

**MSH Medical School Hamburg**

University of Applied Sciences and Medical University

**Fakultät „Art, Health and Social Science“**

Bachelorstudiengang „Expressive Arts in Social Transformation“

# **Soziale Ungleichheit im Kulturbetrieb am Beispiel von Künstlerhäusern**

vorgelegt von: Henriette Busch

Matrikelnummer: 193201019

vorgelegt am: 03. August 2022

Semester: SoSe 2022

Modulbezeichnung: M25 Bachelor-Thesis

Erstgutachterin: Prof. Kerstin Hof

Zweitgutachter: Michael Ganß

## Zusammenfassung

Diversität ist Künstlerhäusern als Fördereinrichtungen für internationale, oft in prekären Arbeitsverhältnissen beschäftigte Künstler\*innen kein fremder Begriff. Dennoch verzeichnen empirische Studien eine deutliche Überrepräsentanz kultureller Akteur\*innen aus einer gebildeten, *weißen* Mehrheitsgesellschaft. Welche Rolle spielen Künstlerhäuser bei der Reproduktion ungleicher Teilhabeverhältnisse im kulturellen Sektor? Welches Kulturverständnis und darin enthaltene Machtstrukturen liegen den Auswahlverfahren solcher kulturellen Fördereinrichtungen zugrunde? Inwieweit lassen sich aktuelle Diskurse um Klassismus und Migration im Kulturbetrieb auf das konkrete Feld von Künstlerhäusern anwenden und wo liegen die inklusiven Grenzen und Potenziale von Kultur? Diesen Fragen geht die vorliegende Untersuchung in Form einer literarischen Übersichtsarbeit nach. Es wird ein Verständnis von Hochkultur im heutigen Sinne unter dem Gesichtspunkt von Ungleichheitsverhältnissen analysiert und hinterfragt. Vorgestellt werden aktuelle Aspekte von Klassismus und Migrationsbewegungen im kulturellen Betrieb und diese konkret auf die Referenzsysteme und Leitbilder von Künstlerhäusern im deutschsprachigen Raum übertragen. Abschließend werden erste Ausblicke für einen konzeptuellen Paradigmenwechsel hinsichtlich eines Einbezugs heterogener Perspektiven in den Entscheidungsebenen von Künstlerhäusern dargelegt – entsprechend einer zunehmend diversen Gesellschaft.

# Inhalt

1	EINLEITUNG.....	1
2	THEORETISCHER HINTERGRUND .....	4
2.1	<b>Kultur – eine terminologische Einordnung</b> .....	5
2.1.1	Hoch- und Breitenkultur .....	7
2.2	<b>Kulturelle Teilhabe</b> .....	8
2.3	<b>Kulturvermittlung</b> .....	8
2.4	<b>Fragestellung und Methode</b> .....	10
2.4.1	Methode.....	10
3	DIE EXKLUSIVITÄT KULTURELLER TEILHABE – EIN EMPIRISCHER AUSGANGSPUNKT ...	11
3.1	<b>Empirischer Forschungsstand</b> .....	13
3.1.1	Abwärtsspirale der Nicht-Teilnahme.....	14
4	KULTURELLE TEILHABE IM KONTEXT VON UNGLEICHHEITSVERHÄLTNISSEN .....	16
4.1	<b>Klassismus</b> .....	16
4.2	<b>Kulturelle Sozialisation und Distinktionsprozesse</b> .....	19
4.2.1	Institutionalisierung von Deutungshoheit.....	21
4.3	<b>Postkolonialismus und Migrationsgesellschaft</b> .....	21
4.3.1	Diversität und das ‚Andere‘ in der Zielgruppenarbeit .....	22
4.4	<b>Machtverhältnisse in Teilhabeprozessen</b> .....	24
5	KÜNSTLERHÄUSER UND UNGLEICHHEITSVERHÄLTNISSE .....	25
5.1	<b>Künstlerresidenzen – historische Einordnung</b> .....	26
5.2	<b>Moderne Leitbilder und Referenzsysteme von Künstlerhäusern</b> .....	27
5.2.1	Verhärtung klassistischer Ungleichheitsverhältnisse in Künstlerhäusern .....	30
5.2.2	Auswahl- oder Ausschlussverfahren?.....	30
5.2.3	Sozialisationsprozesse und Interessensentwicklung .....	32
5.2.4	Diversität in Leitungsebenen .....	33
5.2.5	Komplexe Kunst, komplexe Gesellschaft.....	34
5.3	<b>Limitationen</b> .....	35
6	FAZIT .....	36
7	LITERATURVERZEICHNIS .....	II
8	INTERNETQUELLEN.....	VI
	EIGENSTÄNDIGKEITSERKLÄRUNG .....	

# 1 Einleitung

Die Befreiung der Kunst aus ihren bildungsbürgerlichen Zwängen ist kein neues Ereignis. Bereits in den 1970er Jahren forderte die neu gegründete *Kulturpolitische Gesellschaft e.V.* den Abbau von Barrieren im Kulturbetrieb und die Ausweitung kultureller Teilhabe auf die gesamte Bevölkerung (Mandel, 2016, S. 19). Der konkrete Aufruf nach sozial inklusiver Kulturvermittlung existiert in Deutschland spätestens seit der Publikation des Kulturpolitikers Hilmar Hoffmann *Kultur für Alle* von 1979 und dem zeitgleichen Aufkommen soziokultureller Ansätze als Gegenentwurf zur elitär geprägten Hochkultur. Zudem sind Interkulturalität und kulturelle Diversität im Zuge der Migrationsbewegungen der letzten 20 Jahre vermehrt in das Blickfeld kultureller Betriebe gerückt (Moser, 2019, S. 51). Auch Künstlerhäuser<sup>1</sup> als klassisch-hochkulturelle Einrichtungen, die auf internationaler Ebene Kunstschaffende durch Stipendien und Residenzprogramme fördern, nehmen sich aus dieser Entwicklung nicht heraus. Explizite Veranstaltungen zu kolonialem Erbe oder Podiumsdiskussionen zur aktuellen politischen Situation bekunden etwa auf den Websites des *Künstlerhaus Lukas* und des *Berliner Künstler\*Programms* Solidarität mit Geflüchteten und marginalisierten Gruppen ([www.kuenstlerhaus-lukas.de](http://www.kuenstlerhaus-lukas.de), [www.berliner-kuenstlerprogramm.de](http://www.berliner-kuenstlerprogramm.de)). Zudem gilt der freie Kunstsektor noch immer als eine brotlose Sparte, die von prekären Beschäftigtenverhältnissen gekennzeichnet ist. Künstlerhäuser fungieren hier also zugleich als Förder- und Schutzräume für Künstler\*innen in tendenziell unsicheren Arbeitsverhältnissen. Aspekte von Ungleichheit scheinen unter diesen Gesichtspunkten erst einmal fern solcher oder ähnlichen Kulturfördereinrichtungen. Im Gegenteil wird weitestgehend von internationalen Vernetzungsräumen für Kunstschaffende gesprochen, die einen transnationalen Dialog und interdisziplinären Diskurs anregen und fördern sollen ([www.kuenstlerhaus-lukas.de](http://www.kuenstlerhaus-lukas.de)). Den Künsten und der Kunst- und Kulturvermittlung wird dabei implizit eine transformierende, also nachhaltig verändernde Wirkung zugeschrieben, die Impulse gegen soziale Unterschiede und Ausgrenzung setzen kann. Umso erstaunlicher ist es, dass weiterhin hauptsächlich Menschen aus gebildeten,

---

<sup>1</sup> Ich nutze in meiner Arbeit das Gendersternchen, um alle Geschlechtsidentitäten gleichwertig mit einzubeziehen. Feste Begriffe wie den Begriff ‚Künstlerhaus‘ übernehme ich dabei jedoch unverändert als Selbstbezeichnung entsprechender Einrichtungen.

*weißen*<sup>2</sup> Bevölkerungsgruppen am öffentlich geförderten Kulturleben teilhaben, wie empirische Studien belegen (Mandel, 2016, S. 19, 24, Moser, 2020, S. 51). Vor diesem Hintergrund stellt sich die Frage, welche Faktoren diese tendenzielle Homogenität der kulturell Teilhabenden bedingen.

Die öffentliche Auseinandersetzung und Beteiligung von Künstlerhäusern an Debatten um Diversität legen den Schluss nahe, dass defizitäre kulturelle Lebensentwürfe nicht allein durch ein anwachsendes öffentliches Bewusstsein um Postkolonialismus und ungleiche Teilhabeverhältnisse aufbrechen, sondern Ausdruck komplexer Sozialisationsprozesse sind, die durch und in kulturellen Betrieben mitgetragen werden. Diese Arbeit soll der Frage nachgehen, inwieweit auch (oder gerade) Künstlerhäuser als hochkulturelle Betriebe exkludieren und Ungleichheitsverhältnisse damit reproduzieren. Denn, so die hier zugrundeliegende Annahme: Auch kulturelle Fördereinrichtungen sind kein machtfreier Raum, sondern in einen geschichtlichen Kontext von Klassismus, Kolonialismus und normierenden (Macht-)Mechanismen zu verorten.

Es werden also explizit Strukturen innerhalb der sogenannten Hochkultur verhandelt, zu denen Künstlerhäuser zählen. Hochkultur beschreibt laut der Website des *Duden* eine „Stufe der Kultur mit hoch entwickelten Produktionsmethoden, sozialen Strukturen und ausgebildetem Herrschaftssystem“ und wird als gesellschaftliches Konstrukt der meist negativ konnotierten Populärkultur gegenübergestellt (Seeck, 2022, S. 51).

Wenngleich Künstlerhäuser auch internationale Kunstschaaffende in ihre Residenzprogramme einbeziehen und kreative Vernetzungen und Zusammenarbeit über nationale Grenzen hinweg fördern, fällt unter die Bezeichnung ‚Künstler\*in‘ in den Referenzsystemen und Leitbildern dieser nur eine kleine Gruppe von Kunstschaaffenden. Die hinter diesen Auswahlverfahren liegenden Strukturen aufzudecken und kritisch zu beleuchten, scheint mir gerade in Künstlerhäusern, als Förder- und Begegnungsorte, die ‚Kultur‘ aktiv mitgestalten, notwendig, um aus dieser Kritik heraus Faktoren aufzudecken, die den Zugang zu kultureller Teilhabe (und Karrieren) einem breiten Teil der Bevölkerung erschweren. Hierzu werde ich im ersten Teil die Terminologie rund um den Begriff ‚Kultur‘ erläutern, um die Vieldeutigkeit des Begriffs einzugrenzen. Darin werden bereits erste Erkenntnisse über die dem Begriff immanente Fremdkonstitution herausgearbeitet. So wird

---

<sup>2</sup> *weiß* wird hier klein und kursiv geschrieben, da hiermit ein analytischer Begriff gekennzeichnet wird, der auf die strukturellen Machtverhältnisse *weißer* Personen gegenüber Schwarzen und PoC verweist.

mit Alexander Pähler die Operationalität des Begriffs deutlich, die den Inhalt der Bezeichnung Kultur selbst begründet – in Abgrenzung zu einem ‚Anderen‘, das Kultur diesem jeweiligen Verständnis nach *nicht* ist. Auch die für diese Arbeit relevanten Begriffe der *kulturellen Teilhabe* und *Kulturvermittlung* werden an dieser Stelle kurz definiert. Den Abschluss dieses ersten Teils bildet eine Darstellung der Fragestellung und der Methode dieser Arbeit. Daran anknüpfend wird im zweiten Teil, der Kapitel 3 und 4 umfasst, der empirische Forschungsstand zu kultureller Teilhabe aus den letzten zwanzig Jahren skizziert, um die Signifikanz der Nicht-Beteiligung an öffentlich geförderten Kulturangeboten im deutschsprachigen Raum aufzuzeigen und die Relevanz einer Auseinandersetzung mit Ungleichheitsverhältnissen im kulturellen Sektor zu unterstreichen. An dieser Stelle gehe ich außerdem kurz auf die Faktoren ein, die ein Ausbrechen aus einer langwierigen kulturellen Nicht-Teilhabe erschweren.

Die weiterführende Untersuchung von Ungleichheitsfaktoren im kulturellen Sektor soll anschließend anhand einer Auswahl von zwei Aspekten der Ungleichheitsforschung erfolgen: Dem Diskurs um Klassismus und dem Einbezug rassismuskritischer Betrachtungen zu Migration und Postkolonialismus im Kulturbetrieb. Anhand der Auseinandersetzung mit der Diskriminierungsform des Klassismus soll, unter der Berücksichtigung intersektionaler Ansätze, kulturelle Vergesellschaftung analysiert und Distinktionsprozesse innerhalb von Kulturbetrieben aufgezeigt werden. Das Heranziehen aktueller Diskurse um Postkolonialismus und Migrationsgesellschaft in Bezug auf den kulturellen Sektor ermöglicht anschließend eine präzise Untersuchung der bereits erwähnten Fremdkonstruktion von Kultur, die durch ein explizites ‚Othering‘, also das Herstellen eines ‚Anderen‘ gegenüber der ‚eigenen‘ Kultur, rassistische Stereotype transportiert. Der Diskurs um Klassismus in kulturellen Betrieben sowie Ansätze aus einer rassismuskritischen Kulturvermittlung ermöglichen ein differenziertes Verstehen von kulturellen Sozialisationsprozessen. Ihnen liegt ein Verständnis von Kultur zugrunde, das Kultur nicht als ontologische Gegebenheit begreift, sondern in ihrem Geworden- und Gemacht-Sein erkennt und verhandelt. Schließlich werden die Machtmechanismen untersucht, die Entscheidungsprozessen von Leitungsebenen in kulturellen Einrichtungen zugrunde liegen und den Einbezug heterogener Perspektiven erschweren.

Im dritten Teil wird schließlich ein Transfer zu Künstlerhäusern im Besonderen vorgenommen. Eine kurze historische Einordnung leitet über zu aktuellen Referenzsystemen

und Leitbildern deutschsprachiger Künstlerhäuser. An diese sollen die in Teil eins und zwei herausgearbeiteten Ungleichheitsfaktoren angeknüpft und im Konkreten untersucht werden, um in den Referenzsystemen von Künstlerhäusern vorherrschende Exklusionsmechanismen herauszuarbeiten. Außerdem wird das Verständnis von Kultur, wie es Künstlerhäusern zugrunde liegt, auf seine Aktualität hin kritisch befragt und die Bedeutung eines konzeptuellen Einbezugs heterogener Perspektiven auch in Leitungsebenen kultureller Betriebe hervorgehoben. Zuletzt folgen ein kurzes Resümee über die Möglichkeiten und Grenzen dieser Arbeit sowie weiterführende Fragen zu einem umfassenderen Verständnis von Ungleichheitsfaktoren im kulturellen Sektor – und damit zu den potentiellen Chancen, neue Kriterien für Kultureinrichtungen hinsichtlich gelebter Diversität zu entwickeln.

## 2 Theoretischer Hintergrund

Der Begriff Kultur ist im alltäglichen Sprachgebrauch so verbreitet wie vieldeutig. Je nach Kontext meint er etwa ausgeübte Künste, beschreibt abendliche Freizeitbeschäftigungen oder deutet auf konkrete Gewohnheiten hin. Zudem scheint die Liste der zusammengesetzten Worte mit dem Wortteil ‚Kultur‘ endlos. So gibt es beispielsweise Kulturlandschaften, Esskulturen, Kulturpolitik, Subkultur, Kulturhoheit, Kulturschock oder sogar ‚Kulturbanausen‘. Dabei stammt der Begriff eigentlich von dem lateinischen Verb *colere* ab, was pflegen bedeutet, und bezog sich ursprünglich auf den Bereich der Landwirtschaft, wie aus dem *Kulturfinanzbericht der Statistischen Ämter des Bundes und der Länder* von 2020 hervorgeht. Die eine Definition des Begriffs Kultur gibt es also nicht. Dennoch ist der Versuch einer Eingrenzung notwendig, um die Verwendungform des Terminus innerhalb dieser Untersuchung herauszuarbeiten und verständlich zu machen.

Im Folgenden soll zunächst der Begriff Kultur in und trotz seiner Vielseitigkeit definiert werden. Hierfür stütze ich mich hauptsächlich auf das erste Kapitel aus Alexander Pählers (2021) Ausarbeitungen zu Kulturpolitik in *Kulturpolitik für eine pluralistische Gesellschaft* sowie auf Birgit Mandels (2016) Sammelband *Teilhabeorientierte Kulturvermittlung*. Anschließend daran möchte ich anknüpfende Begriffe wie *kulturelle Teilhabe* und *Kulturvermittlung*, die in dieser Arbeit Verwendung finden, näher beleuchten.

