Klassenfragen – Kunst und ihre Produktionsbedingungen

Eine Ausstellung zu Klassismus im Kunstfeld, kuratiert von Frauke Boggasch, Silke Nowak, Anna Schapiro, Anna-Lena Wenzel und Norbert Witzgall

Norbert Witzgall

Abstract *Nur wenige Ausstellungen haben sich in Deutschland dem Thema Klassismus und Kunst gewidmet, dazu zählen:* »Klassensprachen« *(2017), kuratiert von Kerstin Stakemeier et al., bei District, Berlin; oder* »Not Working« *(2020), kuratiert von Maurin Dietrich und Gloria Hasnay im Kunstverein München. Auch das Projekt* »Klassenfragen – Kunst und ihre Produktionsbedingungen« *in der Berlinischen Galerie und der nGbK (2022/23) hat versucht, jene klassismuskritische Leerstelle sichtbar zu machen. Der folgende Text bietet ausgehend von meiner eigenen Klassenherkunft und -zugehörigkeit anhand ausgewählter Positionen einen Rundgang durch die Ausstellung* »Klassenfragen« *und fragt nach einer antiklassistischen Kunstproduktion und -rezeption, hin zu einer emanzipatorischen diskriminierungssensiblen Vermittlungsarbeit.*

As Proof of Social Failure

> »A commitment to a career as an art practitioner requires that one is financially independent, or that one's family is, or that one possesses other economically remunerative skills, or that a permanently Spartan lifestyle can be regarded as a novelty or virtue, rather than as proof of social failure.« (Piper 1985: 1)

Der Bildenden Kunst wird noch immer kritisches Potenzial und antibürgerliche Positionierung zugesprochen, was eher nostalgischen Fantasien von Avantgarden des 20. Jahrhunderts entspricht, als dass es zeitgenössische hegemoniale Kunstformen überzeugend fasst. Stattdessen dominiert deren Opazität und fehlende Anbindung an gesellschaftliche Realitäten, welche bestenfalls als wohlfeiles Sujet oder schicker Forschungsgegenstand objektiviert werden. Währenddessen sehen

https://doi.org/10.14361/9783839400609-016 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

sich die mehrheitlich prekär lebenden Künstler*innen der Zumutung ausgesetzt, den gesellschaftlichen Auftrag zu haben, die *Welt zu verändern* – wenn die Macht genau dazu doch bei jenen läge, die über die Mittel dazu verfügen – und die stattdessen hochpreisige Kunst ablassartig erwerben, statt sich ihrer gesellschaftlichen Verantwortung zu stellen (vgl. Deller 2024: 1:20min). Obwohl drängende Fragen nach Umverteilung vor dem Hintergrund demokratiegefährdender Prekarisierung im Raum stehen, bleiben gerade jene Stimmen klassismusbetroffener Künstler*innen mittels vielfältiger Mechanismen aus dem Kunstdiskurs ausgeschlossen. Klasse als Diskriminierungsgrund im Kunstfeld wird nicht nur in Ausstellungen, sondern auch in der Politik von Institutionen und in der Selbstpositionierung von Künstler*innen nicht anerkannt. Liegt es an der volatilen Markierung Klassenzugehörigkeit, die veränderlich und eventuell schwerer fassbar ist als andere Diskriminierungsformen? An der Scham, finanzielle Hintergründe offenzulegen? Oder am herrschenden Kunstsystem, in dem langfristiger Erfolg stark von bürgerlicher Herkunft abhängig ist, während andere Herkünfte in der Kunstwelt entweder exotisiert, fetischisiert, romantisiert oder verschwiegen werden? Während auf Produzent*innenseite die Klassenprivilegien von Künstler*innen zahlreiche Produktions- und Karriereaspekte beeinflussen, spielen auf Kunstkonsument*innenseite soziale und ökonomische Herkunft eine entscheidende Rolle dabei, wer an welcher Stelle welche Art von Kunst sieht (und wie *mensch* diese definiert). Kommt Kunst also nicht von Können, sondern letztendlich von Vermögen?

Soziale Fassaden. Klassismus und Autobiographie

Während in der Kunst kaum Klassismuskritik hörbar wird, haben sich autobiographische Schriften seit den 2010er Jahren als Erkenntnis- und Forschungswerkzeuge zum Thema Klassismus etabliert: Annie Ernaux' *Les années* (2008), Didier Eribons *Retour à Reims* (2009), bell hooks' *Where We Stand: Class Matters* (2000) deuten in Form gelebter Erfahrung auf gesellschaftliche Ungleichheitsverhältnisse hin. Ausgehend davon erscheint es naheliegend, zunächst meine Klassenprivilegien und -deprivilegien anhand einer autobiographischen Arbeit transparent zu machen, der Assemblage *Heinz Witzgall, Landwirt, mit Familie* (Abb. 1).

https://doi.org/10.14361/9783839400609-016 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Abb. 1: Norbert Witzgall: Heinz Witzgall, Landwirt, mit Familie, 1998.

Sie basiert auf einer Postkarte (Abb. 2) aus meinem Geburtsjahr 1976, auf der Ansichtsseite ein Haus im alpenländischen Stil, die Fassade einer Urlaubsfantasie für West-Berliner Arbeiter*innen im sogenannten *Zonenrandgebiet*, der Hof meiner Eltern im Frankenwald. Was auf der Postkarte unsichtbar bleibt, sind die Lebensbedingungen jener Familie, die den Bauernhof bewirtschaftete. Das Postkartenidyll endete mit den gebündelten Effekten der EU-Landwirtschaftskrise, die seit den frühen 1970er Jahren kleinbäuerliches Wirtschaften verunmöglichte, während verstärkte Intensivierung und Industrialisierung landwirtschaftlicher Betriebe gefördert wurde und die Verschuldung der Landwirte erzwang (vgl. Walsemann 2003: 200). Die Folgen des Mauerfalls ließ die Berliner Gäste verschwinden, die sich ihr neues Brandenburger Umland aneigneten, anstatt nach Bayern zu fahren. Konstanter Schuldendruck zwang meine Eltern dazu, den Betrieb aufzugeben. Das Vieh wurde verkauft. Meine Mutter begann in einem Altenheim zu kochen und erlitt einen Herzinfarkt, mein Vater strich Bretter in einem nahegelegenen Sägewerk und ruinierte damit seine Gesundheit. Die Postkarten vom Hof blieben zurück. Ich schnitt sie in Stücke. Aus den Bilderschnipseln entstanden kaleidoskopische Muster. Ich klebte die Fragmente auf ein Bild meiner Familie, gemalt auf

https://doi.org/10.14361/9783839400609-016 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

ein zersägtes Türblatt des aufgelassenen Hofes, das wie jedes Möbelstück und alle Türen im Bauernhaus mit Bauernmalerei überzogen war.

