die Institutionen. Und den Fokus darauf zu richten, hebt eben auch eine zu vereinfachte Idee von Repräsentationskritik aus. Nämlich nicht zu gucken, wer ist dargestellt, sondern wem wird es ermöglicht zu handeln.

Um es pragmatisch zu wenden: wir sollten nicht unterschätzen, dass sich Erwartungen leichter verändern als geronnene Produktionsverhältnisse. Ich denke, wir sollten überlegen, welche anderen Stellschrauben es gibt, wenn das Budget vermeintlich unveränderbar ist.

B: Daran anschließend: Es geht auch darum, sich eine Freiheit zu verschaffen. Wenn es Parameter gibt, auf die man als Akteur*in trifft und die scheinbar absolut unveränderlich oder als gegeben präsentiert werden, kann der Versuch helfen, sich freizuschwimmen. Beispielsweise: Wenn man das Gehalt nicht verhandeln kann, muss man die Zeit verhandeln. Also konkret: Arbeitszeitverhandlung anstatt Gehaltsverhandlung. Ich kenne das Beispiel eines männlichen Museumsdirektors der – mit dem Gehalt in der Institution konfrontiert – meinte, dass er das annehme (da es auch nicht zur Disposition stand), er aber dann drei Monate im Jahr Urlaub machen würde. Und das tat er dann auch. *

Impressum

Herausgegeben von
Stiftung für Kulturelle Weiterbildung und Kulturberatung
Stiftung öffentlichen Rechts
Spandauer Damm 19
14059 Berlin
Vertreten durch: Jasper Bieger, Vorstand

Kontakt
Tel. +49 30 3030444 10
kontakt@stiftungkwk.berlin
www.stiftungkwk.berlin
Stiftungsratsvorsitzender
Dr. Torsten Wöhlert

Redaktion & Konzeption
Justine Donner (V.i.S.d.P.)
Bahareh Sharifi, Lisa Scheibner, Lyza Schwab

Texte
Verena Brakonier, Greta Granderath, Jivan Frenster, Michael Annoff,
Dr. Dr. Daniele Daude, Steven Solbrig, Alina Bongk, Yasmina Bellounar, Wirya Budaghi,
Francis Seeck, Lino Agbalaka, Mariama Sow, Isabelle Edi und Justine Donner

Gestaltung
Lisa Klinkenberg (Büro Achso)

Illustrationen
Leyla Sehar-Madauß

Lektorat
Cordula Kehr

Druck
Hinkelstein-Druck

Eine Publikation von kultur_formen und Diversity Arts Culture



kultur_formen
fördern vernetzen verändern



Diversity Arts Culture
Berliner Projektbüro für Diversitätsentwicklung

Stiftung für Kulturelle Weiterbildung und Kulturberatung

Gefördert von der Senatsverwaltung für Kultur und Gesellschaftlichen Zusammenhalt

Senatsverwaltung
für Kultur und
Gesellschaftlichen Zusammenhalt

BERLIN



Diese Publikation ist auch online verfügbar unter:



[www.kulturformen.berlin/
veraendern/publikationen](http://www.kulturformen.berlin/veraendern/publikationen)



[www.diversity-arts-culture.berlin/
magazin-und-publikationen](http://www.diversity-arts-culture.berlin/magazin-und-publikationen)



**„Ist das (wirklich)
Kunst?“**