## 2.1 Kultur – eine terminologische Einordnung

Um der Vieldeutigkeit von Kultur gerecht zu werden, schlägt Alexander Pähler, beziehungsweise auf den Kulturwissenschaftler Wolfgang Müller-Funk, zu Orientierungszwecken dessen Dreigliederung des Begriffs vor. Dabei handelt es sich jedoch weder um starre Definitionen, noch können die Formen getrennt voneinander betrachtet werden, da sie sich gegenseitig bedingen und überschneiden.

Die erste Bedeutung von Kultur subsummiert danach all das, was der Natur gegenübergestellt wird. Pähler weist hier auf die Nähe dieser Verwendungsform zu der des Begriffs Zivilisation hin. Während Zivilisation jedoch häufig mit technischer Entwicklung in Verbindung gebracht wird, bezieht sich diese erste Form von Kultur eher auf immaterielle Güter wie Bildung und subsummiert als am weitesten gefasster Kulturbegriff die folgenden Bedeutungen (Pähler, 2021, S. 15-16).

Die zweite Verwendungsform von Kultur in dieser Dreigliederung meint spezifische Verhaltensweisen durch kulturelle Sozialisationsprozesse, die in Wortverbindungen wie ‚Esskultur‘ oder ‚Streitkultur‘ ihren Ausdruck finden (ebd.). In ihr sind die von Pierre Bourdieu geprägten habituellen Praktiken, also inkorporierte Verhaltens- und Rezeptionsweisen enthalten, die durch klassenspezifische Konditionierung einverleibt werden. Diese Praktiken des spezifischen ‚ Auftretens‘, also auch die Bezugnahme auf Kunst und kulturelle Angebote, schaffen Subjektpositionierungen im sozialen Feld der Gesellschaft und bilden das jeweilige kulturelle Kapital, das den materiellen Besitz von Kunst, den internalisierten kulturellen Verhaltenskanon und auf institutionalisierter Ebene akademische Titel, Amtsbezeichnungen oder gar Adelsprädikate umfasst (Bourdieu, 1983, S. 186-190).

Schließlich wird eine dritte Verwendung des Begriffs Kultur genutzt, um „bestimmte Formen der Kunst, die dazugehörigen Veranstaltungen und die entsprechende Auseinandersetzung mit dieser Kunst in den Medien (Feuilleton)“ (Pähler, 2021, S. 16) zu beschreiben. Diese dritte Form umfasst damit auch kulturpolitische Prozesse. Kulturpolitik überliefert und strukturiert die „kulturelle Ausstattung“ einer Gesellschaft und die damit einhergehende (politische) Einflussnahme auf die gesellschaftliche Selbstreflexion (ebd., S. 30). Zu dieser Form zählen alle Entscheidungen von Bund und Ländern rund um die Kulturförderung sowie betriebliche Strukturierungen der kulturellen Angebote selbst. Sie schließt damit die sogenannte Hochkultur mit ein (ebd., S. 16). Die habituellen Praktiken der zwei-



ten Form von Kultur befinden sich in ständiger Wechselwirkung mit dieser dritten Form: Kulturpolitische Entscheidungen prägen die kulturelle Sozialisation der Subjekte einer Gesellschaft und diese Sozialisationsprozesse wiederum nehmen Einfluss auf kulturpolitische Entscheidungen. Die zweite und die dritte Form dieser Dreigliederung entstehen somit aneinander (Pähler, 2021).

An anderer Stelle verweist Pähler auf den Philosophen Wolfgang Iser, der die jeweilige Realität von Kultur als Folge einer gesellschaftlichen Herstellung und Vermittlung von Kultur definiert (ebd., S. 19). Das bedeutet, dass die Realität von Kultur erst durch die Auslegung des Begriffs selbst entsteht. Auch hier wird die Korrelation kulturpolitischer Prozesse und habitueller Praktiken deutlich. Iser stellt Kultur somit als einen „operativen Begriff“ dar (ebd.): Der Begriff selbst prägt seinen eigenen Gegenstand und integriert immer auch eine Wertzuschreibung, in der das ‚Eigene‘ gegenüber dem ‚Fremden‘ bestimmt und unterschieden wird (ebd., S. 19). Diese Operationalität der Bezeichnung Kultur schafft sich also ein ‚Anderes‘. So kann in einer vierten Bedeutung, die gleichsam die vorigen Formen berührt, diese auch als Beschreibung einer meist als homogen betrachteten Gruppe von Menschen mit bestimmten ihnen zugeschriebenen Eigenschaften dienen, indem die ‚eigene‘ Kultur in Abgrenzung zu ‚anderen‘ Kulturen und den in ihnen verorteten Menschen – oder zu einer imaginierten Nicht-Kultur – gedacht und bewertet wird (ebd., S. 16-17). Menschen mit einem anderen als dem ‚eigenen‘ Kulturverständnis werden darin entweder als ‚kulturfern‘ und ‚unkultiviert‘ abqualifiziert, oder Kulturen werden ethnisiert und mit Nationalitäten gleichgesetzt, während Mehrfachzugehörigkeiten und komplexe Sozialisationsprozesse ausgeklammert bleiben (ebd.). Der symbolische Wert von Kultur, der Ausschlussmomente produziert, findet hierin seine sichtbarste Ausdrucksform und enthüllt klassistische und rassistische Denkstrukturen. Diesen operativen und wertenden Aspekt von Kultur mitzudenken ist für diese Arbeit wesentlich, denn darauf fußt die ihr zugrundeliegende Hypothese von Ungleichheitsverhältnissen im kulturellen Sektor. Ich baue im Folgenden auf der Annahme auf, dass Kultur als gesellschaftlich inkorporierte Sinnkonstruktion viele Realitäten bildet. Dabei geht es mir nicht um ein Absprechen der Existenz unterschiedlicher Realitäten von Kultur zugunsten einer Vereindeutigung. Das hätte eine Verharmlosung real geführter (zum Teil gewaltvoller) Kämpfe um kulturelle Vorherrschaften zur Konsequenz. Vielmehr möchte ich die exkludierenden Faktoren des im deutschsprachigen Raum dominanten Kulturverständnisses näher beleuchten. „Kultur

ist ein Gefüge aus Bedeutungskomplexen“ (Lüddemann, 2019, S. 63), das Gesellschaft ebenso stetig konstituiert wie von ihr konstituiert wird und darin enthaltene Ungleichverhältnisse mittransportiert.

### 2.1.1 Hoch- und Breitenkultur

Das Verständnis einer Hochkultur als Produkt „großer“ Künstler\*innen entwickelte sich aus dem bürgerlichen Idealismus des 19. Jahrhunderts heraus und zog eine Abgrenzung zum beginnenden Phänomen der „Massenkultur“ mit sich, um den symbolischen Wert eigener, ‚exklusiver‘ Traditionsbildung zu wahren (Nünning, 2009). Hochkultur meint also eine Auffassung, die „Kultur mit einem Kanon von Spitzenleistungen der schönen Künste gleichsetzt“ (Lüddemann, 2019, S. 10). Kunst beziehungsweise die Künste werden hier anhand eines normativen Ästhetik-Begriffs bewertet und hierarchisch sortiert. Auch Künstlerhäuser stehen in hochkultureller Tradition, indem sie als klassische Kultureinrichtungen an einem hochkulturellen „Kanon ästhetischer Werke“ (Nünning, 2009) durch strikte Auswahlverfahren mitwirken. Demgegenüber stehen verschiedene Formen der Breiten- oder Populärkultur, die sich durch Massenproduktion an eine auf Konsum ausgerichtete Erlebnisgesellschaft wenden oder in soziokulturellen Ansätzen ein integratives Oppositionsprojekt entwerfen, das Kulturpolitik als Gesellschaftspolitik begreift und netzwerk- und gemeinschaftsbildende (Kultur-)Angebote gestaltet.

Wenngleich die Grenzen zwischen Hoch- und Breitenkultur mittlerweile an manchen Stellen verwischen, fallen in den dritten Bereich der kulturellen Dreigliederung nach Müller-Funk, also der kulturpolitischen Institutionalisierung von Kultur, traditionell die Formen der Kunst, die der Hochkultur zugerechnet werden (Pähler, 2019, S. 16). Auch Birgit Mandel macht darauf aufmerksam, dass besonders im deutschen Sprachgebrauch der Begriff Kultur tendenziell noch immer stark an ebendiese hochkulturellen Künste und klassischen Kulturinstitutionen gebunden ist und damit vergleichsweise enger gefasst wird als in anderen Ländern (Mandel, 2016, S. 22). Durch den Zuwachs an Menschen mit Migrationserfahrung öffnete sich allerdings, so Mandel, diese begriffliche Eingrenzung zunehmend hin zu einer generellen Wandlung des Kulturverständnisses (ebd., S. 24). Dennoch ist die sogenannte Hochkultur noch immer dominant im deutschsprachigen Raum und wird in Aus-

stellungen, Veranstaltungen und medialer Berichterstattungen in überwiegend positiver Konnotation repräsentiert. Ein Verständnis von Kultur im Sinne der Hochkultur ist damit in hiesige Sozialisationsprozesse automatisch eingebunden und wird auf entsprechend breiter gesellschaftlicher Ebene internalisiert. Wenn in dieser Arbeit von kulturellen Einrichtungen und Angeboten die Rede ist, beziehe ich mich auf ebendiesen hochkulturellen Bereich und den in diesen verorteten Betrieben.

## 2.2 Kulturelle Teilhabe

An Kultur teilzuhaben kann verschiedene Formen annehmen. Es reicht von aktivem künstlerischem Schaffen über das Besuchen kultureller Veranstaltungen bis hin zu kulturpolitischer Mitbestimmung (Mandel, 2016, S. 19). Die Umsetzung möglichst breitflächiger kultureller Teilhabe betreffe laut der Website der Bundesregierung „die Gremien- und Personalbesetzung ebenso wie ... die Programmgestaltung, die Ansprache des Publikums oder die Zugänglichkeit der Angebote“ ([www.bundesregierung.de](http://www.bundesregierung.de)). Grundvoraussetzung der Teilhabe ist dabei das Interesse an kulturellen Angeboten, unabhängig des Alters, des Wohnorts, der Herkunft oder der (körperlichen) Mobilität (ebd.). Ihr geht also der Wille voraus, überhaupt an Kultur teilzunehmen. Eng verbunden ist der Begriff der Teilhabe mit dem der Partizipation, wobei Partizipation die Prozesse und die Art der Nutzung von Teilhabe meint. Beide Begriffe setzen eine subjektive (Frei)Willigkeit voraus. Teilhabe ist darüber hinaus aber „eng mit der Gesetzgebung, mit sozialen Rechten und Leistungsansprüchen verbunden“, also mit äußerlichen Entscheidungen, die strukturelle Dimensionen von Ungleichheitsverhältnissen hervorbringen und ein Machtgefälle nach sich ziehen können (Dinkelaker et al., 2021, S. 10). In dieser Arbeit werde ich mich deshalb hauptsächlich auf den Begriff der kulturellen Teilhabe, anstatt auf den der Partizipation fokussieren.

## 2.3 Kulturvermittlung

Die gesellschaftspolitischen Entwicklungen der letzten 20 Jahre stellen die Vermittlung von Kultur vor neue Herausforderungen. Migration, Diskurse um Vielfalt und Diversität, das Integrieren antirassistischer Perspektiven in kuratorische Prozesse etc. fordern zu recht eine Sensibilisierung und einen Paradigmenwechsel der gesellschaftlichen Bezug-

nahme auf Kunst und Kultur. Das stellt die Kulturvermittlung, als Sammelbegriff für unterschiedliche Praktiken der aktiven oder passiven Auseinandersetzung mit Künsten hauptsächlich im kulturellen Sektor, vor neue Ansprüche. Birgit Mandel (2016) konkretisiert den Begriff „als Gestaltung kultureller Kontexte mit dem Ziel, zum einen Zugänge zu eröffnen zu Kunst und Kultur durch Neu-Kontextualisierung, Anknüpfungspunkte und Bezüge für unterschiedliche kulturelle Interessen zu ermöglichen, aber auch Verbindungen herzustellen zwischen unterschiedlichen Gruppen und Kulturen“ (S. 10). Damit knüpft Mandel an den Aspekt der Eigen- und Fremdbestimmung von Kultur an und verortet Kulturvermittlung dort, wo ebendiese sozial konstruierten Grenzziehungen aufgeweicht oder gar aufgelöst werden sollen. Bezüge lassen sich außerdem zu der von Welsch formulierten Operationalität von Kultur ziehen, wenn von einer „Gestaltung kultureller Kontexte“ die Rede ist. Zu Kulturvermittlung zählen Formen von Marketing und PR, die auf die quantitative Erhöhung des Publikums abzielen, sowie ‚klassische‘ inhaltliche Vermittlungsmethoden wie Führungen und Workshops oder auch informelle Theaterstücke, innovative kuratorische Konzepte und künstlerische Kollaborationen (ebd.).

Die bisherige tendenzielle Homogenität des Publikums (klassischer) Kultureinrichtungen, nämlich überwiegend *weiß*, gebildet und vermögend (Mandel, 2016; Moser, 2020), wird unter dem Gesichtspunkt von Diversität, also der Vielfalt von Lebenswelten und -entwürfen, die durch Migrationsprozesse und die Ausweitung machtsensibler Diskurse vermehrt in das gesellschaftliche Bewusstsein rückt, zunehmend kritisch beleuchtet und hinterfragt. Dabei stehe, so Mandel, Kulturvermittlung im Spannungsfeld zwischen der Forderung nach Zusammenführung verschiedener Bevölkerungsgruppen und der Bereitstellung möglichst ausdifferenzierter Bildungsangebote für alle Bevölkerungsmitglieder (Mandel, 2016, S. 10). Sie muss also einerseits die vielen unterschiedlichen Interessen einer pluralen Gesellschaft möglichst abdecken und andererseits Angebote schaffen, die Interessensdifferenzen vereinen. Alexander Pähler (2021) erkennt ein zusätzliches Spannungsverhältnis des Kulturbetriebs zwischen einer Berücksichtigung von Publikumsinteresse und niedrigschwelliger Teilhabe auf der einen sowie kunsttheoretischen komplexen Überlegungen zur Vermittlung von Kunst auf der anderen Seite (S. 165). Er verweist hier auf den Kulturwissenschaftler Thomas Renz, der den Spagat zwischen Unterhaltungsansprüchen des Publikums und dem (berechtigten) Ausstellen ‚hochkultureller‘ komplexer Kunstwerke, die einer entsprechend komplexen Rezeption bedürfen, als Hindernis für

eine sozial ausgeglichene Besucher\*innenschaft von Kulturangeboten benennt (ebd., S. 165-166). Deutlich wird hier, dass laut Pähler die Fähigkeit, bestimmte Kunst ‚angemessen‘ zu rezipieren, erst erlernt werden muss.

## 2.4 Fragestellung und Methode

Vor dem Hintergrund der relativen Homogenität des Kulturpublikums im deutschsprachigen Raum stellt sich die Frage danach, welche Prozesse kulturelle Teilhabe auf gesellschaftlicher Ebene hemmen und welche Diskurse und theoretischen Ansätze sich speziell an Künstlerhäuser anknüpfen lassen, einer Teilsparte des hochkulturellen Bereichs, die anders als beispielsweise Kunstvermittlung in Museen hinsichtlich Ungleichheitsverhältnissen bisher weitestgehend unbeleuchtet blieb. Es ergeben sich für Künstlerhäuser als Schutz- und Förderräume für Kunstschaffende im hochkulturellen Sektor Fragen nach den Faktoren, die eine Nicht-Teilnahme an Hochkultur herbeiführen. Aus den vorangegangenen Bezügen leitet sich die Forschungsfrage der vorliegenden Arbeit ab: Welche Faktoren bedingen eine Reproduktion von Ungleichsverhältnissen bezüglich kultureller Teilhabe in und durch Künstlerhäuser?

### 2.4.1 Methode

Der Fokus dieser Arbeit liegt also auf verschiedenen exkludierenden und inkludierenden Phänomenen in Künstlerhäusern des deutschsprachigen Raums, an die ich eine Auswahl aktueller Diskurse um Ungleichheitsverhältnisse anknüpfen möchte. In Form einer Literaturarbeit sollen theoretische Ansätze zu Klassismus und Migration in Bezug auf Kultur herangezogen werden, die ein umfangreiches Verstehen von Ungleichheitsverhältnissen in kulturellen Betrieben bereitstellen und über die quantitative Darstellung von Teilhabeverhältnissen hinausreichen. Diese Ansätze sollen schließlich konkret auf die Referenzsysteme und Leitbilder von Künstlerhäusern im deutschsprachigen Raum übertragen werden, die auf der Website des Goethe Instituts ([www.goethe.de](http://www.goethe.de)) aufgelistet sind. Diese Untersuchung ist somit als Übersichtsarbeit zu verstehen. Die hier angeführten Aspekte erheben keineswegs Anspruch auf Vollständigkeit, sondern stellen lediglich eine Auswahl dar entlang der prominenten Diskurse rund um Ungleichheitsdebatten im kulturellen Betrieb. Barrierefreiheit im Sinne körperlicher Mobilität oder der Zusammenhang von Kultur

und Weiblichkeitsentwürfen werden beispielsweise, dem Rahmen dieser Arbeit geschuldet, nicht berücksichtigt, wenngleich sie selbstverständlich ebenso relevant sind wie die hier untersuchten Phänomene von Klassismus, Migration und Postkolonialismus.