Abb. 2: Anonym: Postkarte.

Das Ausgangsbild für die Malerei-Collage war in einem kommerziellen Fotostudio entstanden. Das Foto zeigte – einer Postkarte ähnlich – die konservative, präsentable Vorstellung von Familie als Einheit anstelle ihrer tatsächlich gelebten Erfahrung. Ich, das (queere) Kind in der Latzhose, sitze auf dem Schoß meiner Mutter, die von der Arbeit geschwollenen, sandpapierrauhen Hände meiner Eltern übergroß im Bild. Heinz Witzgall, Landwirt, mit Familie (1997) präsentiert die soziale Fassade einer sauber geschrubbten Bauernfamilie im Sonntagsstaat, das Bild ein Dokument des tagtäglich mühsam abgelegten Stallgeruchs.

Meine sich anschließende *Klassenreise* führte mich als erste Person aus der Familie über das sozial segregierende bayerische Gymnasium zu einem Studium der Bildenden Kunst in Nürnberg, Lyon, Wien und Berlin. Und damit in ein elitäres Feld, geprägt von bürgerlichen Werten, die mir weitestgehend unbekannt waren. Kunst war weit entfernt vom protestantisch geprägten Arbeitsbegriff, mit dem ich aufgewachsen bin. Das Wort *Arbeit* etwa, dass im Studium für jede Form künstlerischer Produktion benutzt wurde, wollte mir jahrelang in dem Zusammenhang nicht über die Lippen. Arbeit meinte auf dem elterlichen Hof tägliche, körperliche Verausgabung. Die Verrichtung physischer Arbeit war im Dorf Pflicht, um sich der »eigenen Erwähltheit« zu vergewissern (Weber 1904: 11) und wurde quasireligiös vergötzt. Bil-

https://doi.org/10.14361/9783839400609-016 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

der zu malen hingegen galt im Dorf als verweichlichter, schamhaft zu versteckender, luxuriöser und nutzloser Zeitvertreib für die *Gruß*n [die Großen], – die Menschen mit den weichen Händen und der anderen Art zu sprechen.

Seit dem Studium arbeitete ich durchgängig in großbürgerlich geprägten (Kunst-)Räumen und (Erwerbs-)Kontexten: in Galerien und auf Kunstmessen (als Art-Handler), in Privatsammlungen (als Kunstvermittler), in Ateliers von *Star-Künstler*innen* (als Assistent), in Museen (als Texter), in Wohnungen prominenter Galerist*innen (als Personal Assistant), in großen Ausstellungshäusern (als Übersetzer), in Kunsthochschulen (als Dozent) etc. Neben der dürftig aufrecht erhaltenen Fassade einer künstlerischen Karriere inklusive internationaler Galerievertretung in New York, Belgien und Berlin jonglierte ich streckenweise elf Jobs parallel (Thaddeus-Jones 2022: o. S.). Dabei verfügte ich über weitreichende Eintrittsprivilegien ins Kunstfeld: deutscher Pass, peinlich dialektbereinigte Erstsprache, bemüht an bürgerliche Maßstäbe angepassten Habitus samt *cis*-Männlichkeit und *weiß*-Sein. Im Gegensatz zu meinen durch das Studium hochverschuldeten US-amerikanischen Kolleg*innen war meine künstlerische Ausbildung kostenlos und bot Zugang zu sozialen Netzwerken, die für Autodidakten schwer bis unmöglich erreichbar sind. Meine Ausgangssituation war vergleichsweise gut, die Prekarität frei gewählt – und jedes Fallen vergleichsweise weich.

Die US-amerikanische Literaturwissenschaftlerin, Schriftstellerin und Lehrende bell hooks beschreibt in *Where We Stand: Class Matters* ihren nie verwirklichten Wunsch, Künstlerin zu werden. Ihr folgendes Zitat zeigt, wie Diskriminierungsformen (hier: *race*, soziale Klasse und Gender) sich überlappen und verstärken – und das Wagnis, Künstler*in zu werden, verwehren:

> »[…] No one in my family wanted me to pursue art; they wanted me to get a good job, to be a teacher. Painting was something to do when real work was done. Once, maybe twice even, I expressed my desire to be an artist. That became an occasion for dire warning and laughter, since like so many desires it was foolish, hence the laughter. Since foolish girls are likely to do foolish things dire warnings had to come after the laughter. Black folks could not make a living as artists. […] Like everything else the choice to be an artist was talked about in terms of race, not class. The substance of the warnings was always to do with the untalked-about reality of class in America. I did not think about being an artist anymore.« (hooks 2000: 31)

Meine Auseinandersetzung mit sozialer Klasse im Kunstfeld führte zur Ausstellung Klassenfragen – Kunst und ihre Produktionsbedingungen, die ich gemeinsam mit den Künstlerinnen Frauke Boggasch, Silke Nowak, Anna Schapiro, Anna Lena Wenzel innerhalb einer von der nGbK geförderten Arbeitsgruppe über den Zeitraum von zwei Jahren entwickelt habe. Den Einstieg in unsere soziokulturelle und künstlerische Analyse von sozialer Klasse und Kunst fanden wir über unsere biographischen

https://doi.org/10.14361/9783839400609-016 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Hintergründe und unsere vielfältigen Wahrnehmungen der steilen Klassenunterschiede im Arbeitsfeld Kunst. Wir betrachteten die kaum besprochenen, schambehafteten, wenig glamourösen Lebensrealitäten von Künstler*innen: mangelnde Absicherung im Alter oder sich durch intersektionale Diskriminierung verschärfende Zugangsmöglichkeiten. Das Ausstellungskonzept (vgl. Boggasch 2022: 3–4) erwuchs aus unseren langen Gesprächen und orientierte sich an folgenden zentralen Fragen: Wie wird Armut in der Kunst sichtbar? Welche Rolle spielt soziale Herkunft dabei? Wie wirken sich prekäre Arbeitsbedingungen in der Kunst aus? Welche Paradoxien produziert die Nähe völlig unterschiedlicher Lebensrealitäten innerhalb der Kunstwelt, die Gleichzeitigkeit von realer Armut und extremem Reichtum? Welche ökonomischen und psychischen Effekte hat die Überrepräsentation und Mediatisierung des Ausnahmeerlebnisses künstlerischen Erfolgs auf eine Masse von Künstler*innen, die unterhalb der Armutsgrenze leben?