Die Recherche nach einschlägiger Literatur erfolgt anhand nachfolgender Suchbegriffe:

*Kultur und Gesellschaft, Künstlerhäuser/Artist Residencies, Kulturbetrieb, Kulturelle Bildung, Kulturelle Teilhabe, Kulturpolitik, Hochkultur, Breitenkultur, kulturelle Förderprogramme, Soziokultur, Kulturverständnis, Museumspädagogik, Klassismus, Rassismus, Postkolonialismus, Migration, Ungleichheitsverhältnisse, Inklusion/Exklusion, Othering, Herrschaftssysteme und Machtmechanismen, Chancengleichheit, Vielfalt/Diversität*

Folgende Datenbanken werden dazu genutzt:

*Kulturelle Bildung Online* ([www.kubi-online.de](http://www.kubi-online.de)), *Karlsruher virtueller Katalog* ([www.kvk.bibliothek.kit.edu](http://www.kvk.bibliothek.kit.edu)), *Springer Link* ([www.link.springer.com](http://www.link.springer.com)), *BASE* ([www.base-search.net](http://www.base-search.net)), *miliBib* ([www.milibib.de](http://www.milibib.de)), *Kulturpolitische Gesellschaft* ([www.kupoqe.de](http://www.kupoqe.de))

### 3 Die Exklusivität kultureller Teilhabe – ein empirischer Ausgangspunkt

Die empirische Forschung zu kultureller Teilhabe steckt noch immer in den Kinderschuhen (Renz, 2016). Gleichwohl sind in den letzten Jahren in Deutschland Studien durchgeführt worden, die (Nicht-)Besucher\*innen<sup>3</sup> kultureller Angebote empirisch erfassen. Anknüpfungspunkt vieler dieser Studien sind häufig Zugangsbarrieren aufgrund staatlicher oder institutioneller Strukturen und weniger ein persönliches Nicht-Wollen, das „keine staatliche Intervention [rechtfertigt]“ (Renz, 2016, S. 65). Dieses wird zwar innerhalb der Studien zahlenmäßig abgebildet, zieht aber selten Umgestaltungsprozesse nach sich, die das Interesse von Nicht-Besucher\*innen selbst zum Ausgangspunkt nehmen. Damit bleibt der kritische Moment der analysierten Studien innerhalb eines konventionellen Kulturver-

---

<sup>3</sup> Joshua Kwesi Aikins et al. (2021) machen in ihrem Bericht *Vielfalt entscheidet – Diversity in Leadership* darauf aufmerksam, dass das ‚Nicht-‘ in ‚Nicht-Besucher\*innen‘ keine „fundamentale Ablehnung“ entsprechender Angebote oder kulturellen Konsums generell bedeute, sondern die bewusste Entscheidung bezeichne, „in bestimmten Kontexten nicht als Besucher\*in oder Akteur\*in in Erscheinung zu treten“ (S. 22). Auch hier soll kritisch auf den Aspekt hingewiesen werden, dass die Bezeichnung von ‚Nicht-Besucher\*innen‘ das Bild von ‚Kulturfremden‘ suggerieren könnte, gegen das in dieser Arbeit argumentiert wird.

ständnisses verhaftet. Kultur wird hier schlicht begriffen als Summe aller staatlich geförderten Kulturbetriebe. Im Jahr 2017 betraf diese Förderung laut des *Kulturfinanzberichts* von 2020 zu 34,5 % von insgesamt 11,4 Milliarden Euro den Bereich Theater und Musik, zu 19,1 % Museen, Sammlungen und Ausstellungen und zu 14,1 % Bibliotheken. Ein Ausgabeanteil von 5,1 % ging an die öffentlichen Kunsthochschulen und weitere 5,0 % an Denkmalschutz und -pflege (ebd., S. 29). Zu dem Bereich Theater und Musik zählen laut der Website des *Dachverbands der Kulturfördervereine in Deutschland e. V.* unter anderem Chöre, Musikschulen, Orchester, Theater und Opernhäuser ([www.kulturfoerdervereine.eu](http://www.kulturfoerdervereine.eu)). Insgesamt flossen 2017 also 77,8 % der staatlichen Fördergelder in tendenziell klassisch-hochkulturelle Einrichtungen. Damit wird die Vorliebe deutscher Kulturförderung für klassische Hochkultur deutlich (Lüber, 2017). Auf ebendiese klassischen Betriebe konzentrieren sich die untenstehenden Ergebnisse.

Thomas Renz (2016) weist außerdem darauf hin, dass insbesondere die kulturbetrieblichen Auftragsforschungen, die u. a. ein ökonomisches Interesse an der Erhebung vertreten, die Frage nach der *Substanz* der kulturellen Angebote ausklammern (S. 63-64). Auch sie integrieren also weniger eine sozialwissenschaftlich-analytische Perspektive und die Frage nach der Genese kulturellen Desinteresses, sondern skizzieren lediglich einen quantitativen Grundriss der Besucher\*innenschaft deutscher Kulturangebote. Qualitative Studien, die danach fragen, welche Faktoren in kulturellen Betrieben und Angeboten Indifferenz bei manchen Menschen hervorrufen, wie kulturelles Interesse im Vergesellschaftungsprozess angeeignet wird und welche Art von Kultur die so beschriebenen Nicht-Teilnehmenden vorziehen, sind deutlich seltener, obwohl diese für ein umfassendes Verständnis von Ungleichheitsverhältnissen in kulturellen Betrieben ebenso von Bedeutung sind wie rein quantitative Erhebungen (ebd., S. 65). Dennoch soll der empirische Forschungsstand der letzten zehn Jahre zur kulturellen (Nicht-)Akteur\*innenschaft kurz umrissen werden, um ein grobes Bild der kulturell Teilhabenden (hauptsächlich im deutschsprachigen Raum) zu skizzieren und die Relevanz der Auseinandersetzung mit Ungleichheitsverhältnissen im kulturellen Sektor zu unterstreichen.

### 3.1 Empirischer Forschungsstand

Obwohl eine Fülle an partizipativen Projekten und Angeboten im kulturellen Sektor existiert, stellen Meta-Studien wie die von Thomas Renz aus dem Jahr 2016 *Nicht-Besucher im Kulturbetrieb* heraus, dass etwa die Hälfte der Bevölkerung zu keinem Zeitpunkt öffentlich geförderte kulturelle Angebote nutzt (S. 66). Als häufigster Grund für Nicht-Besuche wurde dabei „mangelndes Interesse“ genannt (Mandel, 2016, S. 25). Weitere, vom Angebot ausgehende Barrieren sind beispielsweise Unkenntnis über die Eintrittspreise, mangelhafte Infrastruktur oder inhaltliche Verständnisschwierigkeiten (Renz, 2016, S. 67-68). Das Kernpublikum macht dabei nach wie vor ein finanziell höher gestellter, (hoch)gebildeter und überwiegend *weißer* Teil der Bevölkerung aus (Mandel, 2016, S. 19, 24, Moser, 2019, S. 51). In der Studie *Afrozensus* von 2020, die die Lebensrealitäten sowie Diskriminierungserfahrungen von rund 6.000 Schwarzen, afrikanischen und afrodiasporischen Menschen erfasst, gaben 54,2 % der Befragten an, dass sie beim Zugang zum Kunst- und Kulturbereich, beispielsweise einem Museumsbesuch, in den letzten zwei Jahren Diskriminierung erlebt haben (Aikins et al., 2021, S. 110). Auf betrieblicher Ebene legt die Philosophin Ruth Sonderegger (2021) bezugnehmend auf die Schweizer Studie *Art.School.Differences* offen, dass für in der Schweiz aufgewachsene Staatsbürger\*innen mit Migrationserfahrung der Zugang zu den untersuchten Kunsthochschulen besonders schwierig ist. Diese seien signifikant unterrepräsentiert (ebd., S. 39). Auch eine New Yorker Studie erhob 2016, dass 62 % aller in der Studie erfassten 48.000 Mitarbeiter\*innen aus knapp 1.000 kulturellen Betrieben der Kategorie ‚White-Non-Hispanic‘, also der *weißen* Mehrheitsgesellschaft, zuzuordnen sind, obwohl diese nur 33 % der Stadtbevölkerung ausmacht. In Führungspositionen steigt dieser Anteil auf 78 %, in Museen sogar auf 84 %. Kuration ist dabei der ‚*weißeste*‘ Job. Am wenigsten *weiße* Menschen sind in den Bereichen Security und Reinigung tätig (Fritz, 2016). Ebenfalls marginal vertreten in Leitungsebenen sind noch immer weiblich gelesene Personen. Diese verdienen zudem nach wie vor weniger als männlich gelesene Kollegen, wie die Studie *Frauen in Kultur und Medien* des Deutschen Kulturrats, die von 1994-2014 die Repräsentanz von Frauen\* in der Kultur- und Medienbranche untersuchte, verdeutlicht (Schulz, 2016, S. 39, 43). Laut der Studie VINK *Vielfalt in Kultureinrichtungen* von 2019, die eine Online-Umfrage unter den Mitarbeitenden drei Berliner Kultureinrichtungen durchführte, können sich nur etwa die Hälfte



der befragten Frauen\* aufgrund mangelnder beruflicher Weiterentwicklungsmöglichkeiten sowie befristeter Verträge eine langfristige berufliche Perspektive im Kulturbetrieb vorstellen, wohingegen dies unter den männlich gelesenen Mitarbeitenden 80 % angaben (Vivanco et al. 2019, S. 8).

Den weitaus stärksten Einfluss auf hochkulturelle Interessensbildung und Kulturnutzung habe, diese Erkenntnis ließe sich, so Renz, aus allen einschlägigen Studien zur Publikumsforschung zusammenfassen, der Bildungsstand (Hochschulreife, Studium) und die gesellschaftliche ‚Stellung‘ potenzieller Kulturakteur\*innen (Renz, 2016, S. 65). Hierauf wird an späterer Stelle in dieser Arbeit noch einmal genauer eingegangen.

### 3.1.1 Abwärtsspirale der Nicht-Teilnahme

Angela Meyenburger und Miriam Kremer (2016) weisen auf die Schwierigkeit hin, aus der einmal eingetretenen Nicht-Besucher\*innenposition wieder auszubrechen (S. 110). Nicht nur die fehlende Kenntnis über kulturelle Angebote oder Eintrittspreise hindern Menschen nach langer (hoch)kultureller Abstinenz an erneuten Kulturbesuchen. Auch fehlendes Selbstbewusstsein und Unsicherheiten bezüglich „gesellschaftlicher Codes“, also vorausgesetztem Fachwissen und erwartetem Benehmen, kurz: Habitusformen, seien Gründe für mangelnde Motivation und einem Verhaftetbleiben in einer gefühlten wie tatsächlichen „Außenseiterrolle“ (ebd.). Zudem können soziale Ängste oder psychische Umstände wie Depressionen als innere Blockade gelten, kulturelle Veranstaltungen wahrzunehmen (ebd.). Wer also lange nicht an kulturellen Angeboten teilgenommen hat oder teilnehmen konnte, hat es oft deutlich schwerer, wieder den Zugang zurück zur kulturellen Teilhabe zu bewerkstelligen. Ähnlich verhält es sich mit unbezahlten Praktika oder unsicheren Arbeitsverhältnissen im Kulturbetrieb: Menschen, die finanziell abgesichert sind, können das Risiko eher eingehen, für eine gewisse Zeit in prekären Verhältnissen beschäftigt zu sein (Sharifi et al., 2022). Für Menschen an der finanziellen Armutsgrenze ist dies nahezu undenkbar, da ein solches Risiko einzugehen die eigene Existenz gefährden kann. Wenn ähnliche Strukturen auch in familiären Kontexten vorherrschen, steigt gleichzeitig die Schwierigkeit, Kindern und Heranwachsenden positive kulturelle Erfahrungen zu ermöglichen, um nachhaltig eine Grundlage für kulturelles Interesse aufzubauen (Renz, 2016, S. 71-72). Mandel zeigt zudem mit der bereits 2002 erhobenen Studie des *Zentrums*

für Kulturforschung auf, dass Menschen, die selbst aktiv künstlerisch tätig sind, deutlich häufiger kulturelle Angebote wahrnehmen und besuchen (Mandel 2016, S. 26). Doch auch hier sind Bildung (und finanzielle Mittel der Eltern) in Kindheit und Jugend ausschlaggebende Faktoren dafür, ob junge Menschen sich überhaupt in Musikschulen oder Kunstkursen künstlerisch ausprobieren können (ebd.). Kirchberg und Kuchar (2016) antizipieren außerdem ein generelles Abschwächen der Nachfrage nach hochkulturellen Einrichtungen auch aufgrund der deutlichen Unbeteiligung junger Menschen an klassischer Hochkultur (S. 561). Diese seien vielmehr auf massenkulturelle Angebote wie Musik, Film und Comedy ausgerichtet (Keuchel, 2016, S. 81).

Zwar haben wir gesehen, dass es beispielsweise in New York oder der Schweiz Studien gibt, die sich nicht allein der Besucher\*innenschaft, sondern auch der Betriebsbesetzung zuwenden und damit strukturelle Verhärtung von Ungleichheit auf institutioneller Ebene einbeziehen – in Deutschland sind ähnliche Erhebungen jedoch rar. Damit stehen Meta-Studien, die ein aussagekräftiges Bild über Vielfalt in kulturellen Entscheidungsebenen deutscher Kulturbetriebe liefern, noch aus. Eine Tendenz hin zu einer Korrelation mit dem erhobenen Kernpublikum hochkultureller Angebote lässt sich allerdings vermuten, auch aufgrund der herangezogenen Studien aus den USA und der Schweiz.

Die Berliner Fachstelle *Diversity Arts Culture* macht zudem darauf aufmerksam, dass abgefragte ‚Diversitätsmerkmale‘ in vielen empirischen Studien, wie beispielsweise die Frage nach dem Migrationshintergrund, nicht zwischen Geflüchteten und Menschen, die ohne Fluchterfahrung zugezogen sind, unterscheidet. Außerdem sei „nicht jede Person mit Migrationshintergrund ... von Diskriminierung betroffen und nicht jede Person, die aufgrund ihrer (vermeintlichen) Herkunft diskriminiert wird, hat einen Migrationshintergrund“ ([www.diversity-arts-culture.berlin](http://www.diversity-arts-culture.berlin)). Das bedeutet, dass intersektionale Ansätze, die Mehrfachdiskriminierungen und das Zusammenwirken verschiedener Diskriminierungsfaktoren mitdenken, in empirischen Forschungen zur Teilhabe in kulturellen Betrieben oft ausgeklammert werden. Nicht außer Acht gelassen werden sollte außerdem weiterhin, dass ein Großteil dieser Forschungen aus einer tendenziell privilegierten, *weißen* Perspektive und einer gegebenen Institutionslogik heraus entworfen und ausgewertet sind (Moser, 2020, S. 53).

## 4 Kulturelle Teilhabe im Kontext von Ungleichheitsverhältnissen

Die empirische Forschung zur Teilhabe im Kulturbetrieb legt dar, dass das Publikum hochkultureller Angebote noch immer überwiegend dem *weißen* Bildungsbürgertum zuzuordnen ist. Anhand der terminologischen Einordnung von Kultur wurde außerdem aufgezeigt, dass sich kulturelle Sozialisationsprozesse und kulturpolitische Entscheidungen gegenseitig bedingen (Kapitel 2.1). Interesse an Kunst und Kultur, durch das die Bereitschaft der rezeptionellen Auseinandersetzung auch mit komplexeren Kunstwerken gesteigert und so häufiger ‚geübt‘ wird, ist in Vergesellschaftungsprozesse eingebettet und damit an unterschiedliche äußere Faktoren gebunden. Gleichzeitig ist aber das Interesse an Kunst und Kultur Voraussetzung für kulturelle Teilhabe. Damit bricht auch der Begriff der Begabung in sich zusammen, der gerade im Kontext hochkultureller Künste häufig genutzt wird (‚Wunderkind‘, ‚Virtuoses Genie‘ etc.): „Begabung [ist] nicht im Menschen vorgebildet“ (Adorno, 1969, S. 134). Die Dreigliederung des Schulsystems kritisierend konstatiert der Vertreter der *Frankfurter Schule* Theodor W. Adorno hingegen, „[...] daß man jemanden ‚begaben‘ kann“ (ebd.). Interesse an Kunst und Kultur, die Fähigkeit, sich im kulturellen Feld souverän zu bewegen und der Wille, sich künstlerisch selbst zu betätigen, sind keineswegs originär bestehende Charakterzüge eines Menschen. Die empirische Forschung legt vielmehr den Schluss nahe, dass kulturelle Lebensentwürfe nicht allein über die zur Verfügung stehenden Möglichkeitsräume geformt werden, sondern Effekte von Sozialisationsprozessen entlang eines hochkulturellen Kulturverständnisses sind, die Einfluss nehmen auf die individuelle Bezugnahme zu Kunst und Kultur. Anhand der theoretischen Diskurse um Klassismus sowie Migration und Postkolonialismus im Kulturbetrieb sollen im Folgenden verschiedene Phänomene untersucht werden, die innerhalb der Sozialisation die Entfaltung von Interesse an Hochkultur und damit kulturelle Teilhabe erschweren.

### 4.1 Klassismus

In der Auseinandersetzung mit Ungleichheitsverhältnissen stößt man nahezu unumgänglich auf den Begriff ‚Klasse‘ im Sinne einer rein ökonomischen Einkommensverteilung. ‚Klassismus‘ dagegen tritt in diesem Zusammenhang bisher deutlich seltener auf. Dabei ist

die Analyse von Klassismus einschlägig bezüglich Ungleichheiten im kulturellen Sektor und bietet einen differenzierten Erklärungsversuch für ungleiche kulturelle Teilhabe, die bereits in (kulturellen) Sozialisationsprozessen vorgebildet ist und damit über bloße institutionelle Zugangsbarrieren hinausreicht.

Als Klassismus wird eine strukturelle Diskriminierungsform bezeichnet, die aufgrund einer imaginierten oder tatsächlichen Zugehörigkeit zu einer bestimmten Klasse Menschen unterschiedlich bewertet. Dabei werden Betroffene aufgrund ihrer (scheinbaren) Klassenherkunft oder -zugehörigkeit benachteiligt und unterdrückt (Seeck, 2022, S. 12). Oft wird ‚Klasse‘ dabei synonym verwendet mit ‚sozialem Stand‘. Der Begriff der Klasse selbst wird häufig zurückgeführt auf den Gesellschaftstheoretiker Karl Marx, der von einer ökonomisch begründeten dichotomen Klassengesellschaft ausging, deren zwei Klassen (die Herrschenden und die Beherrschten) sich antagonistisch gegenüberstehen (Saner et al., 2016, S. 12). Klassenkonzepte im heutigen Sprachgebrauch ergänzen diesen Klassenbegriff und meinen

die Einteilung gesellschaftlicher Gruppen aufgrund ihrer verfügbaren Ressourcen in eine bestimmte hierarchische Gesellschaftsordnung. ... Angehörige einer jeweiligen Klasse verfügen aufgrund der unterschiedlichen Verteilung von ökonomischen (Vermögen, Einkommen etc.), kulturellen (Wissen, Diplome etc.), sozialen (Netzwerke, Beziehungen etc.) und anderen, feldspezifischen Ressourcen nicht nur über unterschiedliche Teilhabechancen in den einzelnen gesellschaftlichen Bereichen, sie machen auch spezifische, damit verknüpfte Ausgrenzungs- und Diskriminierungserfahrungen. (ebd., S. 12-13)

Wenngleich Klassismus ähnlich strukturell und alltäglich auftritt wie beispielsweise Rassismus oder Sexismus, ist diese Unterdrückungsform bisher wenig beleuchtet worden (ebd., S. 16). Gerade unter dem Stichwort ‚Diversität‘ werden von Klassismus Betroffene häufig übersehen (Hammade, 2020). Auch der Essayist Drehli Robnik (2021) stellt heraus, dass „Klasse ... kein Massendiskurs“ ist (S. 11). Und tatsächlich führt das Eingeben des Begriffs Rassismus in der Suchleiste der Homepage der *Bundeszentrale für Politische Bildung* zu 250 Treffern, wohingegen Klassismus zu gerade einmal 15 Ergebnissen führt, von denen nur zwei ‚Klasse‘ oder ‚Klassismus‘ im Titel tragen (Stand: 28.07.2022). Dabei ist im Englischen der Begriff *classism* historisch gesehen sogar älter als die Begriffe *racism* oder

*sexism*, wurde aber lange in anderen Kontexten, beispielsweise in marxistischen Theorien, verhandelt (Kemper, 2016, S. 9).

Klassismus tritt häufig in Verbindung mit anderen Diskriminierungsformen auf. Im Zuge der Civil-Rights-Bewegung in den USA ist – allen voran durch feministische Aktivist\*innen of Color – das intersektionale Zusammenspiel der Herrschaftsvektoren Klasse, Geschlecht und *race* zunehmend in den Blickwinkel diskriminierungskritischer Diskurse gerückt (Sonderregger, 2021, S. 21). Durch die intersektionalen Ansätze in der noch jungen Klassismus-Debatte wurde die Gleichzeitigkeit von Diskriminierungserfahrungen innerhalb der Trias *class*, *race* und *gender* mit in die Analyse von Ungleichheit einbezogen und eine starre Täter\*in-Opfer-Dichotomie negiert. Dieses Nebeneinander der Diskriminierungsformen kann aber auch eine Erklärung dafür sein, weshalb Klassismus innerhalb der genannten Trias bisher deutlich weniger Beachtung erfährt als die vermeintlich leichter zuzuordnenden Begriffe Rassismus oder Sexismus (ebd., S. 22, 25f.)<sup>4</sup>. So macht gerade Klassismus im Zusammenhang mit Intersektionalität Gesellschaft als ein durchlässiges Gefüge sichtbar. Auch der Kulturwissenschaftler Stefan Wellgraf (2013) zeigt auf, dass Klassismus nicht unabhängig von anderen Unterdrückungsformen analysiert werden kann, sondern in Interdependenzen und „Formationen“, also innerhalb relationaler Differenzkategorien gedacht werden muss (S. 39.). So werden Menschen mit türkisch- oder arabischklingenden Namen von der deutschen Mehrheitsgesellschaft häufig mit der Arbeiter\*innenklasse oder mit Armut assoziiert (Seeck, 2022, S. 21). Überdurchschnittlich oft betroffen von ähnlicher Zuschreibung seien außerdem alleinerziehende Mütter, die häufig dem Vorwurf unterlägen, ihren Kindern keine angemessene Perspektive bieten zu können (ebd., S. 87). In *Zugang verwehrt – Keine Chance in der Klassengesellschaft: wie Klassismus soziale Ungleichheit fördert* untersucht Kulturanthropolog\*in Francis Seeck Herrschaftssysteme anhand der Diskriminierungsform des Klassismus auch im Kulturbetrieb. Seeck macht beispielsweise auf die hohe Überrepräsentanz von Kulturarbeiter\*innen aus privilegierten Einkommensverhältnissen aufmerksam und weist auf die hierarchisierende und mit Ste-

---

<sup>4</sup> Die Auswahl der drei Herrschaftsvektoren mag dem historischen Kontext des *Black Feminism* und der Dominanz von *race* und *gender* in Diskursen um Diskriminierung entsprungen sein. So ließe sich m. E. die Liste diskriminierender Begriffe beispielsweise um Antisemitismus ergänzen (gerade angesichts des aktuellen Skandals um die *Documenta 15*), der mit seinem schimärischen Bild einer ‚wohlhabenden Elite‘ häufig einen imaginierten sozialen Stand auf Jüdinnen und Juden projiziert. Am Beispiel des Antisemitismus zeigt sich besonders, wie antagonistisch diese Zuschreibungen sein können: Der mit Klugheit, hohem Bildungsgrad und (kulturellem) Kapital konnotierte Begriff ‚Elite‘ wird in diesem Zusammenhang selbst aus hohen Bildungs- und Einkommensschichten auch im kulturellen Sektor zur Denunziation Anderer genutzt.

reotypen verbundene Differenzierung von ‚Hochkultur‘ gegenüber der ‚Populärkultur‘ hin (ebd., S. 50). So unterscheiden zum Beispiel, trotz vermehrter Zugänglichkeit zu Kunst- oder Designhochschulen seit den 70er Jahren, diese nach wie vor hierarchisch zwischen ‚hoher‘ und ‚angewandter‘ Kunst (Sonderegger, 2021, S. 19).

Die bereits herangeführte Schweizer Studie *Art.School.Differences* erhob 2016, dass sowohl das ökonomische als auch das symbolische Kapital der Eltern von Kunsthochschulabsolvent\*innen deutlich über dem der Eltern von Studierenden anderer Studiengänge liegt, welches für sich schon weit höher ist als das gesellschaftliche Durchschnittskapital (Sonderegger, 2021, S. 37). Dabei ist der Weg zu einer Teilnahme an Auswahlverfahren zu Kunsthochschulen oder Förderprogrammen allein schon ein hindernisreicher:

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. (Sharifi et al., 2022)

Hier lässt sich Bezug nehmen auf die bereits in Kapitel 3.1.1 erwähnte Schwierigkeit, aus einer kulturellen Nicht-Akteur\*innen-Position (hoch)kulturelle Aktivität überhaupt wieder zu mobilisieren. Die ohnehin schon hindernisreichen Bewerbungsverfahren für Kunsthochschulen oder Förderprogramme sind aus einer solchen Position heraus kaum erfolgreich zu durchlaufen. Deutlich wird, wie sehr der Zugang zu Kunststudiengängen und Kulturförderungen sowohl abhängig von finanziellen als auch gesellschaftlichen Privilegien ist.

## 4.2 Kulturelle Sozialisation und Distinktionsprozesse

Klassismus schließt eine hierarchisierende Bewertung von Kunstwerken sowie ihrer Rezeption mit ein. Konkret unterliegt bereits die Benennung von Kunst als solcher klassistischen Einstufungsschemata (Kastner, 2021, S. 64). In einem milieu-orientierten Denken, das Ungleichheitsverhältnisse lediglich daran festmacht, dass Kunst von ‚kulturfernen Milieus‘ nicht adäquat verstanden und deshalb seltener besucht würde, erkennen Sharifi

et al. (2022) ein eurozentrisches Hochkulturverständnis, das eigene Ausbeutungsverhältnisse und individuelle Privilegien weitestgehend unbeachtet lässt. Ab wann etwas als Kunst oder bloße Dekoration gilt, ist also kein Charakteristikum eines Werks per se, sondern ist in hierarchisierende Distinktionsprozesse eingebunden. Bestimmten Bevölkerungsgruppen wird dabei, sofern sie sich gar nicht oder ‚falsch‘ auf die jeweilige (hochkulturelle) Kunst beziehen, eine eigene kulturelle Praxis abgesprochen. Sie werden damit zu Kulturfremden gemacht, während die eigenen Unterdrückungspraktiken unsichtbar bleiben (ebd.). Dabei geht es längst nicht nur um ein geteiltes Verständnis von Ästhetik: „Bildung, Lebensstil und Habitus differenzieren das Feld der Kunst, sie kennzeichnen jemanden als Angehörigen einer bestimmten sozialen Gruppe“ (Matusko, 2022).

Sharifi et al. (2022) weisen auf den Moment einer Differenzkonstitution selbst in prekären Situationen wie der aktuellen Pandemie hin:

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 Kultur-bereichs unzumutbar ist, spielte keine erkennbare Rolle. Dabei wäre dies ein guter Moment gewesen, ... 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. (ebd.)

Wer Kunst ‚richtig‘ vermittelt oder sich gar selbst als Künstler\*in bezeichnet, lebt zwar, gerade in Krisen-Zeiten wie der einer Pandemie, durchaus in prekären Arbeitsverhältnissen, kann aber dank des von Bourdieu geprägten inkorporierten kulturellen Kapitals, also auch jener erlernten Habitusformen, sich in der kulturellen Hegemonie weit oben wissen (Bourdieu, 1983). Von Unwissenheit um bestimmte kulturelle Praktiken wird sich mittels eigener ‚erfolgreicher‘ Konditionierung klassenspezifischer Habitusformen abgegrenzt, ohne eigene Vergesellschaftungsprozesse zu reflektieren. Der tradierte Geniebegriff und Erzählungen um hochbegabte ‚Wunderkinder‘ machen dabei zusätzlich strukturelle Ungleichheitsverhältnisse opak (Matusko, 2022). Kultur muss erlernt und das ‚richtige‘ Bewegen in ihr internalisiert werden – und nicht zuletzt setzt das in der Regel die Zugehörigkeit zu einer bestimmten sozialen Klasse voraus.

#### 4.2.1 Institutionalisation von Deutungshoheit

Durch die Kulturhoheit der Bundesländer dank staatlicher Förderungsprogramme wird in der Kulturvermittlung

... die Entscheidung darüber, was künstlerisch und kulturell wertvoll ist, ... an Experten auf der Anbieterseite (Intendanten/Direktoren) delegiert und nicht bzw. nur sehr begrenzt dem Votum des Publikumsgeschmacks ausgesetzt, durch den eine Verflachung der künstlerischen Qualität und eine ‚Mainstreamisierung‘ von Kunst und Kultur befürchtet wird. (Mandel, 2016, S. 21)

Auch hier werden die symbolischen Distinktionskämpfe deutlich, die sich auf institutioneller Ebene forttragen. Ein Großteil der staatlichen Fördergelder für Kultur geht außerdem an die klassischen hochkulturellen Betriebe, deutlich weniger dagegen an soziokulturelle Angebote und Projekte (Renz, 2016, S. 63). Die staatlichen Förderungen gewährleisten dabei gleichzeitig eine relative Unabhängigkeit gegenüber dem Publikumszuspruch, was wiederum den Einfluss von Publikumsinteresse auf die Mitgestaltung der Kulturproduktion minimiert (ebd.). Was als Kunst sichtbar und damit zu einem Teil der Kultur im Sinne der Gesamtheit aller kulturellen Praktiken wird, obliegt in klassischen Kultureinrichtungen also der Entscheidungsmacht einiger Weniger. Damit wird die Inferiorität bestimmter Kulturpraktiken sukzessiv vorangetrieben.

### 4.3 Postkolonialismus und Migrationsgesellschaft

Klassismus hängt, wie beschrieben, eng mit anderen Diskriminierungsformen zusammen und enthält ebenso sexistische wie rassistische Stereotype. Zugleich zeigt der Einbezug des Konzepts von Intersektionalität, dass Diskriminierungsformen simultan und damit zwar in Relation zueinander, aber ebenso in ihren Eigenheiten gedacht werden müssen.

So stellen Migrationsbewegungen Gesellschaften nicht nur vor spezifische Veränderungsprozesse. Sie zeigen Alltagsrassismen und Ungleichheitsverhältnisse überhaupt erst auf, die zuvor, als Einzelfälle abgetan, wenig(er) Beachtung fanden (Moser, 2020, S. 51). Für den kulturellen Sektor im Kontext von Migrationsprozessen heißt dies: Es werden nicht bloß vermehrt rassistische Darstellungen in Gemälden, Theaterstücken und Filmen bloßgelegt, die stereotype People-of-Color-Narrative reproduzieren, sondern auch eine persistente Hinterfragung eigener Sichtbarkeits- und Teilhabebeziehungen angestoßen. The-



menbezogene Ausstellungen mit Werken Schwarzer Künstler\*innen oder ‚rassismussen-  
sible‘ Kulturvermittlung, die das koloniale Erbe und den eigenen Eurozentrismus kritisch  
hinterfragen, können als Folge unter anderem dieser spätestens seit den Fluchtbewegun-  
gen von 2015 anwachsenden Sensibilität gelten (ebd.).