Die Ausstellung mit einer umfangreichen Künstler*innenliste sowie einem dichten Veranstaltungs- und Vermittlungsprogramm wurde ermöglicht durch eine Kooperation mit der Berlinischen Galerie, womit wir historische Arbeiten aus der Sammlung und aus Nachlässen in die Ausstellung integrieren konnten: Arbeiten von Arthur Segal, Paul Goesch oder Dokumente und Werke von Hannah Höch. Doch wollten wir vornehmlich Künstler*innen in der Ausstellung zeigen, die durch vielfältige strukturelle oder persönliche Gründe bewusst oder gezwungenermaßen aus dem Kunstsystem ausgestiegen sind – oder nie über Möglichkeiten verfügten, einzusteigen: Künstler*innen, die einen oder mehrere politische Systemwechsel erlebt hatten, Künstler*innen, deren Karrieren durch Klassenhintergrund oder -zugehörigkeit verhindert wurden, die prekär leb(t)en, armutsbetroffen oder wohnungslos waren oder sind. Als Künstler*innen-Kurator*innen zeigten wir auch eigene künstlerische Arbeiten in der Ausstellung, in denen sich unsere persönlichen Perspektiven in Verbindung mit Klassismus ausdrückten.

Ausstellungsrundgang: Themencluster

Im Eingangsbereich der Ausstellung platzierten wir ein Reitsporthindernis (Abb. 3). Das Bild des Hindernisses rief im Zusammenhang der Ausstellung verschiedene Aspekte des Kunstfelds auf: erschwerter Zugang, Leistung, Wettkampf, Scheitern. Daneben stellte die Konfrontation mit einem Hindernis habituelle Fragen: Wie gehe ich mit Risiken oder gesetzten Grenzen um? Nehme ich sie als *interessante Herausforderungen* wahr und setze mich leicht darüber hinweg? Schrecken sie mich von vornherein ab? Oder suche ich nach Wegen, sie zu umgehen?

https://doi.org/10.14361/9783839400609-016 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Abb. 3: Hindernis, kuratorische Setzung im Eingangsbereich zum Ausstellungsraum in der Berlinischen Galerie und Vlad Brăteanu, 2021.

Den folgenden Rundgang durch die Ausstellung strukturieren die innerhalb unseres kuratorischen Prozesses identifizierten Ausstellungs-Cluster: *Klassismus und Herkunft/Produktionsbedingungen/Kunstmarkt-Wahnsinn/Leerstellen/Handlungsoptionen*. Sie werden in den folgenden Kapiteln kurz vorgestellt und anhand ausgewählter künstlerischer Arbeiten erläutert.

Klassismus und Herkunft: Vlad Brăteanu

Wie wird Wert geschaffen und wie wird künstlerisches Kapital gebildet? Stipendien und Preise haben entscheidende Bedeutung für eine Künstler*innenkarriere. Sie ermöglichen nicht nur das Vorantreiben der eigenen Arbeit, sie eröffnen neben dem ökonomischen Kapital auch das symbolische Kapital, das öffentlichen Förderungen anhängt und Künstler*innenkarrieren ermöglicht. Ihre Bedeutung formuliert Vlad Brăteanu auf seinem Banner *AN ARTIST WHO CANNOT GET FUNDING IS NO ARTIST* (Abb. 3). Kein Künstler also ohne Förderung?

Die lakonische Erkenntnis entlehnt der rumänischstämmige, 2020 von Zagreb nach Berlin umgezogene Künstler zwei Arbeiten, die sich in Material (rosafarbene Kunstseide, Acrylfarbe), Typographie und Semantik gleichen: Nach dem Zusammenbruch des sogenannten Ostblocks 1992 schuf Mladen Stilinovic ein Banner mit der Aufschrift *AN ARTIST WHO CANNOT SPEAK ENGLISH IS NO ARTIST* und deutete damit auf die kulturellen Zugangshürden, die über die Dominanz des Englischen als internationale Verkehrssprache der Kunst eine ganze Generation von Ost-Künst-

https://doi.org/10.14361/9783839400609-016 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

ler*innen nach der Wende ausschloss. 2015 antworteten dann die Künstler*innen Anca Benera und Estefan Arnold auf Stilinovics Arbeit mit dem Banner *AN ARTIST WHO CANNOT NETWORK IS NO ARTIST*. Sie verwiesen damit auf den zunehmenden Wert von sozialem Kapital, das notwendigerweise zum *career building* in der Kunstpraxis gehört, wo jede menschliche Interaktion kapitalisiert zu werden vermag. Brăteanu nahm beide Vorlagen auf, um aus der Perspektive des um Förderung kämpfenden, migrantischen Künstlers nach Chancengleichheit zu fragen. Wer hat Zugang zu Förderungen? Wer verfügt über das kulturelle Kapital für akademisierten, Kunstbürokratie-kompatiblen Antrags-Sprech? Wer kann die Zeit aufbringen, aufwändige Bewerbungen zu erstellen, statt Brotjobs nachzugehen? Wie viele der geförderten Künstler*innen hingegen kommen aus gesicherten ökonomischen Verhältnissen und sind nicht notwendigerweise auf Förderung angewiesen, sondern empfinden Förderungen eher als prestigeträchtiges *nice to have*?

Produktionsbedingungen: Douglas Boatwright

Neben der Frage nach Herkunft standen Produktionsbedingungen im Zentrum der Ausstellung – was, wann und wo kann produziert werden, wenn die künstlerische Produktion auf finanzieller, räumlicher und zeitlicher Ebene stark beschränkt ist? Ressourcenknappheit kann zu kreativen oder nachhaltigen Lösungen führen, aber auch ganz unverblümt die Beschränktheit jener Mittel sichtbar machen, die Künstler*innen gezwungen sind zu nutzen. Wir platzierten in der Ausstellung Arbeiten, die aus Verpackungsmüll (Gabriele Stötzer), aus abgelegten Familiensachen (Franziska Liza König, Jasminka Greganović-König & Liza Greganović), aus Fundstücken (Martin Elmar de Haan und Anonym) entstanden waren – jeweils nicht in Fetischisierung armer Materialien, sondern als Dokument von Not-Wendigkeit.