#### 4.3.1 Diversität und das ‚Andere‘ in der Zielgruppenarbeit

Nicht immer gehen Reflexionen hinsichtlich eigener Teilhabeverhältnisse in Kulturbetrie-  
ben jedoch mit machtsensiblen Initiativen und Konsequenzen einher. So verzeichnet auch  
die Kulturmanagerin und -wissenschaftlerin Anita Moser: „Obwohl Migration eine univer-  
sell menschliche Praxis darstellt, die unsere Gesellschaft seit langem prägt, erweist sich  
das Feld von Kunst und Kultur als überaus resistent gegenüber Veränderungen und  
(re)produziert hegemoniale Ungleichheitsverhältnisse kontinuierlich mit“ (ebd.). Im Ge-  
genteil scheinen derartige Reflexionen oft mit themenbezogenen Ausstellungen oder de-  
monstrativer Zielgruppenarbeit als ‚erledigt‘, die jedoch Binärkonstruktionen und Stereo-  
type reproduzieren oder gar verhärten können. Sonderegger (2021) macht etwa darauf  
aufmerksam, dass konkret in Kunsthochschulen durch die zunehmende Verengung der  
Elternbiografien hin zu einem „doppelt privilegierten Elternhintergrund“ (traditionelle  
Arbeitsteilung mit mütterlicher Betreuung in heterosexuellen Ehen sowie finanzielle Absi-  
cherung) das Streben nach Einbezug eines ‚kulturell und/oder ethnisch Anderen‘, ‚Exoti-  
schen‘, bei gleichzeitiger Aneignung eben dieses ‚Fremden‘, noch zunimmt (S. 38). Das  
‚Andere‘ bleibt dabei stets ein ‚Anderes‘ – das Begreifen von Migrationserfahrung als ei-  
genständiger Erfahrungswert, als ebenbürtiges „zusätzliches Wissen“ erfährt in den Auf-  
nahmeprozessen der Hochschulvertretungen selten Beachtung (ebd., S. 39). Die Ethnolo-  
gin Dora Borer (2014) konstatiert dabei eine missbräuchliche Nutzung des Begriffs Diversi-  
fizierung, „wenn sie gezielt eingesetzt wird, um das ‚Eigene‘ zu bereichern oder aus ihr zu  
selektionieren zum Zwecke der Exzellenz“ (ebd.). Diversität wird hier als Surrogat für tat-  
sächliche Bemühungen verwendet, verschiedene Lebenswelten in gleichwertiger Weise  
anzuerkennen und zentrierte Entscheidungsmacht dahingehend heterogen zu verteilen:

Institutionen gehen häufig davon aus, dass sie durch die Einstellung einer nicht-  
binären Person, eines Schwarzen Homosexuellen, eines Manns im Rollstuhl oder

einer Frau mit Kopftuch das Ziel der Diversifizierung erreicht haben. Das ist aber ein Trugschluss. (Benbrahim, 2021, S. 37)

Solche ‚Othering‘-Prozesse manifestieren also Machtverhältnisse und verharren letztendlich im Status einer rassistischen Bebilderung. Tatsächliche strukturelle Ungleichheitsverhältnisse und Diskriminierungsprozesse schwelen unter vermeintlich erreichter Diversifizierung ungeachtet weiter. Es wird ein ‚Anderes‘ geschaffen, um das ‚Eigene‘ damit anzureichern. Selbst explizite Ausstellungen zu Eurozentrismus oder Kolonialismus bleiben oft in einer bloßen Aneignung und Präsentation des ‚Anderen‘ verhaftet und kritisieren nur selten die eigenen Machtverhältnisse und Eingebundenheiten in *weiß*-geprägte Institutionslogiken mit (Moser, 2020, S. 52). Derartige Ausstellungen werden zudem häufig von *weißen* Kurator\*innen geplant und durchgeführt, anstatt Schwarzen Künstler\*innen und Kulturschaffenden als Expert\*innen aktiv Gestaltungs- und Entscheidungsprozesse zu überlassen (ebd.). Die Vorherrschaft der *weißen* Mehrheitsgesellschaft bleibt damit nahezu unangetastet und nicht-*weiße* Perspektiven bilden weiterhin die Peripherie innerhalb der klassischen deutschsprachigen Kulturlandschaft.

In ihrem Text *Zur Dringlichkeit einer rassismuskritischen Perspektive für die Kulturelle Bildung in der Migrationsgesellschaft* aus den Jahren 2020/2021 macht die Sozialpädagogin Susanne Bücken zudem auf die Gefahr aufmerksam, dass, selbst wenn der Ansatz ein partizipativer ist, ein direktes Adressieren von konkreten marginalisierten Gruppen, also beispielsweise das Formulieren der Zielgruppe ‚Geflüchtete‘ in kulturellen Betrieben, dieses ‚Othering‘, also das Herstellen eines ‚Anderen‘, bewirken und damit (rassistische) Differenzkategorien manifestieren kann (Bücken, 2020/2021). Auch hier verhärte sich, so Bücken, das ‚Eigene‘ zur legitimierten und angestrebten Norm, während die Differenzkategorie des ‚Anderen‘ implizit abgewertet und vereinheitlicht werde (ebd.). Bücken stellt damit heraus, dass der kulturelle Bereich alles andere als differenzlos ist, sondern noch immer in seiner postkolonialen Historizität gedacht und auf diese hinterfragt werden muss. Rassismus, das rassifizierte ‚Andere‘, schwelt auch in Kunst und Kultur fort.

## 4.4 Machtverhältnisse in Teilhabeprozessen

Kulturelle Teilhabe ist, wie wir gesehen haben, an strukturelle Mechanismen gekoppelt, die ein Machtgefälle aufweisen. Teilhabe ist nicht, sondern *wird* gegeben. Eine Ausnahme bildet u. a. die Documenta 11 aus dem Jahr 2002 – hier wurde die künstlerische Leitung mit dem in Nigeria geborenen Kurator Okwui Enwezor besetzt und damit aktiv einer nicht-*weißen* Perspektiven die Entscheidungsfunktion überlassen. Karina Benbrahim (2021), die Leiterin des *Informations- und Dokumentationszentrums für Antirassismusbearbeitung e.V.* (IDA) in Nordrhein-Westfalen, beschreibt eine derartige ‚erfolgreiche‘ Diversifizierung wie folgt:

Die Organisation muss dazu bereit sein, von dem Wissen, der Perspektive und den Erfahrungen dieser Personen zu lernen. Das ist ein reziproker Prozess, der mit Anerkennung und Wertschätzung zu tun hat, mit beidseitiger Lernbereitschaft und mit Fehlerfreundlichkeit. (S. 37)

Die Sozialwissenschaftlerin Kawthar El-Qasem (2021) weist dahingehend auf eine Machtposition hin, die Entscheidungsträger\*innen hinsichtlich des Teilhaben-*Lassens* innehalten. An kulturellen Angeboten teilnehmen und damit teilhaben zu können – oder, wie im Falle der Documenta 11, gar selbst zu Entscheidungspositionen *zugelassen* zu werden – ist also auch abhängig von den Entschlüssen bestehender Leitungsebenen – die jedoch häufig nicht bewusst Menschengruppen ausschließen, sondern entlang eines konventionellen, in seinen Grundzügen klassistischen und eurozentrischen Kulturverständnisses die eigenen Leitbilder auslegen (ebd.). Folglich spielt die Perspektive auf den und die Bewertung des Einbezugs bisher nicht integrierter Menschengruppen als Bereicherung oder Hindernis nach El-Qasem bei der Umsetzung von Teilhabeprozessen eine entscheidende Rolle. Hier kommen eben jene Aspekte zum Tragen, die die eigentliche Substanz von Diversität ausmachen, nämlich die Dezentrierung homogener Entscheidungsträger\*innen hin zu einem Einbezug heterogener Perspektiven in eigene Lern- und Denkprozesse. Eine Einordnung in festgefahrene Kategorien, die Künstler\*innen sowie Kulturinteressierte entlang internalisierter Stereotype in Expert\*innen und Laien gliedert, verhindert eine erfolgreiche Diversifizierung und führt die Spaltung der kulturell Teilhabenden über rassistische und klassistische Denkstrukturen weiter aus.

Aus einer Leitungsfunktion heraus zu agieren und Kultur zu vermitteln bedeutet also immer auch eine Einflussnahme, die automatisch in Machtmechanismen eingebunden ist und mit „nicht intendierten negativen Wirkungen“ einhergehen kann (Bücken & Frieters-Reermann, 2021, S. 263). Die Sozialarbeiter\*innen Susanne Bücken und Norbert Frieters-Reermann stellen dahingehend die Notwendigkeit einer kritischen Reflexion in Bildungs- und damit Vermittlungsprozessen hinsichtlich eigener Macht- und Gewaltpotenziale heraus (ebd., S. 265-266). Erst wenn das eigene Involviert-Sein in Machtstrukturen – auch in Hinblick auf (unbewusste) klassistische und rassistische Kategorisierungen – erkannt und ernstgenommen wird, kann Heterogenität in ihrem wechselseitigen Potential voll ausgeschöpft werden.

## 5 Künstlerhäuser und Ungleichheitsverhältnisse

In den vorangegangenen Kapiteln wurden verschiedene Phänomene und Strukturen kultureller Betriebe beleuchtet, die eine Abstufung von Teilhabechancen zur Folge haben. Es wurden sowohl institutionelle als auch in der Sozialisation von Kulturakteur\*innen ange-setzte und teilweise unbewusste Mechanismen untersucht, die die ungleiche Verteilung kultureller Teilhabe bedingen. Zu Beginn wurde aufgezeigt, wie bereits bestimmte Verwendungsweisen des Begriffs Kultur Ausschlussmomente produzieren, indem sie als operative Bezeichnungen ein ‚Anderes‘ gegenüber dem ‚Eigenen‘ herstellen und hierarchisch bewerten (Kapitel 2.1). Das daraus resultierende Kulturverständnis selbst wird wiederum in Sozialisationsprozessen angeeignet und kreiert seinerseits kulturelle Realität, indem es durch habituelle Praktiken und kulturpolitische Entscheidungen reproduziert wird.

In Kapitel 3.1.1 wurde darüber hinaus aufgezeigt, wie eng kulturelle Teilhabe mit ökonomischer wie kultureller Kapitalverteilung verknüpft ist. Die Theorie der Intersektionalität begründet dabei die Annahme der hohen Ausdifferenzierung unterschiedlicher Herrschaftsvektoren, die darauf Einfluss nehmen und, hinsichtlich kultureller sozialisatorischer Prozesse, auch die Entwicklung kultureller Interessensbildung bedingen. Konkret untersucht wurden die Diskriminierungsform Klassismus, die Ungleichheitsverhältnisse anhand der Achse des sozialen Standes analysiert, die darin enthaltenen Aspekte von der Vertei-

lung von kulturellem und finanziellem Kapital sowie Phänomene des Postkolonialismus und der Migrationsprozesse in Bezug auf Kultur.

Die Übertragung dieser Ungleichheitsfaktoren auf den Ausgangspunkt der Arbeit, nämlich Künstlerhäuser als Teil der Förderpolitik im hochkulturellen Sektor, ermöglicht ein umfassendes und konkretes Verständnis von Ungleichheitsverhältnissen innerhalb der Strukturen von Künstlerhäusern und schließt die aufgezeigten unbewussten Vorgänge von Kulturakteur\*innen und (ihren) Entscheidungsprozessen mit ein. Die nach wie vor gerade auf institutioneller Ebene bestehende Benachteiligung von Menschen ohne (hohen) Bildungsabschluss und mit wenig kulturellem wie finanziellem Kapital macht eine Auseinandersetzung mit einem hochkulturellen Kulturverständnis und den hiesigen staatlich geförderten Kulturbetrieben weiterhin notwendig. Im Folgenden sollen die in den vorigen Kapiteln herangezogenen Aspekte von Ungleichheitsverhältnissen im Kulturbetrieb auf den konkreten Bereich von Künstlerhäusern übertragen werden.

## 5.1 Künstlerresidenzen – historische Einordnung

Die Geschichte der Residenzprogramme für Künstler\*innen lässt sich bis ins 17. Jahrhundert zurückführen. Ausschlaggebend war eine Initiative des französischen Finanzministers Jean-Baptist Colbert im Jahr 1666, auf die die Verleihung des ‚Prix du Rome‘ folgte - ein Preis, nach dessen Erhalt den Künstler\*innen ein mehrjähriger Aufenthalt in der Hauptstadt Italiens ermöglicht wurde. Eine Unterkunft, die Villa Medici in Rom, wurde allerdings erst ab 1804 erworben und zur Verfügung gestellt. Anliegen dieses Aufenthalts war es, die antiken Kunstwerke und Gebäude der Kulturmetropole akribisch zu studieren, um Kaiser Ludwig XIV. nach der Rückkehr mit neu erlernter Kunstfertigkeit zu huldigen (Goethe Institut, 2010). Insofern war die Künstlerresidenz eng mit einem politischen Anliegen und dem eigenen (kultur-)politischen Aufstieg verbunden. Dem Beispiel Frankreichs, Bildende Künstler\*innen und Architekt\*innen nach Rom zu entsenden, folgten bald andere europäische Länder und 1894 erwarb selbst die USA eine Künstlerresidenz in der italienischen Kulturhochburg (ebd.). Inzwischen existieren Artist Residencies auf allen sechs Kontinenten. Viele davon bieten auch heute noch Austauschprogramme mit anderen Künstlerresidenzen an.

Spätestens seit dem ‚social turn‘, also der aufkommenden Forderung nach dem verstärkten Einbezug sozialer Aspekte in die Künste mit dem Ziel einer „sozial engagierten Kunst“ (Van den Berg, 2018, S. 188) in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts, hat sich das Residenzprogramm von der ursprünglichen Intention der eigenen Machtentfaltung gelöst und bietet vermehrt unter den Aspekten Kollaboration und Netzwerk Stipendien an: „With movement towards cultural democracy ideals, the mainstream aesthetic became diversified and ‘community’ began to permeate the art world“ (Badham, 2017). Künstler\*innen werden unentgeltliche Aufenthalte in einer Artist Residence ermöglicht sowie Fördergelder in Form von Materialzuschüssen oder Kostenbeiträge bereitgestellt. Die künstlerischen Prozesse selbst stehen hierbei im Vordergrund, künstlerische Zusammenarbeit soll gefördert und Möglichkeitsräume gestaltet werden – um gemeinsam „alternative Zukunftsentwürfe zu entwickeln“ ([www.akademie-solitude.de](http://www.akademie-solitude.de)). Dennoch bleibt bis heute der Erhalt des kulturellen Erbes und damit die Präsentation eigener Kulturhoheit als ein Charakteristikum von Künstlerhäusern bestehen (ebd.).

## 5.2 Moderne Leitbilder und Referenzsysteme von Künstlerhäusern

Entsprechend heißt es auf der Website des Goethe Instituts ([www.goethe.de](http://www.goethe.de)), dass Künstlerhäuser heute der Förderung „professioneller Künstlerinnen und Künstler [dienen], indem sie ihnen für begrenzte Zeit Atelierwohnungen und oft auch Arbeitsstipendien zur Verfügung stellen“. Betrachtet man die Zugangsvoraussetzungen der auf der Website aufgelisteten Künstlerhäuser Deutschlands genauer, wird schnell deutlich, was ‚professionelle Künstler\*innen‘ ausmacht: Ein abgeschlossenes Hochschulstudium oder eine künstlerische Ausbildung sowie eine Liste von Ausstellungen in (namenhaften) Galerien. Dabei ist das konzeptuelle Spektrum der Künstlerhäuser erst einmal weitreichend.