Raum wird für Künstler*innen in Ballungsräumen zum zusehends schwer verfügbaren Asset. Atelierplätze sind rar und kaum erschwinglich, während gewachsene Strukturen von Atelierhäusern vom Immobilienmarkt zerstört werden. Die Verknappung der Ressource Zeit hingegen lässt viele Künstler*innen in mehreren prekären Arbeitsverhältnissen gleichzeitig arbeiten, was die eigene Arbeit erschwert. All diese Verknappungen können in den Burn-Out und langfristig in die Altersarmut führen. Wir wollten dieses Leben im mehrdimensionalen Mangel an Ressourcen ansprechen und daraus konkrete Forderungen ableiten an Politik, Institutionen und Gesellschaft.

In Douglas Boatwrights Langzeitprojekt *Autophag, Brain Drain, Brain Gain, Cannibal*, zeigt sich der vielfältige Druck auf das Künstler*innensubjekt anhand von Fehldrucken (Abb. 4). Bilddateien aus einem fluktuierenden Archiv werden mit Standarddruckern und Tintenpatronen in verschiedenen Erschöpfungszuständen gedruckt. Die resultierenden Prints sind das Ergebnis von Geräteausfällen,

https://doi.org/10.14361/9783839400609-016 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

ausgelöst durch die unablässige Nutzung für den Druck von Portfolios oder von bürokratischem Papierkram. Boatwright bezeichnet sein Projekt als *Winterschlaf-Praxis* – eine Möglichkeit, künstlerische Arbeit zu generieren, während er mit freiberuflichen Jobs beschäftigt ist. Es visualisiert einen Prozess, in dem unzureichende Mechanismen (hier: Maschinen, die der getreuen Reproduktion von Bildern dienen sowie fehlende zeitliche und räumliche Ressourcen) eine angemessene Darstellung unmöglich machen. In suggestiven Konstellationen spezifischer Motive verbindet das Werk dabei die Undurchdringlichkeit bestimmter hegemonialer Bilder – von schwarzer monochromer Malerei der Moderne über neoklassizistische Skulptur in Konföderierten-Denkmälern bis hin zu Medienbildern von Polizeigewalt gegen Schwarze Menschen in den USA – mit Bildern wissenschaftlicher Darstellungen von »Verdunkelungen« wie Sonnenfinsternissen (Boggasch 2022: 5).

Abb. 4: Douglas Boatwright: Autophag, Brain Drain, Brain Gain, Cannibal, seit 2012.

Kunstmarkt-Wahnsinn: Steyerl/Gagoshidze/Trakilovic

Die Gleichzeitigkeit der eigenen (unbezahlten) künstlerischen Arbeit mit den (oft langlebigen) Hoffnungen auf die Karriere in einem überrepräsentierten Kunstmarkt ist eine der zahlreichen Paradoxien des Künstler*innen-Daseins. Wir suchten also nach Arbeiten, die jene vom Kunstmarkt produzierten Mechanismen von Wertschöpfung und Kommodifizierung zeigen. Denn so, wie in einer steil durchkapitalisierten Kunstwelt jede*r angeblich vom Tellerwäscher zum Millionär werden

https://doi.org/10.14361/9783839400609-016 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

kann, so gilt dies auch für die Aufwertungsprozesse einer ebenso quasi-religiösen wie einträglichen Transsubstantiation in der Kunst.

Hito Steyerl, Giorgi Gago Gagoshidze und Miloš Trakilovic liessen für *BELANCIEGE Mug* (Abb. 5) eine handelsübliche schwarze Kaffeetasse mit einem Schriftzug in der Art eines »step and repeat« bedrucken. Als *step and repeat* bezeichnet man die von Fashion-Events, Filmpremieren und Galas bekannten Fotohintergründe, die Sponsoren-Label im Versatz als *Allover* zeigen. Der Schriftzug auf der Tasse selbst erinnert an den des Luxusmodehauses Balenciaga, welches seit den 2010er Jahren eine Ästhetik des Prekariats ins Luxussegment überträgt und zur Vermarktung Celebrity-Künstler*innen wie Eliza Douglas oder auch die Sammlerin Karen Boros als Models in Szene setzt. Die Entwürfe des ehemaligen Creative Director von Balenciaga, Demna Gvasalia, sind hingegen durch seine eigenen Kriegserfahrungen als Jugendlichem in Georgien geprägt: übergroße Silhouetten, die sich vom Eindruck des Tragens gespendeter, westlicher Kleidung herleiteten.

Abb. 5: Giorgi Gago Gagoshidze, Hito Steyerl, Miloš Trakilović BELANCIEGE MUG, 2019.

https://doi.org/10.14361/9783839400609-016 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Steyerl, Gagoshidze und Trakilovic bieten mit ihrer bedruckten Tasse einen banalen, seriell hergestellten Billigartikel für einen Preis von 11.000 US-Dollar an. Der scheinbare Fantasiepreis ist dabei Teil der Arbeit und an den Marktwert der Sneaker *Air Yeezy 2 Red October* angelehnt. Deren schwindelerregenden Preis sollte der prominente linke US-Senator Bernie Sanders während eines Interviews erraten, während die eigentlichen Sneaker vom wohl prominentesten Trump-Unterstützer, dem kontrovers diskutierten Popstar Kanye West, gestaltet wurden. *BELANCIEGE* hingegen ist der Markenname von Sneakern, die als billiger knock-off der Luxusmarke Balenciaga vertrieben werden. *BELANCIEGE Mug* führt exemplarisch die Zusammenhänge von Branding, Fälschung, Autor*innenschaft und Aneignung, von kapitalistischen Produktionsverhältnissen und Kommerzialisierung im Kunst- und Modebetrieb vor (vgl. Boggasch 2022: 13).

Leerstellen: Anonym

Aus Erfolgsdruck und Scham wird unter Künstler*innen über Probleme oft geschwiegen. So ist z.B. (Alters-)Armut selbst im sich als progressiv und kritisch verstehenden Kunstbetrieb ein Tabuthema. In der Eingangshalle zur Ausstellung fand sich eine Reihe übergroß geplotteter Briefe (Abb. 6). Die ausgestellten Schreiben waren von Künstler*innen über sechzig verfasst worden, die sich während der Corona-Pandemie beim bbk (berufsverband bildender künstler*innen e.V.) um ein einmalig ausgezahltes Sonderstipendium von 2000 EUR beworben hatten. Zugang zu den Bewerbungen hatte unser Gruppenmitglied Frauke Boggasch, derzeit Sprecherin des bbk. Sie wählte die Briefe aus und schrieb die Verfasser*innen an, um sie um Autorisierung zur Veröffentlichung zu bitten. Deren einzelne Bewerbungen offenbaren anhand von ungeschönten Selbstauskünften die Lebensumstände der Verfasser*innen: Nicht nur anhand der ernüchternden Bezifferung materieller Armut, sondern auch in Schilderungen von (und damit in Verbindung stehender) Krankheit, Wohnungsnot oder Einsamkeit. Dass manche der Zuschriften handschriftlich verfasst waren, legte nahe, dass auch Zugang zu Computern keineswegs selbstverständlich ist.

https://doi.org/10.14361/9783839400609-016 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

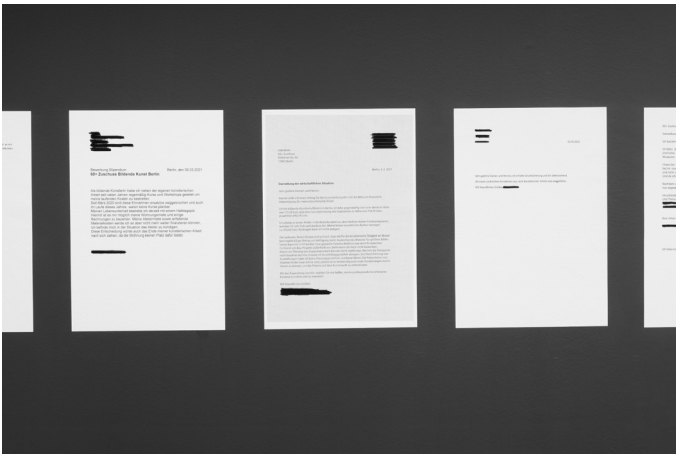

*Abb. 6: Anonymisierte Briefe von Künstler*innen über 60, 2021–2022.*

Auch Hannah Höch, die eigentlich aus privilegierten Verhältnissen stammte, war von Armut betroffen. Ihre Arbeiten befinden sich mittlerweile in der Sammlung der Berlinischen Galerie und stellen vermutlich das prominenteste Werk im Archiv der BG dar. Ihr Lebensweg als Künstlerin (zwischen Erwerbsarbeit und künstlerischer Praxis, zwischen europaweitem Erfolg und innerem Exil) steht exemplarisch für den Begriff der *Klassenreise*, die die Mehrzahl der Künstler*innen täglich zwischen vielfältigen Jobs, künstlerischer Arbeit und dem Schaulaufen bei Eröffnungen unternehmen. Klassenreisen können sich auch langfristig in einem Leben abbilden, das von Wohlstand geprägt begann und in finanzielle Abhängigkeiten geriet, so wie es bei Höch der Fall war. Neben den prominenten Collagen fand ich im Bestand der BG einen Brief von 1949 aus Höchs Hand, in dem die Künstlerin aus Mittellosigkeit um den Erlass von Schulden durch nicht gezahlte Mitgliedsbeiträge für den Deutschen Künstlerbund bat, und der neben den anonymen kopierten Briefen von heute zu sehen war. Gezeigt wurden innerhalb des Ausstellungsclusters *Leerstellen* auch Arbeiten von Künstler*innen ohne akademische Ausbildung, Werke von wohnungslosen Künstler*innen und von Künstler*innen mit Be-Hinderung; also Positionen, die aufgrund von Zugangsbeschränkungen häufig unsichtbar bleiben.

Handlungsoptionen: *La Buse*

Die Ausstellung endete mit der Frage nach den Handlungsoptionen, Klassismus entgegenzuwirken und Wege zu einer solidarischen Kunstwelt aufzuzeigen. Dazu zählen die Bemühungen, Produktionsbedingungen transparent zu machen – das

https://doi.org/10.14361/9783839400609-016 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Sprechen über Geld und Fördermittel – oder die Entscheidung, nur noch im Kollektiv zu arbeiten, wie zum Beispiel bei der Gruppe *La Buse*. La Buse engagiert sich in Frankreich im Rechtsbeistand für Künstler*innen, die sich in ausbeuterischen Arbeitsverhältnissen befinden. Mittels anonymisierter Produktion wirken La Buse darüber hinaus dem idealisierten Bild des individualisierten Künstler*innengenies entgegen. Für die Ausstellung Klassenfragen entwickelte ein Teil der Gruppe, die Künstler*innen Caroline Sebilleau, Emmanuel Simon und Marion Lebbe, eine Befragung der an der Ausstellung beteiligten Personen sowie der im Museum Beschäftigten, um Daten hinsichtlich des jeweiligen Einkommens und der wahrgenommenen Lebensqualität zu sammeln. Die Ergebnisse dieser Befragung wurden in einer Wandarbeit zugänglich, die die ökonomischen Hintergründe der an der Schau Beteiligten offenlegte. Während Besucher*innenbefragungen mittlerweile zum Selbstverständnis von Kunstinstitutionen gehören, werden dabei die ökonomischen Verhältnisse selten abgefragt, obwohl dies bereits in entsprechenden Arbeiten von Hans Haacke seit den 1970er Jahren der Fall war. Anhand einer solchen Besucher*innenbefragung hinsichtlich sozialen Hintergrunds und Einkommen sammelten La Buse Informationen, um das Datenbild der Ausstellung auch in Bezug auf ihre Konsument*innen zu erweitern.

Das Bedürfnis, Transparenz im Ausstellungskontext herzustellen, manifestierte sich auch in der kuratorischen Geste erweiterter Ausstellungs-Labels. Hier fanden sich neben den üblichen Angaben wie Künstler*innenname, Titel und Entstehungsjahr der jeweiligen Arbeit auch Informationen zu den Berufen der Eltern der Künstler*innen – also Hinweise auf die Klassenhintergründe der Künstler*innen. Manche der beteiligten Künstler*innen haben daneben sehr persönliche, bittere oder auch poetische Erfahrungen aus dem eigenen Arbeitsumfeld preisgegeben: Anekdoten zu Jobs im Kunstfeld, berufsfeldtypische Statements, wie *Alter des Künstlers, als ihm ein potenzieller Arbeitgeber das letzte Mal sagte, dass ein stark unterbezahlter Job im Lebenslauf gut aussehen würde: 43*.