Die *Akademie Schloss Solitude* beispielsweise legt ihren Fokus auf Internationalität und Transdisziplinarität und will explizit „bestehende Wissenshierarchien [...] hinterfragen“ ([www.akademie-solitude.de](http://www.akademie-solitude.de)). Zugangsvoraussetzung ist jedoch auch hier ein abgeschlossenes Hochschulstudium. Zwar lädt die Akademie explizit internationale Künstler\*innen ein, setzt aber Sprachkenntnisse in Englisch, Deutsch oder Französisch voraus. Auch die *ACC Galerie Weimar* setzt laut der Website des Goetheinstituts gute Englisch- oder Deutschkenntnisse für ein Aufenthaltsstipendium voraus, lädt aber internationale Künst-

ler\*innen ein, sich zu bewerben ([www.goethe.de](http://www.goethe.de)). Das *Künstlerhaus Lukas* erwartet eine abgeschlossene Ausbildung und ein „professionelles Arbeiten“ ([www.kuenstlerhaus-lukas.de](http://www.kuenstlerhaus-lukas.de)). Eine zwei- oder dreijährige „regelmäßige künstlerische Tätigkeit“ nach abgeschlossenem Master-Studium verlangt das *Künstlerhaus Schloss Balmoral*. Unter optionalen Bewerbungsunterlagen wird zudem „ein Ausstellungskatalog, kein Gruppenkatalog“ angegeben ([www.balmoral.de](http://www.balmoral.de)). Einen Hochschulabschluss erwartet auch das *Künstlerhaus im Schlossgarten Cuxhaven*, ergänzt hierzu jedoch: „Im Falle des Fehlens eines akademischen Abschlusses muss eine entsprechende Befähigung durch den künstlerischen Werdegang nachgewiesen werden. In jedem Fall muss eine regelmäßige künstlerische Tätigkeit ausgeübt werden“ ([www.kis-cuxhaven.de](http://www.kis-cuxhaven.de)). Der Verein *Artists Unlimited* verlangt zwar nicht explizit einen Hochschulabschluss, bittet aber um ein beigelegtes Ausstellungsverzeichnis ([www.artists-unlimited.de](http://www.artists-unlimited.de)). Auf das *Atelierstipendium Mönchengladbach* ([www.co-mg.de](http://www.co-mg.de)) kann man sich ausschließlich mit einer Empfehlung von (internationalen) Hochschulprofessor\*innen, Museumsleiter\*innen oder Kurator\*innen bewerben. „Voraussetzung für die Aufnahme ist in der Regel eine künstlerische Ausbildung oder der Nachweis von adäquaten Ausstellungen in Museen, Kunstvereinen, Galerien, Projekträumen etc.“. Dabei heißt es an anderer Stelle auf der Website: „Jede künstlerisch aktive Person, die in Mönchengladbach wohnt oder einen starken Bezug zu der Stadt hat, kann in die städtische Künstler\*innenförderung aufgenommen werden“ (ebd.). Ebenso wie das *Atelierstipendium Mönchengladbach* akzeptieren das *Internationale Künstlerhaus Villa Concordia* sowie die *Kulturstiftung der ZF Friedrichshafen AG* laut der Website des Goethe-Instituts keine Eigenbewerbungen, sondern wählen ihre Stipendiat\*innen aufgrund einer Einladung bzw. Nominierung aus ([www.goethe.de](http://www.goethe.de)). Das *Berliner Künstler\*programm* des Deutschen Akademischen Austauschdienstes (DAAD) vergibt seine Stipendien ausschließlich an „international bekannte und qualifizierte KünstlerInnen aller Altersgruppen“ ([www.berliner-kuenstlerprogramm.de](http://www.berliner-kuenstlerprogramm.de)). Gleichzeitig grenzt sie ein: „... Die Nichtakzeptierung einer Bewerbung stellt auf keinen Fall ein negatives Werturteil über die künstlerische Arbeit des Bewerbers / der Bewerberin dar“, sondern sei lediglich der geringen Anzahl an Stipendienplätzen geschuldet (ebd.). In mehrsprachigen Lesungen und Gesprächen werden zudem regelmäßig gesellschaftsaktuelle Fragen aufgegriffen: „Das Berliner Künstlerprogramm des DAAD beteiligt sich aktiv an aktuellen Diskursen und bietet Raum für Austausch und Debatten über relevante Themen unserer Zeit. In verschied-

denen Formaten kommen aktuelle und ehemalige Fellows zu Wort und ins Gespräch mit Berliner KünstlerInnen und dem Publikum“ (ebd.). Das *Kulturwerk des BBK Berlin GmbH* schreibt explizit an Menschen aus dem Berliner Kreis mit geringem Einkommen oder besonderer Dringlichkeit aus. Um die eigene Prekarität zu belegen, werden neben einem Bewerbungsverfahren nach einer Accounterstellung außerdem ausgefüllte Formulare und separate Anträge, beispielsweise auf einen Wohnberechtigtenschein, gefordert ([www.bbk-kulturwerk.de](http://www.bbk-kulturwerk.de)).

Das *Künstlertgut Prösitz* sticht dadurch heraus, dass es ausschließlich an Künstlerinnen mit Kindern bis einschließlich 12 Jahren ausschreibt, die in den Bereichen Bildhauerei, Objektkunst und Installation tätig sind ([www.kuenstlertgut-proesitz.de](http://www.kuenstlertgut-proesitz.de)). Explizit auch ‚Kunstlaien‘ zieht das *DA, Kunsthaus Kloster Gravenhorst* ein, indem es formuliert: „Gefördert werden Kunstprojekte, die gesellschaftsrelevante Themen aufgreifen, auf innovative Weise bearbeiten, nicht vorrangig ergebnis-, sondern prozessorientiert sind und Kunstlaien aktiv in das Kunstgeschehen einbeziehen“ ([www.da-kunsthhaus.de](http://www.da-kunsthhaus.de)). Zugangsvoraussetzung für einen Stipendiums-Aufenthalt ist dabei auch hier ein abgeschlossenes Hochschulstudium oder eine vergleichbare Qualifikation (ebd.). Ein gesondertes Stipendium bietet die *Kunststiftung Baden-Württemberg* für die Bereiche Kulturmanagement und Kunstkritik, auch unter dem Aspekt der Förderung von Vielfalt, an. Sie wendet sich bewusst an junge Künstler\*innen und bezieht in der Sparte Musik auch Künstler\*innen aus dem Bereich der Populärmusik mit ein ([www.kunststiftung.de](http://www.kunststiftung.de)). Häufig sind die Stipendien-Aufenthalte geknüpft an die Bereitschaft, vor Ort entstandene Werke in Abschlussausstellungen oder Präsentationen einem öffentlichen Publikum zu präsentieren ([www.co-mg.de](http://www.co-mg.de), [www.kuenstlertgut-proesitz.de](http://www.kuenstlertgut-proesitz.de) u. a.). Anders verhält es sich bei dem *Künstlerhaus Eckernförde* in Schleswig-Holstein ([www.otte1.de](http://www.otte1.de)): „Ein konkretes Projekt muss nicht zwangsläufig durchgeführt werden, auch die Recherche und Erarbeitung von Projektansätzen ist förderungswürdig“.

Die Auswahl der Stipendiat\*innen von Künstlerresidenzen erfolgt meistens über eine „fachkompetente Jury“ ([www.kuenstlerhaus-lukas.de](http://www.kuenstlerhaus-lukas.de)), die wiederum über einen Beirat ausgewählt wird. Im Falle des *Künstlerhaus Lukas* besteht der Beirat für die Sparte Bildende Kunst ausschließlich aus Mitarbeitenden sowie Künstlerischen Leitungen von Museen und Galerien oder Professor\*innen an künstlerischen Hochschulen, wie aus dessen Homepage hervorgeht.



Die aufgeführten Websites lassen sich überwiegend in Deutsch und Englisch anzeigen, fünf davon ausschließlich in Deutsch.

### 5.2.1 Verhärtung klassistischer Ungleichheitsverhältnisse in Künstlerhäusern

Das Hauptanliegen von Künstlerhäusern ist also überwiegend die Förderung professioneller, das heißt ausgebildeter oder studierter Kunstschaffender, sowohl um individuelle Projekte zu unterstützen als auch um Möglichkeits- und Diskursräume zu eröffnen, innerhalb derer gesellschaftsrelevante Themen aus künstlerischer Perspektive verhandelt werden können. Stipendiat\*innen werden, wie im Falle des *Kunsthaus Kloster Gravenhorst* oder der *Akademie Schloss Solitude*, explizit aufgerufen, sich mit gesellschafts- und kulturrelevanten Fragen künstlerisch auseinanderzusetzen. Hauseigene Veranstaltungen, wie am Beispiel des Berliner Künstler\*Programms deutlich wurde, greifen aktuelle Diskurse aktiv auf. Die Intention von Künstlerhäusern, professionelle Künstler\*innen, also die Kunstschaffenden, die mittels eines Studiums oder einer Ausbildung Kunst zu ihrem Beruf machen (möchten), zu fördern, ist zudem durchaus naheliegend angesichts der prekären Beschäftigtenverhältnisse, in die ein solcher Abschluss oft mündet. Vor diesem Hintergrund zahlreicher Debatten innerhalb kultureller Betriebe um Diversität auch in Künstlerhäusern und nicht zuletzt eben jenem Ansatz von Residenzprogrammen, auf internationaler Ebene Künstler\*innen durch Stipendien zu fördern und zu vernetzen, scheint die Diskussion um Ungleichheitsverhältnisse in Künstlerhäusern nicht konsequent ausformuliert: Auf der einen Seite wird das Bild einer kritischen, am Pik der Zeit agierenden Fördereinrichtung vermittelt, die Künstler\*innen in ihrer prekären Lebenssituation die Möglichkeit bietet, sich in Ruhe ihren Arbeiten zu widmen und sich dabei gesellschaftsaktuellen Themen anzunehmen. Gleichzeitig engt das Bewerbungsverfahren der Residenzprogramme ihre potenziellen Stipendiat\*innen aber auf eine kleine Gruppe ein.

### 5.2.2 Auswahl- oder Ausschlussverfahren?

Omnipräsente Voraussetzung für die Teilnahme an einem Bewerbungsverfahren in Künstlerhäusern ist, wie in diesem Kapitel deutlich wurde, die Professionalität der Bewerber\*innen mit abgeschlossenem Kunststudium oder einer künstlerischen Ausbildung so-

wie einer regelmäßigen künstlerischen Tätigkeit. Das Arbeitsfeld der freien Kunst oder des kulturellen Sektors, in dem ein solcher Lebenslauf mündet, verspricht jedoch selten geregelte Einkommen oder unbefristete Verträge (Kapitel 3.1.1). Diese Prekarität des Kulturbetriebs setzt eine Risikobereitschaft voraus, die bei Menschen ohne finanzielle Absicherung (beispielsweise durch einkommensstarke Eltern) die Existenzgrundlage gefährden kann. Das bestätigt auch die Schweizer Studie *Art.School.Differences*, die eine deutliche Überrepräsentanz von Studierenden aus überdurchschnittlich gut situierten Elternhäusern an Kunsthochschulen feststellt (Kapitel 4.1). Der kulturelle Bereich ist zwar eine ‚brotlose Sparte‘, doch besetzt von einem ökonomisch vergleichsweise hoch angesiedelten Teil der Bevölkerung. Die Studie stellt zudem heraus, dass für Menschen mit Migrationshintergrund der Zugang zu Kunsthochschulen besonders schwer ist und diese in künstlerischen Studiengängen deutlich unterrepräsentiert sind. Die Zugangsvoraussetzung eines Hochschulabschlusses, den die meisten Künstlerhäuser im deutschsprachigen Raum erwarten, führt somit zu einer entlang des finanziellen Kapitals der Eltern gesteckten Segregation und reproduziert die Homogenität der geförderten Künstler\*innen in Künstlerhäusern hinsichtlich ihrer Bildungsabschlüsse. Qualität wird dadurch allem voran an einem hohen Bildungsgrad (oft in Kombination mit entsprechend erworbenen Sprachkenntnissen) festgemacht und förderungswürdig ist nur, wer studiert hat. Andere Kunstschaffende fallen aus dem Raster von Residenzprogrammen heraus und werden aus dem Künstler\*innenbegriff schlicht ausgeklammert.

Die damit einhergehenden spezifischen Wahrnehmungsformen münden in Vergesellschaftungsprozesse in und durch die kulturelle Realität, wie in Kapitel 2.1 näher erläutert wurde, die Hand in Hand gehen mit kulturpolitischen Prozessen. Wenn also der Begriff ‚Künstler\*in‘ in hochkulturellen Einrichtungen wie Künstlerhäusern ausschließlich für studierte oder ausgebildete Kunstschaffende verwendet wird, nimmt das zwangsläufig Einfluss auf die Wahrnehmung derer, die diesen Referenzsystemen – ob als Kunstschaffende oder nicht – begegnen und reproduziert damit das Verständnis von Künstler\*innen im engen Sinne der Hochkultur. Im Umkehrschluss bedeutet dies, dass jenen, die Kunst außerhalb eines akademischen oder institutionalisierten Rahmens schaffen, die Bezeichnung Künstler\*in – zumindest im Zusammenhang mit Residenzprogrammen – abgesprochen wird. Die Segregation, die durch die Voraussetzung eines Hochschulabschlusses für ein Stipendium entsteht, schränkt also die (künstlerischen) Förderungsmöglichkeiten der-

jenigen ein, die einen solchen Abschluss auch aus Gründen, die in Kapitel 3.1.1 anhand der Abwärtsspirale der Nicht-Teilnahme umrissen worden sind, nicht angestrebt oder erhalten haben.

### 5.2.3 Sozialisationsprozesse und Interessensentwicklung

Mit Angela Meyenburger und Miriam Kremer wurde herausgearbeitet, dass die Dynamik langfristiger Nicht-Teilhabe an hochkulturellem Leben schwer zu durchbrechen ist. Faktoren wie fehlende Kenntnis über Veranstaltungen oder Eintrittspreise, Unsicherheiten bezüglich der gesellschaftlichen Codes in hochkulturellen Einrichtungen sowie Nicht-Wissen über die erwartete Rezeption teilweise komplexer Kunstwerke können das Gefühl evozieren, sich in einer ‚Außenseiterposition‘ zu befinden und die Hemmschwelle, erneut an hochkulturellen Veranstaltungen teilzunehmen, erhöhen. Ebenso gelten psychische Blockaden wie Depressionen als Barrieren, aus dieser gefühlten wie faktischen Ausgeschlossenposition wieder auszubrechen (Kapitel 3.1.1). Wenn in der Kindheit hochkulturelle Teilhabe zudem nicht praktiziert wurde, steigt die Schwierigkeit, positive Erlebnisse mit hochkulturellen Angeboten zu verknüpfen und damit nachhaltig ein Interesse daran zu entwickeln. Der kulturelle Sozialisationsprozess setzt also in der Kindheit an – und die Reproduktion von Ungleichheitsverhältnissen zeichnet sich bereits in frühen Lebensphasen ab. Nicht-Teilnehmende hochkultureller Angebote sind somit keineswegs den strukturellen Bedingungen der Hochkultur äußerlich, wie manche milieu-orientierte Ansätze es nahelegen, sondern werden in permanenten Sozialisationsprozessen („un“-),kultiviert‘. Gleichzeitig ist jede kulturelle Sozialisation trotz ähnlicher struktureller Bedingungen eine individuelle, die von weitaus mehr Faktoren abhängt als dem Bezug der Eltern zu Kunst und Kultur. Damit herrscht ein Widerspruch vor: Auf der einen Seite deklarieren hochkulturelle Einrichtungen wie Künstlerhäuser die Komplexität von Kunstwerken und ihrer entsprechenden Rezeption, auf der anderen Seite werden komplexe gesellschaftliche Zusammenhänge ausgeklammert. Die (zunächst empfundene) Komplexität von Kunstwerken bezieht also die faktische Komplexität der Gesellschaftsprozesse, innerhalb derer sie entstehen, nicht mit ein. Ein Bewusstsein für das Eingebundensein in die Mehrdimensionalität kultureller Vergesellschaftung zu entwickeln, kann ein Schritt bedeuten, die Ausei-

nersetzung mit Ungleichheitsverhältnissen in Künstlerhäusern anzuregen, um unbewusste Prozesse in bewusste Teilhabeverhältnisse umzuwandeln und Vereinheitlichungen hinsichtlich ihrer Teilnehmenden zu vermeiden.

#### 5.2.4 Diversität in Leitungsebenen

Aus der relativen Homogenität derer, die eine Laufbahn im Kunst- oder Kulturbetrieb anstreben (finanzielle Absicherung, Sozialisation), geht notwendig eine Überrepräsentanz von Menschen aus höheren Einkommensverhältnissen in den Leitungspositionen künstlerischer Einrichtungen hervor. Zudem zeigen Forschungen auf, dass die Leitungsebene in kulturellen Betrieben überwiegend von Menschen aus einer *weißen*, bildungsbürgerlichen und männlich geprägten Mehrheitsgesellschaft heraus besetzt wird (Kapitel 3.1). Im Falle von Künstlerhäusern betrifft dies die künstlerischen Leitungen, aber auch die Beiräte und Jurys, die häufig aus Leitungspersonen als Garanten für Qualität zusammengesetzt sind, wie sich am Beispiel des Künstlerhaus Lukas zeigt. Die Auswahl der Stipendiat\*innen erfolgt somit aus einer wenig heterogenen Perspektive. Dadurch bleibt auch die Entscheidungsmacht darüber, was überhaupt künstlerisch förderungswürdig ist, in den Händen einiger Weniger, die weitestgehend eine *weiße*, bildungsbürgerliche und männliche Perspektive teilen. Verhärtet wird diese Tatsache noch, wenn Künstlerhäuser ausschließlich über Empfehlungsschreiben von Professor\*innen ihre Stipendien verteilen. In Kapitel 4.5 wurde auf die Machtmechanismen, die diesen Entscheidungs- und Auswahlprozessen zugrunde liegen, näher eingegangen und aufgezeigt, wie kulturbetriebliche Entscheidungsträger\*innen über Teilhabeverhältnisse walten, indem (unbewusst) entlang eines konventionellen Kunst- und Kulturverständnisses über Qualität und Wert – auch im Sinne einer Einstufung des Bereicherungsgrades durch die (künstlerische) Teilhabe bestimmter Menschen(gruppen) – bestimmt wird. Das, was während der Residenzaufenthalte an Projekten und Werken entsteht und präsentiert wird, zeugt automatisch von Qualität insofern, als dass das durchlaufene Auswahlverfahren den Maßstab für Hochwertigkeit bereits gelegt und gesichert hat. Damit wird, anknüpfend an die zweite Verwendungsform von Kultur, wie in Kapitel 2.1 beschrieben, (hoch)kulturelle Realität redundant (re)produziert. Denn das ‚Andere‘, Nicht-Europäische und Populär-Kulturelle, wird, wie in

Kapitel 4.4 dargestellt, häufig nur dann herangeführt, wenn die Homogenität von Lebenswelten in kulturellen Einrichtungen das Begehren nach ‚Diversität‘ steigert, wie bereits aufgezeigt oft einhergehend mit Domestizierung und der abendländischen Vorstellung des ‚Exotischen‘. Entsprechend bleibt das ‚Andere‘ stumm. Beispielsweise werden Fluchterfahrung oder nicht-*weiße* Sozialisationsgeschichten und Perspektiven auf Kunst außerhalb hochkultureller Korridore selten als wertige Bereicherung speziell in Entscheidungsfunktionen mitgedacht. Es bleibt bei einem *Darüber*-Sprechen. Die Entscheidungs- und damit Machtverhältnisse verweilen unangetastet und ebenso die tendenzielle Homogenität der aktiv Einbezogenen.