Außerdem wurden die Produktionskosten von Arbeiten benannt. Angaben zu den Versicherungswerten der Arbeiten machten den spekulativen Wert von künstlerischer Arbeit sichtbar, der zwar in der Presse gern genannt wird, in den Institutionen jedoch tunlichst verschwiegen wird. Arthur Segals einer Moritatentafel gleichende Malerei *Künstlers Erdenwallen Der Maler* von 1921 (Abb. 7) verbildlicht das Klischee des Malers, der unverstanden und verarmt stirbt und dessen Werk erst posthum Wert zugesprochen wird. Diese Erzählung von mangelnder Anerkennung und später Vermarktung findet sich nicht nur im Sujet, wo nach dem Tod des abgebildeten Künstlers das Bild im Bild für 100.000 Reichsmark den Eigentümer wechselt. Der ehemals in Berlin lebende, sozialpolitisch engagierte, rumänischstämmige und jüdische Maler Segal starb selbst verarmt im Londoner Exil. Seine in der Sammlung der BG befindliche Malerei *Künstlers Erdenwallen* hingegen trägt mittlerweile einen

https://doi.org/10.14361/9783839400609-016 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

sich auf dem Ausstellungslabel bitter-ironischen lesenden Versicherungswert von 150.000 EUR.

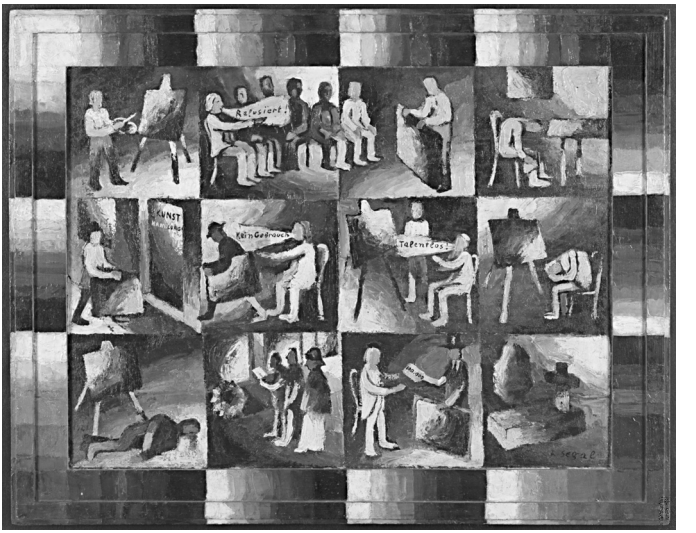

Abb. 7: Arthur Segal, »Künstlers Erdenwallen: Der Maler«, 1921.

Vernetzung/Sichtbarkeit/Kollektivierung: Videokunst- und Vermittlungsprogramm

Ein Video-Programm ergänzte die Ausstellung und präsentierte körperbezogene Perspektiven zu Klassismus, wie etwa die Arbeit von Liang Luscombe *Itchy IOUs* [Juckende Schuldscheine], in der das psychisch und physisch belastende Thema Verschuldung in bunte Pappkulissen verpackt ist: Egal, welchen Spartipps die beiden Künstler*innen in dieser schwarzen Komödie folgen, wie viele Finanzpläne sie auch schmieden, ihr Kontostand erholt sich nie. Als ein Kredit zurückgezahlt werden muss, denken die Freundinnen über extreme Schritte nach: Die Teilnahme an medizinischen Studien, Plünderungen oder den Verkauf der eigenen Zähne.

Daneben begleitete ein Vermittlungsprogramm in unterschiedlichen Formaten die Ausstellung. Ein Workshop mit der Klassismusforscherin Francis Seeck und zahlreiche moderierte Rundgänge boten Zugänge für unterschiedliche Nutzer*innengruppen. Die Ausstellung wurde auch von drei Diskussionsrunden zu Aspekten von Klasse und Kunst begleitet: Eines zu intergenerationellen Aspekten von Klas-

https://doi.org/10.14361/9783839400609-016 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

senhintergründen in der Kunst; eines zu Umverteilung u.a. mit Martina Witte, die in den 80er Jahren Teil der Gruppe *Prolo-Lesben* war und sich in diesem Rahmen für ganz konkrete (und funktionierende) Umverteilungsmaßnahmen in ihrer Community engagierte; sowie ein Online-Panel zu internationalen Perspektiven von Klassismus und künstlerischer Produktion. Teil des Vermittlungsprogramms war außerdem die Zusammenarbeit mit dem Leistungskurs Kunst des Hermann-Ehlers-Gymnasiums, die in einem eigenen Ausstellungsbeitrag innerhalb der Ausstellung Klassenfragen mündete.

Hope Labour? Kunst und Bildung als emanzipatorische Tools

Das Projekt zeigte: Künstler*innen und Kulturarbeiter*innen verfügen über empowernde Strategien des Teilens von Wissen über die Strukturen der Kunstwelt, das Sich-Bewusstmachen von deren Ausschlüssen – und das Teilen von hilfreichen Ressourcen. Die daraus entstehenden Solidarisierungen ermöglichen, sich wiederzufinden in den Erfahrungen anderer – und die eigenen Erfahrungen dadurch nicht als Versagen, sondern als strukturelle Probleme wahrnehmen zu können. Dergestalt externalisiert, stellen sich Fragen nach Handlungsspielräumen: Wie lassen sich Forderungen nach Transparenz oder Umverteilung umsetzen? Wie und in welchen Räumen lässt sich Kunst gerecht und diskriminierungssensibel vermitteln? Könnte eine sich öffnende Bildungslandschaft transformative Räume für demokratischere Kunstvermittlungspraxen herstellen?