Heterogene Perspektiven außerhalb von Hochkultur und *weißem* Bildungsbürgertum mit in Entscheidungsprozesse und Leitungsfunktionen einzubeziehen, kann somit als fruchtbarer Schritt gelten, um dem Anspruch einer tatsächlichen Diversifizierung, die über das bloße Ausstellen nicht-*weißer* Kunst oder der Beteiligung an Debatten über Eurozentrismus hinausreicht, nachhaltig zu begegnen – jenseits einer überkommenen *weißen* Institutionslogik.

### 5.2.5 Komplexe Kunst, komplexe Gesellschaft

Die Frage, was ‚adäquate‘ Kunst und wer professionelle\*r Künstler\*in ist, welche dem Auswahlverfahren von Künstlerhäusern zugrunde liegt, reicht, wie in diesem Kapitel deutlich wurde, weit über das Maß einer normativen Ästhetik hinaus. Die Kunst ist eben nicht von ihren Künstler\*innen getrennt, sondern wird durch die Referenzsysteme von Künstlerhäusern aufgrund der eigenen (hochkulturellen) Perspektive anhand individueller Curricula als förderungswürdig oder nicht, als ‚adäquat‘ oder ‚dilettantisch‘, etikettiert. Insofern gilt es, hochkulturelle Orte wie Künstlerhäuser nicht als neutrale und apolitische Enklave des Kunstschaffens zu betrachten, sondern eine Rückbesinnung auf die gesellschaftspolitische Dimension von Kultur anzustreben. Auch oder gerade Künstlerresidenzen als hochkulturelle und traditionsbehaftete Institutionen hinsichtlich der gesellschaftspolitischen Konsequenzen ihres So-Seins zu befragen, kann ein Anfang bedeuten, ihr Eingebettet-Sein in gesellschaftliche Prozesse einerseits (an)zuerkennen und andererseits strukturelle Ungleichheitsverhältnisse innerhalb dieser kritisch zu reflektieren. Ein Verständnis von Kultur, wie es in Künstlerhäusern in hochkultureller Tradition vorherrscht,

darf die Abqualifikation eigener eurozentrischer Perspektiven und Ausschlussmechanismen nicht unter dem Gesichtspunkt bewährter Traditionsbildung legitimieren und wiederholt zur Norm machen, sondern muss auf seine Aktualität und Gültigkeit hin befragt werden – angesichts der gesellschaftlichen Pluralität, der gerecht zu werden es als Anspruch häufig formuliert. Ein solches Verständnis, das die Komplexität und Vielschichtigkeit von Künsten bewusst wertschätzt und pflegt, klammert die Komplexität kultureller Gesellschaftsprozesse hingegen aus. Gerade Künstlerhäuser wären ein vorstellbarer Ort, den Schutzraum, den sie bereitstellen, um einem entsprechend komplexen Künstler\*innenbegriff zu erweitern und neue künstlerische Ausdrucksformen und Arten des Zusammenkommens zu ermöglichen – um die eigene Vermittlung von Kultur in ihrer bisherigen Starre aufzubrechen. Das verlangt notwendig die konzeptuelle Einbeziehung von Menschen, die aus ihren heterogenen Perspektiven heraus Kultur künstlerisch (anders) deuten und umsetzen. Erst wenn die Heterogenität von Bevölkerung(en) bewusst als Bereicherung begriffen und aktiver Teil des kulturellen Lebens wird, kann Kultur ihr volles Potential als Möglichkeitsraum für eine dialogische Mündigkeit einer diversen Gesellschaft entfalten.

### 5.3 Limitationen

Ich verstehe diese Arbeit als Übersichtsarbeit, die die im kulturellen Sektor vorherrschenden Perspektiven und Faktoren hinsichtlich Ungleichheit darstellt und konkret auf Künstlerhäuser anwendet. Sie stellt einen Ausschnitt an aktuellen Diskursen dar, die sich an dem wenig beleuchteten Teilbereich von Künstlerhäusern anknüpfen lassen und einen Anhaltspunkt bieten können für weiterführende Forschungen. Außer Acht gelassen wurden in dieser Arbeit beispielsweise die zahlreichen sozio- und subkulturellen Ansätze, die als Gegenentwürfe in kulturbetrieblichen Einrichtungen bereits erprobt werden und sich zunehmend in der deutschsprachigen Kulturlandschaft etablieren. Die herangezogenen Diskurse lassen zudem eine weitere, in die Tiefe gehende Auseinandersetzung mit den komplexen Theorien zu klassistischen Wirkmechanismen oder einer rassismuskritischen Auseinandersetzung mit dem Kulturbetrieb noch offen. Hier sind weiterführende Forschungen notwendig ebenso wie die Fokussierung auf andere Aspekte von Ungleichheit im kulturellen Betrieb. Barrieren, die Menschen mit unterschiedlichen Mobilitätsgraden

auf physischer wie psychischer Ebene den Zugang zu kultureller Teilhabe erschweren oder Diskurse um Sexismus im Kulturbetrieb wurden an dieser Stelle beispielsweise unberücksichtigt gelassen, wenngleich sie ebenso unter dem Gesichtspunkt von Ungleichheitsverhältnissen im Kulturbetrieb zu beleuchten wären. Fruchtbar wäre außerdem eine präzisere Durchdringung des Kulturverständnisses selbst hinsichtlich seiner konstitutiven Essenz von ‚Eigenem‘ und ‚Anderem‘. So ließe sich an diese Arbeit die Frage anschließen, ob es überhaupt möglich ist, Kultureinrichtungen aus dem hochkulturellen Bereich für Menschen fernab des Kernpublikums attraktiv zu gestalten, oder ob eine tatsächliche Heterogenität erst durch einen radikalen Bruch mit der klassischen Hochkultur und einem Neudenken des Konzepts Kultur im Allgemeinen realisiert werden kann. Die vorliegende Arbeit versteht sich somit als Ausgangspunkt für eine tiefergehende kritische Auseinandersetzung mit Ungleichheitsverhältnissen in und durch Künstlerhäuser im Besonderen und dem Kulturbetrieb im Allgemeinen und soll eine Hinterfragung bestehender Konzepte von Künstlerhäusern hinsichtlich ihrer Ausschlussmomente anregen. Anzumerken ist an dieser Stelle außerdem, dass sich auch diese Arbeit in ihrer wissenschaftlichen Sprache aus einer zum Teil erschwerten Zugänglichkeit hochkultureller Kontexte nicht herausnimmt, was in dem theoretisch bearbeiteten Gegenstand und der entsprechend komplexen Lektüre, auf die ich mich in dieser Arbeit bezogen habe, begründet liegt.

## 6 Fazit

Künstlerhäuser folgen dem aktuellen Zeitgeist, Diversität und kulturelle Vielfalt mit in die eigene Ausschaffur einzubeziehen. Gefragt sind Vernetzung und internationale Zusammenarbeit in progressiven, gesellschaftsaktuellen Projekten. Inhaltlich wird die Entwicklung von Künstlerhäusern durch gesellschaftliche und kulturelle Prozesse also determiniert. Strukturell bleiben Künstlerresidenzen hingegen weitestgehend in traditionellen und eng gesteckten Auswahlssystemen verhaftet, die Ausschlüsse weit über die bloße Beurteilung von ‚ästhetischer Qualität‘ hinaus kreieren. Sie reproduzieren damit nicht nur eine tendenzielle Homogenität ihrer Akteur\*innen entlang eines hohen Bildungsabschlusses, sondern auch ein klassisch-hochkulturelles Verständnis von Kultur sowie einem darin enthaltenen starr umgrenzten Künstler\*innen-Begriff.

Ziel dieser Arbeit war es, Phänomene von Ungleichheitsverhältnissen im Kulturbetrieb auf den in diesem Zusammenhang bisher wenig beleuchteten Bereich von Künstlerhäusern zu übertragen und hinsichtlich eindeutiger wie latenter Ausschlussmomente zu untersuchen. Im ersten Teil wurden die Terminologien rund um den Begriff Kultur näher erläutert und erste Anzeichen über die bereits im Begriff angelegte Fremdkonstruktion herausgearbeitet. Diese terminologische Herleitung war notwendig, um Kultur selbst und seine unterschiedlichen Formen als etwas Gewordenes zu identifizieren, das von den Subjekten über habituelle Konditionierung und kulturpolitische Entscheidungen angeeignet wird. Hier wurde die Wechselwirkung zwischen kulturellen Normen und der Bezugnahme von Subjekten auf Kultur deutlich. Ein empirischer Überblick über die deutschsprachige Publikumsforschung und Studien zur kulturbetrieblichen Besetzung haben die Relevanz unterstrichen, die eine Auseinandersetzung mit Teilhabeverhältnissen im Kulturbetrieb notwendig macht.

Die Untersuchung zweierlei Aspekte von Ungleichheitsfaktoren im kulturellen Sektor, nämlich die Diskurse um Klassismus sowie rassismuskritische Ansätze im Kontext der Migrationsgesellschaft, leiteten über zu einer Auseinandersetzung mit strukturellen Distinktionsmechanismen und Ausschlussmomenten in Bezug auf Kultur. Die in diesen Diskursen enthaltenen soziopolitischen Faktoren machten die gesellschaftlichen Bedingungen sichtbar, unter denen kulturelle Teilhabe entsteht. Hier wurde lediglich eine Auswahl an Ungleichheitstheoretischen Ansätzen vorgestellt, die noch deutlich tiefer beleuchtet und ergänzt werden müsste.

Es wurde darüber hinaus aufgezeigt, wie das ‚Andere‘, das bereits in der Operationalität des Begriffs Kultur selbst enthalten ist, auf die Vereinheitlichung von Gruppen ausgelegt ist und damit klassistische und rassistische Stereotype reproduziert.

Schließlich wurden im dritten Teil die zuvor untersuchten Aspekte von Ungleichheit durch die Übertragung auf den konkreten Bereich von Künstlerhäusern präzisiert. Nach einer kurzen historischen Einordnung und einer Skizzierung der aktuellen Leitbilder und Referenzsysteme der Künstlerhäuser im deutschsprachigen Raum wurden die zuvor herausgearbeiteten Faktoren von Ungleichheitskonstruktionen auf ebendiese Auswahlssysteme bezogen, um darin verankerte Ausschlussmomente sichtbar zu machen. Es wurde ein Kreislauf herausgearbeitet, den der entlang von Bildungsabschlüssen gesteckte Künstler\*innenbegriff nach sich zieht, indem das Gütekriterium ‚Hochschulabschluss‘ eine Ho-



mogenität von bildungsbürgerlichen Perspektiven auch in Leitungsebenen reproduziert. Im Umkehrschluss führt der geringe Einbezug von unterschiedlichen (kulturellen) Lebensentwürfen außerhalb der Hochkultur zu einer relativen Resistenz gegenüber strukturellen Veränderungen in Künstlerhäusern. Der Fokus der Kunstvermittlung allein auf sichtbare Diskriminierung in kulturellen Betrieben führt allzu oft zu einem verkürzten Verständnis von Diversität, das die Präsentation des ‚Anderen‘ anstelle einer tatsächlichen Auseinandersetzung mit heterogenen Akteur\*innen und ihren Werken hinsichtlich eines gegenseitigen Voneinander-Lernens setzt. Diese Auslegung von Diversität verkennt die frühe Einschreibung kultureller Lebensentwürfe und schränkt die Realisierungsmöglichkeiten von Lebenspraktiken auf gesamtgesellschaftlicher Ebene ein. Das Mitdenken und Aufzeigen der zum Teil unbewussten Verstrickungen in kulturelle Sozialisationsprozesse (auch auf kontextueller Ebene) in hochkulturellen Fördereinrichtungen wie Künstlerhäusern zu etablieren, kann derart vermeintliche Bemühungen um Diversität durch die bloße Präsentation von ‚Fremdem‘ und das Sprechen über das ‚Anderere‘ um ein *Sprechen mit* und den aktiven Einbezug heterogener Perspektiven auch in Entscheidungsfunktionen ergänzen. Der Fokus dieser Arbeit lag also auf einem hochkulturellen Verständnis von Kunst und Kultur, das Ausschlussmomente schafft und sich gleichzeitig stets aufs Neue legitimiert, indem es sich als Norm innerhalb der deutschsprachigen Kulturlandschaft fortlaufend tradiert. Diesen Aspekt von Kultur – als ein sich selbst konstituierender Begriff mit gleichzeitiger Fremdkonstruktion – aufzubrechen, den Einrichtungen wie Künstlerhäuser mittragen und reproduzieren, würde den hochkulturellen Sektor zwar vor die Herausforderung stellen, seinen eigenen Gegenstand zu destruieren. Gleichzeitig kann genau diese kritische Auseinandersetzung mit dem im deutschsprachigen Raum dominanten Kulturverständnis fruchtbarer Ausgangspunkt sein, die Vermittlung einer exkludierenden Kultur zu sabotieren und Kunstschaffende in ihrer Pluralität zu stärken, ohne die komplexen Vergesellschaftungsprozesse und defizitären Kulturentwürfe zu verharmlosen und auszublenken. Denn gerade diese kulturellen Diskrepanzen machen Zwischenräume erkennbar, die Kultur als eine ideelle Konstruktion sichtbar werden lassen und damit das Potenzial ihrer Gestaltbarkeit aufdecken.

## 7 Literaturverzeichnis

- Adorno, Th. W. (1969). *Erziehung zur Mündigkeit*. In G. Kadelbach (Hrsg.), *Erziehung zur Mündigkeit* (25. Aufl., S. 133-147). Suhrkamp Verlag.
- Aikins, M., Bremberger, T., Aikins, J., Gyamerah, D. & Yildirim-Caliman, D. (2021). *Afrozensus 2020: Perspektiven, Anti-Schwarze Rassismuserfahrungen und Engagement Schwarzer, afrikanischer und afrodiasporischer Menschen in Deutschland*.  
<https://afrozensus.de/reports/2020/>
- Badham, M. (2017, August). *The Social Life of Artist Residencies: working with people and places not your own – part 2*. Seismopolit – Journal of Art and Politics.  
<http://www.seismopolite.no/the-social-life-of-artist-residencies-working-with-people-and-places-not-your-own-part-2>
- Benbrahim, K. (2021). „Why representation matters – Meine Repräsentanz soll nicht das Ende der Fahnenstange sein!“. In N. Warrach (Hrsg.), *Sexualitäten und Geschlechtsidentitäten in der Migrationsgesellschaft* (S. 35-39). IDA.  
[https://www.idaev.de/fileadmin/user\\_upload/pdf/publikationen/Reader/2021\\_Reader\\_SuGiM\\_Screenversion.pdf](https://www.idaev.de/fileadmin/user_upload/pdf/publikationen/Reader/2021_Reader_SuGiM_Screenversion.pdf)
- Borer, D. (2014, Oktober 23). *Bericht zum 1. Kolloquium Art.School.Differences, 4.10.2014 an der HEM – Genève*. ZHdK.  
<https://blog.zhdk.ch/artschooldifferences/2014/10/23/bericht-zum-1-kolloquium/>
- Bourdieu, P. (1983). *Ökonomisches Kapital, kulturelles Kapital, soziales Kapital*. In R. Kreckel (Hrsg.), *Soziale Ungleichheiten* (S. 183-198). O. Schwartz.
- Bücken, S. (2020/2021). *Zur Dringlichkeit einer rassismuskritischen Perspektive für die Kulturelle Bildung in der Migrationsgesellschaft: Machtkritische Reflexionen zu Kultur, Sprache, Nation*. Kulturelle Bildung Online. <https://www.kubi-online.de/artikel/zur-dringlichkeit-einer-rassismuskritischen-perspektive-kulturelle-bildung>
- Bücken, S. & Frieters-Reermann, N. (2021, Juni 23). *Kritisch-reflexive Urteilskompetenz in der Bildungsarbeit*. *Sozial Extra*, 45, 263–267. <https://doi.org/10.1007/s12054-021-00397-5>
- Dinkelaker, S., Huke, N. & Tietje, O. (2021). *Einleitung: Umkämpfte Teilhabe*. In S. Dinkelaker, N. Huke & O. Tietje (Hrsg.), *Nach der „Willkommenskultur“ – Geflüchtete zwischen umkämpfter Teilhabe und zivilgesellschaftlicher Solidarität* (S. 7-22). transcript Verlag.
- El-Qasem, K. (2021). *Plädoyer für ein Denken (Bau)Kultureller Bildung jenseits der Milieukategorie*. Kulturelle Bildung Online. <https://www.kubi->

[online.de/index.php/artikel/plaedoyer-denken-baukultureller-bildung-jenseits-milieu-kategorie](https://www.online.de/index.php/artikel/plaedoyer-denken-baukultureller-bildung-jenseits-milieu-kategorie)

- Fritz, M. (2016, Februar 08). Der weißeste Job ist Kurator! Diversity in New York. *artmagazine*. <https://www.artmagazine.cc/content92550.html>
- Goethe Institut (2010). *Geschichte der Künstlervillen: Was ist eigentlich eine Künstlerresidenz?*. Goethe Institut. <https://www.goethe.de/ins/jp/de/sta/kyo/res/res/21208622.html>
- Hammade, H. (2020, Juli 28). *Klassismus: Die übersehene Diskriminierungsform*. Deutschlandfunk Kultur. <https://www.deutschlandfunkkultur.de/klassismus-die-uebersehene-diskriminierungsform-100.html>
- Kastner, J. (2021). Klasse als Kampfbegriff: Zur Klassenausblendung (in) der bildenden Kunst. In D. Robnik (Hrsg.), *Klassen sehen: Soziale Konflikte und ihre Szenarien* (S. 61-81). UNRAST-Verlag.
- Kemper, A. (2016). *Klassismus: eine Bestandsaufnahme*. Friedrich Ebert Stiftung. <https://library.fes.de/pdf-files/bueros/erfurt/12716.pdf>
- Keuchel, S. (2016). Quo vadis Kulturvermittlung?. In B. Mandel (Hrsg.), *Teilhabeorientierte Kulturvermittlung: Diskurse und Konzepte für eine Neuausrichtung des öffentlich geförderten Kulturlebens* (S. 79-87). transcript Verlag.
- Kirchberg, V. & Kuchar, R. (2016). Zwischen simpler Kulturstatistik und fundierter Grundlagenforschung. Repräsentative Studien zur Kulturnutzung im internationalen Vergleich. In P. Glogner-Pilz & P. Föhl (Hrsg.), *Handbuch Kulturpublikum: Forschungsfragen und -befunde* (S. 555-586). Springer VS.
- Lüber, K. (2017). „Klassische Hochkultur verliert ihre Relevanz“. Goethe Institut. <https://www.goethe.de/ins/sg/de/kul/fok/seh/20946756.html>
- Lüddemann, S. (2019). *Kultur - Eine Einführung* (2. Aufl.). Springer VS.
- Mandel, B. (2016). Einleitung. In B. Mandel (Hrsg.), *Teilhabeorientierte Kulturvermittlung: Diskurse und Konzepte für eine Neuausrichtung des öffentlich geförderten Kulturlebens* (S. 9-15). transcript Verlag.
- Mandel, B. (2016). Audience Development, kulturelle Bildung, Kulturentwicklungsplanung, Community Building. In B. Mandel (Hrsg.), *Teilhabeorientierte Kulturvermittlung: Diskurse und Konzepte für eine Neuausrichtung des öffentlich geförderten Kulturlebens* (S. 15-49). transcript Verlag.
- Matusko, I. (2022, Mai 31). *Nach den Regeln der Kunst*. taz. <https://taz.de/Wenn-die-Klasse-entscheidet/!5854909/>
- Meyenburger, A. & Kremer, M. (2016). KulturLeben Berlin – Arm, aber Lust auf mehr!. In B. Mandel (Hrsg.), *Teilhabeorientierte Kulturvermittlung: Diskurse und Konzepte*

*für eine Neuausrichtung des öffentlich geförderten Kulturlebens* (S. 109-114). transcript Verlag.

- Moser, A. (2020). Kulturarbeit in der ‚Migrationsgesellschaft‘. *p/art/icipate – Kultur aktiv gestalten* (11), 51-67. [https://www.p-art-icipate.net/wp-content/uploads/2020/10/SHUT-DOWN\\_10\\_2020.pdf](https://www.p-art-icipate.net/wp-content/uploads/2020/10/SHUT-DOWN_10_2020.pdf)
- Nünning, A. (2009, Juli 23). *Vielfalt der Kulturbegriffe*. Bundeszentrale für Politische Bildung. <https://www.bpb.de/lernen/kulturelle-bildung/59917/vielfalt-der-kulturbegriffe/>
- Pähler, A. (2021). *Kulturpolitik für eine pluralistische Gesellschaft*. transcript Verlag.
- Renz, T. (2016). Nicht-Besucher im Kulturbetrieb. In B. Mandel (Hrsg.), *Teilhabeorientierte Kulturvermittlung: Diskurse und Konzepte für eine Neuausrichtung des öffentlich geförderten Kulturlebens* (S. 61-78). transcript Verlag.
- Robnik, D. (2021). Einleitung: Klasse als Sicht und Sache. In D. Robnik (Hrsg.), *Klassen sehen: Soziale Konflikte und ihre Szenarien* (S. 7-12). UNRAST-Verlag.
- Saner, Ph., Vögele, S. & Vessely, P. (2016). Einleitung. In Ph. Saner, S. Vögele & P. Vessely (Hrsg.), *Schlussbericht Art.School.Differences* (S. 2-19). ZHdK. [https://blog.zhdk.ch/artschooldifferences/files/2016/10/ASD\\_Schlussbericht\\_final\\_web\\_verlinkt.pdf](https://blog.zhdk.ch/artschooldifferences/files/2016/10/ASD_Schlussbericht_final_web_verlinkt.pdf)
- Seeck, F. (2022). *Zugang verwehrt: Keine Chance in der Klassengesellschaft: wie Klassismus soziale Ungleichheit fördert*. Atrium Verlag.
- Schulz, G. (2016). Zahlen – Daten – Fakten: Geschlechterverhältnisse im Kultur- und Medienbetrieb. In G. Schulz, C. Ries & O. Zimmermann (Hrsg.), *Kultur und Medien - Ein Überblick über aktuelle Tendenzen, Entwicklungen und Lösungsvorschläge* (S. 27-361). <https://www.kulturrat.de/wp-content/uploads/2016/12/Frauen-in-Kultur-und-Medien.pdf>
- Sharifi, B., Schreiber, L. & Donner, J. (2022, Januar 01). *Kunst kommt von Kapital? Vorwort des Teams*. Diversity Arts Culture. <https://diversity-arts-culture.berlin/magazin/kunst-kommt-von-kapital>
- Sonderegger, R. (2021). Multiple Klass(e)ifizierungen in der (kunst-)universitären Bildung. In D. Robnik (Hrsg.), *Klassen sehen: Soziale Konflikte und ihre Szenarien* (S. 13-44). UNRAST-Verlag.
- Van den Berg, K. (2018). Damit wir uns besser fühlen? Eine kleine Kartierung sozial engagierter Kunst. In H. D. Huber, K. van den Berg, L. Rainer, J. K. Kalu & P. Sinapius (Hrsg.), *Intermedialität und Performativität in den Künstlerischen Therapien: Wissenschaftliche Grundlagen der Künstlerischen Therapien 7* (S. 187-221). epubli Verlag.
- Vivanco, J., Ali Bakhsh Naini, S., Gyamerah, D., Wagner, L. & Yıldırım-Caliman, D. (2019). *VINK Vielfalt in Kultureinrichtungen: Ein Ergebnisbericht von Vielfalt entscheidet –*

*Diversity in Leadership, Citizens For Europe (CFE) für das Berliner Projektbüro für Diversitätsentwicklung – Diversity Arts Culture.* Diversity Arts Culture.  
<https://diversity-arts-culture.berlin/sites/default/files/2021-06/vinkergebnisberichtkurzfassung.pdf>

Wellgraf, S. (2013). „The Hidden Injuries of Class“. Mechanismen und Wirkungen von Klassismus in der Hauptschule. In C. Giebeler, C. Rademacher & E. Schulze (Hrsg.), *Intersektionen von race, class, gender, body: Theoretische Zugänge und qualitative Forschungen in Handlungsfeldern der Sozialen Arbeit.* (S. 39-59). Verlag Barbara Budrich.  
[https://books.google.de/books?id=-iFpDwAAQBAJ&printsec=frontcover&hl=de&source=gbs\\_ge\\_summary\\_r&cad=0#v=onepage&q&f=false](https://books.google.de/books?id=-iFpDwAAQBAJ&printsec=frontcover&hl=de&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false)

## 8 Internetquellen

<https://www.akademie-solitude.de/de/akademie/leitbild/> [Vom 19.06.2022]

<https://www.akademie-solitude.de/de/stipendium/stipendien/solitude-stipendium/>  
[Vom 18.06.2022]

<http://www.artists-unlimited.de/1985/stipendium/> [Vom 18.06.2022]

<https://www.balmoral.de/bewerbungen> [Vom 17.06.2022]

<https://www.bbk-kulturwerk.de/atelierbuero/bewerbungsunterlagen> [Vom 18.06.2022]

<https://www.bbk-berlin.de/news> [Vom 17.07.2022]

<https://www.bbk-kulturwerk.de/infothek> [Vom 17.07.2022]

<https://www.berliner-kuenstlerprogramm.de/de/bewerbung/> [Vom 18.06.2022]

<https://www.berliner-kuenstlerprogramm.de/de/events/zinny-maidagan-keine-flagge-in-der-sonne/> [Vom 01.07.2022]

<https://www.berliner-kuenstlerprogramm.de/de/programm/gespraechе-lesungen/>  
[Vom 07.07.2022]

<https://www.bundesregierung.de/breg-de/bundesregierung/bundeskanzleramt/staatsministerin-fuer-kultur-und-medien/kultur/kulturelle-teilhabe>  
[Vom 28.06.2022]

<https://www.co-mg.de/stipendium/> [Vom 18.06.2022]

<https://www.co-mg.de/kontakt/bewerbung/> [Vom 17.06.2022]

<https://www.da-kunsthause.de/projektstipendium/das-stipendium/> [Vom 18.06.2022]

<https://diversity-arts-culture.berlin/diversity-arts-culture/zahlen-und-fakten>  
[Vom 20.07.2022]

<https://www.duden.de/rechtschreibung/Hochkultur> [Vom 25.05.2022]

<https://www.goethe.de/de/kul/bku/ser/khs/729201.html> [Vom 20.06.2022]

<https://www.goethe.de/de/kul/bku/ser/khs/798322.html> [Vom 20.06.2022]

<https://www.goethe.de/de/kul/bku/ser/khs.html> [Vom 20.06.2022]

<https://www.kis-cuxhaven.de/bewerbung/> [Vom 18.06.2022]

<https://kulturfoerdervereine.eu/daten-fakten/> [Vom 10.07.2022]

<https://www.kuenstlergut-proesitz.de/index.php/en/ausschreibung> [Vom 18.06.2022]

[https://www.kuenstlerhaus-lukas.de/?K%FCnstlerischer Beirat und Jury](https://www.kuenstlerhaus-lukas.de/?K%FCnstlerischer+Beirat+und+Jury)

[Vom 08.07.2022]

[https://www.kuenstlerhauslukas.de/?Aktuell:Spendenaufruf f%FCr K%FCnstlerhaus in der %0AWestukraine](https://www.kuenstlerhauslukas.de/?Aktuell:Spendenaufruf+f%FCr+K%FCnstlerhaus+in+der+%0AWestukraine) [Vom 09.07.2022]

<https://www.kunststiftung.de/ausschreibungen.html> [Vom 17.06.2022]

<https://www.otte1.org/de/bewerbung/> [Vom 17.06.2022]

[https://www.statistischebibliothek.de/mir/servlets/MCRFileNodeServlet/DEHeft\\_derivate\\_00058222/1023002209004.pdf](https://www.statistischebibliothek.de/mir/servlets/MCRFileNodeServlet/DEHeft_derivate_00058222/1023002209004.pdf) [Vom 24.06.2022]

<https://werkleitz.de/stipendien/a38-stipendium/> [Vom 18.06.22]

## Eigenständigkeitserklärung

Name, Vorname: Henriette Busch  
Matrikelnummer: 193201019  
Titel der Abschlussarbeit: Soziale Ungleichheit im Kulturbetrieb  
am Beispiel von Künstlerhäusern

**Ich erkläre**, dass ich die Abschlussarbeit ohne fremde Hilfe und nur unter Verwendung der angegebenen Hilfsmittel angefertigt habe. Die Stellen, die anderen Werken (einschließlich solcher aus elektronischen Datenbanken oder aus dem Internet) wörtlich oder sinngemäß entnommen sind, habe ich unter Angabe der Quelle und Einhaltung der Regeln wissenschaftlichen Zitierens kenntlich gemacht. Dies gilt auch für Zeichnungen, Skizzen, bildliche Darstellungen und dergleichen.

Ort, Datum: Hamburg, 03. August 2022

Unterschrift: \_\_\_\_\_

### Optional:

## Elektronische Veröffentlichung meiner Abschlussarbeit

### 1. Rechtseinräumung

Ich räume der MSH Medical School Hamburg GmbH (im Folgenden: die Hochschule) das nicht exklusive, kostenfreie, zeitlich unbefristete Recht ein, (a) die Abschlussarbeit und (b) zugehörige Metadaten und Abstracts, die von mir geliefert und/oder durch die Hochschule ergänzt werden,

- auf ihrem Publikationsserver zu veröffentlichen,
- im Internet öffentlich zugänglich zu machen,
- in andere Datenformate zu konvertieren,
- elektronische Vervielfältigungsstücke anzufertigen und zu speichern.

Die Hochschule darf dabei Dritte als Hilfspersonen einschalten. Sie ist nicht zur Nutzung der genannten Rechte verpflichtet und ist insbesondere frei in der Entscheidung, ob und wann sie die Abschlussarbeit veröffentlicht und wie lange sie diese öffentlich zugänglich macht.

Sollte die Abschlussarbeit veröffentlicht werden, so ist mir bewusst, dass die Hochschule gesetzlich dazu verpflichtet ist, die Abschlussarbeit an die Deutsche Nationalbibliothek sowie die Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg zu liefern.

### 2. Kein Verstoß gegen gesetzliche Vorschriften oder Rechte Dritter

Ich versichere, dass der Nutzung der in Ziffer 1 eingeräumten Rechte durch die Hochschule keine Rechtshindernisse entgegenstehen. Sollte ich Kenntnis von etwa-

igen Rechtshindernissen erlangen, setze ich die Hochschule davon unverzüglich in Kenntnis. Sollte die Hochschule dies verlangen, übergebe ich ihr unverzüglich alle notwendigen Informationen und Daten zur Klärung eventueller Rechtshindernisse, die der Nutzung der in Ziffer 1 eingeräumten Rechte entgegenstehen könnten. Von etwaigen Ansprüchen Dritter, die sich aus der Verletzung ihrer Rechte durch die Veröffentlichung meiner Abschlussarbeit ergeben, stelle ich die Hochschule frei.

### 3. Verarbeitung meiner personenbezogenen Daten

Ich nehme zur Kenntnis, dass die Hochschule für die Dauer der Nutzung der in Ziffer 1 eingeräumten Rechte, also zeitlich unbefristet, meinen Namen und geeignete Metadaten zur Abschlussarbeit (personenbezogene Daten im Sinne der Datenschutzgrundverordnung, DSGVO) verarbeitet. Insbesondere können diese Daten im Internet öffentlich zugänglich gemacht werden und an die Deutsche Nationalbibliothek, die Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg und an Hilfspersonen der Hochschule im Sinne der Ziffer 1 weitergegeben werden.

Rechtsgrundlage für die Verarbeitung sind Art. 6 Abs. 1 lit. b und lit. c DSGVO.

Mir stehen hinsichtlich der Verarbeitung meiner personenbezogenen Daten gegenüber der Hochschule Rechte auf Auskunft, Berichtigung, Löschung oder Einschränkung der Verarbeitung zu sowie ein Beschwerderecht bei der zuständigen Aufsichtsbehörde.

Den Datenschutzbeauftragten der Hochschule erreiche ich unter [datenschutz@medicalschooll-hamburg.de](mailto:datenschutz@medicalschooll-hamburg.de).

Ort, Datum: Hamburg, 03. August 2022

Unterschrift: \_\_\_\_\_