Mit der Ausstellung Klassenfragen versuchten wir, einen besonderen Fokus auf Klassismus im Kunstfeld zu legen. Klassismus wirkt jedoch in allen Bereichen der Gesellschaft und muss umfassend benannt und kritisiert werden. Denn obwohl ein bis dato nicht gekannter Wohlstand für weite Bevölkerungsteile erreicht ist, kann von gleichen Voraussetzungen und Zugängen für alle nicht die Rede sein. Denn einerseits verschiebt dieser Wohlstand kaum die gesellschaftlichen Kräfteverhältnisse, es ergibt sich lediglich eine »Verlagerung der Struktur« (Bourdieu 1982: 210). Daneben war und ist die Schaffung dieses Wohlstands kaum ohne die Heranziehung migrantischer Arbeitskräfte möglich, die in Deutschland täglich Diskriminierungen erfahren und deren Stimmen im Kunstkontext wenig Repräsentation finden. Und darüber hinaus bleibt Deutschland trotz diverser Bildungsoffensiven bekanntlich eines der Länder mit vergleichsweise niedriger sozialer Mobilität: Bildungs- und damit *Aufstiegs*-Chancen hängen stark vom Herkunftsmilieu ab (vgl. Castro Varela 2015: 18) – und so bleibt man auch in der Kunst lieber *unter sich*. Statt in einer angeblich von gleichen Startchancen geprägten Meritokratie befinden wir uns vielmehr innerhalb einer Erbengesellschaft, wo nicht nur ökonomisches Kapital von Generation zu Generation weitergegeben wird. Auch soziales und kulturelles Kapital sind über (privilegierte) Herkunft vereinfacht zugänglich. Die der Meritokra-

https://doi.org/10.14361/9783839400609-016 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

tie zugrunde liegende Idee der Chancengleichheit hilft dabei keineswegs, strukturelle Ungleichheiten aufzuheben, sondern verschleiert diese vielmehr. Anhängende Glaubenssätze sind weit verbreitet, wie etwa: *Du musst Dich nur genug anstrengen*. Die Ursachen für das Scheitern in Bildung und Beruf werden also eher individualisiert und bei sich selbst gesucht, als dass sie in den diskriminierenden sozialen, edukativen und ökonomischen Strukturen erkannt werden – *mensch* war eben *nicht gut genug*. Begriffe wie Begabung und Talent gehören zu Formen der quasi-naturalisierten Ausschlüsse, die im Kunst- wie im Bildungskontext weitreichend und wirkmächtig reproduziert werden (vgl. Bourdieu 2001: 46). Dass diese Begriffe und deren Performanz häufig auf ererbtem kulturellen Kapital fußen, dies bleibt weitgehend unbesprochen.

Anstelle nun den Frust des Scheiterns am System, der als selbsterfüllende Prophezeiung zum kategorischen Selbstausschluss (vgl. Bourdieu 1997: 170) führen kann, fortzuschreiben, sind vielfältige Veränderungen in Lehr- und Lernmethoden und gezielte Fördermaßnahmen notwendig, um das vielbeschworene *level playing field* zu gestalten, das unsere Leistungsgesellschaft vorgibt, herzustellen. Das Ignorieren der bestehenden ungerechten Machtverhältnisse führt kaum zu Veränderung, deren kritisches Beleuchten mag hingegen schmerzhaft, aber auch befreiend sein (vgl. Froebus 2021: 2). Machtkritik als Wissensform der Ausgeschlossenen ermöglicht eine kritische Perspektive auf die Reproduktion sozialer Ungerechtigkeit: Differenz muss demnach als Grundannahme innerhalb von gesellschaftlichen Räumen gelten (vgl. Froebus 2021: 3).

Erinnerungsarbeit (vgl. Haug 1999: 16) ist eines der möglichen emanzipatorischen Tools, um diese Differenzen zu erkennen und sich selbst darin zu akzeptieren: Erinnerungsgeschichten helfen nicht nur, sich kritisch zu hinterfragen, sondern auch, um sich zu bestärken – wer hat welche Erfahrungen gemacht? Welche Hindernisse wurden bereits überwunden? Hier kann wiederum der anfangs erwähnte beispielhafte Blick auf Literatur und Selbstzeugnisse hilfreich sein: Im Sinne Chantal Jaquets Rezeption auf Literatur der *transclasses* – und besonders solcher Selbstzeugnisse, die Kämpfe um Handlungsmacht durch marginalisierte Individuen erfahrbar machen. Aus deren Beispiel – und auf Basis der eigenen Erzählungen – mag sich die Erkenntnis ergeben, dass Bildung ebenso wie der Schritt in künstlerische Produktionsformen stets Risiken einzugehen bedeutet – doch hin zu einer Transformation des Selbst und damit zu einer Gesellschaft der Transformation führt.

https://doi.org/10.14361/9783839400609-016 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Literatur

Bourdieu, Pierre (1982): Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.

Bourdieu, Pierre (1997): »Die männliche Herrschaft«, in: Dölling, Irene (Hg.): Ein alltägliches Spiel. Geschlechterkonstruktionen in der Sozialen Praxis, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 153–217.

Bourdieu, Pierre (2001): Wie die Kultur zum Bauern kommt. Über Bildung, Schule und Politik, Hamburg: VSA.

Boggasch, Frauke/Nowak, Silke/Schapiro, Anna/Wenzel, Anna-Lena/Witzgall, Norbert (2022): »Klassenfragen: Kunst und ihre Produktionsbedingungen. Ausstellungspublikation zur gleichnamigen Ausstellung in der Berlinischen Galerie«, in: Klassenzfragen.de, siehe: https://klassenfragen.de/broschuere/ v. 18.04.2024.

Castro Varela, Maria do Mar (2015): »Klassenapartheid. Klasse – Klassismus Klassenkampf«, in: Kurswechsel Heft 4, siehe: https://tinyurl.com/4s869x2e, S. 18–24.

Deller, Jeremy (2024): »Can Art Change the World?«, in: Louisiana Channel, siehe: https://tinyurl.com/ys2pjdak v. 29.08.2024.

Desus and Mero (2019): Bernie Sanders on Weed, AOC and Cardi B., Extended Interview, in: Youtube, siehe: https://tinyurl.com/yr22kjrc v. 01.11.2019.

Eribon, Didier (2017): Rückkehr nach Reims, Berlin: Suhrkamp.

Froebus, Katharina/Kink-Hampersberger, Susanne/Mendel, Iris/Scheer, Lisa/Schubatzky, Julia (2021): Den Lernraum gestalten, in: Uni Graz, siehe: https://tinyurl.com/mtz7e5y6 v. 20.05.2024.

Haug, Frigga (1999): Vorlesungen zur Einführung in die Erinnerungsarbeit, Hamburg: Argument.

hooks, bell (2000): Where We Stand: Class Matters, New York: Routledge.

Piper, Adrian (2011): »Power Relations within Existing Art Institutions«, in: Alexander Alberro/Blake Stimson (Hg.): Institutional Critique. An Anthology of Artists' Writings, Cambridge Mass.: MIT Press.

Thaddeus-Jones, Josie (2022): »Did Someone With a Trustfund Paint This ?«, in: The New York Times, v. 02.12.2022.

Weber, Max ([1904]/2010): Die protestantische Ethik und der Geist des Kapitalismus, München: Beck.

Walsemann, Ute (2003): »Die Klassifikation der landwirtschaftlichen Betriebe in Deutschland von 1971 bis 2001«, in: Statistisches Bundesamt (Hg.): Wirtschaft und Statistik, 3/2003, Wiesbaden, siehe: https://tinyurl.com/yk9m5e3x

https://doi.org/10.14361/9783839400609-016 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Abbildungen

Abb. 1: Witzgall, Norbert (1998): Heinz Witzgall, Landwirt, mit Familie, Malerei, Öl und Collage auf Holz, ca. 100 cm x 80 cm, courtesy Norbert Witzgall.

Abb. 2: Anonym: Postkarte, ca. 1976

Abb. 3: Hindernis, kuratorische Setzung im Eingangsbereich zum Ausstellungsraum in der Berlinischen Galerie und Brăteanu, Vlad (2021): AN ARTIST WHO CANNOT GET FUNDING IS NO ARTIST, nach Mladen Stilinović und Anca Benera und Arnold Estefan, Acryl auf Kunstseide, 153 cm x 253 cm, Installationsansicht, Foto: Benjamin Reuter

Abb. 4: Boatwright, Douglas (seit 2012): Autophag, Brain Drain, Brain Gain, Cannibal, Inkjetdrucke auf A4-Papier, gerahmt und ungerahmt, Größe variabel, Foto/courtesy: Douglas Boatwright

Abb. 5: Gago Gagoshidze, Giorgi/Steyerl, Hito/Trakilović, Miloš (2019): *BELANCIEGE MUG*, Keramikbecher, bedruckt, Unikat, 9,7 cm x 8,2 cm x 8,2 cm, courtesy die Künstler*innen und n.b.k., Foto/courtesy: Benjamin Reuter.

Abb. 6: Anonymisierte Briefe von Künstler*innen über 60, 2021–2022, S/W-Inkjet-Drucke auf Papier, jeweils ca.120x100 cm, Foto/courtesy: Benjamin Reuter.

Abb. 7: Segal, Arthur (1921): *Künstlers Erdenwallen »Der Maler«*, Malerei, Öl auf Leinwand, 76 cm x 96 cm, Berlin: Berlinische Galerie © Urheberrechte am Werk erloschen, Foto: Kai-Annett Becker.

Informationen zur Ausstellung – Die Projektgruppe Klassenfragen

Frauke Boggasch Künstlerin. Beschäftigt sich neben der Malerei mit Film, Musik und Text und interessiert sich insbesondere für japanische Underground-Kultur. Mit ironischen Selbstinszenierungen kommentiert sie die Vorstellung des Künstler*innengenies. Seit 2018 ist sie im Vorstand des bbk und verdient ihren Lebensunterhalt mit Aufbaujobs und im Kino. Sie hat lange als Künstler*innenassistentin gearbeitet und über die Absurditäten dieses Jobs auch geschrieben.

Anna Schapiro Künstlerin, Vermittlerin und Autorin. In ihrer malerischen Arbeit setzt sie sich mit Migration und Heimat, Ephemeralität und der Schaffung von Raum als Grundlage für utopisches Denken und Miteinander auseinander. Sie hat das Magazin *Jalta* mitbegründet und ist Gründungsmitglied des Kollektivs *Ministerium für Mitgefühl*.

Silke Nowak Künstlerin, Kunstvermittlerin und Betreiberin des Projektraumes Schneeeule. In ihrer künstlerischen Praxis beschäftigt sie sich mit Grenzen und Machtverhältnissen. Bei der Zusammenstellung von Ausstellungen in ihrem Pro-

https://doi.org/10.14361/9783839400609-016 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

jektraum ist es ihr wichtig, Werke übersehener und vergessener Künstler*innen sichtbar zu machen sowie Künstler*innen mit Be-Hinderungen im Kontext gemischter Gruppenausstellungen zu zeigen. Als Tochter von Arbeiter*innen-Eltern ist sie finanziell abgesichert aufgewachsen. Als Künstlerin mit akademischem Abschluss lebt sie finanziell unsicher.

Dr. Anna-Lena Wenzel Autorin und Künstlerin. Realisierte 2015/2016 das nGbK-Projekt Wissensspeicher. Sie fokussiert in ihrer Arbeit auf das unspektakulär Alltägliche und den öffentlichen Raum – sei es in ihrem Stadtmagazin 99 % Urban oder in ihrem Radiosalon für Alltägliches. Als Mitbetreiberin des Kleinen Raum für aktuelles Nichts interessieren sie die Aufwertungsprozesse, die im Kunstfeld zu beobachten sind. Aus ihrer Familie ist ihr die Sprachlosigkeit vertraut, die eine Akademisierung zur Folge haben kann.

Norbert Witzgall Künstler, Kunstvermittler und Lehrender. Künstlerisch arbeitet er mit dem Medium der Malerei und beschäftigt sich mit dem Genre des Porträts und dessen Konventionen in Bezug auf Macht, Klasse, Gender. Er war an etlichen Ausstellungen beteiligt, hat zudem kuratorisch an Ausstellungen mitgewirkt und unterrichtet seit 10 Jahren prekär an der UdK, Berlin.

Künstler*innenliste

Douglas Boatwright, Frauke Boggasch, Verena Brakonier/Greta Granderath/Jivan Frenster, Vlad Brăteanu, Margit Czenki für *Der goldene Engel – Pro System* mit *Die Mission – künstlerische Maßnahmen gegen die Kälte e.V.*, Karolina Dreit/Kristina Dreit/Anna Trzpis-McLean (Arbeitszyklus Working Class Daughters), Paul Goesch, Martin Elmar de Haan/Anonym, Hannah Höch, Matthias Horn, Marion Lebbe/Caroline Sebilleau/Emmanuel Simon, Liang Luscombe, Franziska Liza König, Jasminka Greganović-König & Liza Greganović, Silke Nowak, Verena Pfisterer, Jelka Plate, Karin Powser, Arthur Segal, Christian Specht, Margret Steenblock/ClaraRosa, Anna Schapiro, Hito Steyerl/Giorgi Gago Gagoshidze/Elke Philomena Kupfer/Miloš Trakilović, Gabriele Stötzer, Mika Svolos, Gülbin Ünlü, Anna-Lena Wenzel, Norbert Witzgall

https://doi.org/10.14361/9783839400609-016 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

https://doi.org/10.14361/9783839400609-016 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY