

zfm

2/2018

GESELLSCHAFT FÜR MEDIENWISSENSCHAFT (HG.)

[transcript]

ZEITSCHRIFT FÜR
MEDIENWISSENSCHAFT

zfm

2/2018

19 KLASSE

BILDNACHWEISE

KLASSE

- S. 9** Screenshot aus: Beatstrokes: I Do, Regie: Sander Houtkruijer, Produktion: Bears Calling, D 2017, mit freundlicher Genehmigung, youtube.com/watch?v=iXz3lGEuW0o, gesehen am 2.8.2018 (Orig. in Farbe)
- S. 23, 25, 31, 32, 34** Screenshots aus: Naked Attraction, Produktion: Studio Lambert (Channel 4), 2016 (Orig. in Farbe)
- S. 39** Michael Vandergucht: Edward Ward, 1710 (Royal Armouries Museum), en.wikisource.org/wiki/Author:Edward_Ward#/media/File:Ned_Ward_by_Michael_Vandergucht.jpg, gesehen am 2.8.2018; *The London Spy*, Part I, Third Edition, London 1700
- S. 41** John Sturt: Sir Isaac Bickerstaff, 1710. Frontispiz in einer Buchausgabe des Tatler, London (ohne Datierung)
- S. 42** Aus: Judith Drake (anonym): *An Essay in Defence of the Female Sex*, London 1696
- S. 43** Aus: *The Female Tatler*, Nr. 21, 22.8.1709
- S. 45** Aus: Thomas Brown: *The Works of Mr. Thomas Brown, the fourth and last volume*, London 1730
- S. 53** Screenshots aus: *Rise Above. The Tribe 8 Documentary*, Regie: Tracy Flannigan, USA 2003 (Orig. in Farbe)
- S. 59** Albumcover: *Snarkism von Tribe 8*, Produktion: Alternative Tentacles, USA 1996 (Orig. in Farbe)
- S. 66** Werbeanzeige des Möbelherstellers Welle, in: *HörZu*, Nr. 44, 1954, 38; Werbeanzeige des Geräteherstellers Kuba, in: *HörZu*, Nr. 48, 1954, 31; N.N.: Wohnkultur – eine Phrase?, in: *Haus und Heim*, Nr. 1, 1966, 7
- S. 69** N.N.: Hochgelobt die Schrankwand, in: *Haus und Heim*, Nr. 11, 1964, 6; Preisrätsel der Woche, in: *HörZu*, Nr. 48, 1955, 55; Werbeanzeige des Möbelherstellers Musterring, in: *HörZu*, Nr. 39, 1961, 60
- S. 74–79** Screenshots aus: *Augenblicke. Gesichter einer Reise [Visage, Village]*, Regie: Agnès Varda und JR, Frankreich 2017, mit freundlicher Genehmigung, Copyright: ©Agnès Varda-JR-Ciné-Tamaris, Social Animals 2016
- S. 80** Pressefoto von Agnès Varda und JR, Copyright: ©Agnès Varda-JR-Ciné-Tamaris, Social Animals 2016 (Orig. in Farbe)
- S. 84** Alex Strasser: *Filmentwurf, Filmregie, Filmschnitt. Gesetze und Beispiele*, Halle (Saale) 1937 (Filmbücher für Alle 3), 36
- S. 90** Screenshots aus: *Ludi als Kinoamateure*, Regie: Friedrich Kuplent, 9,5 mm, AT 1930, stumm, Österreichisches Filmmuseum
- S. 116** Screenshots aus: PewDiePie: MY NEW SETUP!, dort datiert 17.7.2018, youtube.com/watch?v=TX_NPrR1878, gesehen am 1.8.2018 (Orig. in Farbe)
- S. 121** Screenshots aus: PewDiePie: MY SETUP TOUR 2018 v2, dort datiert 9.1.2018, youtube.com/watch?v=AgOTxy_Aps, gesehen am 1.8.2018 (Orig. in Farbe)

Falls trotz intensiver Nachforschungen Rechteinhaber_innen nicht berücksichtigt worden sind, bittet die Redaktion um eine Nachricht.

EDITORIAL

Medienwissenschaft zu betreiben bedeutet immer auch, sich zu fragen, was die Voraussetzungen und Bedingungen der eigenen Forschung sind. Die Medialität von Dingen und Ereignissen wird häufig erst in der Beschäftigung mit ihrer Theorie und Geschichte, ihrer Technik und Ästhetik freigelegt. In diesem Sinne betreibt die *ZfM* eine kulturwissenschaftlich orientierte Medienwissenschaft, die Untersuchungen zu Einzelmedien aufgreift und durchquert, um nach politischen Kräften und epistemischen Konstellationen zu fragen.

Unter dieser Prämisse sind Verbindungen zu internationaler Forschung ebenso wichtig wie die Präsenz von Wissenschaftler_innen verschiedener disziplinärer Herkunft. Die *ZfM* bringt zudem verschiedene Schreibweisen und Textformate, Bilder und Gespräche zusammen, um der Vielfalt, mit der geschrieben, nachgedacht und experimentiert werden kann, Raum zu geben.

Jedes Heft eröffnet mit einem SCHWERPUNKTTHEMA, das von einer Gastredaktion konzipiert wird. Unter EXTRA erscheinen aktuelle Aufsätze, die nicht auf das Schwerpunktthema bezogen sind. DEBATTE bietet Platz für theoretische und/oder (wissenschafts-)politische Stellungnahmen. Die Kolumne WERKZEUGE reflektiert die Soft- und Hardware, die Tools und Apps, die an unserem Forschen und Lehren mitarbeiten. In den BESPRECHUNGEN werden aktuelle Veröffentlichungen thematisch in Sammelrezensionen diskutiert. Die LABORGESPRÄCHE setzen sich mit wissenschaftlichen oder künstlerischen Forschungslaboratorien und Praxisfeldern auseinander. Von Gebrauch, Ort und Struktur visueller Archive handelt die BILDSTRECKE. Aus gegebenen Anlässen konzipiert die Redaktion ein INSERT.

Getragen wird die *ZfM* von den Mitgliedern der Gesellschaft für Medienwissenschaft, aus der sich auch die Redaktion (immer wieder neu) zusammensetzt. Es gibt verschiedene Möglichkeiten, sich an der *ZfM* zu beteiligen: (1) die Entwicklung und redaktionelle Betreuung eines Schwerpunktthemas, (2) die Einreichung von Aufsätzen und Reviewessays für das Heft und (3) von Buchrezensionen und Tagungsberichten für die Website. Die Veröffentlichung der Aufsätze erfolgt nach einem Peer-Review-Verfahren. Alle Beiträge sind im Open Access verfügbar. Auf www.zfmedienwissenschaft.de befinden sich das Heftarchiv, aktuelle Besprechungen und Beiträge in den Web-Extras, der Gender-Blog sowie genauere Hinweise zu Einreichungen.

ULRIKE BERGERMANN, DANIEL ESCHKÖTTER, PETRA LÖFFLER, KATHRIN PETERS,
FLORIAN SPRENGER, STEPHAN TRINKAUS, THOMAS WAITZ, BRIGITTE WEINGART

INHALT

Editorial

KLASSE

- 10 **ULRIKE BERGERMANN / ANDREA SEIER**
KLASSE Einleitung in den Schwerpunkt
- 22 **THOMAS WAITZ**
Begehren des Marktes «Naked Attraction» und Phantasmen der Klassenlosigkeit
- 36 **STEPHAN GREGORY**
Ranking, Sorting, Classing Klassifikation und Klassenkampf um 1700
- 48 **ATLANTA INA BEYER**
Anders zuhören Tribe 8s ästhetische Praktiken: «Disidentification» und queere Klassenpolitiken
- 62 **MONIQUE MIGGELBRINK**
Von «Idiotenlaternen» und «Kulturmaschinen» Klassenspezifische Vermöbelung von Fernsehapparaten in den 1950er/60er Jahren im interkulturellen Vergleich
- 72 **DORO WIESE**
Augenblicke. Gesichter einer Reise von JR und Agnès Varda als Repräsentation der «Klasse ohne Privilegien»
- 82 **SANDRA LADWIG**
Von der Arbeit am Film Die österreichische Amateurfilmkultur der Zwischenkriegszeit
- 93 **RUTH SONDEREGGER**
Doing Class Hochschulzugang, Kunst und das Gewürz-Andere
- 101 **MARLENE STREERUWITZ**
im Gespräch mit **ASTRID DEUBER-MANKOWSKY**
Klassensprachen. Punkt.

EXTRA

- 113 **SIMON STRICK**
Alt-Right-Affekte Provokationen und Online-Taktiken
- 126 **AUTOR_INNEN**

—
KLASSE



I Do, Screenshot aus: Beatstakes: *I Do*, Regie: Sander Houtkruijer, D 2017
(Orig. in Farbe)

KLASSE

Einleitung in den Schwerpunkt

«I want my accent back.»¹

«Nowadays it is fashionable to talk about race or gender; the uncool subject is class. It's the subject that makes us all tense, nervous, uncertain about where we stand.»²

«We won with young. We won with old. We won with highly educated. We won with poorly educated. I love the poorly educated.»³

Prozesse der Klassifizierung sind nicht nur auf Kapitalsorten, sondern auch auf Medien angewiesen – sie passieren in Medien und sind selbst medial. Klassifizieren heißt die Grenzen zwischen Sichtbarem und Unsichtbarem bzw. Wahrnehmbarem und Nichtwahrnehmbarem zu bearbeiten. Einteilen und zuordnen, Kategorien bilden und voneinander abgrenzen finden nicht jenseits, sondern stets innerhalb von Milieus statt, die diese Vorgänge ermöglichen, nahelegen, mehr oder weniger wahrscheinlich machen und von ihnen zugleich verändert werden.⁴ Wissensformen, Existenzweisen und Regierungstechnologien sind dabei im Spiel, Berechnungen, Erzählungen und Erfahrungen, Fiktives und Dokumentarisches, Ästhetisches und Politisches, Humanes und Nichthumanes. Kurz: Klassifizieren ist ein grundlegend performativer Akt, der theoretisches Wissen wie praktisches Know-how erfordert und bereitstellt. Seine menschlichen Akteur_innen sind geprägt von einer klassistisch organisierten Herkunft, die weitgehend unterthematized geblieben ist, sei es, weil es «die Arbeiterklasse» im tradierten nationalstaatlichen Sinne nicht mehr zu geben scheint bzw. sie sich mit anderen Formen sozialer Markierungen wie Rassismus stark überlagert, oder weil beispielsweise im akademischen Bereich seit «Bologna» die Zugänge zur Hochschulbildung und

¹ Susan Leigh Star über ihr Ankommen an der Stanford University: «[B]y 9:00 the next morning my accent disappeared [...] annihilation I feared. There is nothing in the words/working class that tastes of this confusion.» Dies.: I Want My Accent Back, in: *Sinister Wisdom, A Journal of Words and Pictures for the Lesbian Imagination in All Women*, Vol. 16, 1981, 20–23, hier 21.

² bell hooks: *where we stand: class matters*, New York, Abingdon/Oxon 2000, vii.

³ US-Präsident Donald Trump, 23.2.2016.

⁴ Zum «Milieu» vgl. Michael Vester: *Die Gesellschaft als Kräftefeld: Klassen, Milieus und Praxis in der Tradition von Durkheim, Weber und Marx*, in: Florian Huber, Christian Wessely (Hg.): *Milieu. Umgebungen des Lebendigen in der Moderne*, München 2017, 136–175.

Hochschulkarriere nochmals auf die gesellschaftlichen, weißen, männlichen Eliten verengt wurden.

Es ist der Akt des Klassifizierens, der für die Medienwissenschaft in epistemologischer und praxeologischer, populär- und hochkultureller, macht- und potenziell auch selbstkritischer Hinsicht relevant ist. Klasse, darum soll es im Folgenden gehen, ist ein Ergebnis eines mehr oder weniger expliziten Tuns, das ohne Medien nicht auskommt. Insofern sich Medienwissenschaft für die komplexen Wechselverhältnisse zwischen Konstitution und Unterwanderung interessiert, sind die historischen und gegenwärtigen Entwicklungen und Problematisierungen des Klassenbegriffs von Interesse, insbesondere seine Verkomplizierung als intersektionale Kategorie.⁵ Klassen⁶ sind heute nicht mehr nur im Antagonismus von Kapital und Arbeitskraft zu denken, sondern in den neuen Formen der Prekarität, in denen körperliche, psychische und materielle Ressourcen kapitalisiert werden, und sie zeigen sich mehr denn je als gegenderte und rassifizierte; Medien bilden das ab, sie arbeiten daran mit oder auch dagegen, sie zeigen und problematisieren auch die nationalen und globalen Spaltungen von superreich und arm.

Inwiefern befördert die Gebrauchsweisen von, das Nachdenken über bzw. das Kritisieren von Medien soziale Klassifizierungen? Welche Funktion übernehmen Film, Fernsehen und sogenannte soziale Medien in Akten der sozialen Klassifizierung? Welche Formen impliziten und/oder expliziten Klassenwissens stellen sie bereit? Und was alles kann überhaupt zum Medium der Klassifizierung werden? Am Beginn der europäischen Klassengesellschaften um 1700 seien es Prozesse des Kopierens, Vervielfältigens und Nachäffens gewesen, die in den Massenmedien Presse, Kaffeehaus und Club die Durchsetzung des «Classings» begleiteten, so Stephan Gregory.⁷ Was erbt die Medienwissenschaft davon? In welcher Weise ist das, was als inhaltlich repräsentativ oder valide gilt, schon klassifiziert und gegendert, bevor spezifische Forschungsinteressen überhaupt artikuliert werden?

Neue Klassen, deren Namen noch zur Debatte stehen, entstehen zur Zeit global entlang von Ökologie und Ressourcenverteilungen zwischen dem Globalen Norden und dem Globalen Süden. Im Rahmen einer «kapitalistischen Weltökonomie» beleben bioökonomische Programme die Industrien der westlichen Nationen und tragen durch die Umwidmung und Enteignung von Agrarflächen zur Vertiefung einer klassenförmigen Nord-Süd-Spaltung bei, klassenförmig schon durch die klassische Verteilung von Produktionsmitteln/Kapital und dem Zu-Markte-Tragen von Körpern und natürlichen Ressourcen.⁸ Der Klassenkampf hängt von einer neuen Geologie ab, schreibt Bruno Latour.⁹ Dass diese Geschichte unsere Medien mit den Ressourcenströmen des Kolonialismus bis zur heutigen Müllzirkulation verbindet, fasst Sean Cubitt mit der Formel «Finite Media»: Was heute «Umwelt» heißt, entstand mit dem Kapitalismus und bringt bis heute neue Klassen hervor. Die Ausbeutung der «indigenen Klassen» für die Mobiltelefone und Computer

⁵ Vgl. Michael S. Kimmel, Abby L. Ferber (Hg.): *Privilege. A Reader*, New York, London 2016; Encarnación Gutiérrez-Rodríguez, Kien Nghi Ha, Jan Hutta u. a.: *Rassismus, Klassenverhältnisse und Geschlecht an deutschen Hochschulen. Ein runder Tisch, der aneckt*, in: *sub/urban*, Zeitschrift für kritische stadtforschung, Nr. 4, H. 2/3, 2016, 161–190.

⁶ Die Begriffsherkunft seit 1890 und ihre Verschränkung mit Kriminalanthropologie und Eugenik sowie ihren Zusammenhang mit «Schulklassen» und ihrer sozialen Segregation erläutert Andreas Kemper: «Unterklasse» als Korrekptionsanstalt – Zur Herkunft des Begriffs *underclass*, in: *Beiträge des Instituts für Klassismusforschung*, August 2013, klassismusforschung.wordpress.com/2013/08/25/unterklasse-als-korrektionsanstalt/, gesehen am 10.7.2018.

⁷ Vgl. Stephan Gregory: *Class Trouble. Imitation und Klassenkampf um 1700*, Paderborn (in Vorbereitung).

⁸ Die Politische Ökologie untersucht globale Herrschaftsstrukturen der Gegenwart, z. B. Nord-Süd-Politiken der Auslagerung von Klimawandelmaßnahmen, etwa zur Dekarbonisierung, in den Globalen Süden. Im Rahmen einer «kapitalistischen Weltökonomie» beleben bioökonomische Programme die Industrien der westlichen Nationen und tragen durch die Umwidmung und Enteignung von Agrarflächen zur Vertiefung einer klassenförmigen Nord-Süd-Spaltung bei.

⁹ Vgl. Bruno Latour: *Das terrestrische Manifest [Où atterir? Comment s'orienter en politique]*, 2017, Berlin 2018, 75.

des Globalen Nordens muss durch einen Mediengebrauch verändert werden, der Umwelt neu sieht und die Güter für alle zugänglich macht.¹⁰ Begriffe wie «imperiale Lebensweise» untersuchen diese Prozesse, auch in ihren gegenderten, rassifizierten und klassifizierten Dimensionen, wobei zu überlegen wäre, ob das Klassenkonzept einer nationalökonomischen sozialen Schichtung nicht nur in Bezug auf die Produktionsmittel zu internationalisieren ist, sondern auch in der Entstehung neuer Menschengruppen, die «bunt-scheckige Haufen», wenn nun auch ohne die Möglichkeiten einer Romantisierung, hervorbringen.¹¹

Die Klassifizierung und die Klasse der Proletarier, das Lumpenproletariat, die ehrhaften Handarbeiter, den Pöbel, die Fabrikarbeiter_innen verfolgt Patrick Eiden-Offes *Poesie der Klasse* in ihren realitätsmächtigen Diskurszuschreibungen, Selbstinterpretationen, marxistischen Analysen, Beschimpfungen, literarischen Imaginationen, als verkörperte Erfindungen und kollektiv geteilte Erfahrung.¹² Im Vormärz noch *a motley crew*, wurde der Proletarier im 19. Jahrhundert (nach Friedrich Engels) ein Sammelbegriff für die, die ihre Arbeitskraft verkaufen, in Abhängigkeit und mehr oder weniger großer Armut leben. «Aus dem «buntscheckigen Haufen» des Vormärz-Proletariats formiert sich das immer fester gefügte Kollektiv einer national bestimmten, männlich-erwachsenen, weißen Arbeiterklasse»,¹³ das dann bei Karl Marx in den 1850er Jahren festgeschrieben wird, sich gewerkschaftlich organisieren wird und als «Sozialpartner» reglementieren lässt. Nach einem Jahrhundert, der «Hochzeit der Klassen: 1860–1960»,¹⁴ verschwindet in den 1970er Jahren eine so formierte Arbeiterklasse; das neue Proletariat oder Prekariat hat wieder Ähnlichkeiten mit dem des Vormärz und seinen unreglementierten unsicheren Arbeitsverhältnissen, die eine strukturelle Überqualifikation der Arbeitskraft (im Vormärz etwa der Textilarbeiter_innen) mit systematischer Überausbeutung verbinden. Die heutige Proletarisierung verbindet sich nicht mehr mit einer Klassenidentität.¹⁵ Wenn heute die prekären Arbeiter_innen ohne freie Zeit, die Krisenverlierer_innen und Migrant_innen das Überflüssigmachen ihrer Arbeitskraft erleben und sich ein «neues Proletariat der Gegenwart» formiert, findet Eiden-Offe in ihren Äußerungen wieder eine «Poesie der Klasse» (mit ihren Mythen der Maschinenstürmer und Sozialrebellin, der Unterbrechung der «Prosa der Verhältnisse» und ihrer Unvorhersehbarkeit, mit virtuell exzessiven Momenten und dem Enthusiasmus des romantischen Antikapitalismus¹⁶).

Ging es bei Eiden-Offe um die Prosa, das Narrativ der Klasse, so liest Sabrina Habels in Engels' *Ursprung der Familie, des Privateigentums und des Staats* (1884) das Drama der Ablösung der Klassenbegriffe, mit Marx die letzte Komödie und das Reflexionsmedium des Bürgertums, als nicht so lustig für die Klasse der Frau, die mit der Durchsetzung der monogamen Ehe im «ersten Klassengegensatz» situiert wird.¹⁷ Am Ursprung der monogamen Ehe steht der Sieg des Privateigentums und des Grundbesitzes über das Gemeineigentum,

¹⁰ Vgl. Sean Cubitt: *Finite Media. Environmental Implications of Digital Technologies*, Durham 2017. Danke für den Hinweis an Markus Stauff.

¹¹ Vgl. Ulrich Brand, Markus Wissen: *Imperiale Lebensweise. Zur Ausbeutung von Mensch und Natur im globalen Kapitalismus*, München 2017. Den Klassenbegriff diskutieren beide in: dies.: *Emanzipation unter Bedingungen der imperialen Lebensweise*, in: *Prager Frühling, März 2018, prager-fruehling-magazin.de/de/article/1418.emanzipation-unterbedingungen-der-imperialen-lebensweise.html*, gesehen am 15.7.2018.

¹² Vgl. Patrick Eiden-Offe: *Die Poesie der Klasse. Romantischer Antikapitalismus und die Erfindung des Proletariats*, Berlin 2017.

¹³ Ebd., 34.

¹⁴ Ebd., 38.

¹⁵ «Wenn Marx in den Grundrissen 1857/8 schreibt, dass der Arbeiter immer «virtueller Pauper» bleibe, dann steht heute, wenigstens der Tendenz nach, auch in den Metropolen die Aktualisierung dieser Virtualität auf dem Programm. [...] Die Moderne, die im Vormärz ihre Gestalt gewinnt, ist immer noch unsre, aber sie zerfällt in der Gegenwart und wird uns unwiderruflich fremd.» Ebd., 37.

¹⁶ Vgl. ebd., 334. Stephan Gregory schreibt in seiner Rezension, dass «Eiden-Offe selbst ein Stück «Poesie der Klasse» geschaffen hat», in: *H-Soz-Kult*, 7.6.2018, [hsozkult.de/publicationreview/id/rezbuecher-28328](https://www.hsozkult.de/publicationreview/id/rezbuecher-28328), gesehen am 15.7.2018.

¹⁷ Sabrina Habel: *Klasse, Frauen*, in: *Merkur*, Jg. 72, H. 828, Mai 2018, 72–80.

¹⁸ Friedrich Engels zit. n. ebd., 75.

¹⁹ Vgl. Silvia Federici: *Caliban and the Witch: Women, the Body and Primitive Accumulation*, Wien 2012 [2004]; dies.: *Aufstand aus der Küche – Reproduktionsarbeit im globalen Kapitalismus und die unvollendete feministische Revolution*, Münster 2012.

²⁰ Vgl. Habel: *Klasse, Frauen*, 80. Vgl. Cornelia Klünger, Gudrun-Axeli Knapp, Birgit Sauer (Hg.): *Achsen der Ungleichheit. Zum Verhältnis von Klasse, Geschlecht und Ethnizität*, Frankfurt/M., New York 2007.

und der Erhalt der neuen Form von Reichtum ist nur mit Kindern möglich, die nur die eines bestimmten Mannes sein können, um ihn zu beerben – die Monogamie bezeugt die Durchsetzung des Patriarchats. «Er ist in der Familie der Bourgeois, die Frau repräsentiert das Proletariat.»¹⁸ Engels bezeichnet die Abhängigkeit des Weibes vom Manne nicht als kapitalistische Errungenschaft, sondern als Wiederkehr der Formen des Vorbürgerlichen, der Sklaverei oder Leibeigenschaft – die Ehe sei als Form der Klassenunterdrückung erfunden, der Geschlechtscharakter sei eigentlich ein Klassencharakter, gegründet auf der historisch ersten Form der Arbeitsteilung. Die Arbeiterklasse besteht nicht einfach aus weißen angestellt arbeitenden Männern, sondern ist viel inhomogener, schon das Manifest der Kommunistischen Partei sah das Proletariat in allen Klassen; eine Person kann mehrfach proletarisiert und pauperisiert werden – vor allem Frauen. Der Antagonismus verläuft nicht mehr zwischen Bürgertum und Proletariat, sondern zwischen potenziell Proletarisierbaren und den Pauper. Silvia Federici hat die marxistische Figur der «ursprünglichen Akkumulation» in ihrer Ausblendung der Haus- und Reproduktionsarbeit, aber auch der Sexarbeit, Erziehung und Gesundheitsversorgung gelesen, die allererst die zu verkaufende Ware Arbeitskraft ermöglichten; die Entstehung des Kapitalismus ist nicht ohne die «Hexenverfolgung» zu sehen.¹⁹ Heute ist der/die Sans-Papier eine zeitgemäßere Reflexionsfigur für das Vorhandensein der Peripherie im Zentrum als es die Frauen sind. Dem Pauper müsste die Solidarität der Proletarisierbaren gelten.²⁰

Universität und Klassen

In welchem Verhältnis stehen Medienwissenschaft und die «Stämme der Akademie»?²¹ Auch die Medienwissenschaft ist Effekt von Wissensökonomien, die Kulturgeschichte, Wahrnehmungstheorien und Philosophie von Cultural, Gender und Queer Studies trennen, und «altes Europa» von Alltagskultur.²² Die Bezugnahme auf Kulturgeschichte oder Cultural Studies, Medienkunst oder Reality-Fernsehen generiert unterschiedliches kulturelles Kapital, auch wenn das Fach mit dem Ziel angetreten ist, die Unterscheidungen von Hoch- und Populärkultur zu problematisieren.²³ Auseinandersetzungen mit sogenanntem Quality-TV scheinen solche Distinktionen eher zu befördern, anstatt sie zu befragen.²⁴ Die deutschsprachige Medienwissenschaft mag in der Lehre durchaus mit Elementen der Cultural Studies arbeiten – im Selbstverständniskanon der Fachgeschichte sind sie hingegen unterrepräsentiert. Richard Hoggarts *Uses of Literacy* untersuchte 1957 Populärkultur, Alltagskultur, Massenkultur (Comics, Kino, Zeitungen, Anzeigen, *pulp* ...), wie im Untertitel angekündigt als «Aspects of Working Class Life». Was vor einem halben Jahrhundert zum Katalysator für eine neue Forschungsrichtung wurde, scheint heute ohne das Untersuchungsobjekt obsolet, taucht allerdings im Interesse an Praxistheorien und *embodied knowledge* wieder auf, auch in der Suche nach den «Uses of Mediacy».²⁵

²¹ Vgl. Österreichische Zeitschrift für Geschichtswissenschaften, Nr. 25: Die «Stämme» der Akademie, hg. v. Albert Müller, 2014.

²² Vgl. hooks: *where we stand*. Das gilt auch für die Theoriebildung. Vgl. Maria do Mar Castro Varela: «Klassenapartheid». Klassenherrschaft postkolonial perspektiviert, in: *Kurswechsel*, Nr. 4: Klasse – Klassismus – Klassenkampf, hg. v. Assimina Gouma, Vina Yun, 2015, beigewum.at/kurswechsel/jahresprogramm-2015/heft-4-klasse-klassismus-klassenkampf/, gesehen am 10.7.2018.

²³ Auf die breite angloamerikanische Forschung der Cultural Studies nach Richard Hoggarts *The Uses of Literacy*, 1957, können wir nur verweisen; deutschsprachig vgl. Andrea Seier, Thomas Waitz (Hg.): *Klassenproduktion. Fernsehen als Agentur des Sozialen*, Münster 2014; Moritz Ege: «Ein Proll mit Klasse». *Mode, Popkultur und soziale Ungleichheiten unter jungen Männern in Berlin*, Frankfurt/M. 2013; u. v. a.

²⁴ Vgl. Seier u. a.: *Klassenproduktion*, 7–23. June Dery, Andra Press (Hg.): *Media and Class. TV, Film, and Digital Culture*, London 2017; Sudeep Dasgupta, *Policing the people: Television studies and the problem of «quality»*, in: *NECSUS, European Journal of Media Studies*, dort datiert 10.10.2015, necsus-ejms.org/policing-the-people-television-studies-and-the-problem-of-quality-by-sudeep-dasgupta/, gesehen am 10.7.2018.

²⁵ Vgl. Pierre Bourdieu: *Entwurf einer Theorie der Praxis auf der ethnologischen Grundlage der kabyllischen Gesellschaft*, Frankfurt/M. 2009; Heiko Christians, Matthias Bickenbach, Nikolaus Wegmann (Hg.): *Historisches Wörterbuch des Mediengebrauchs*, Bd. 1–2, Köln, Weimar, Wien 2015/2018; Hilmar Schäfer (Hg.): *Praxistheorie. Ein soziologisches Forschungsprogramm*, Bielefeld 2016; Stuart Hall, Richard Hoggart: *The Uses of Literacy and the Cultural Turn [1957]*, in: *International Journal of Cultural Studies*, Vol. 10, Nr. 1, 2007, 39–49. Didier Eribon kritisierte, Hoggart habe zwar die Arbeiterkultur gegen den Konsumkapitalismus verteidigt, aber dabei traditionelle Geschlechterbilder beibehalten. Vgl. ders.: *Gesellschaft als Urteil*, Berlin 2017, 205–237.

Betroffenheit ist innerhalb und außerhalb der Medienwissenschaft zur Kategorie *non grata* erklärt. Parteilichkeit der Forscher_innen steht spätestens seit dem scientifizierten 19. Jahrhundert der wissenschaftlichen Erkenntnis entgegen, und die europäischen Nachkriegsversuche, den Arbeiter_innen, den Frauen und anderen akademisch Unterrepräsentierten einen Ort zu geben, schrieben diesen gleich wieder eine solche Authentizität zu, dass sie als akademische Subjekte in der Überlagerung von Sprecher_innenposition und Forschungsthema anhaltend festzufahren drohen. Rudolf Stichwehs Universitätsgeschichte rekonstruierte die Zuschreibungen an Klassenzugehörigkeit als Kriterium für akademische Zugangs- und Sprechweisen und Rey Chow die Zirkulation von «kulturellem Kapital» als direkte Bedingung und Output von Studiengängen.²⁶ Diese Arbeiten verweisen auf das Problem der (Un-)Sichtbarkeit von Positionalität: Wo sich eine Perspektive nicht mitsprechen muss, weiß sie sich einer hegemonialen Normalität zugehörig. Pierre Bourdieus soziologischer Selbstversuch beschrieb – u. a. am Beispiel seiner Antrittsvorlesung am Collège de France – die Wirkmächtigkeit universitärer Rituale, deren implizite Zielsetzung in der Reproduktion sozialer Macht besteht.²⁷ Auch mit bell hooks lässt sich nachvollziehen, inwiefern akademische Karrieren von *race*-, *class*- und *gender*-Kategorien durchkreuzt werden. Ihre Auseinandersetzungen mit schwarzen Eliten und weißer Armut sind in Bezug auf die Frage («where we stand») besonders aufschlussreich:

At no time in my years as a student did I march in a graduation ceremony. I was not proud to hold degrees from institutions where I had been constantly scorned and shamed. I wanted to forget these experiences, to erase them from my consciousness. [...] When I finished my doctorate I felt too much uncertainty about who I had become. [...] There would always be contradictions to face. There would always be confrontations around the issue of class. I would always have to reexamine where I stand.²⁸

Zahlreiche Studien der letzten Jahre und Initiativen wie «First Generations» (früher «Arbeiterkinder») verweisen auf die Undurchlässigkeit des (insbesondere deutschen) Hochschulsystems und sie machen damit deutlich, dass soziale und kulturelle Klassifizierungsprozesse stattfinden oder sich sogar noch zuspitzen, auch wenn sie nicht als Klassenkampf oder, wie Didier Eribon vorschlägt, als «soziale Gewalt»²⁹ thematisiert, sondern als «soziale Differenz» oder «Ungleichheit» diskutiert werden. Soziale Klassifizierungen und die mit ihnen einhergehenden Selbst- und Weltverhältnisse werden allerdings auch dann wirksam und erneuern sich fortlaufend, wenn sie begrifflich unartikuliert oder entdramatisiert bleiben oder in Aufzählungen gesellschaftlicher Markierungen nur mitgenannt werden.

«Meritokratie», eine Herrschaft entsprechend von Verdiensten, heißt die Idee davon, wer in der Akademie verdienstermaßen zu Posten kommt:³⁰ diejenigen, die sich in Selbstverwaltung und peergruppenbasierter Qualitätssicherung mit ihren Leistungen durchsetzen. Damit, so Soziologe und Genderforscher

²⁶ Vgl. Rudolf Stichweh: *Wissenschaft, Universität, Professionen: soziologische Analysen*, Frankfurt/M. 1994, 209 f.; Rey Chow: *Ethics after Idealism: Theory – Culture – Ethnicity – Reading*, Bloomington 1998, 7 et passim.

²⁷ Vgl. Pierre Bourdieu: *Ein soziologischer Selbstversuch*, Frankfurt/M. 2017, 120.

²⁸ hooks: *where we stand*, 37; Vgl. Bildpunkt. Zeitschrift der IG Bildende Kunst, Nr. 43: *Class Matters*, 2017.

²⁹ Eribon: *Gesellschaft als Urteil*, 205–237.

³⁰ Jo Littler verfolgt die realitätsmächtige Figur der Meritokratie in der Geschichte politischer und sozialwissenschaftlicher Diskurse, insbesondere die Umdeutung einer sozialistischen zu einer neoliberalen Gebrauchswiese, um diese in medialen Fortschrittsparabeln im Reality-TV, bei Social-Media-Stars und mumpreneurs zu untersuchen. Vgl. dies.: *Against Meritocracy. Culture, power and myths of mobility*, New York, Abingdon/Oxon, 2018.

³¹ Vgl. Mike Laufenberg: *Soziale Klassen und Wissenschaftskarrieren. Die neoliberale Hochschule als Ort der Reproduktion sozialer Ungleichheiten*, in: Nina Baur, Cristina Besio, Maria Norkus, u. a. (Hg.): *Wissen – Organisation – Forschungspraxis*, Weinheim 2016, 530–625, hier 580.

³² Vgl. Laufenberg: *Soziale Klassen*, 591, mit Bezug auf Studien von 2013 und 2015. Vgl. Christina Möller: *Als Arbeiterkind zur Professur?*, in: *Forschung und Lehre*, Nr. 6, Juni 2014 (über eine intersektionale Studie in NRW), und Marco Maurer: *Du bleibst, was du bist – Warum bei uns immer noch die soziale Herkunft entscheidet*, München 2015.

Mike Laufenberg, werden strukturelle Chancengleichheiten legitimiert, die realiter nicht nur individueller Leistung, sondern kulturellen und politischen Praktiken der Statusreproduktion dominanter sozialer Klassen und Subjektivierungsformen folgen;³¹ was als Leistung zählt, ist in Bildungsbiografien von Kindheit an klassenspezifisch geprägt. Habitus und Sprache, Wohnorte und Mobilität, Erfahrungen mit Reisen oder kulturellen Institutionen wie Theatern und Museen, Netzwerkbildung und Praktikumsmöglichkeiten durch finanzielle Unterstützung spielen eine Rolle; schon die Gruppe der studentischen Hilfskräfte stammt zu fast drei Vierteln aus «ökonomisch stark privilegierten Familien», beim Studienabschluss sind Kinder aus nichtakademischen Haushalten durch Berufstätigkeiten schon anderthalb Jahre älter als der Durchschnitt (ein Negativkriterium für weitere Auswahlprozesse), die Promotionsneigung sinkt in dieser Gruppe mit dem Alter rapide, und von den Juniorprofessuren sind nur noch 7 % mit Bildungsaufsteiger_innen besetzt.³² Dass weitere Karrierepositionen sich entsprechend verengen, bis die sogenannte «Positionselite» (Leiter von Max-Planck-Instituten, Leibniz-, Helmholtzgesellschaften, Präsident_innen von DFG, Wissenschaftsrat oder HRK) und «Prestigeeliten» (Nobelpreisträger_innen u. a.) zu einem guten Teil wieder aus Professor_innenkindern besteht, erscheint wie ein Naturgesetz, eine Folge der entsprechenden Akkumulation auch von kulturellem und sozialem Kapital.³³ Mit «Bologna», der Verschulung und Disziplinierung von Studienwegen, wurden Suchbewegungen, Nachholzeiten, Akklimatisierungsphasen für Bildungsaufsteiger_innen nochmals beschnitten, und schon in den MA-Studiengängen sinkt der Anteil an Studierenden aus den sogenannten bildungsfernen Haushalten. Die Mercatorstiftung untersuchte die Situation 2016 für Studierende mit Migrationshintergrund, die oft «Erstakademiker» sind und daher doppelt benachteiligt – 43 % von ihnen brechen das Studium ab.³⁴

Digitale Wissenskassen

Nicht nur die tradierten Institutionen, sondern auch die neue digitale Arbeit werden hier zentral. Nach den durch die Frankfurter Schule attestierten Verblendungen der Kulturindustrie arbeiten die Prosumer_innen nun an der Produktion von Waren mit, die Teile ihrer Subjektivität sind. Bourdieus «feine Unterschiede» leben ebenso grob wie diversifiziert fort – das symbolische und das kulturelle Kapital folgt immer stärker der sozialen Spaltung, die in Bildungsbiografien von Kindern beginnt und in medialen Distinktionsgesten nicht endet.³⁵ In der Gig Economy (wo Arbeit nur «von Gig zu Gig» bezahlt wird) könnten vernetzte Handys zur Überwachung der Mitarbeiter_innen führen – oder zur Selbstorganisation auch da, wo die Gewerkschaften das nicht mehr hinbekommen.³⁶

Die Rede von der «Facebook- oder Twitterrevolution» sei richtig, aber aus ganz anderen Gründen als gedacht – Jodi Dean geht es um politische Kämpfe

³³ Laufenberg: *Soziale Klassen*, 596, 604; die Begriffe leiten auch die Münchner Soziologin Angela Graf, die die deutsche «Wissenschaftselite» untersucht und darin weiter in «Wirtschafts-» und «Bildungsbürgertum» unterscheidet, so Boris Holzer: *Ungleiche Wissenschaft*, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 31.10.2016, faz.net/-ibq-8m6y5, gesehen am 15.7.2018.

³⁴ Vgl. Ulrich Heublein, Julia Ebert, Christopher Hutzsch u. a.: *Zwischen Studierenerwartung und Studienwirklichkeit*, Studie im Auftrag des Deutschen Zentrums für Hochschul- und Wissenschaftsforschung, in: *Forum Hochschule*, Nr. 1, 2017, dzhw.eu/pdf/pub_fh/ft-201701.pdf, gesehen am 15.7.2018. Bis 2020 wird die größte und weitgehend unbesteuerte Erbschaftswelle der Geschichte (jährlich etwa in der Höhe des gesamten Bundeshaushalts von 250 Milliarden Euro) die Schere auch der Bildungszugänge weiter vertiefen. Das Wiki *How to Prep for Grad School While Poor* mit detaillierten Anweisungen von Karra Shimabukuro explodierte 2017 und wurde im Februar 2018 in einen Blog überführt: howtogradschoolwhilepoor.blogspot.com, gesehen am 10.7.2018.

³⁵ Gegen die Abwertung der Massenkultur und ihrer nicht-bürgerlichen Konsument_innen am Beispiel von Mode argumentiert die Künstlerin Ines Doujak mit der Ausstellung *Not Dressed For Conquering*. Zum Erobern falsch gekleidet, WKV Stuttgart 2017. Vgl. Brennende Fragen, Interview mit Sonja Eismann, in: *Missy Magazine*, Nr. 111, 2016.

³⁶ Vgl. im Oktober 2017 der erste kollektive kritische Zusammenschluss der Foodora-Fahrer_innen, organisiert durch eine WhatsApp-Gruppe aus Berlin Friedrichshain, Bernd Kramer: *Der Arbeitskampf begann bei WhatsApp*, in: *Die Zeit*, 27.10.2017, www.zeit.de/arbeit/2017-10/kurierfahrer-foodora-arbeitsbedingungen-gewerkschaft-protest, gesehen am 15.7.2018.

der *knowledge class*, die vom kommunikativen Kapitalismus ausgebeutet werden, bezahlt oder unbezahlt, als Datenlieferant_innen, als outgesourcte Gewalt-video-Löcher_innen ...³⁷

Diese Ereignisse [Gezi, Occupy, der Arabische Frühling, Black Lives Matter, NoG20] haben gemeinsam, dass sie neue Klassenkämpfe sind. Die Menschen, die auf die Straße gehen, verelenden im Kommunikativen Kapitalismus. [...] Im Kommunikativen Kapitalismus ist die Kommunikation zum Produktionsmittel geworden. Ein Beispiel: Immer wenn wir unsere Smartphones, Laptops, Tablets benutzen, wird alles, was wir produzieren, zu einer Ressource für das Kapital, also die Daten, die für Google so wertvoll sind, die sie speichern und für Werbung weiterverkaufen, die sie auswerten, um Muster zu finden, mit denen sie dann neue Geschäftsmodelle kreieren, die sie dann als Plattformen und Wissen an andere Unternehmen verkaufen können. Egal, wie wir elektronisch kommunizieren, jemand anderes besitzt das, was daraus entsteht.³⁸

³⁷ Vgl. Jodi Dean: *Communicative Capitalism and Class Struggle*, in: *spheres. Journal for Digital Cultures*, Vol. 1: *Politics after Networks*, November 2014, spheres-journal.org/communicative-capitalism-and-class-struggle/, gesehen am 10.7.2018.

³⁸ Nina Scholz: *Google, Facebook und Amazon kollektivieren*, Interview mit der Medientheoretikerin Jodi Dean, dort datiert Dezember 2017, rosalux.de/publikation/id/38156/google-facebook-und-amazon-kollektivieren, gesehen am 15.7.2018.

³⁹ Ebd.

⁴⁰ Vgl. Peter Linebaugh, Marcus Rediker: *Die vielköpfige Hydra. Die verborgene Geschichte des revolutionären Atlantiks [The Many-Headed Hydra, 2002]*, Hamburg 2008.

⁴¹ «[Z]unächst galt es [so], die Masse der ‚Elenden‘ zu spalten (in dem insbesondere der Bauernschaft und den ‚traditionellen‘ Handwerkern die Qualität der nationalen Authentizität, der Gesundheit, der Moral, der rassischen Integrität zugesprochen wurde, die genau im Widerspruch zur Pathologie der Industriearbeiter stand); sodann waren die Merkmale der ‚arbeitenden Klassen‘ insgesamt, also die Gefährlichkeit und die Erblichkeit, auf die Fremden zu übertragen, insbesondere auf die Einwanderer und die Kolonisierten.» Etienne Balibar, Immanuel Wallerstein: *Rasse – Klasse – Nation*, Hamburg, Berlin 1998, 254. Vgl. das Symposium am HKW Berlin: *Gefährliche Konjunkturen. Zur Aktualität von Balibar/Wallersteins Rasse, Klasse, Nation*, 15.–17.3.2018.

Widerständige Arten der Smartphonennutzung können zwar eine Form von Enteignung der Produktionsmittel darstellen. Die Ergebnisse verleiben sich große Technologieunternehmen allerdings wieder ein. Dean fordert daher: «Google, Facebook und Amazon müssen enteignet und kollektiviert werden.»³⁹

Begriffsarbeiten

Geht es gegenwärtig etwa um Trump-Wähler_innen oder prekäre Lebensverhältnisse, Gewohnheiten der Mediennutzung oder gesunde Ernährung, finden häufig Klassifizierungen statt, ohne dass der Begriff der Klasse explizit verwendet wird. Ohne implizite Akte des <Classings> sind Auseinandersetzungen über Themen dieser Art allerdings kaum denkbar.

Wurden Klassenverhältnisse im Postmarxismus durch Begriffe wie *Schichten*, *Felder*, *Milieus*, *Multituden* und *Prekariat* ersetzt, um gegenwärtigen kapitalistischen Organisationsformen und den undeutlicher gewordenen Grenzen zwischen Arbeit und Nichtarbeit gerecht zu werden, oder das «Proletariat» durch Bilder einer «vielköpfigen Hydra»,⁴⁰ so sind mehr oder weniger gleichzeitig Konzepte einer medialen Klassengesellschaft prominent geworden. D.h., über Klassen wird durchaus gesprochen, aber nicht explizit, und nicht im ökonomisch-materialistischen Sinne, sondern im Rahmen einer Auseinandersetzung über Medienpraktiken bzw. Medienkonsum, über Geschmacksurteile (<Niveau-/losigkeit>) und Ästhetiken.

Auch wenn alle drei Begriffe, *race*, *class*, *gender*, als analytische Raster in Umlauf sind, so überwiegen doch die Auseinandersetzungen mit *race* und *gender* als Grundlage für Produktions- und Rezeptionsformen, für epistemologische Strukturierungen bis hin zu Möglichkeitsbedingungen der Wissensproduktion. Etienne Balibar und Immanuel Wallerstein zeigten in ihrem Klassiker *Rasse – Klasse – Nation* 1998, wie Rassismus konstitutiv für die Ausbildung von «Rasse», «Staat» und «Volk» ist.⁴¹ Diversifizierungen des alten

Kapital-vs.-Arbeiter-Antagonismus durch Angestellte, Freie, Prekäre, Arbeitslose, durch Differenzierungen nach Geschlecht, Alter, Kultur etc., nach Kategorien wie Reproduktionsarbeit und *care work* haben die Auseinandersetzung mit Klassenfragen ausdifferenziert, allerdings auch unterbestimmt. Die sogenannte soziale Spaltung in Reiche und Arme, national wie global, und Slogans wie «We are the 99 %» mit Blick auf die Verteilung des Reichtums verweisen nun auf einen Mangel an Begriffen. Die strategische Wiederverwendung des Klassenbegriffs, während sich Arbeitsstrukturen, der globale Kapitalismus, der Finanzmarkt und ihre Medien seit 100 Jahren umfassend verändert haben, steht daher für eine Skandalisierung der Klassenvergessenheit und/oder für den Beginn einer Neubestimmung.

Im Jubiläumsgeburtstagsjahr von Karl Marx lassen sich wieder vermehrt Bezüge zur Marx'schen Theoriebildung beobachten, manchmal allerdings mit der Tendenz, den Primat des Ökonomischen gegen sogenannte Identitätspolitiken auszuspielen, anstatt diese Felder konstruktiv miteinander zu verbinden. Lässt sich über soziale Klassifizierung sprechen, ohne linke Melancholien (Wendy Brown) zu befördern? Könnte eine Aktualisierung der Klassenfrage gelingen, die ihrer Dethematisierung etwas entgegengesetzt, ohne dabei die Unterscheidung von Haupt- und Nebenwidersprüchen zu erneuern? Die Klassenfrage neu zu denken hieße, sie nicht in einen (neoliberalen) Primat des Ökonomischen einzutragen, sondern sie gerade nicht losgelöst von anderen Trennungs- und Fluchtlinien zu erörtern.

Notwendig für diesen Schritt ist die Suche nach Anschlüssen und Anknüpfungspunkten, etwa das Insistieren auf Fragen des Materialismus, die in der Auseinandersetzung mit Materialitäten jeglicher Art nicht aufgehen.

Während die gegenwärtigen Anstrengungen, das Soziale neu zu bestimmen, vor allem Dingen, Artefakten und Tieren (als das Andere des Sozialen/Menschlichen) zu neuen Sichtbarkeiten und Sagbarkeiten zu verhelfen, rutschen soziale Markierungen tendenziell ins Unsagbare. Nicht nur globale Finanzmärkte und digitale Formen des Kapitalismus, auch neue relationale Ontologien weisen auf komplexe soziale Beziehungen hin, während bestehende (und neu entstehende), ebenso wirkmächtige Relationen tendenziell aus dem Blick geraten. Klassenfragen werden angesichts dieser Entwicklungen unter einer Reihe alternativer Begrifflichkeiten, unter denen «Prekarität» wohl der prominenteste ist, eher mitgedacht als spezifisch adressiert. Wird das Leben selbst als gefährdet betrachtet, d. h. grundsätzlich von Rahmung und Anerkennung abhängig, dann werden ökonomische Verhältnisse als eine Relation neben anderen gefasst und stehen in zweierlei Hinsicht unter Verdacht: zu unübersichtlich, um noch unter dem stabilen Gegensatz der Klassen subsumiert zu werden, und gleichzeitig zu vorhersehbar, weil von der Persistenz klassenspezifischer Differenzen im Sinne von Distinktion, Lebensstil, Ausgrenzung zwar weiterhin auszugehen ist, die Effekte aber als hinreichend bekannt gelten. Hinzu kommt: Abhängigkeit, Enteignung und Ausgesetztsein

werden im Rahmen sozialer Ontologien nicht an das fehlende Verfügen über Produktionsmittel gekoppelt, sondern produktiv umgedeutet: Wechselseitige Abhängigkeiten und Verschränktheiten (von Menschen, Dingen, Natur, Technologien, Infrastrukturen und Materialitäten) fordern dazu auf, Gefährdung, Schutzlosigkeit, körperliche Integrität, Begehren, Arbeit und soziale Zugehörigkeit neu und grundlegend zu bedenken. Wie aber lässt sich eine positive Umdeutung von Enteignung produktiv machen? Verstellt sie nicht gerade den präzisen Blick auf Klassenfragen, auf den Eribons *Rückkehr nach Reims* so nachdrücklich insistiert?⁴² Zu Recht hat die Philosophin Athena Athanasiou in ihrem Dialog mit Judith Butler davor gewarnt, die unterschiedlichen Bedeutungsnuancen von *Enteignet-Sein* und *Enteignet-Werden* zu vermischen oder «ontologisch zu demarkieren»:

Obleich beide Bedeutungen von Enteignung zusammenhängen, gibt es keine ontologische kausale oder chronologische Beziehung zwischen dem «Enteignet-Sein einerseits» – das auf eine primordial angelegte Beziehungsförmigkeit verweist, die auf einer fundamentalen Ebene von Unterwerfung eine konstitutive Verschiebung im Selbst erkennen lässt, das heißt bestimmte Arten der Verwerfung und präemptiver Verluste in der Subjektconstitution – und dem «Enteignet-Werden» andererseits – einer abgeleiteten Situation, die mit dem erzwungenen Entzug von Land oder Rechten, dem Verlust der Lebensgrundlagen oder der Deprivation von Ansprüchen und kollektiven Zugehörigkeiten einhergeht.⁴³

Die Klassenfrage auf der Höhe der Zeit anzugehen, könnte heißen, die von Judith Butler nahegelegte produktive Hinwendung zu Verletzbarkeit und Enteignung zu befördern, ohne jedoch diejenigen Klassifizierungen aus dem Blick zu verlieren, die Eribon zu Recht als soziale Gewalt thematisiert. D. h., gerade dann, wenn Konzepte von Gesellschaft sich jenseits der Begrenzungen auf Menschliches entwickeln, erscheint es notwendig, den Begriff der Materialität nicht nur vordergründig auf Stoffliches, Artefakte und Dinge zu beziehen, sondern spezifische gesellschaftliche Materialitäten in diese neuen Konzepte einzutragen.⁴⁴ Anstatt einer Wiederbelebung des Primats des Ökonomischen zuzuarbeiten, ginge es darum, ein neues Verständnis von Klassenfragen zu entwickeln, in dem Mikro- und Makroperspektiven, Identitäts- und Klassenfragen, Materialitäten und Materialismen nicht in Konkurrenz zueinander geraten.

Zu den Beiträgen

Dass der Vorgang des Klassifizierens auch ohne konkreten Klassenbegriff auskommt, belegen die hier versammelten Beiträge. Vom Amateur- und Avantgardefilm zum Reality-Fernsehen, von historischen Vorläufern des Klassenbegriffs zu gegenwärtigen queer-feministischen Lektüren, von der Ausdifferenzierung von Medienmöbeln bis hin zu Klassensprachen und Hochschulpraktiken werden Formen impliziter und expliziter Klassifizierung

⁴² Vgl. Judith Butler: *Raster des Krieges. Warum wir nicht jedes Leid beklagen*, Frankfurt/M. 2010; Didier Eribon: *Rückkehr nach Reims*, Frankfurt/M. 2016.

⁴³ Judith Butler, Athena Athanasiou: *Die Macht der Enteigneten*, Zürich, Berlin 2014, 18.

⁴⁴ Vgl. Brigitte Bargetz: *Writing out «the Social»? Feministische Materialismen im Streitgespräch*, in: Christine Löw, Katharina Volk, Imke Leicht u. a. (Hg.): *Material turn: Feministische Perspektiven auf Materialität und Materialismus*, Opladen, Berlin 2017, 133–152.

und ihre Effekte diskutiert. Die Beiträge verweisen auf die mediale Dimension des Klassifizierens, indem sie performative Praktiken der Des-/Artikulation von Klassenfragen in den Blick nehmen. Und sie zeigen auf, dass auch der Vorgang des *undoing class*, der in der Regel nicht emanzipatorischen, sondern konservativ-bewahrenden Zielsetzungen folgt, nur mit performativem Aufwand herzustellen ist.

In seiner Auseinandersetzung mit der britischen Reality-Gameshow *Naked Attraction* verweist etwa THOMAS WAITZ darauf, wie im Reality-Fernsehen, in dem Klassendifferenzen eine nicht unerhebliche Rolle spielen, diese mit großem Aufwand dethematisiert und in Fragen von Eigentlichkeit, Privatheit und vermeintlich klassenlose Formen des Begehrens überführt werden. Die Datingshow wird dabei als Symptom für gegenwärtige Regierungstechnologien gelesen, in denen Konzepte von Privatheit und Intimbeziehungen entworfen werden, die sich vermeintlich außerhalb von Marktlogiken und Klassendifferenzen ansiedeln. Ausgerechnet die televisuelle Thematisierung von Nacktheit, Begehren und Privatheit trägt zur Herstellung dieses Konzepts in spezifischer Weise bei und erlaubt damit einen Ausblick auf die «Klassenproduktionen des Fernsehens».

Der Beitrag von STEPHAN GREGORY nähert sich dem Begriff der Klasse aus historischer Sicht und setzt sich mit der Geschichte bzw. Vorgeschichte des Klassenbegriffs auseinander. Während die klassifikatorische Aufteilung von Menschen im 17. Jahrhundert noch als ein «von oben» oktroyiertes Herrschaftsverfahren erkennbar und entsprechenden Widerständen ausgesetzt ist, wird sie in den neuen Medien der Öffentlichkeit von 1700 (Presse und Kaffeehaus) zu einer auch «von unten» akzeptierten und weitergetragenen Praxis. Der Beitrag stellt eine «Popkultur der Klassifikation» vor, durch die das Prinzip der klassenförmigen Sortierung von Menschen gesellschaftsfähig wird. Aber auch die kämpferische Wende des Klassenbegriffs deutet sich darin bereits an, so dass sich in den untersuchten Passagen ausgewählter Zeitschriften die spätere Geschichte des Klassenbegriffs schon abzeichnet.

Der Beitrag von ATLANTA INA BEYER fragt anhand einer Auseinandersetzung mit der queer-feministischen Punkband *Tribe 8* nach dem Verhältnis zwischen Klassen- und Identitätspolitik, die in gegenwärtigen Analysen häufig als getrennte Felder auftreten. Mithilfe eines Re-framings, in dem Texte, Gesang und Kontroversen um einen ihrer Auftritte neu gelesen werden, legt der Beitrag die implizite Artikulation von Klasse bzw. Klassenthemen anhand der «ästhetischen» Einsätze der Band frei. Dadurch können, so Beyer, «Disidentifikationen» mit einem vermeintlich einheitlichen Subjekt Frau bzw. Lesbe aufgezeigt und nach Potenzialen für Aushandlungen um Klassenpolitiken mit «queer-feministischer Differenz» gefragt werden.

Mit einer vergleichenden Analyse von Fernsehmöbeln in den USA und der BRD diskutiert der Aufsatz von MONIQUE MIGGELBRINK die Potenziale der Fernsehwissenschaft, um unter Bezugnahme auf kulturwissenschaftliche

Ansätze zur Materialitätsforschung das Zusammenspiel von Fernsehapparat und Möbeldesign als Aushandlungsort sozialer Asymmetrien zu untersuchen. Als wichtiger Bezugsraum des Fernsehens im Wohnraum wird die Schrankwand auf ihre unterschiedlichen kulturellen Kontextualisierungen hin fokussiert. Während sie sich in der BRD nur sehr langsam von ihrer Funktion als Aufbewahrungsort von Büchern löst und diese Loslösung eine vehemente Auseinandersetzung über klassenspezifische Lebensstile impliziert, gilt in den USA die Schrankwand als Signifikant einer florierenden Freizeitkultur. Werden in der Bundesrepublik Deutschland Fragen von Lebensstilen, Tradition und Hochkultur anhand des Mobiliars thematisiert, gilt die Schrankwand in den USA als Speicher für moderne Konsumkultur, mit der Fortschritt und ein freizeitorientierter Lifestyle verknüpft sind.

DORO WIESE beschäftigt sich mit dem Dokumentarfilm *Augenblicke. Gesichter einer Reise* von JR und Agnès Varda, der, so die These, die Aufmerksamkeit auf jene Klasse richtet, die keine Privilegien hat. Der Film thematisiert die Arbeits- und Lebensbedingungen einer Landbevölkerung, denen gemeinhin die darstellende und vertretende Repräsentation fehlt. Darüberhinaus werden durch den Rückgriff auf Traditionen der Straßenkunst und der Arbeiter_innenfotografie alternative Formen zur Herstellung von Gemeinschaftlichkeit und Öffentlichkeit entwickelt. Die ästhetischen Strategien des Films von Agnès Varda untersucht WIESE mit Bezug auf Marx und Rancière.

Auch im Beitrag von SANDRA LADWIG werden Klassenfragen an das Medium Film herangetragen. Im Zentrum steht die Auseinandersetzung mit Amateurfilmen, die insbesondere dadurch gekennzeichnet sind, dass in ihnen Bilder von Arbeit fehlen. Amateurfilme, so Ladwig, sind nahezu synonym für Aufnahmen von und in der Freizeit. Der Beitrag fragt nach den klassenbestimmenden Faktoren in der frühen österreichischen Amateurfilmkultur und diskutiert in diesem Zusammenhang die unterschiedlichen Zielsetzungen von organisierten Filmklubmitgliedern im Vergleich zu den Praktiken früherer Familienfilmer_innen. Das Verhältnis von Arbeit und Freizeit ist in dieser vergleichenden Untersuchung der Fokus.

RUTH SONDEREGGERS Beitrag «Doing Class» stellt das Forschungsprojekt *Art.School.Differences* vor, das Ungleichheiten und Normativitäten an drei Schweizer Kunsthochschulen untersucht hat. Darüber hinaus diskutiert der Beitrag die Verallgemeinerbarkeit der Ergebnisse über die drei sowohl forschenden als auch beforschten Kunsthochschulen hinaus. Im Fokus steht dabei die Frage, wie wenig Institutionskritik zu Zeiten sich vermarktender Hochschulen geduldet wird, selbst wenn die jeweiligen Institutionen diese Kritik in Auftrag gegeben haben und eigentlich stolz auf ihre damit demonstrierte Offenheit sein könnten.

Ein Gespräch mit der österreichischen Schriftstellerin und Regisseurin MARLENE STREERUWITZ, das ASTRID DEUBER-MANKOWSKY geführt hat, schließt den Schwerpunkt zum Thema Klasse ab. Streeruwitz diskutiert

darin, inwiefern die Verschränkung von Klassen- und Geschlechterfragen einen zentralen Ausgangspunkt ihrer Arbeiten darstellt. Die Bearbeitung von Stoffen und Motiven der Prekarisierung, von Neoliberalismus und «Austrianness» als auch ihre spezifische Arbeitsweise, die «Dekonstruktion der Unterhaltungsprodukte», die durch den reflexiven Umgang mit medialen Kulturtechniken wie dem bürgerlichen Roman, dem bürgerlichen Drama oder dem Dirndl getragen wird, zeichnen sich dadurch aus, dass sie Klassen- und Geschlechterfragen miteinander in Beziehung treten lassen. Im Gespräch wird nicht zuletzt das Verhältnis zwischen gesellschaftlichen Strukturen und singulären Erfahrungen problematisiert sowie die Frage, wie «Klassensprachen» Biografien durchwirken.⁴⁵

Die Praktiken der sozialen Klassifizierung in den Blick zu nehmen, die in und/oder durch Medien in die Welt kommen, könnte eine Aufgabe der Medienwissenschaft sein. Nicht nur denjenigen zuzuhören, die sprechen, wie subaltern sie auch immer sein mögen, sondern auch das Schweigen derjenigen wahrzunehmen, die keine Stimme und keine mediale Verstärkung haben, wäre für dieses Vorhaben ein notwendiger Schritt.

⁴⁵ Für das umsichtige Korrekturat der Beiträge danken wir Louise Haitz und Stefan Schweigler.

ULRIKE BERGERMANN, ANDREA SEIER

BEGEHREN DES MARKTES

«Naked Attraction» und Phantasmen der Klassenlosigkeit

Die britische Reality-Game­show *Naked Attraction*¹ beginnt mit einer Sequenz, in der ein weiblicher Voice-over-Kommentar das Konzept des Programms erläutert. «Dating online has been a nightmare», so ein männlicher Akteur – ein Schnitt, die Wischgeste eines Fingers auf dem Display eines Smartphones. Wir vernehmen wieder den Voice-over-Kommentar: «Status symbols, online profiles and the clothes we wear can all get in the way of finding our perfect mate», bevor ein weiteres Testimonial – eine junge Frau – zu sehen ist: «I can look at a guy and go, yeah, he fit[s], and when he comes to be naked around, then ... [Pause] okay, maybe not». Zu nah und halb­nah kadrierten Einstellungen, die zeigen, wie Kleidungsstücke von Körpern gleiten und sich Personen schrittweise mehr entblößen, insistiert der Voice-over-Kommentar: «But what would happen if we were stripped of all the things that usually define us? In this dating show we go back to basics and start where good dates often end: naked.»

Auf den ersten Blick scheint *Naked Attraction* ein weiteres Beispiel für ein Reality-TV, das meist als «voyeuristisch», «geschmacklos» oder bürgerliche Schamgrenzen überschreitend kritisiert wird.² Hier lässt sich beispielhaft zeigen, wie Programme des Reality-TV in Fragen nach dem Privaten, nach Intimität und Begehren die Klassenförmigkeit von Gesellschaft problematisieren. Dadurch erweist sich Fernsehen einmal mehr als «Agentur des Sozialen», «die in wesentlicher Hinsicht damit beschäftigt ist, soziale Differenz zu problematisieren und in eigensinniger Weise evident zu machen».³

Naked Attraction ist zudem ein Format, mit dem das Fernsehen den eigenen Stellenwert in einem sich verändernden Medienumfeld thematisiert. So etwa gleich zu Beginn, wenn die Plattform Tinder Erwähnung findet und behauptet wird, dass «Dating kompliziert geworden» sei, weil digitale

¹ *Naked Attraction*, Studio Lambert (Channel 4), seit 2016.

² Beispielhaft zum Start des deutschen Franchise: Jan Zier: Nackt und ehrlich: RTL2 startet eine Genital-Dating-Show, in: *Der Stern*, dort datiert 7.5.2017, stern.de/kultur/tv/naked-attraction--so-ist-die-neue-dating-show-von-rtl2-7444988.html, gesehen am 22.5.2018.

³ Andrea Seier, Thomas Waitz: Zur Einleitung, in: dies. (Hg.): *Klassenproduktion. Fernsehen als Agentur des Sozialen*, Münster, Wien 2014, 7–24, hier 8f.

Medientechnologien wie Social Networking Sites und eine ihr unterstellte strukturelle Unaufrichtigkeit – die «Hüllen der Äußerlichkeit» – dem <wahren> Begehren entgegenstünden. Diese Hüllen auch buchstäblich fallen zu lassen – das ist das Versprechen von *Naked Attraction*, dessen <Reiz> auf der schrittweisen, aber immer frontalen und detaillierten Zurschau- stellung von Körpern (einschließ- lich bildfüllender primärer und sekundärer Geschlechtsmerkmale)



beruht. Sie ist begleitet von einem wohlwollend kommentierenden Sprechen über die Unterschiedlichkeit von Körperformen und die, so wird immer wieder insistiert, zu bejahende Vielfalt der individuellen Körper und Sexualitäten der Teilnehmer_innen – ein Sprechen, das auf eine naive Variante des *sex-positive movements* rekurriert, wo Sexualität nicht als Austragungsort gesellschaftlicher Kräfteverhältnisse, sondern als Feld vorgeblich selbstbestimmter Lebensstil- entscheidungen konturiert wird.⁴

In all dem folgt das Programm einem Phantasma: Der Imagination eines Naturzustandes, eines authentischen Lebens und einer unverstellten Sichtbar- keit, die, mit den genuinen Mitteln des Fernsehens hervorgebracht, ein Be- gehren ermöglichen sollen, das auf das <Eigentliche> der Körper und, in Folge, der Seelen der Akteur_innen, die sich im Rahmen der Gameshow auf ein Paar reduzieren, zielt. Dieses Begehren der Eigentlichkeit, dessen Entfesselung das Programm wiederkehrend zum Thema macht, situiert sich dabei in einer Ge- sellschaft, die, so wird behauptet, die Schranken von *race* und *gender* überwun- den hat: Die Spielleiterin und Moderatorin, Anna Richardson, thematisiert sich selbst als bisexuell, und sowohl ethnische Unterschiede als auch Formen von *dis/ability* scheinen in der bonbonbunten, halbtransparenten Welt von *Naked Attraction* in einer liberalen, individualistischen, multikulturellen und scheinbar inklusiven Gesellschaft schmerzlos aufgehoben: «Jeder Körper ist schön, alles ist am rechten Fleck, so, wie die Natur uns geschaffen hat», so Richardson zu Beginn ihrer Begrüßung.

So, wie die Natur uns geschaffen hat – wie ist das diskursive Ereignis einer solchen Aussage möglich? Was liegt ihr voraus? Wie muss eine Gesellschaft beschaffen sein, in der eine solche Aussage Sinn beanspruchen kann? In *Naked Attraction* erscheint die Rede vom <Naturzustand> als Chiffre für die vermeint- liche Klassenlosigkeit von Gesellschaft, die es durch die enthüllenden Verfahren des Mediums wie das enthüllende Handeln aller Subjekte (seien sie Akteur_in- nen oder Zuschauer_innen) offenzulegen gelte.

Abb. 1–9 Screenshots aus: *Naked Attraction*, Studio Lambert (Channel 4), seit 2016

⁴ Vgl. Elisa Glick: Sex Positive. Feminism, Queer Theory, and the Politics of Transgression, in: *Feminist Review*, Vol. 64, Frühjahr 2000, 19–45.

Klassenanalysen

Wer von Klassenverhältnissen spricht, spricht vielleicht mit Weber, möglicherweise mit Bourdieu, aber stets in Bezug auf Marx.⁵ Für den Marxismus ergeben sich Klassenzugehörigkeiten an der Stellung einer Gruppe im Produktionsprozess; hier lasse sich die Zugehörigkeit einer Person oder Gruppe zu einer Klasse ablesen. Die Stellung ist allerdings nicht einfach gegeben, sondern Effekt von politischen, sozialen und ökonomischen Kämpfen, beginnend mit jenem der «sogenannten ursprünglichen Akkumulation», die Marx als «Eroberung, Unterjochung, Raubmord, kurz Gewalt»⁶ beschreibt. Diese Kämpfe, die bis heute allgegenwärtig sind, finden nicht nur im vermeintlich «Großen» und «Grundsätzlichen» der Ökonomie statt, sondern durchziehen den Alltag aller Menschen. Ihre konkrete und grundsätzliche Erfahrung stellt der Zwang zur Lohnarbeit dar. Doch – darauf haben vor allem spätere Autor_innen hingewiesen – zugleich, und von der materialistischen Perspektive untrennbar, werden solche Kämpfe in den symbolischen Praktiken, über die sich Gesellschaft begreift, wirksam. So haben etwa Bourdieus Analysen verdeutlicht, wie in «symbolischen Beziehungen»⁷ Klassenförmigkeit hergestellt, verhandelt und re-aktualisiert wird – auch und gerade dann, wenn dies den Akteur_innen nicht bewusst ist.

Viele der gegenwärtigen Bezugnahmen auf Marx'sche Theorie eint die Annahme, dass Klassenförmigkeit immer auf mehreren Ebenen konstruiert und «nicht ausschließlich durch neue Produktivkräfte und veränderte Produktionsverhältnisse hervorgebracht»⁸ wird, sondern auch in den konkreten, alltagsweltlichen Erfahrungen Einzelner, in Gruppenzusammenhängen, in ökonomischen Bedingungen, in den Modellen und Konzepten von Wissenschaft, die Klassenverhältnisse, so Bourdieu, «herauspräpariert» werden.⁹ Aus einer solchen Perspektive ist Klasse nicht faktisch gegeben oder eine unbefragbare Grundlage von Gesellschaft, sondern eine emergente Kategorie, deren eben nur scheinbar «zugrundeliegenden» Wissensformen soziale Konstruktionen darstellen und als solche immer schon Effekte von Klassenverhältnissen, die sie bloß zu beschreiben vorgeben, sind.

Für die medien- und kulturwissenschaftlichen Perspektiven (deren deutschsprachige Mehrheitlich vorzogen, Klassenverhältnisse zu ignorieren¹⁰) und auch die folgende Untersuchung sind vor allem jene Ansätze produktiv, die materialistische Sichtweisen und symbolische Praktiken in Bezug zueinander setzen. Einen solchen Ansatz stellt der im Kontext der Neuen Sozialen Bewegungen entwickelte Begriff des «Klassismus» dar.¹¹ Ausgangspunkt der theoretischen Perspektive bildet die Erkenntnis, dass Ungleichheit und Ausbeutung soziale Gruppen in je unterschiedlicher Weise betreffen. Das Konzept des Klassismus antwortet darauf, indem es dazu auffordert, ein komplexes Bündel sozialer Vorgänge in den Mittelpunkt politischer Analysen zu stellen, nämlich Diskriminierungs- und Unterdrückungsformen, welche die Klassenförmigkeit

⁵ Im 3. Band des *Kapitals* findet sich etwa ein Kapitel mit dem Titel «Die Klassen»; es endet unvermittelt nach anderthalb Seiten mit Engels editorischer Notiz: «Hier bricht das Ms. ab», MEW 25: 893.

⁶ MEW 23: 742.

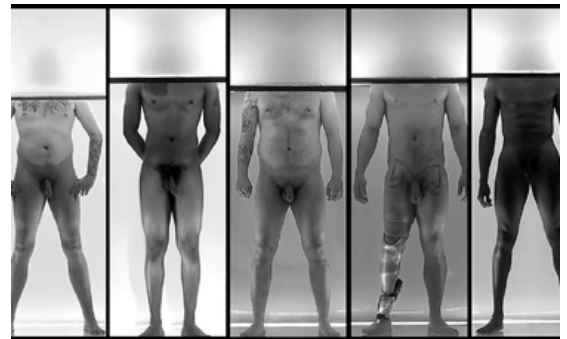
⁷ Pierre Bourdieu: *Zur Soziologie der symbolischen Formen*, Frankfurt/M. 1970, 57.

⁸ Sebastian Friedrich: Für eine «Neue Klassenpolitik», in: *ak – analyse & kritik – Zeitung für linke Debatte und Praxis*, Nr. 627, 16.5.2017, 1.

⁹ Pierre Bourdieu: *Sozialer Raum und «Klassen»*, Frankfurt/M. 1985, 12.

¹⁰ Vgl. David James: *Is There Class in this Text? The Repression of Class in Film and Cultural Studies*, in: Toby Miller, Robert Stam (Hg.): *A Companion to Film Theory*, Oxford 1999, 182–201.

¹¹ Einen Überblick bieten Andreas Kemper, Heike Weinbach: *Klassismus. Eine Einführung*, Münster 2009.



von Gesellschaft produzieren und re-aktualisieren, ohne die materialistischen Einflüsse an der Verfertigung von Klassenverhältnissen zu negieren und das eine dem anderen unterzuordnen. Soziale Einteilungen werden auf der Basis von Zuschreibungen von außen als auch von Selbstzuschreibungen sozialer Gruppen konstruiert – ein Prozess, für den die Funktionsstelle der Medien von offensichtlicher Bedeutung ist.¹² Mit anderen Worten: Materielle Ungleichheit *allein* begründet noch nicht Diskriminierung und Unterdrückung, sondern diese entsteht dort, wo die Stellung einer Person oder Gruppe innerhalb des Produktionssystems Grundlage für kulturelle Unterscheidungen ist.¹³ Es geht um Aberkennungsprozesse auf ökonomischer wie kultureller, politischer, institutioneller und individueller Ebene.

Unterdrückung und Diskriminierung sind nicht allein symbolische Praktiken, sondern haben als performative Akte weitreichende Konsequenzen. Seit vielen Jahren belegen Daten des deutschen Bundesinstituts für Bau- und Stadtforschung und des Robert-Koch-Instituts, dass arme Menschen eine geringere Lebenserwartung haben. So sterben Männer, die weniger als 60 % des mittleren Einkommens verdienen, knapp elf Jahre früher als Männer, die über 150 % und mehr verfügen. Zahlreiche weitere Studien bestätigen diese Ergebnisse für andere europäische Länder.¹⁴ Die Gründe dafür sind – und dies ist entscheidend – allerdings nicht in einem im Vergleich mit reicheren Personen devianten Lebensstil zu suchen, etwa vermeintlich schlechteren Ernährungsgewohnheiten oder geringerem Gesundheitsbewusstsein, wie eine bürgerliche Sichtweise nahelegt, sondern allein in der Tatsache und der «Erfahrung» des geringen sozialen Status selbst.¹⁵

Klassismus lässt sich beschreiben als eine «Realität von Verfolgung, Unterdrückung, Diskriminierung, Ausgrenzung und Widerstand».¹⁶ An Stelle der von großen Männern – die allesamt selbst entweder einer engen gesellschaftlichen Gruppe entstammen oder doch zumindest durch diese Gruppe Anerkennung erfahren haben – entwickelten Begriffe, die an ein klassenstrukturiertes, patriarchales Herrschaftssystem geknüpft sind, experimentiert die Analyse des Klassismus mit einer offenen Begriffsverwendung, die

¹² Vgl. Thomas Waitz: «Unterschichtenfernsehen». Eine Regier-
ungstechnologie, in: *kultuR-
Revolution – zeitschrift für angewandte
diskurstheorie*, Nr. 55, 2009, 55–59.

¹³ Vgl. Kemper u. a.: *Klassismus*, 7.

¹⁴ Vgl. Les Mayhew, David Smith:
*An investigation into inequalities
in adult lifespan*, dort datiert Mai
2016, online unter [cass.city.ac.uk/_
data/assets/pdf_file/0011/316100/
ILCCASS-LEANDI-REPORT_final_25_
04_16.pdf](https://cass.city.ac.uk/_data/assets/pdf_file/0011/316100/ILCCASS-LEANDI-REPORT_final_25_04_16.pdf), gesehen am 22.5.2018.

¹⁵ Das legen auch Versuche
mit Menschenaffen nahe. Vgl. Noah
Snyder-Mackler, Joaquín Sanz,
Jordan N. Kohn u. a.: *Social Status
Alters Immune Regulation and Res-
ponse to Infection in Macaques*, in:
Science, Vol. 354, 2016, 1041–1045,
DOI: [10.1126/science.1253880](https://doi.org/10.1126/science.1253880).

¹⁶ Kemper u. a.: *Klassismus*, 11.

analytische Beschreibung, Flexibilität, permanente Überprüfung und Veränderung der Terminologie und eine grundlegende Sensibilisierung für neue Sichtweisen beabsichtigt.¹⁷

Klassistische Perspektiven teilen die maßgeblichen Grundannahmen und das Anliegen marxistischer Theorie. Dazu gehört insbesondere die Überzeugung, dass Klassenverhältnisse stets mit Ausbeutung einhergehen. Hierin grenzt sich der Klassenbegriff deutlich von <Schichtungs>-, Milieu- oder ähnlichen Konzepten sozialer Differenz ab. Zudem sind Klassenverhältnisse im Marxismus explizit antagonistisch konstruiert. Anders als etwa das in der bürgerlichen Sozialwissenschaft weit verbreitete Konzept der <Schichten> kommt der Klassenbegriff – zumindest noch bei Marx selbst, jedoch schon nicht mehr bei Bourdieu – ohne eine topografische Metaphorik von <oben> und <unten>, von <hochstehend> und <niedrigstehend> aus. Und schließlich sind klassistische Ansätze interventiv: Sie verfolgen das Ziel, Theorie- und Analysearbeit zu leisten, die zur Beseitigung von Diskriminierung und Ungleichbehandlung dienen – und zwar nicht, indem verdeckende Sprachregelungen eingeübt oder gesellschaftliche Ressourcen <sozialpartnerschaftlich> umverteilt werden, sondern durch eine Beseitigung der Ursachen von Unterdrückung und Ausbeutung, eine radikale Änderung von Eigentums- und Herrschaftsverhältnissen.

Privatheiten als Klassenproduktion

Naked Attraction befasst sich mit Aspekten, die üblicherweise als <privat> markiert sind: Begehren, Körperpolitiken, vor allem aber die <Idee> der bürgerlichen Intimbeziehung. Kennzeichnend für diese ist die Auffassung – oder vielmehr der Wunsch –, dass das Feld des Privaten, zumal die Intimität von Liebesbeziehung und Familie, den Zumutungen des Marktes enthoben bleibt. Demgegenüber hat Jürgen Habermas in *Strukturwandel der Öffentlichkeit*¹⁸ zu zeigen versucht, dass der Raum des Privaten gegenüber dem Kapitalismus keineswegs residual ist: Mit dem Aufstieg des Bürgertums und seiner Innerlichkeitskultur sei Privatheit zum Ort der Subjektconstitution geworden, geknüpft an patriarchale Vorstellungen von <Familie>¹⁹ oder auch die Geschichte der europäischen Stadt.²⁰ Die Privatsphäre als Ort der intersubjektiven Selbstbejahung galt und gelte dem Bürgertum bis heute, so Habermas, als «ursprünglicher» und «reiner» Lebensbereich, der frei von Marktstrukturen sein soll. Und doch: «Die Idee, die sich die kleinfamiliale Intimsphäre von sich selber macht, kollidiert allerdings mit den realen Funktionen der bürgerlichen Familie», denn diese spiele «ihre genau umschriebene Rolle im Verwertungsprozess des Kapitals».²¹

Sowohl das bürgerliche Konzept von Privatheit als auch die Kritik von Habermas beruhen jedoch auf einer statischen und letztlich normativ wirkenden Vorstellung dessen, was privat ist.²² Diese Vorstellung hat eine medientheoretische Dimension: Privatheit kann nur dort sein, wo Medien *nicht* sind, sie erscheint als individuell zur Verfügung stehender Rückzugsort gegenüber einer

¹⁷ Vgl. Kemper u. a.: *Klassismus*, 14 f.

¹⁸ Vgl. Jürgen Habermas: *Strukturwandel der Öffentlichkeit. Untersuchungen zu einer Kategorie der bürgerlichen Gesellschaft*, Frankfurt/M. 1990.

¹⁹ Vgl. ebd., 107.

²⁰ Vgl. Hans-Paul Bahrdt, Ulfert Herlyn: *Die moderne Großstadt. Soziologische Überlegung zum Städtebau*, Opladen 1961, 87.

²¹ Habermas: *Strukturwandel der Öffentlichkeit*, 111.

²² Explizit normativ konzipiert auch in: Beate Rössler: *Der Wert des Privaten*, Frankfurt/M. 2001.

«übergreifigen», «invasiven» Überwachung und Entgrenzung, die an medientechnische Zugriffe gebunden ist: «Most often, privacy is seen as an informational bubble surrounding individuals that must be protected against external and undesired intrusions from the state, private companies, or even other persons motivated by their curiosity».²³ Ein solches Verständnis von Privatheit hat wie alle normativen Konzepte den Nachteil – oder, je nach Sichtweise und Klassenzugehörigkeit: den Vorteil –, dass es auf naturalisierenden oder zumindest essenzialisierenden Redeweisen fußt, welche die machtvollen Weisen, mit denen das Privatheitsdispositiv verfertigt wird, die Interessen und Dringlichkeiten, die an seine Etablierung und Durchsetzung geknüpft sind, mit einem Wort: die Machteffekte, die ihm vorausliegen und von ihm ausgehen, verunklart.

Doch wie Menschen leben, welche Formen von Intimbeziehungen etwa als wertvoll oder auch nur wünschenswert erachtet werden, wie sie ihre Körper gestalten, was erstrebenswerte Ziele im Leben zu sein scheinen – was das überhaupt sein kann: ein «eigenes Leben» –, das alles ist einerseits privat, und es ist Ausdruck und Voraussetzung zugleich von Klassenverhältnissen. Die gegenwärtig hegemoniale Form des Kapitalismus in liberal-demokratischen Gesellschaften, der Neoliberalismus – nicht zuletzt in seiner gegenwärtig dominanten, «putativen», das heißt auf Entsolidarisierung beruhenden und strafenden Form²⁴ –, ist denkbar widersprüchlich, was solche Formen der Klassenproduktion betrifft. In seinen ideologischen Erzählungen benötigt er Diskriminierungsformen, Nichtanerkennungs- und Abwertungsverfahren zur Legitimation gewaltiger ökonomischer Ungleichheit, deren Zunahme eine unvermeidliche Folge seiner inneren Logik ist, wie nicht erst in den vergangenen Jahren – etwa von Thomas Piketty²⁵ – gezeigt worden ist. Zugleich – und dies erscheint nicht ohne Ironie – gaben neoliberale Politiker_innen in der Vergangenheit vor, den Menschen, so die Rhetorik, von Klassenverhältnissen zu «befreien», und «jedem einzelnen Individuum die Möglichkeit [zu] bieten, seine eigenen Potentiale zu entwickeln»²⁶, wie es etwa im 1999 veröffentlichten Schröder-Blair-Papier heißt.

Um jene Klassenproduktionen, die sich an Privatheit knüpfen, nachvollziehen zu können, erscheint es mir hilfreich, einen Vorschlag von Sami Coll²⁷ aufzugreifen, der Privatheit unter Bezug auf Michel Foucault als Macht/Wissens-Komplex fasst. Die normative, wissenschaftliche Rede von Privatheit, die materiellen Möglichkeitsbedingungen, die Privatheitsfunktion zu generieren, und die klassistisch operierenden Werturteile darüber, was als «angemessene» oder «gelingende» Privatheit erscheint – was etwa Formen von Intimität und Nacktheit sind, die ins Private und nicht ins Fernsehen gehören –, lassen sich als Elemente einer dispositiven Struktur begreifen, innerhalb derer Privatheit verfertigt werden.

Die Regulierung – oder besser: Regierung – von Privatheit (durch Gesetzgeber, Rechtsprechung, Regime der Sichtbarkeit oder des Datenschutzes) oder auch die Etablierung einer an Privatheit geknüpften Subjektpolitik ist

²³ Sami Coll: Power, Knowledge, and the Subjects of Privacy: Understanding Privacy as the Ally of Surveillance, in: *Information, Communication & Society*, Vol. 17, Nr. 10, 2016.

²⁴ Vgl. William Davies: The New Neoliberalism, in: *new left review*, Vol. 101, September/Oktober 2016, 121–134.

²⁵ Vgl. Thomas Piketty: *Das Kapital im 21. Jahrhundert*, München 2014. Vgl. dazu in kritischer Perspektive: Stephan Kaufmann, Ingo Stützel: *Kapitalismus. Die ersten 200 Jahre. Thomas Pikettys ›Das Kapital im 21. Jahrhundert‹, Einführung, Debatte, Kritik*, Berlin 2015.

²⁶ Gerhard Schröder, Tony Blair: Der Weg nach vorne für Europas Sozialdemokraten, in: Hans-Jürgen Arlt, Sabine Nehls (Hg.): *Bündnis für Arbeit. Konstruktion – Kritik – Karriere*, Opladen 1999, 288–300, hier 299.

²⁷ Vgl. Coll: Power, Knowledge, and the Subjects of Privacy.

gegenwärtig von einer individualistischen Anrufung gekennzeichnet, die uns allen täglich begegnet und die, so Coll, lautet: «You have privacy, you must protect it, and we will tell you how to do it.»²⁸ Ein Beispiel hierfür findet sich etwa in den Strategien, mit denen Internetnutzer_innen angeleitet werden, Verantwortung für «ihre» Datenspuren zu übernehmen. So erläutert der Internetdienstleister Google in einem eigens eingerichteten Portal zum Thema Datenschutz, «Daten helfen uns Tag für Tag, unsere Dienste für Sie zu optimieren», und versichert: «Wir schützen Ihre Daten – und Sie haben die Kontrolle».²⁹ Diese Versicherung findet sich – sprachlich stets leicht variiert – immer wieder in den Onlineangeboten großer Anbieter, etwa wenn die notwendige Mitwirkung der Nutzer_innen am Datenschutz angeboten, zugleich aber auch eingefordert wird. In Googles Datenschutzportal heißt es dazu weiter:

Wir nutzen Daten, um unsere Dienste so individuell wie möglich zu gestalten, aber Sie entscheiden, welche Art von Daten wir erfassen und verwenden dürfen. [...] Prüfen Sie die folgenden Einstellungen und legen Sie fest, welche Daten wir zur Optimierung der Google-Dienste nutzen dürfen.³⁰

Privatheit ist in solchen Anrufungen nicht der Gegenentwurf von Überwachung und Kontrolle, sondern deren Teil, ein «partner in crime».³¹ Damit ließe sich eine solch konturierte Privatheit als ökonomisch bedeutsames, in der vermeintlich «freiwilligen» und «selbstbestimmten» Arbeit der Nutzer_innen hergestelltes Produkt beschreiben.³² Diese Privatheit muss immer wieder – und zwar in spezifischer, nämlich der Ausbeutung zugänglicher Weise – verfertigt werden, ist doch ihr scheinbares Vorhandensein und ihre problemlose Verfügbarkeit die Voraussetzung für zahlreiche Geschäftsmodelle einer digitalen Ökonomie. Als Macht/Wissens-Komplex gefasst, ist Privatheit jedoch gerade nicht «vorhanden»; vielmehr wird deutlich, dass ihre Verfertigung immer wieder aufs Neue und in zugleich bestimmter, machtvoller Weise angereizt werden muss, realisiert in Daten-Assemblagen.³³

Das Signum, unter dem diese Verfertigung gegenwärtig in neoliberalen Gesellschaften geschieht, ist eine individualistische «Sorge» um Privatheit. Diese Sorge generiert und adressiert Privatheitssubjekte, die in einem gouvernementalen Sinne einer Care-Arbeit nachgehen, welche um die permanente Herstellung, Bearbeitung und Problematisierung von Privatheit angeordnet ist. Zugleich existieren zahlreiche normative und klassenförmige Vorstellungen über «gute», «gelingende», «problematische» oder abzuwertende Formen der Privatheit. Sich der Erfassung von Daten in Kund_innenbindungsprogrammen entziehen zu können, setzt voraus, in der materiell privilegierten Lage zu sein, die ökonomischen Vorteile einer Kund_innenkarte ausschlagen zu können; und wer diejenigen abwertet, die als Akteur_innen an einer Gameshow wie *Naked Attraction* teilnehmen und ihre *private parts*, so scheint es, «offenbaren», mag in der Auseinandersetzung damit Distinktionsgewinne erzielen.

²⁸ Coll: Power, Knowledge, and the Subjects of Privacy, 4.

²⁹ N.N.: Google Datenschutz, [privacy.google.com/intl/de/take-control.html?categories_activeEl=sign-in](https://www.privacy.google.com/intl/de/take-control.html?categories_activeEl=sign-in), gesehen am 22.2.2018.

³⁰ Ebd.

³¹ Coll: Power, Knowledge, and the Subjects of Privacy, 4.

³² Vgl. Mark Andrejevic: The Work of Being Watched. Interactive Media and the Exploitation of Self-Disclosure, in: *Critical Studies in Media Communication*, Vol. 2, 2002, 230–248.

³³ Vgl. Tyler Reigeluth: Warum «Daten» nicht genügen. Digitale Spuren als Kontrolle des Selbst und als Selbstkontrolle, in: *Zeitschrift für Medienwissenschaft*, Nr. 13, 2015, 21–34.

Fernsehen als Agentur des Sozialen

Fernsehen erweist sich nun einerseits als Schauplatz – der Fernsehwissenschaftler John Hartley spricht von einem «training ground»³⁴ – klassistisch wirkender Problematisierungen des Privaten. Und zugleich ist es als Medium selbst Teil von Privatheits- und Klassenverhältnissen, und zwar in dreifacher Hinsicht. Die erste betrifft die Stellung des Fernsehens als eine Medientechnologie, die sich im privaten Haushalt verortet. Indem der Fernseher aufgrund seiner Situation ein Teil der privaten Sphäre seiner Nutzer_innen ist, begleiten das Medium von Beginn an Fragen nach dem Privaten.³⁵ «Das neue Medium traf [...] nicht auf einen bereits etablierten Raum familiärer Privatheit, in dem der Umgang mit ihm lediglich eingeübt werden musste. Vielmehr konstituierten sich Fernsehen und Familie an- und miteinander im Rahmen einer intensiven Diskursivierung in Werbung, Printmedien und dem Fernsehen selbst.»³⁶ Fernsehen ist daher auch nicht einfach ein unproblematisches «Fenster zur Welt» oder zum «privaten Leben» seiner Akteur_innen. Durch das bestimmt, was Hartley eine «Ideologie der Häuslichkeit»³⁷ nennt, steht es in einem privilegierten Verhältnis zur Privatheit: Es ist infolge seiner dispositiven Struktur immer schon Teil des privaten Lebens seiner Nutzer_innen.

Die zweite Hinsicht betrifft eine soziale Zuschreibung, die unmittelbar mit Fragen der Klassenproduktion verknüpft ist: die Tatsache, dass Fernsehen und seine Nutzer_innen üblicherweise als kulturell niedrigstehend abgewertet werden. Einer der Gründe liegt darin, dass Fernsehen normative Modelle von Gesellschaft, Lebensführung und Selbst in Frage zu stellen vermag – so auch in Bezug auf normative Vorstellungen von Privatheit. Eine bürgerliche Konzeption, die Privatheit als den Gegensatz zur Öffentlichkeit denkt und vor der Invasion des Anderen behüten will, muss durch das Fernsehen zwangsläufig herausgefordert werden. Denn zum einen ist in einer solchen Fassung jedwede Privatheit unmittelbar dort aufgehoben, wo mit dem Fernsehen (und dem Fernseher) ein eigenlogisches Regime der Sichtbarkeit einzieht, welches den Raum der Intimität entgrenzt. Ob der Fernseher etwa ins Schlafzimmer gehört, ist eine Frage, deren Erörterung mittlerweile nur dadurch an Dringlichkeit verloren hat, weil sich das Smartphone als wesentlich handlichere Medientechnologie erwiesen hat. Zum anderen: Wenn wir annehmen, dass Privatheiten als Macht/Wissens-Komplex immer wieder neu verfertigt, verworfen oder bearbeitet werden müssen, kommt dem Fernsehen eine gouvernementale Bedeutung zu. Es stellt Modelle von Verhaltensweisen, Werturteilen, Mikropolitiken in Konkurrenz, adressiert diese als nicht voraussetzungslos und zeigt Strategien ihrer Verhandlungsfähigkeit und Veränderbarkeit auf. In der latenten Unentschiedenheit, die damit einhergeht, begründen sich anhaltende bürgerliche Vorbehalte gegenüber dem Fernsehen.

Die dritte Hinsicht betrifft schließlich die Dimension der Programme. Denn seit mehr als 20 Jahren werden Fragen nach Privatheit und deren

³⁴ John Hartley: *Democratainment. Television and Cultural Citizenship*, in: ders.: *The Uses of Television*, London, New York 1999, 154–188, hier 178.

³⁵ Vgl. Thomas Waitz: *Privat/Fernsehen. Fernsehen, Bürgerlichkeit und die Konstruktion des Privaten*, in: Stefan Halft, Hans Krah (Hg.): *Diskurs Privatheit. Strategien und Transformationen*, Passau 2013, 63–84.

³⁶ Andrea Seier: *Fernsehen der Mikropolitiken: Televisuelle Formen der Selbstführung*, in: Hanne Loreck, Kathrin Mayer (Hg.): *Visuelle Lektüren – Lektüren des Visuellen*, Berlin 2008, 293–302, hier 299.

³⁷ John Hartley: *Die Behausung des Fernsehens. Ein Film, ein Kühlschrank und Sozialdemokratie*, in: Ralf Adelmann, Jan O. Hesse, Judith Keilbach u. a. (Hg.): *Grundlagentexte zur Fernsehwissenschaft. Theorie, Geschichte, Analyse*, Konstanz 2002, 253–280, hier 263.

vermeintliche Bedrohung durch das Fernsehen insbesondere mit Blick auf eine bestimmte Programmform diskutiert: das «Lifestyle-Television».³⁸

Begehren des Marktes

Wie viele Reality-Gameshows kennzeichnet auch *Naked Attraction*, solche Strukturen wettbewerblicher Konkurrenzverhältnisse in den Kontext lebensweltlicher Bereiche zu übertragen, die den Logiken eines marktformigen Zugriffs enthoben scheinen. Im vorliegenden Fall betrifft dies den Bereich der Anbahnung romantischer Liebe und der Anreizung sexuellen Begehrens. In einer solchen Übertragung identifiziert Wendy Brown die maßgebliche Logik des Neoliberalismus:

Neoliberalism [is] a governing rationality through which everything is «economized» and in a very specific way: human beings become market actors and nothing but, every field of activity is seen as a market, and every entity (whether public or private, whether person, business, or state) is governed as a firm. Importantly, this is not simply a matter of extending commodification and monetization everywhere – that's the old Marxist depiction of capital's transformation of everyday life. Neoliberalism construes even non-wealth generating spheres – such as learning, dating, or exercising – in market terms, submits them to market metrics, and governs them with market techniques and practices. Above all, it casts people as human capital who must constantly tend to their own present and future value.³⁹

³⁸ Charlotte Brunson, Catherine Johnson, Rachel Moseley u. a.: Factual Entertainment On British Television: The Midlands TV Research Group's Project, in: *European Journal of Cultural Studies*, Vol. 4, Nr. 1, 2001, 29–62; Su Holmes, Deborah Jermy (Hg.): *Understanding Reality Television*, London, New York 2004.

³⁹ Wendy Brown: *Undoing the Demos. Neoliberalism's Stealth Revolution*, Cambridge, London 2015, 33.

⁴⁰ Carlo Vercellone: From Formal Subsumption to General Intellect. Elements for a Marxist Reading of the Thesis of Cognitive Capitalism, in: *Historical Materialism*, Vol. 15, 2007, 13–36.

⁴¹ Eva Illouz: *Gefühle in Zeiten des Kapitalismus*, Frankfurt/M. 2007.

⁴² Isabell Lorey, Klaus Neundlinger (Hg.): *Kognitiver Kapitalismus*, Wien 2012.

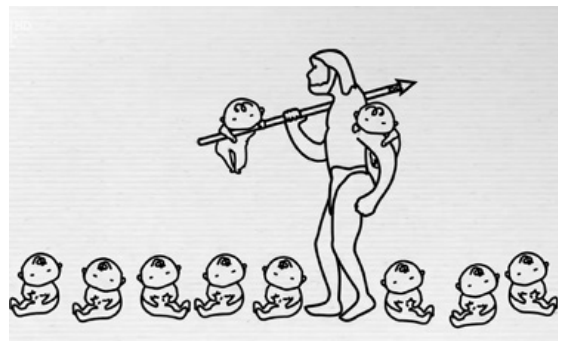
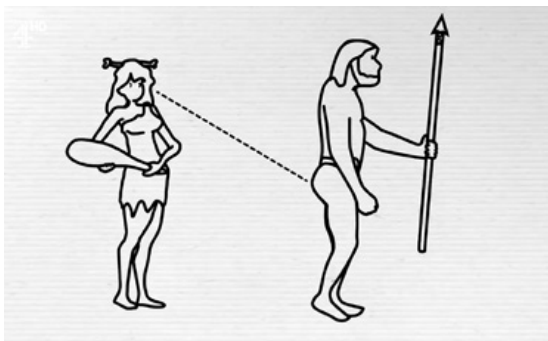
⁴³ Philip Mirowski: *Untote leben länger. Warum der Neoliberalismus nach der Krise noch stärker ist*, Berlin 2015, 97.

⁴⁴ Eva Illouz: *Der Konsum der Romantik. Liebe und die kulturellen Widersprüche des Kapitalismus*, Frankfurt/M. 2007, 37.

⁴⁵ Edward Shorter: *Die Geburt der modernen Familie*, Reinbek bei Hamburg 1977, zit. n. ebd., 26.

Formate wie *Naked Attraction* lassen sich daher als Verhandlungen lesen, innerhalb derer neoliberale Denkweisen und Selbstverhältnisse ihre Evidenz erhalten. Kapitalismus – als «kognitiver»,⁴⁰ «emotionaler»⁴¹ oder «affektiver»⁴² Kapitalismus gefasst – beschreibt insofern ein kulturelles Programm, dessen Logiken und Anrufungen «tief in das kulturelle Unbewusste eingesickert»⁴³ sind und dessen politische Rationalität sich auf der Mikroebene als Produktion von Subjektivität vollzieht.

Die israelische Soziologin Eva Illouz hat in vielen ihrer Arbeiten das Ideal der romantischen Liebe als «ideologische Figur» analysiert. Als Vorstellung ziele sie in das Herz des bürgerlichen Privatheitskonzepts, denn sie verorte sich «zwischen Interessen und Gefühlen, Selbstsucht und Selbstlosigkeit, die in der Unterscheidung zwischen öffentlicher und privater Sphäre verkörpert ist».⁴⁴ Wie das bürgerliche Konzept der Privatheit insgesamt, wird die romantische Liebe in ihrer hegemonialen Form als der Öffentlichkeit des Marktes gegenüberstehend problematisiert. Im Kapitalismus kämen, so Illouz, zwei Parteien – die Personen sind, anders als im Liebesideal, letztlich austauschbar – explizit auf der Grundlage von Eigeninteresse und gegenseitigem ökonomischen Nutzen zusammen. Im Gegensatz dazu seien in der romantischen Liebe zwei Individuen in der Fähigkeit miteinander verbunden, «Spontaneität und Einfühlungsvermögen in einer erotischen Beziehung zu verwirklichen».⁴⁵



Die Liebe biete, so Illouz, eine «kollektive Utopie, die quer zu allen sozialen Teilungen verläuft und diese transzendiert». ⁴⁶ Zugleich bilde sie das Feld, wo diese «Teilungen und kulturellen Widersprüche ausgetragen» würden: «Die Vorstellungen, die unsere romantische Imagination bestimmen, beharren auf dem unteilbaren Recht auf Leidenschaft, sie widersetzen sich den üblichen Anordnungen und Teilungen nach Geschlecht, Klasse oder nationaler Zugehörigkeit.» ⁴⁷

Bemerkenswert mit Blick auf die gegenwärtige Kultur ist nun jedoch gerade *nicht*, dass so etwas wie <Liebe>, <Begehren> oder die <Idee> der bürgerlichen Intimbeziehung plötzlich marktförmig würden – der Markt also in das <private Leben> der Subjekte einbräche. Tatsächlich, so Illouz, müsse die Moderne und die Durchsetzung des Kapitalismus als Geschichte einer bestimmten Ausprägung und Nutzbarmachung immer schon kulturell verfertigter Emotionen verstanden werden – gefasst als eine Energie, «die zugleich Kognition, Affekt, Bewertung, Motivation und den Körper impliziert». ⁴⁸ Wenn *Naked Attraction* das Begehren seiner Akteur_innen als marktförmig organisiert und dessen diskursive Anreizung ausstellt, dann ist das historisch Neue etwas anderes, nämlich, dass diese Ausstellung auch einem bürgerlichen Publikum Lust zu bereiten vermag. Es kann sie goutieren und sich ihr hingeben, zugleich aber in der Erfahrung der televisuellen Situation Potenzial für klassistische Abgrenzung generieren: mittels Affekten, Werturteilen und Diskriminierungsformen und einer Selbstversicherung bürgerlicher <Werte> – nicht zufällig ein ökonomischer Begriff.

Und tatsächlich zeichnet die Lust an einem Programm wie *Naked Attraction* ja gerade die Unverhohlenheit aus, mit der eine marktförmige Wettbewerbssituation geschaffen wird, in der sich die gesellschaftliche Tendenz und die Spielregeln der Gameshow wechselseitig überbieten. Dieses Begehren kennt vor allem ein Ziel: die <Eigentlichkeit> von Körpern und Seelen.

Naked Attraction bestimmt ein eigentümlicher Widerspruch: Immer wieder finden sich im Programm filmische Segmente – zumeist Animationssequenzen, die biologische Vorgänge, Ergebnisse statistischer Erhebungen oder naturwissenschaftlicher Erkenntnisse visualisieren –, die eine <wissenschaftliche

⁴⁶ Ebd., 26.

⁴⁷ Ebd., 35.

⁴⁸ Illouz: *Gefühle in Zeiten des Kapitalismus*, 10.



Einordnung> von Begehren, der <natürlichen Ursachen> für die Bevorzugung bestimmter körperlicher Merkmale oder auch der <unbewussten Anteile> in der Wahl von Partner_innen im Konzept der romantischen Liebe leisten. Hier wird immer wieder ein <Naturzustand> beschworen, hier finden sich zahllose Essenzialismen und Biologismen, Verweise auf eine binäre, heteronormative Geschlechterordnung, die, auch wenn es in *Naked Attraction* durchaus homo- oder bisexuelle Akteur_innen gibt, den Normalitätshorizont aller Erklärungsmodelle bildet. Ein Beispiel dafür ist etwa eine Sequenz, in der die Körperbehaarung einer Akteurin thematisiert wird. Diese Tatsache ist offenbar nicht nur der Rede wert; neben einen kurzen Dialog zwischen Spielleiterin und Akteur_innen tritt eine Filmsequenz, in dem die Nützlichkeit von Körperbehaarung biologistisch erklärt wird und in der Bevölkerung gegenwärtig vorherrschende Einstellungen zur Entfernung solcher Haare vorgestellt werden. In einer ausladenden Geste präsentiert die Akteurin ihre behaarten Achseln und Vulva, woraufhin die beiden männlichen Akteure, die ihr im Studiosetting ebenfalls unbekleidet gegenüberstehen, mit Applaus reagieren. Nachdem die Spielleiterin ihre Überraschung ob dieser Reaktion zum Ausdruck gebracht hat, äußert einer der Akteure: «You can do what you think with your own body. And I think if you can wear that and you're proud of it, then you are just the person that you are.» Zwar entspricht das Vorhandensein von Körperbehaarung im Intimbereich nicht gegenwärtig hegemonialen Vorstellungen von Schönheit.⁴⁹ Doch die Ausstellung der Bejahung und Selbstbestimmung, die dem Verzicht auf eine Entfernung scheinbar zugrunde liegt, wird modelliert, so die Logik des Programmes, als Ausdruck eines Selbstverhältnisses, das selbst dann, wenn es gängige Erwartungen unterläuft, Attraktivität zu generieren imstande ist.

Diese Attraktivität – die titelgebende «Naked Attraction» – beruht, anders als etwa in *make over*-Formaten, nicht auf der (Re-)Produktion präfigurierter Vorstellungen von Schönheit, sondern auf der Anreizung eines Begehrens, das auf die vermeintliche Selbstbestimmung, Freiheitsspielräume und Authentizität der Subjekte zielt. Noch 2006 kommt Illouz in ihrer Analyse von Datingportalen wie match.com zu dem Schluss: «Im Netz sind folglich diejenigen am

⁴⁹ Vgl. Ada Borkenhagen, Elmar Brähler: Die nackte Scham. Theoretische und empirische Aspekte des aktuellen Trends zur weiblichen Teil- bzw. Vollintimrasur, in: *psychosozial*, Nr. 112, 2008, 7–11.

erfolgreichsten, die sich über ihre sprachliche Originalität und ihre physische Konventionalität auszeichnen» – wobei sie mit Letzterem die «Übereinstimmung mit den etablierten Richtlinien für Schönheit und Fitness» fasst.⁵⁰ Das Beispiel von *Naked Attraction* vermag hingegen zu verdeutlichen, dass dies – gut zehn Jahre später – nicht mehr der primäre Anreiz für die diskursive Produktion von Begehren sein muss. Neben normative Vorstellungen von Schönheit, die gleichwohl weiterhin wirksam sind, treten Selbstbestimmung, Selbstbearbeitung und die Ausstellung der scheinbaren Gestaltbarkeit des Körpers, der erst durch die Insignien dieser Arbeit – Körpermodifikationen wie Tätowierungen, Piercings, Body Building, vor allem aber: ein bejahendes Selbstverhältnis – zum «eigenen» wird. Das sich so konstituierende Verhältnis ist das einer vermeintlichen Verfügbarkeit: Bejaht – und im Probehandeln der Gameshow: belohnt – wird, wer, einem «grausamen Optimismus»⁵¹ folgend, die Formen der Fremd- und Selbstzurichtung als selbstbestimmte Entscheidung ausstellt: eine Ausstellung, die in einer bedeutungsvollen Rede kulminiert, der zufolge das Subjekt einen eigenen Körper nicht *hat*, sondern über ihn vielmehr *verfügt*.

Naked Attraction ist ein vielsagender Titel. Denn der Begriff «naked» meint im Englischen nicht nur «nackt», er bedeutet in einem übertragenen Sinne auch «unverhüllt», «unverstellt», «tatsächlich», «eigentlich». Aber was ist hier «eigentlich», was «unverstellt», welche «Hüllen» fallen? Es sind Klassengegensätze, die Klassenförmigkeit von Gesellschaft schlechthin, die nicht nur einfach negiert, sondern deren vermeintliche Abwesenheit mit großem Aufwand hergestellt wird. «We were born this way» – jene Aussage, mit der einer der Akteure seine scheinbar selbstbestimmte Einwilligung in die Teilnahme an der Gameshow und die Verfertigung seines «nackten» Körpers begründet, ist in mehrfacher Hinsicht irreführend. Nicht nur die Selbstzurichtungen der Seele, die Formung seines athletischen Körpers, die vielfältig ausgestellten Körpermodifikationen wie Piercings und Tätowierungen, über die fast alle Akteur_innen verfügen, sprechen dagegen, dass die Körper, durch televisuelle Verfahren der Enthüllung ihrer gesellschaftlichen und individuellen Formung vermeintlich enthoben, so geboren worden sind. In der Negation von sozialer Herkunft, von jedweder Form einer gesellschaftlichen Produktion und dem phantasmatischen Rekurreren auf die nackte Unverstelltheit und «Eigentlichkeit» der Körper und Seelen, artikuliert sich der Traum einer neoliberalen Gesellschaft, die keine Klassen mehr kennt. Oder, wie der ehemalige britische Premierminister Tony Blair in seiner Rede am 28. September 1999 auf dem Parteitag der Labour Party, zwei Jahre nach dem Sieg von *New Labour*, in einem berühmten Diktum verkündete:

And it is us, the new radicals, the Labour Party modernised, that must undertake this historic mission. To liberate Britain from the old class divisions, old structures, old prejudices, old ways of working and of doing things, that will not do in this world of change.⁵²

⁵⁰ Illouz: *Gefühle in Zeiten des Kapitalismus*, 125.

⁵¹ Vgl. Lauren Berlant: *Cruel Optimism*, Durham 2011.

⁵² Tony Blair: o. T., in: *The Guardian*, dort datiert 28.9.1999, theguardian.com/politics/1999/sep/28/labourconference.labour14, gesehen am 22.2.2018.



Die Idee der Eigentlichkeit, der *nakedness*, die es nur herauszuarbeiten gilt, ist eine permanente Anrufung, mit der die Subjekte des Neoliberalismus konfrontiert sind, und zwar gerade dort, wo sie sich als <privat> entwerfen: «Sei einfach du selbst.» In dieser Form – oder in geringer sprachlicher Variation – findet sich diese Anrufung überall: in der Werbung, als Inschrift auf Kaffeetassen, als vielfach geteiltes Meme. Sie ist so häufig aufzufinden, an so vielen Orten präsent, dass der Gedanke naheliegt, unsere Gesellschaft sei davon besessen. Die Anrufung, einfach man selbst zu sein, ließe sich als neoliberaler Imperativ der Selbstbestimmung und Selbstgestaltung lesen. Doch dies hieße, zu kurz zu greifen. Als Chiffre wird sie erst dann verständlich, wenn wir sie als Ausweis einer «Individualisierungsideologie» deuten, «die alles Kollektive als Zwang denunziert, Lebensglück als Privatangelegenheit definiert und Einsamkeit produziert hat».⁵³ Denn eine Person, die einfach nur sie selbst ist – «just the person that you are» –, die ist vor allem eines: kein_e Angehörige_r einer wie auch immer gearteten Klasse.

Die Herstellung einer vermeintlich klassenlosen Gesellschaft, von der *New Labour* träumte, ist in den popkulturellen Anrufungen, für die *Naked Attraction* nur ein Beispiel unter vielen ist, zur Aufgabe an jede_n Einzelne_n delegiert worden – gleichsam privatisiert. Dass dieses Phantasma scheitern muss, weil es von der Klassenförmigkeit von Gesellschaft absieht, macht seine permanente Erneuerung für den Kapitalismus umso attraktiver, denn sie resultiert für das Individuum in einer niemals endenden Arbeit an sich und am Sich – eine Arbeit, die der Ausbeutung zugänglich gemacht wird. Und doch steckt die Problematisierung, welche diese Anrufung repräsentiert, auch voller Widersprüche. Denn im Zentrum des Imperativs «Sei du selbst» steht nicht mehr das für die bürgerliche Vorstellung von Privatheit noch bestimmende Konzept der Autonomie, die noch stets eine Überschreitung, Umkehrung oder zumindest Erweiterung dessen, was eine Person <eigentlich> zu sein vermag, in Aussicht gestellt hat. Die Anreizung einer Subjektpolitik der Eigentlichkeit geht daher auch mit einer maßgeblichen Re-Konstruktion des Privatheitsdispositivs einher: An die Stelle von Autonomie tritt das Begehren

⁵³ Friedrich: Für eine «Neue Klassenpolitik», 1.

nach Authentizität,⁵⁴ und die ist wiederum auf mediale Formen, über die sie zu generieren scheint, angewiesen.

Subjektivitäten haben Unpassförmigkeiten und Bruchstellen.⁵⁵ Dies verbindet sie mit dem Neoliberalismus und seinen Anrufungen, die sich gerade dort, wo sie von Klassenverhältnissen schweigen, als klassenförmig erweisen. Den Kapitalismus in seinem Funktionieren zu analysieren heißt, von der Annahme abzurücken, *dass* er funktioniert. Seine inneren Widersprüche – Widersprüche, wie die etwa in der Paradoxie einer Klassenlosigkeit behauptenden Klassenproduktion, wie sie in *Naked Attraction* kenntlich wird – können und müssen vielmehr der Ausgangspunkt für eine medien- und kulturwissenschaftliche Analyse sein, die sich als Beitrag zu seiner Abschaffung versteht.

⁵⁴ Zur Diskussion dieses Gegensatzes vgl. Rössler: *Der Wert des Privaten*, 109 ff.

⁵⁵ Vgl. Mirowski: *Untote leben länger*, 99.

RANKING, SORTING, CLASSING

Klassifikation und Klassenkampf um 1700

Vom Umgang mit Klassen

¹ Vgl. z. B. Asa Briggs: *The Language of Class in Early Nineteenth Century England*, in: dies., John Saville (Hg.): *Essays in labour history 1886–1923 in memory of G. D. H. Cole*, London 1967–71, 43–73, hier 43. Ähnlich Harold James Perkin: *The Origins of Modern English Society 1780–1880*, London, New York 2002, 2. Auflage, 22: «The word itself began to come into use in the second half of the [18th] century».

² Vgl. Niklas Luhmann: *Zum Begriff der sozialen Klasse*, in: ders.: *Soziale Differenzierung. Zur Geschichte einer Idee*, Wiesbaden 1985, 119–162, hier 120: «Die Rückführung von sozialen Klassen auf ihre Stellung zum Produktionsprozeß ist zuerst von den Physiokraten vorgeschlagen worden.»

³ Vgl. Michel Foucault: *In Verteidigung der Gesellschaft. Vorlesungen am Collège de France (1975–1976)*, Frankfurt/M. 1999, 94: «[B]ereits in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts wurde diese Transformation des Rassenkampfes in Klassenkampf von Thiers durchgeführt».

⁴ Rudolf Herrnstadt: *Die Entdeckung der Klassen. Die Geschichte des Begriffs Klasse von den Anfängen bis zum Vorabend der Pariser Julirevolution 1830*, Berlin 1965, 104.

⁵ Karl Philipp Moritz: *Das menschliche Elend*, in: ders.: *Werke in zwei Bänden*, Bd. 2, hg. v. Jürgen Jahn, Berlin, Weimar 1973, 243–247, hier 243.

⁶ Theodor W. Adorno: *Ästhetische Theorie*, Frankfurt/M. 1973, 378.

Vom gesellschaftlichen Klassenbegriff wird gewöhnlich gesagt, dass er «im Vorfeld» der Französischen Revolution das Licht der Welt erblickt habe.¹ Als einer seiner Ursprünge gilt die ökonomische Lehre der französischen Physiokraten, in der zum ersten Mal der Gegensatz von «produktiven» und «sterilen» Klassen formuliert wurde.² Eine andere, von Foucault ins Spiel gebrachte Genealogie führt den Marx'schen Klassenbegriff und insbesondere die Idee des Klassenkampfes auf die sich in der Frühen Neuzeit herausbildende Ideologie eines «Rassenkampfes» zurück³ – eine suggestive Idee, die jedoch kaum durch historische Indizien gestützt wird. Wesentlich besser zu belegen ist die Herkunft des modernen Klassenbegriffs aus den naturwissenschaftlichen Sortierverfahren der Frühen Neuzeit. In der ersten umfangreichen Abhandlung zum Klassenbegriff, die 1965 in der DDR erschien, findet sich der Hinweis, dass es «fortschrittlich[e] Bürger» waren, die die Klasse «zu einem legitimen wissenschaftlichen Teilungsbegriff» gemacht hatten, und dass es wiederum «die Bourgeoisie» war, die «auf einer bestimmten Stufe ihrer Entwicklung den naturwissenschaftlichen Begriff Klasse auf die Gesellschaft übertrug» – und zwar gerade deshalb, weil er so gut «das Moderne, Aggressive» der bürgerlichen Weltaneignung zum Ausdruck brachte.⁴

Tatsächlich kam es den Menschen des 18. Jahrhunderts noch ganz selbstverständlich vor, dass Klasse und Klassifikation etwas miteinander zu tun haben. So erklärt der Schriftsteller Karl Philipp Moritz im Jahr 1786: «Aber so fängt man erst spät an, nachdem man schon sehr lange Conchylien, Schmetterlinge und allerlei Gewürme klassifiziert hat, auch das menschliche Elend in Klassen zu ordnen.»⁵ Mit dem Erstarken des sozialen Klassendiskurses im 19. Jahrhundert geriet der Zusammenhang jedoch in Vergessenheit; an die Geburt der Klasse aus dem Geist der naturgeschichtlichen Klassifikation wollte der Marxismus aus naheliegenden Gründen nicht gerne erinnert werden. Wer, wie Adorno, darauf aufmerksam machte, «daß Klasse selbst [...] strukturell ein Bürgerliches sei»,⁶ musste das Gefühl haben, ein kleines schmutziges Familiengeheimnis

auszuplaudern. Noch unangenehmer als die Erwähnung der bürgerlichen Abkunft aber musste die Frage sein, wie denn eigentlich Begriff und Politik der Klasse mit den Verfahren der wissenschaftlichen Klassifikation in Verbindung stehen. Denn daraus konnte sich der Verdacht ergeben, dass auch das scheinbar so selbstverständliche Prinzip der gesellschaftlichen Klassenteilung nicht einfach gegeben ist, sondern vielmehr auf bestimmte willkürliche Setzungen und Kriterien, auf historisch kontingente Verfahren und Praktiken der Klassifizierung zurückgeht. Zum anderen stellt sich damit die Frage, inwiefern der Begriff der Klasse, trotz aller Versuche, ihn mit einer Aura von Kampf, Bewegung und Solidarität zu umgeben, an die bürokratischen Sortierverfahren der klassischen Episteme und der absolutistischen Staatsverwaltung gebunden blieb.

Um das Prinzip <Klasse> besser zu verstehen, gehe ich in einem Buch, das hoffentlich bald fertig sein wird, der Frage nach, wie und durch welche technischen und medialen Mechanismen sich in der englischen Gesellschaft des 17. und frühen 18. Jahrhunderts das Prinzip der Klassenteilung durchsetzt. Gezeigt werden soll, wie im Gefüge der sozialen Beziehungen eine neue Form der Einteilung wirksam wird, die sich nicht mehr an das überkommene Muster von Standespositionen hält, sondern einer neuen, willkürlich gesetzten Ordnung der Klassifikation gehorcht. In diesem Werden der sozialen Klasse spielen sehr verschiedene Diskurse und Instanzen eine Rolle: die republikanischen Verfassungsentwürfe der Bürgerkriegszeit, die das antike Modell der Reichtumsklassen zu reaktualisieren versuchen; das koloniale Projekt einer Neuvermessung und Neuaufteilung Irlands; die Wissenschaft der Politischen Arithmetik mit ihren bevölkerungspolitischen Planspielen und steuerpolitischen Reformvorschlägen; schließlich eine neue, sich nach der <Glorious Revolution> durchsetzende Regierungsweise, die sich auf Zahlen und Statistiken gründet. In diesen Entwicklungen, die sich im Lauf des 17. Jahrhunderts vollziehen, beschränkt sich die Wirksamkeit der klassifikatorischen Aufteilung allerdings auf <von oben> aufgetroffene Praktiken, die entsprechenden Widerständen ausgesetzt sind, ablesbar an den häufigen Angriffen auf das Klassifizierungspersonal, auf Landvermesser, Volkszähler, Rekrutierungsoffiziere oder Steuereintreiber.

Umso größere Bedeutung kommt daher den vielfältigen und verstreuten Praktiken zu, durch die sich das Prinzip der klassenförmigen Sortierung von Dingen und Menschen im gesellschaftlichen Feld zu verbreiten beginnt, durch die es allmählich zu einem auch <von unten> akzeptierten Maßstab der gesellschaftlichen Neuaufteilung wird. Dies ist ein Prozess, der einiges mit der Medienrevolution um 1700 zu tun hat, mit dem Aufkommen einer Reihe von <Massenmedien>, die zugleich als <Klassenmedien>, als Medien zur Einübung und Durchsetzung klassifikatorischer Praktiken verstanden werden können. Pamphlete, News, Kaffeehaus, Club, Zeitschriften und periodische Presse treten in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts als wahre Social Media in Aktion: Medien einer neuen Gesellschaft, die die überkommenen ständischen Hierarchien mit einem verwirrenden Dickicht neuer Abgrenzungen und Unterscheidungen überziehen. Der

mit diesen neuen Medien eröffnete Kommunikationsraum, der mit dem Begriff «bürgerliche Öffentlichkeit» eine vielleicht etwas zu behäbige Bezeichnung gefunden hat, stellt nicht zuletzt ein Testgelände und einen Kampfplatz der sozialen Klassifizierung dar; hier wird in einer Art von gesellschaftlichem «Probehandeln»⁷ das Prinzip «Klasse» eingeübt. Der vom Urteil des Publikums («the Publick»⁸) beherrschte Raum ist bereits von den Zeitgenoss_innen als eine unablässig ratternde Differenzmaschine verstanden worden, ein Apparat, der laufend neue Unterscheidungen erzeugt: Geschmacksurteile, die zugleich soziale Positionierungen sind; moralische Urteile, die zugleich politische Parteinahmen sind; Identitätsfeststellungen, die zugleich Ortszuweisungen sind.

Die im Folgenden vorgestellten Szenen aus dem Medienleben von 1700 beleuchten einen entscheidenden Moment im Prozess der Durchsetzung des Klassenprinzips: In den periodischen Zeitschriften der Jahrhundertwende wird Klassifizierung nicht nur laufend und stillschweigend betrieben, das Verfahren der klassifikatorischen Einordnung wird vielmehr selbst zur Medienattraktion, zu einem Gegenstand der Reflexion und zum Auslöser eines ironisch betriebenen Klassifikationssports. Klassifizierung, eben noch als Herrschaftspraxis erkennbar, wird zum Gesellschaftsspiel; es ist, mit anderen Worten, eine Popkultur der Klassifikation, durch die das Prinzip der klassenförmigen Sortierung von Menschen gesellschaftsfähig wird.⁹

Der London Spy

Mit dem essayistischen Monatsblatt *The London Spy* (1668–1700) entwickelt der Journalist Edward (Ned) Ward eine neuartige Form der Stadtbeschreibung, die darauf zielt, im irreduziblen Chaos der Metropole wenigstens provisorische Möglichkeiten der Orientierung zu schaffen. Wards Reportageserie greift einen literarischen Kunstgriff auf, der durch Giovanni Paolo Maranas *L'espion turc* (1684) populär geworden war: Als außenstehender Beobachter fungiert hier ein Gelehrter vom Lande, der in einem Anfall von Übermut der «itching inclination [...] to visit London» nachgegeben hat und nun mit «Wonder and Amazement» durch «our Metropolis» taumelt.¹⁰

Auch wenn Ward die Stadt als ein höllisches Durcheinander präsentiert, so zeigt er doch zugleich, dass ihre Bewohner_innen Wege gefunden haben, um mit der Unordnung umzugehen; sie haben Formen der Zeichenlektüre und der kategorialen Einordnung entwickelt, die es ihnen ermöglichen, sich im Gewirr der städtischen Erscheinungen zurechtzufinden. Wer es gelernt hat, die Zeichen zu lesen, dem erscheint eine belebte Promenade als «the best Living Library, to instruct Mankind, that ever you met with».¹¹ Die wichtigste Lektion in Wards Vademecum für Städtebewohner_innen gilt dem Erwerb einer gleichsam intuitiven Klassifikationsfähigkeit. Nach Art eines Sports wird im *London Spy* ein Spiel der Gattungszuordnung betrieben. Angesichts eines ungewöhnlichen Vorkommnisses erkundigt sich der Besucher, was es mit diesem «cluster», «parcel»,

⁷ Vgl. Sigmund Freud: Formulierungen über die zwei Prinzipien des psychischen Geschehens [1911], in: ders.: Studienausgabe, Bd. 3: Psychologie des Unbewussten, Frankfurt/M. 1975, 13–24, hier 20.

⁸ «The Publick is the Nicest and most Severe Critick in the World», erklärt im Jahr 1700 der Satiriker Tom Brown und hebt die Wandelbarkeit und rastlose Aktivität dieser Urteilsinstanz hervor: «[I]t is fond of Novelities, it daily changes all its Fashions of acting, its Language and its Modes.» Thomas Brown: *Amusements Serious and Comical, Calculated for the Meridian of London*, London 1700, 157.

⁹ Die Analogien zur heutigen Spaßkultur der Selbstklassifizierung liegen auf der Hand, vgl. Andreas Bernard: *Komplizen des Erkennungsdienstes. Das Selbst in der digitalen Kultur*, Frankfurt/M. 2017.

¹⁰ Edward Ward: *The London-Spy. Compleat in Eighteen-Parts*, London 1703, 2.

¹¹ Edward Ward: *The London Spy*. Part I, London 1700, 3. Auflage, 155.

«pack» oder jener «multitude» auf sich habe, und sein stadterfahrener Freund teilt umgehend mit, welcher «sort» oder «kind» die jeweiligen Menschengruppen zuzuschlagen sind und auf welcher Stufe des Wohlstands oder des Elends sie verortet werden müssen.

Zweifellos geht es bei Ward, wie schon in den burlesken Taxonomien der Renaissance, vor allem darum, die humoristischen Effekte der klassifikatorischen Zuordnung auszubeten: Es ist lustig, es schafft intellektuelle Befriedigung, den Nebenmenschen auf einen allgemein bekannten Typus zu reduzieren. Darüber hinaus jedoch wird im

London Spy das klassifikatorische Verfahren selbst zum Motor des Witzes. Wards Satire trifft nicht einzelne Stadtbewohner_innen, und wenn sie eine bestimmte Gattung (wie z.B. die «Beaus») ins Visier nimmt, handelt es sich niemals um den Versuch einer detaillierten Charakterbeschreibung. Gegenstand der belustigten Betrachtung ist vielmehr das Gewimmel der Unterschiede, der gesamte Mechanismus der subkulturellen Ausdifferenzierung, der die Londoner_innen in eine unübersehbare Vielzahl einzelner, jeweils merkwürdiger Stämme spaltet. So lässt sich der *London Spy* als eine Komödie der Klassifikation betrachten – auch wenn das Wort «Klasse» bei Ward noch nicht auftaucht.

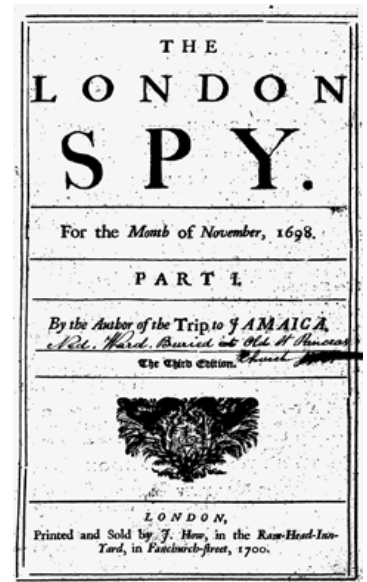


Abb. 1 Edward (Ned) Ward, Autor des *London Spy* (1698–1700)

Abb. 2 *The London Spy*, Part I, 3. Auflage, London 1700

Tom Browns Amusements

Den Begriff der Klasse in das satirische Sortierspiel der Jahrhundertwende einzuführen, bleibt einem anderen überlassen. Thomas (Tom) Brown, ein mit Ned Ward befreundeter Autor, veröffentlicht 1700 seine *Amusements Serious and Comical*, eine Publikation, die offenbar dazu gedacht ist, an den Markterfolg des *London Spy* anzuknüpfen. Den Zeitgenoss_innen fiel nicht auf, dass es sich über weite Strecken um das Plagiat eines französischen Buchs handelte, das ein Jahr zuvor unter dem Titel *Amusemens Sérieux et Comiques* erschienen war. So lasen sie als eine treffende Beschreibung von London, was eigentlich auf Paris gemünzt war:

LONDON is a World by it self. We daily discover in it more New Countries, and surprizing Singularities, than in all the Universe besides. There are among the *Londoners* so many Nations differing in Manners, Customs, and Religions, that the Inhabitants themselves don't know a quarter of them.¹²

¹² Brown: *Amusements*, 18.

Weil dies nun mal die aus Frankreich übernommene Leitmetapher seines Buchs ist, verwendet Brown als Begriff zur Sortierung der Stadtbevölkerung in erster Linie das Wort «Nation», dies jedoch schon mit der Implikation von herablassender Beurteilung, von «déclassement», die etwas später den Einsatz des Klassenbegriffs prägen wird:

Nay, how many different Nations are there of our *English Ladies*. In the first place there is the *Politick* Nation of your Ladies of the Town. Next the *Savage* Nation of Country Dames. Then the *Free* Nation of the Coquets. The *Invisible* Nation of the Faithful Wives, (the worst Peopled of all.) The *Good-Natur'd* Nation of Wives that Cuckold their Husbands, [...] The *Warlike* Nation of Intriguing Ladies. The *Fearful* Nation of –, but there are scarce any of them left. The *Barbarous* Nation of Mothers-in-Law.¹³

Browns Hang zum Plagiat ist es zu verdanken, dass nun auch der Klassenbegriff in das Vokabular der englischen Gesellschaftsbeschreibungen Eingang findet. In den französischen *Amusements* war anlässlich der Beschreibung des Pariser Hofes von «courtisans de la première classe»¹⁴ die Rede. Bei Brown gerät das Wort an einer anderen Stelle in den Text. Mit dem gleichen misogynen Unterton, mit dem er zuvor die «Ladies» in «Nationen» eingeteilt hatte, benutzt er nun auch den Einteilungsbegriff Klasse und spricht von einer «Class of Irregular Women».¹⁵

Sir Isaac Bickerstaff, Esq., Zensor von Großbritannien

Die von Ned Ward und Tom Brown begonnene ironische Sortierung der Londoner_innen in Habitus- und Lifestyleklassen wird bald darauf in systematischerer Weise fortgeführt. Die von Richard Steele und Joseph Addison herausgegebene Zeitschrift *The Tatler* (1709–1711) hat sich der Reform der öffentlichen Sphäre verschrieben. Hintergrund dieser Anstrengungen ist die Etablierung eines neuen, standesübergreifenden Konsenses, in dem sich *moneyed wealth* und *landed wealth*, aufstrebende Bourgeoisie und alter Landbesitz, unter dem Titel einer *polite society* zusammenschließen und als neue gesellschaftliche Führungsschicht etablieren.¹⁶ Eine wesentliche Rolle in der Konstitution dieser Kultur der *politeness* spielt die moralische Erziehung ihrer Mitglieder, eine sozialpädagogische Aufgabe, die auf den Imperativ der ständigen wechselseitigen Beobachtung und Verhaltenskorrektur hinausläuft.

Der *Tatler* bringt dieses Spiel der Dauerbeurteilung zur Darstellung – in ironischer Form, aber deswegen nicht weniger wirksam. Organisiert wird es durch den fiktiven Herausgeber namens Isaac Bickerstaff, Esq. Mit der gequälten Miene eines unbestechlichen Moralisten macht er sich daran, die unübersehbare Vielfalt von Skurrilitäten, aus denen sich der menschliche Kosmos zusammensetzt, in eine klassifikatorische Ordnung zu bringen. Der Redeweise der naturgeschichtlichen Taxonomien folgend werden die Vertreter_innen sonderbarer Verhaltensweisen nach «species» geordnet: «The world is so overgrown

¹³ Brown: *Amusements*, 58.

¹⁴ Charles Rivière Dufresny: *Amusements sérieux et comiques*, Paris 1921 [1699], 66.

¹⁵ Brown: *Amusements*, 59.

¹⁶ Vgl. Terry Eagleton: *The function of criticism*, New York 2005 [1984], 12.

with singularities in behaviour, and method of living, that I have no sooner laid before mankind the absurdity of one species of men, but there starts up to my view some new sect of impertinents that had before escaped notice.»¹⁷

Alternativ zu «species» verwendet Bickerstaff mindestens ebenso oft das Wort «class»: «[T]his Personage would make a great Figure in that Class of Men which I distinguish under the Title of Odd Fellows»;¹⁸ «this class of modern wits I shall reserve for a chapter by itself»;¹⁹ «A Defence of awkward Fellows against the Class of the Smarts»;²⁰ «The fellows of this class are very frequent in the repetition of the words <rough> and <manly>»;²¹ «there is none but those of his own class who do not laugh at and avoid him»;²² etc.

Der Begriff Klasse wird hier unverblümt als Instrument zur willkürlichen Einteilung von Menschen eingesetzt – und dies nicht, wie es zuvor der Fall war, innerhalb eines Spezialdiskurses der Altertumsgeschichte, der politischen Philosophie oder der Steuerpolitik, sondern in einer von Tausenden von Menschen gelesenen galanten Zeitschrift. Auch wird das Wort Klasse hier keineswegs aus Versehen oder wie nebenbei benutzt; der Begriff wird vielmehr ausdrücklich eingeführt und begründet. In *Tatler* Nr. 162 berichtet Bickerstaff von einem neuen, höchst nützlichen Amt, das er eingerichtet und gleich selbst übernommen habe: «I at last resolved to erect a new office, and for my encouragement, to place myself in it. For this reason, I took upon me the title and dignity of Censor of Great Britain».²³ Mit Blick auf die römische Geschichte hält Bickerstaff die Ordnungsfunktion des Zensoramts fest: «[I]t consisted in making frequent reviews of the people, in casting up their numbers, ranging them under their several tribes, disposing them into proper classes, and subdividing them into their respective centuries.»²⁴

Obwohl der Begriff des Zensors eine eher autokratische Verfahrensweise nahelegt, ist das Klassifikationsspiel, das sich auf dieser Grundlage entfaltet, durchaus vielstimmig, d. h. auf Publikumsbeteiligung angelegt. Die gewöhnliche Dramaturgie beginnt damit, dass Isaac Bickerstaff von einem_r Leser_in über bestimmte merkwürdige Vorkommnisse des gesellschaftlichen Lebens unterrichtet wird. Seine Dienstleistung besteht dann darin, diese Erscheinungen in seiner Klassifikation des Sozialen unterzubringen. Bickerstaff berichtet aber auch von vorgeblichen Einordnungsproblemen und bittet die Leser_inenschaft um Mithilfe bei der Klassifizierung ungewöhnlicher Charaktere: «It



Abb. 3 Die Figur des Isaac Bickerstaff, Esq.: Frontispiz zu einer Buchausgabe des *Tatler*, London (ohne Datierung)

¹⁷ Richard Steele: Nr. 166, in: ders. *The Tatler*, Bd. III, hg. v. George A. Aitken, London 1898–1899, 273–278, hier 273.

¹⁸ Steele: *The Tatler*, Bd. I, Nr. 34, 277–283, hier 281.

¹⁹ Steele: *The Tatler*, Bd. II, Nr. 77, 200–205, hier 203.

²⁰ Steele: *The Tatler*, Bd. II, Nr. 60, 74–80, hier 80.

²¹ Steele: *The Tatler*, Bd. IV, Nr. 244, 242–247, hier 245.

²² Ebd., 246.

²³ Joseph Addison: *The Tatler*, Bd. III, Nr. 162, 255–259, hier 255.

²⁴ Ebd., 256.



Abb. 4 *The Compleat Beau*, Frontispiz zu Judith Drake (anonym): *An Essay in Defence of the Female Sex*, London 1696

would be a very great obligation, and an assistance [...], if any one would please to inform in what class [...] to place the author of the following letter.»²⁵

Angeblich bitten auch die Leser_innen selbst um Einordnung: «SIR, [...] the favour I beg of you is, to know, [...] in what part or class of men in this town you will place me. Pray send me word what I am, and you shall find me, Sir, Your most humble Servant, JEFFRY NICKNACK.»²⁶

Und schließlich werden diejenigen, die sich mit der Bitte an Bickerstaff wenden, das Verhalten anderer zu rügen, umgehend selbst klassifiziert: «The pretensions of this correspondent are worthy a particular distinction: he cannot indeed be admitted as a <pretty>, but is, what we more justly call, a <smart fellow.>»²⁷

Anders als man denken könnte, verbirgt sich keinerlei dekonstruktive Absicht hinter Addisons und Steeles ironischem Classing. Es liegt nicht in ihrem Interesse, die Willkürlichkeit gesellschaftlicher Ordnungen offenzulegen, die Konstruiertheit sozialer Positionen vorzuführen oder die Wandelbarkeit der Identitäten hervorzuheben. Wenn ihnen an der Ständeordnung etwas missfällt, so jedenfalls nicht die Vorstellung, dass jede_r seinen_ihren angestammten Platz habe. Diese Idee ist ihnen vielmehr so wichtig, dass sie sie auf die Klassenordnung zu übertragen versuchen:

As I was saying, there is a class which every man is in by his post in nature, from which it is impossible for him to withdraw to another, and become it. Therefore it is necessary that each should be contented with it, and not endeavour at any progress out of that tract.²⁸

Die Idee, dass kein Wesen seine von der Natur vorgegebene «Stelle» verlassen dürfe, erklärt die spezifischen Obsessionen und Besorgnisse, die Bickerstaffs Klassifikationsspiel heimsuchen. Wenn es darum geht, mithilfe des Klassenbegriffs eine stabile, quasinatürliche Ordnung des Sozialen festzuhalten, so müssen all jene Elemente ein Ärgernis darstellen, die sich einer eindeutigen Merkmalsbestimmung entziehen oder durch ein willentliches Verwirrspiel falsche Zuordnungen erzeugen.

Im *Tatler* tritt die Unsicherheit der Einteilung auf zwei Feldern als besonders störend hervor: dem der sozialen Ortsbestimmung und dem der geschlechtlichen Zuordnung. Dabei ist es mehr oder minder die gleiche

²⁵ Steele: *The Tatler*, Bd. I, Nr. 35, From Tuesday, June 28, to Thursday, June 30, 1709, 284–291, hier 289.

²⁶ Steele: *The Tatler*, Bd. I, Nr. 27, 1709, 222–230, hier 228.

²⁷ Steele: *The Tatler*, Bd. I, Nr. 26, 1709, 214–222, hier 217.

²⁸ Steele: *The Tatler*, Bd. IV, Nr. 206, 64–69, hier 67.

Klientel, die in beiden Hinsichten für Ärger sorgt. Die «pretty fellows» scheinen Isaac Bickerstaff vor allem deshalb so zu beschäftigen, weil sich hier verschiedene Formen der Uneindeutigkeit überlagern. So lässt sich angesichts des Betragens der «hübschen Burschen» nicht auf Anhieb sagen, ob die Überschreitung der geschlechtlichen oder die der sozialen Grenzen eine größere Rolle spielt, ob ihre effeminierten Verhaltensweisen oder ihr Gentleman-Mimicking den größeren Frevel darstellt. Ein Blick auf die vorrangigen Objekte der Sortiertätigkeit hinterlässt aber den Eindruck, dass die Geschlechterverwirrung Bickerstaff mehr Kummer bereitet als die Standesüberschreitung.²⁹

Der Female Tatler

Unter den zahlreichen Nachahmungen des *Tatler* war der *Female Tatler* am erfolgreichsten; er hielt sich von Juli 1709 bis März 1710. Die fiktive Herausgeberin, «Mrs. Crackenthorpe, a Lady that knows every thing», knüpfte explizit an Bickerstaffs Zensorrolle an, jedoch mit einer charakteristischen Neugewichtung der Beurteilungskriterien. Die für den *Tatler* so wichtige Einhaltung der Geschlechtergrenzen ist für den *Female Tatler* kein so dringendes Thema; hier scheint sich die Naturalisierung der Geschlechterkategorien und damit das, was man mit Thomas Laqueur als «Erfindung» des biologischen Geschlechts bezeichnen kann,³⁰ noch nicht durchgesetzt zu haben, oder genauer gesagt: Es regt sich Widerstand gegen das – vom *Tatler* mitbetriebene – Normalisierungsunternehmen, für das nicht mehr so sehr der Stand, sondern in erster Linie das Geschlecht einen festen «post in nature» darstellt.³¹

Überhaupt erscheinen die Identitätskategorien im *Female Tatler* als weniger fest gefügt, sie stellen, wie Anthony Pollock bemerkt hat, keine «unvermeidlich bindenden ontologischen oder essentiellen Charakteristika» dar; sie werden eher im Sinn arbiträrer, wengleich «gesellschaftlich notwendiger Konstruktionen» eingesetzt.³² Dies gilt allerdings eher für die Geschlechterdifferenz, nicht so sehr für die Statusunterschiede. Darin hebt sich der *Female Tatler* am deutlichsten von Steeles und Addisons Blatt ab. Die liberale, whigistische Position des *Tatler* erlaubt eine Lockerung der Standesgrenzen, fixiert und naturalisiert aber gleichzeitig die Geschlechtergrenzen; die konservative Tory-Position des *Female Tatler* lässt sich ein Spiel mit den Geschlechtsrollen gefallen, erweist sich aber humorlos, wenn es um die gesellschaftliche Hierarchie geht. Auf diese Weise geschieht es, dass ein Kaffeehaus-Magazin vor allem um die Feinheiten der geschmacklichen und sexuellen Identitäten kreist, während eine Frauenzeitschrift die Frage des sozialen Unterschieds aufwirft.



Abb. 5 *The Female Tatler*, Nr. 21 (erste Ausgabe mit Crackenthorpe-Signet)

²⁹ Zur Konzentration des *Tatler* auf «gender characteristics» vgl. Michael McKeon: *Historicizing Patriarchy. The Emergence of Gender Difference in England, 1660–1760*, in: *Eighteenth-Century Studies*, Vol. 28, Nr. 3, 1995, 295–322, hier 313.

³⁰ Vgl. Thomas Walter Laqueur: *Making Sex. Body and Gender from the Greeks to Freud*, Cambridge 1990, 149: «Sometime in the eighteenth century, sex as we know it was invented.»

³¹ Steele: *The Tatler*, Bd. IV, Nr. 206, 64–69, hier 67.

³² Anthony Pollock: *Gender and the Fictions of the Public Sphere 1690–1755*, New York 2009, 96.

Weil die Hauptbesorgnis von Mrs. Crackenthorpe den Problemen der gesellschaftlichen Positionierung gilt, bekommt hier das Spiel mit der Klasse eine andere Färbung als bei Isaac Bickerstaff, der eher die verbotenen Reize der Geschlechterüberschreitung im Blick hat. Die Aufmerksamkeit des *Female Tatler* konzentriert sich vor allem auf die Nachahmungssucht der «inferior Classes», die sich «in their Habits of Mind, as well as Body» die Distinktionszeichen der «Better Sort» aneignen.³³ Diese «Deceitfulness of [...] Appearance» untergräbt zunehmend die «Distinction of Rank», von der doch alle wissen, dass sie «highly necessary for the Oeconomy of the World» ist.³⁴ Offenbar hat das Bewusstsein dieser Gefahr die Autor_innen des *Female Tatler* dazu gebracht, die Formen mimetischer Standesüberschreitung genau zu beobachten und festzuhalten. Ihrer alarmierten Wahrnehmung verdanken wir die folgende Szene eines Status-Voguing, die sich im Oktober 1709 in *Jacob's Coffee-house* abgespielt haben soll:

To Mrs. Crackenthope.
MADAM,

IN your Paper of *October 5*. You have, I think, very properly advis'd Mechanicks to observe a Decorum in their Dress, and 'tis indisputably equally as requisite, that they shou'd observe the same in their Airs. In this Latter, the Automatarius Faber, is as ridiculous and singular as in the former [...]. He pretends a Politeness in his Discourse of News, and thinks himself among *Mr. Bickerstaff's Class of Smart Fellows*. I was at Jacob's the other Night, and standing at the Barr, with a nonpareil Air in the Step, in bolts our Champion, my Lord Duke, and the Alderman, they took a turn or two in the Coffee-Room, then assum'd to themselves a whole Seat. Come, says one of them, *Voulez vous, My Lord Duke, one Pinch of Orangeree?* My Lord commends it with ten thousand sort *Bon's*, and calls for a Dish of Water [...]. They call'd for the written and printed Papers with an audible Voice; damn'd *Jacob's* tardy Waiters, curs'd the Candles, and saluted each other at every Word, with *my Lord, Duke, Alderman, &c.* After I had stay'd about an Hour, and was quite tir'd with their ridiculous Nonsensical Chat, and was just going: up starts the Major; Come, says he, to my Lord; *Voulez vous aller elle est deux heure.* My Lord reply'd aloud, *De tout mon Cœur*, and then the three royal Champions march'd towards the Barr, and fumbling a considerable time, at last depos'd two Copper Griggs, and sallied out.³⁵

Die Ambivalenz der Klasse

Die beschriebenen Szenen sind zunächst einmal nur dazu geeignet, etwas über die allmähliche Durchsetzung klassifikatorischer Gesellschaftsbeschreibungen zu Beginn des 18. Jahrhunderts zu sagen. Mit dem späteren sozialen Klassenbegriff, insbesondere dem Marx'schen, scheinen sie nichts zu tun zu haben. Dennoch lässt sich sagen, dass es genau diese etwas lächerlichen Sortierspiele, diese klassifikatorischen Fingerübungen sind, aus denen der spätere, mit dem Ernst der Entscheidung und der Konfrontation bewehrte Klassenbegriff hervorgehen wird. Zwischen dem Tanz der feinen Unterschiede und der sich im Kampf als solche konstituierenden Klasse liegt kein unüberwindlicher Abgrund. Der Klassenbegriff, der eben noch der wissenschaftlichen Einordnung, dem modischen

³³ *The Female Tatler*, Nr. 1,

1709, 1–2.

³⁴ *The Female Tatler*, Nr. 17,

1709, 1.

³⁵ *The Female Tatler*, Nr. 42,

1709, 1.

³⁶ Die politischen und sozialreformerischen Schriften Daniel Defoes bieten zahlreiche Belege für eine sozialanalytische Verwendung des Klassenbegriffs; hier finden sich einschlägige Formulierungen wie «classes of people», «the middle class of Mankind» oder «the inferior Class of People».

³⁷ Mandeville setzt in seiner *Fable of the Bees* wiederholt den Klassenbegriff ein. Entscheidender ist, dass er das soziale Gefüge nicht mehr als organischen «Body Politick», sondern als «Gesellschaft» begriff, als «whole society», die allerdings zugleich eine geteilte, in Klassen gespaltene Gesellschaft ist. Mandeville war sich bewusst, dass die «inferior classes» mit den «superior classes» notwendig im Streit liegen müssen, und er hat auch den Klassenhass der Armen auf die Reichen als eine unvermeidliche Gegebenheit betrachtet: «The grosser Sort of them it often affects so violently, that if they were not with-held by the Fear of the Laws, they would go directly and beat those their Envy is level'd at, from no other Provocation than what that Passion suggests to them.»

Bernard Mandeville: *The Fable of the Bees* [Passage, die in der Auflage von 1723 hinzugefügt wurde], in: Phillip Harth (Hg.): *The fable of the bees*, London 1989, 51–259, hier 160.

³⁸ Thomas Brown: *Amusements Serious and Comical. The 2d. Edition, with Large Improvements*, London 1702, 8.

³⁹ Ebd.

⁴⁰ Ebd., 9.

⁴¹ Ebd., 24.

classing, der symbolischen Distinktion oder der ironischen Überhebung gedient hat, kann im nächsten Moment zu einem Instrument der sozialen Analyse, der kollektiven Bewusstwerdung oder auch des gemeinsamen Kampfes werden. Nach geläufiger Auffassung geschieht dies <um 1800>; Ansätze zu einer solchen Verwandlung lassen sich aber auch schon <um 1700> finden, insbesondere bei Daniel Defoe³⁶ und Bernard Mandeville.³⁷

Hier soll nur kurz auf den schon genannten Tom Brown eingegangen werden. Dieser bewies an sich selbst, dass sich der Einsatz des Klassenbegriffs nicht auf die verächtliche Sortierung anderer beschränken muss. In der zweiten Auflage seiner *Amusements* (1702) schiebt er im Vorwort eine Erklärung ein, warum das Buch keine Widmung enthalte. Dies habe nichts mit einem Mangel an «Panegyrick» zu tun oder damit, dass er den gewissen «Knack of dignifying and distinguishing Such as do not deserve it» nicht mehr beherrsche.³⁸ Vielmehr seien aus verschiedenen Gründen alle früheren Patronage-Beziehungen in die Brüche gegangen, sodass er künftig darauf verzichten werde, Komplimente über das Leben derer zu machen, die ihn und andere «Men of my profession» nicht für «worth living» befänden.³⁹ In diesem Zusammenhang rechnet sich Brown selbst ausdrücklich einer «Klasse» zu, nämlich jener der Vorstadtliteraten, die, ohne das Wohlwollen eines adligen Gönners zu genießen, auf die Marktverwertung ihrer Fähigkeiten angewiesen sind: «However I am one of the first of the suburban Class, that has ventur'd out with an Amusement of this Bulk, without making application to a Nobleman's Porter».⁴⁰ Darin liegt zweifellos ein Hauch von «Klassenbewusstsein», ein Zugehörigkeitsgefühl, das sich nicht mehr auf die Sicherheit einer Standesposition, sondern auf die Gemeinsamkeit einer prekären ökonomischen Lage gründet.

Als literarischer Selbstunternehmer hatte Brown ein gutes Gespür für das Funktionieren der neuen, kapitalistischen Ökonomie, die in seinen Schriften unter dem Namen «Trade» firmiert. In seinen *Amusements* spottet er über die neue merkantile Klasse und ihr «mystery of Trade»: «A Term unintelligible to Foreigners, and that none truly understand the Meaning of, but those that practice it.»⁴¹ Zugleich lässt er seinen indianischen Weggefährten (der offenbar als Fachmann für Idolatrie betrachtet wird) eine Art Fetischkritik der Wertvergesellschaftung formulieren: «What cannot you be content, says our



Abb. 6 *The Poets condition*, aus: *The Works of Mr. Thomas Brown, Fourth and last Volume*, London 1730

Indian, cannot you be content to Idolize Riches that are useful to you? Must you likewise Idolize the Rich, who will never do you a Farthings-worth of Kindness?»⁴² Sehr genau zeichnet Brown nach, wie sich in der gesellschaftlichen Wahrnehmung der Reichtum als allein ausschlaggebendes Differenzkriterium durchsetzt; alle anderen Unterschiede werden von der Beurteilung nach dem Geldwert überlagert oder außer Kraft gesetzt. So wird von einer gesellschaftlichen Veranstaltung, einem «City circle» berichtet, in dem «all sorts of persons» verkehren und in dem «great Liberty» herrscht. In dieser gemischten Runde spielen die Unterschiede des Standes keine Rolle mehr; doch ist zu sehen, wie sich hier ein neuer Mechanismus der Unterscheidung durchsetzt, der nicht weniger machtvolle Formen der Anziehung und der Abstandnahme nach sich zieht als das alte System der hierarchischen Unterordnung. Verwundert bemerkt Browns «indian», wie sich allmählich immer mehr Gäste um einen reichen Stutzer versammeln, während umgekehrt ein vernünftiger Redner geschnitten wird, sobald er als arm erkannt wird: «I observe, the Company Files off from him by degrees, to another part of the Room, and now he is lest alone by himself. Wherefore say I to my self, Do they shun him thus? Is his Breath Contagious, or has he a Plague-Sore running upon him?»⁴³

An anderer Stelle arbeitet Brown noch deutlicher heraus, wo im London von 1700 die neue gesellschaftliche Scheidelinie gesehen wird. Es ist kennzeichnend, dass in dem von ihm inszenierten Rededuell zwischen einem arroganten Reichen und einem empörten Armen, der als «a Poor Poet, without a Name»⁴⁴ vorgestellt wird, erneut der Klassenbegriff ins Spiel kommt. An Fortuna, die Göttin des Schicksals, gerichtet, erklärt der reiche dem «Conde de la Titulado»: «Glory, Wealth and Power, have always been by you as the inferiour Classes of Men made for our life and Pleasure».⁴⁵ Wenn Fortuna diese Bevorzugung zurücknehme und den Armen Gerechtigkeit widerfahren lasse, schade sie nur sich selbst, «for in that Sentence you pronounce your own Doom, and are your Self involved in our Ruin».⁴⁶ Auf diese zynische Rechtfertigung der Ungleichheit antwortet der arme Poet mit einer vehementen Verurteilung der lasterhaften Reichen («The whole Oeconomy of their Brain is corrupted»⁴⁷) und einem leidenschaftlichen Plädoyer für die Machtübernahme der tugendhaften Armen: «From all these Examples it is plain, that those, who are Bred in Poverty, and have a thorough Acquaintance with it, are the fittest to come into Power [...]».⁴⁸

Natürlich kann man sagen, dass es sich auch hier, bei dieser rhetorischen *battle* zwischen arm und reich, nur um ein Spiel handele. Es handelt sich aber um ein neues Spiel, das sich von den geschmäckerlichen Sortierübungen der *polite society* ein gutes Stück entfernt hat. Während es dort nur darum ging, innerhalb einer vorgegebenen Ordnung die Plätze zu verteilen, wird hier die Möglichkeit sichtbar, dass ein Teilungsbegriff eingesetzt wird, um das System der Einteilung selbst anzugreifen. Zumindest für einen Moment wird hier ein Klassenkampf denkbar, bei dem es nicht nur um die Einordnung in eine höhere Klasse geht, sondern um die Aufhebung der klassifikatorischen Beurteilung.

⁴² Brown: *Amusements*, 146.

⁴³ Ebd.

⁴⁴ Thomas Brown: A Declamation against Wealth and Quality, in *Praise of Poverty*, in: ders.: *The Works of Mr. Thomas Brown*, Bd. 1, London 1712, 112–135, hier 112.

⁴⁵ Thomas Brown: A Declamation in Praise of Hereditary Quality and Wealth, in: ders.: *The Works*, 106–111, hier 110 f.

⁴⁶ Ebd.

⁴⁷ Ebd., 123.

⁴⁸ Ebd., 135.

Die Situation bleibt jedoch ambivalent, und das liegt keineswegs nur daran, dass Tom Brown ein Spaßmacher ist, bei dem man nicht sicher sein kann, wie ernst eine Äußerung zu nehmen ist. Der Klassenbegriff wird auch in seiner weiteren Geschichte zwischen den hier sichtbar gewordenen Polen, zwischen <Klassifikation> und <Klassenkampf>, hin- und herschwanken. So wie er dazu eingesetzt werden kann, ökonomische Ungleichheit zur Sprache zu bringen und eine Gemeinsamkeit der Unterdrückten zu schaffen, so kann er auch jederzeit <rückfällig> werden und sich erneut in den Dienst der wertenden Abgrenzung und distinguierenden Beurteilung stellen. Diese Ambivalenz kennzeichnet auch die spätere, marxistische Geschichte des Klassenbegriffs: einerseits die großzügige Geste der Inklusion (Proletarier_innen aller Länder!), der Ruf zur Klasse als Fanal zur Aufhebung aller Klassen;⁴⁹ andererseits das Einsetzen kleinlicher Sortierverfahren, die Reinigung der Arbeiter_innenklasse von allem, was nach <Lumpen> und <Kleinbürgern> aussieht, die Zementierung von Klassenidentität im bürokratischen Sozialismus. Wenn in heutigen Diskussionen die Bemühung hervortritt, das gute alte Klassenprinzip zu reaktivieren, sei es, um Handlungsmacht zurückzugewinnen, sei es, um andere, üblere Einteilungsweisen zurückzudrängen, so sollte die historische Hypothek des Begriffs zumindest bedacht werden.

⁴⁹ Die Möglichkeit einer inklusio-
nistischen, weitherzigen Klassen-
konzeption hat Patrick Eiden-Offe
am Beispiel des Vormärz-Proletariats
demonstriert: Patrick Eiden-Offe:
*Die Poesie der Klasse. Romantischer
Antikapitalismus und die Erfindung des
Proletariats*, Berlin 2017.

ANDERS ZUHÖREN

Tribe 8s ästhetische Praktiken: «Disidentification» und queere Klassenpolitiken¹

¹ Ich möchte zunächst Lia Becker herzlich danken für die produktiven Diskussionen über den gemeinsam entwickelten Begriff «Klasse mit Differenz», der in diesem Beitrag noch eine prominente Rolle spielen wird, und für ihre immense Unterstützung meiner Arbeit.

² *Queercore. How to Punk a Revolution*, Regie: Yony Leyser, D 2017.

³ Er_sie trat damals noch unter dem Namen Lynn Breedlove auf, inzwischen hat er Namen und Pronomen verändert.

⁴ Vgl. Atlanta Ina Beyer: *Tribe 8*, in: Jonas Engelmann (Hg.): *Damaged Goods*. 150 Einträge in die Punkgeschichte, Mainz 2016, 278–280, hier 279.

⁵ Vgl. Lisa Duggan: *Sex Wars. Sexual Dissent and Political Culture*, New York 2006 [1996], 1; Volker Woltersdorff alias Lore Logorrhöe: *Queer Theory und Queer Politics*, in: *Utopie Kreativ*, Nr. 156, 2003, 914–923, hier 914 f.

⁶ Die Abkürzung steht für die sexuellen Praktiken: *Bondage and Discipline* (Fesselung und Disziplin), *Dominance and Submission* (Dominanz und Unterwerfung), *Sadism and Masochism* (S/M).

⁷ Elisabeth Joyce: *Postfeminism as Recombinant Fragment*, in: Birgit Haas (Hg.): *Der postfeministische Diskurs*, Würzburg 2006, 105–126, hier 113.

Ende 2017 kam mit Yony Leysers *Queercore. How to Punk A Revolution*² eine Dokumentation in die Kinos, die die Geschichte von *Queercore*, einer queeren Strömung im Punk, beleuchtet. In Leysers Film wird auch Lynnee Breedlove interviewt, Sänger bzw. damals noch Sängerin³ der Band *Tribe 8*, die sich 1990 in San Francisco gründete und dort 2005 wieder auflöste. Die Band wird nicht nur *Queercore*, sondern auch der bekannteren, feministischen Punkbewegung der *Riot Grrrls* zugeordnet. Anfang der 1990er Jahre artikulieren diese neuen Punkpolitiken ihren enormen Frust auf die gesellschaftlichen Zustände. Im vorangegangenen Jahrzehnt war die christliche Rechte in den USA erstarkt und sorgte mit ihrer Anti-Abtreibungs-Politik, der Stimmungsmache gegen Aids-erkrankte, Homosexuelle und sozial Marginalisierte für einen politischen und kulturellen Backlash.⁴

Tribe 8 lösten mit ihren sexpositiven, oft spektakulären Entwürfen viele Kontroversen auch innerhalb lesbisch-feministischer Szenen aus. Seit etwa Mitte der 1970er Jahre hatten Themen wie Pornografie, Sadomasochismus oder Penetration zu erbittert geführten innerfeministischen Grabenkämpfen, sogenannten *Sex Wars*, geführt.⁵ Die Band bezog gegenüber BDSM⁶-Praktiken eine eindeutig positive Haltung. Die meisten Mitglieder identifizierten sich mit dem eher maskulinen lesbischen Genderentwurf der *butch*; Leslie Mah, eine der Gitarrist_innen, bezeichnete sich als feminine *femme*-Lesbe.

Elisabeth Joyce beschreibt die Zusammensetzung von *Tribe 8* als «racial mixture of women – African American, Asian American, Euro-American – of middle class and blue collar background with little or no higher education.»⁷ Aus Interviews mit Bandmitgliedern entnehme ich, dass sie vor allem aus der unteren Mittel- und der Arbeiter_innenklasse kommen. Ihre künstlerischen Praktiken scheinen an der Oberfläche jedoch zunächst wenig über «Klasse» preiszugeben. Dies ist in queerfeministischen Politiken eher die Regel: Themen um Gender und Sexualität rücken in den Mittelpunkt,

Klassenidentifikationen dagegen werden ausgeblendet. So werden auch die ästhetischen Praktiken queerer Subkultur vorrangig als Aushandlungen um Gender- und sexuelle Praktiken, Identitäten und Politiken gelesen und analysiert. Ich möchte eine andere Lesart vorschlagen.

Ich gehe davon aus, dass in queerer Subkultur eine komplexe Artikulation/Des-Artikulation von Klasse stattfindet. Um diese aufspüren zu können, ist es nötig, die in der politischen wie wissenschaftlichen Debatte häufig reproduzierte, aber unproduktive Dichotomie zwischen Identitäts- und Klassenpolitiken aufzulösen, die den Blick auf die vielfachen und widersprüchlichen Verschränkungen beider verstellt. Durch ein «Re-Framing»,⁸ in dem ich kritisch an die Re-Artikulation des Klassenbegriffs in den britischen Cultural Studies und in queerer Theorie⁹ anknüpfe und in dem ich den Blick auf die im Zuge der Aidskrise entstehenden neuen queeren Politiken der Wut¹⁰ richte, will ich die Spuren der zugleich abwesenden und anwesenden «Klasse» in den ästhetischen Praktiken von *Tribe 8* freilegen.

Durch ein doppeltes Lesen ausgewählter Arbeiten der Band (Songtexte, Gesangstechniken und Kontroversen um einen Auftritt) werden – so meine These – Praktiken der «disidentification»¹¹ mit lesbisch-feministischer Bewegung und Subkultur deutlich, die Klassendifferenzen wahrnehmbar machen und einen ermächtigenden Umgang mit Gewalterfahrungen und Traumata ermöglichen. Die Verortung der ästhetischen Praktiken von *Tribe 8* im Kontext neuer queerer Politiken der Wut zeigt, wie sie zur Erweiterung von Allianzen marginalisierter Gruppen beitragen. Durch die Perspektivverschiebung weg von der dichotomen Gegenüberstellung von Klassenidentität vs. queerer Identität hin zum Konzept «Klasse mit queer-feministischer Differenz» können das transformatorische Potenzial in queerer *disidentification* wie auch historisch spezifische Grenzen sexueller Politiken aufgezeigt werden.

Spannungen im Material

Der Song *Manipulate*,¹² einer der ersten veröffentlichten Songs der Band aus dem Jahr 1992, zeigt das Spannungsverhältnis auf, in dem sich *Tribe 8* zu den Diskursen der lesbisch-feministischen Kultur bewegen. Entlang von Text und Gesangsweisen lassen sich einige Konflikte nachzeichnen. Im Intro des Stücks setzen die Musiker_innen zum gemeinsamen Gesang an:

Women's love is so friendly
Women's love like herbal tea
Women's love it empowers me

Ihre Stimmen klingen grölend, aggressiv, sie nerven und sind keineswegs freundlich-weich oder liebevoll, wie es der Songtext nahelegen könnte. Tatsächlich wird eher geschrien als gesungen. Im Text geht es um die ermächtigende

⁸ Unter dem Begriff «Re-Framing» verstehe ich in diesem Text – abgeleitet von engl. *to reframe* – die Neujustierung der Analyseperspektive auf die ästhetischen Politiken der Band.

⁹ Vgl. Rosemary Hennessy: *Profit and Pleasure. Sexual Identities in Late Capitalism*, New York 2018 [2000].

¹⁰ Vgl. Woltersdorff: *Queer Theory and Queer Politics*, 915.

¹¹ Vgl. José Esteban Muñoz: *Disidentifications. Queers of Color and the Performance of Politics*, Minneapolis 1999.

¹² *Manipulate*, erschienen auf: *Pig Bitch*, USA 1992.

Wirkung der Liebe unter Frauen. Begriffe wie «friendly» und «herbal tea» wirken klischeehaft, sind im US-amerikanischen Kontext der Band jedoch leicht als Anspielung auf lesbischen Separatismus und die damit häufig verbundene musikalische Tradition der *Women's Music* erkennbar.¹³ Diese bildete in den USA seit den 1960er Jahren den ersten popkulturellen Kontext, in dem offen über lesbisches Leben, Begehren und Sexualität gesungen wurde.¹⁴ Ihre Verfechterinnen setzten auf lesbischen und feministischen Separatismus, der zu einer enormen Zunahme der von Frauen gemachten Musik führte.¹⁵ Festivals wie das *Michigan Womyn's Music Festival* (MWMF) wurden mit der Absicht gegründet, einen *safe space*, einen sicheren Ort für die Musik von Frauen und die Entwicklung weiblicher Kultur zu schaffen. Doch während dadurch neue Entfaltungsmöglichkeiten und Erfahrungsräume entstanden, entwickelten sich auch neue Normen, die begrenzend wirkten. In der Suche nach dem radikalen Bruch mit den Mustern der hegemonial-patriarchalen Kultur wurden zum Teil dogmatische Vorstellungen davon entwickelt, was Frauen vermeintlich schadete und was sie ermächtigte. Entwürfe einer neuen Weiblichkeit reichten zum Teil so weit, dass den patriarchalen Strukturen die essenzialistische Vorstellung einer eigenen, besseren und weniger unterdrückerischen Sexualität gegenübergestellt wurde, die andere Formen lesbischer Gender- und Sexualitätsentwürfe ausschloss.¹⁶

Ich lese die gesangliche Performance von *Tribe 8* zu Beginn des Stückes als Intervention in die Kontroversen um Sexualität, die sich mit den *Sex Wars* deutlich zugespitzt hatten. Vor dem Hintergrund dieser Weiterentwicklungen muss auch der Auftritt der Band 1994 auf dem MWMF betrachtet werden.¹⁷ Einige Teilnehmer_innen hatten den Auftritt der Band durch Proteste verhindern wollen. Sie warnten davor, dass *Tribe 8* Gewalt gegen Frauen propagiere.¹⁸

Besonders zwei Punkte hätten Anlass dafür gegeben: S/M-Elemente in der Show und Breedloves Dildo-Performance, die als Ritual zu jedem *Tribe 8*-Auftritt gehörte¹⁹ – während des Songs *Frat Pig*, in dem es um kollektive Rache- bzw. Kastrationsfantasien nach einer Vergewaltigung geht, holte Breedlove einen Dildo, den er im *strap-on*²⁰ unter der Hose trug, heraus, schnitt ihn mit einem Messer ab und warf ihn in die Menge. Ann Cvetkovich beschreibt in ihrer inspirierenden Analyse, wie die Bandmitglieder auf die Vorwürfe reagierten, indem sich einige von ihnen selbst als Überlebende von Gewalt zu erkennen gaben und erklärten, wie ihnen die Musik und ihre Auftritte ermöglichten, einen Umgang mit Aggressionen und Schmerz zu finden.²¹ Im Workshop, den die Band nach dem Konzert anbot, gaben viele Besucher_innen an, ihre Meinung über die Performance geändert zu haben, als sie erkannten, dass die Band sexualisierte Gewalt adressiere, nicht promote.²²

Das Festival bildet einen Knotenpunkt in der Organisation der lesbisch-feministischen Kultur, die *Tribe 8* in *Manipulate* thematisieren. Während Cvetkovich die transformatorischen Potenziale kollektiver Auseinandersetzungen um Traumata betont, lassen sich im Song durchaus auch Provokationen

¹³ Die Protagonist_innen der *Women's Music* kritisierten die Abwesenheit von positiven Images von Weiblichkeit in der populären Musik und fehlende Chancen für Frauen im Musikgeschäft. Nicht nur mit musikalischen Inhalten, auch durch den Aufbau unabhängiger Produktions- und Distributionsstrukturen wollten sie der patriarchalen Kultur, innerhalb derer Mainstream-Pop-Musik existierte, direkt entgegenreten. Siehe dazu: Martha Mockus: *Music, Women's*, in: Bonnie Zimmerman (Hg.): *Lesbian Histories and Cultures*. An Encyclopedia, New York, London 2012, 521–524, hier 522.

¹⁴ Vgl. ebd., 521.

¹⁵ Vgl. Reebee Garofalo: *Rockin' the Boat*. Mass Music and Mass Movements, Cambridge 1992, 244.

¹⁶ Vgl. Alice Echols: *Cultural Feminism*. Feminist Capitalism and the Anti-Pornography Movement, in: *Social Text*, Vol. 7, 1983, 34–53, hier 35.

¹⁷ Vgl. Evelyn McDonnell: *Queer Punk trifft Womyn's Music*, in: Anette Baldauf, Katharina Baumgartner (Hg.): *Lips, Tits, Hits, Power*. Popkultur und Feminismus, Wien, Bozen 220–227; Katja Kailer, Anja Bierbaum: *Girlism*. Feminismus zwischen Subversion und Ausverkauf, Berlin 2002; Ann Cvetkovich: *An Archive of Feelings. Trauma, Sexuality, and Lesbian Public Cultures*, Durham, London 2003.

¹⁸ Vgl. McDonnell: *Queer Punk trifft Womyn's Music*, 226.

¹⁹ Vgl. Beyer: *Tribe 8*, 287f.

²⁰ Das ist eine Gürtelkonstruktion, mit deren Hilfe Dildos z. B. um die Hüfte geschnallt werden können.

²¹ Vgl. Cvetkovich: *An Archive of Feelings*, 85.

²² Vgl. ebd., 86.

gegenüber Diskursen dieser Kultur ausmachen. Während der Text Assoziationen zu den Texten der *Women's Music* hervorruft,²³ zeigt der grölende Gesang, dass sich die Band hier auch abgrenzen will. Jedoch beschreibt Breedlove, wie er selbst früher viel *Women's Music* gehört habe. In *Manipulate* mache er sich auch über sich selbst lustig:

Ich trinke viel Kräutertee [...] ich verehere die Göttin ... ich bin genauso wie die, über die ich mich da lustig mache. Wenn wir <Manipulate> ansagen, dann sagen wir vorher alle zusammen [mit weicher Stimme]: <Laßt uns zu einem Kreis der Heilung zusammentreten!> Die Leute sind beleidigt, weil sie denken, daß ich *die anderen* verarsche, aber das stimmt nicht. Ich vereine in mir all diese verschiedenen Widersprüche; das tun wir alle.²⁴

Aus der Interviewpassage wird deutlich, dass sich die Textbotschaft nicht allein nach außen auf kritisierte lesbische Zusammenhänge und ihre Politiken richtet. Stattdessen richtet Breedlove den Blick auch auf sich selbst bzw. schreibt sich in dieses Kollektiv ein. Die Performance kann so als humorvolle Weise verstanden werden, sich selbst und anderen einen Spiegel vorzuhalten. Besonders heilsam wirkt dieser Gesang indes nicht. Im Gegenteil ist er disharmonisch, Töne werden verfehlt, Gesangslinien driften zum Teil auseinander. Er erzählt eine andere Geschichte als der Text. Daher gehe ich davon aus, dass das Konzept «Harmonie» als solches problematisiert wird. Auch die Vorstellung harmonisch-lesbischer Gemeinschaft wird hier unterlaufen, weil die Stimmen den Text durch die starke Betonung von Inkohärenzen und des Nichtharmonischen in einer Weise bearbeiten, die seine Aussagen unglaubwürdig erscheinen lassen. Ich lese das Zusammenspiel von Text und spezifisch entworfener Gesangsweise als Versuch einer Destabilisierung der Normen, die lesbische Gemeinschafts- und Identitätsvorstellungen prägen und die einige Entwürfe privilegieren, während sie andere abwerten.

Identitätsbildungen und Subjektivierung sind immer miteinander verbunden und kollektive Prozesse. Dies zeigt sich in (sub-)kulturellen Gemeinschaften, in denen bestimmte Identitätsanteile, die in der breiteren Öffentlichkeit ausgeblendet oder abgewertet werden, stärker leb- und verhandelbar werden. Das Zusammenspiel aus Text und Gesangsweise lässt sich mit einem Begriff von José Muñoz als Praxis der *disidentification* deuten. Er charakterisiert diese als strategische Weise der Selbstinszenierung, die sich hegemonial zur Verfügung stehenden Identifikationsangeboten weder komplett anpasst noch diese verwirft, sondern sie durch taktische, partielle Bezugnahmen quasi von innen heraus umarbeitet.²⁵ Zwischen den Polen von Identifizierung und Gegenidentifikation ermöglicht Disidentifikation eine dritte, ausgehandelte Position, in der die Anrufungen des Subjekts neu verhandelt werden können.²⁶ Im Rückgriff auf diese Strategie können die Musiker_innen Normalisierungen kritisieren und damit eine veränderte Position für sich innerhalb der kritisierten Szenen aushandeln.

²³ Hier zwei Beispiele: Alix Dobkin veröffentlichte 1973 das bedeutende Album *Lavender Jane Loves Women*. Im Song *View From Gay Head* heißt es im Refrain: «Lesbian, living in no-man's land. Lesbian, lesbian, any woman can be a lesbian». Mit über 500 000 verkauften Exemplaren wurde Cris Williams' Album *The Changer and the Changed* (1975) zu einem der populärsten Alben der *Women's Music*. Der Song *Sweet Woman* darauf macht lesbisches Begehren explizit in Zeilen wie: «Sweet woman, risin' inside my glow, I think I'm missin' you, Singin' to me them soft words, Takin' me to your secret».

²⁴ Andrea Juno: *Angry Women*. *Die weibliche Seite der Avantgarde*, St. Andrä-Wörtern 1997 [1996], 77.

²⁵ Vgl. Muñoz: *Disidentifications*, 120.

²⁶ Vgl. ebd., 83.

Im weiteren Verlauf des Stücks übernimmt Breedlove allein den Gesang. Nun bricht der Text um, von freundlicher Frauenliebe zu expliziten BDSM-Fantasien, die voller Machtdynamiken sind:

*I just wanna manipulate my girlfriend,
I just wanna play games with her head.
I want her to do some mental push ups,
I want her to apologise and beg.*

Während das Begehren zum Ausdruck gebracht wird, die Partnerin zu manipulieren, zu kontrollieren, werden wiederkehrend Schuldgefühle beschrieben: «It's a sin, it's so wrong, I feel guilty as fuck», dann wieder offensiv zurückgewiesen: «I don't give a fuck what you think». Breedlove bezieht eine konfliktreiche und schuldbeladene Außenseiterposition, die er zum Teil offenbar jedoch auch gern einnimmt. Nahe liegt, den Text so zu deuten, dass er provozieren und durch die Benennung des «girlfriends» explizit lesbisch markierte BDSM-Praktiken verhandelbar machen möchte.

Explizite Repräsentationen von klassenbezogenen Themen sind in *Tribe 8s* ästhetischen Praktiken nicht erkennbar, wenn man diese als einfaches Abbild oder Ausdruck bereits geformter, einheitlicher Klasseninteressen und -identitäten begreifen will. Die britischen Cultural Studies haben aufgezeigt, dass ein solches Verständnis reduktionistisch ist. Die in dieser Denktradition entstandenen Analysen zu Klasse und Kultur bieten – wie ich im Folgenden aufzeige – Anknüpfungspunkte, reichen aber nicht aus, um im Rahmen eines Re-Framing das komplexe Verhältnis queer-feministischer ästhetischer Praktiken zur «Klassenfrage» neu zu lesen.

(Des-)Artikulation von Klasse mit Differenz. Grenzen der Cultural Studies

Die britischen Cultural Studies brachen mit dem bis dato im Marxismus verbreiteten Modell des Verhältnisses von ästhetischer Praxis und Klassenidentität. Anknüpfend an die Hegemonie-Theorie Antonio Gramscis analysierten sie, wie verschiedene gesellschaftliche Gruppen und Klassenfraktionen permanent um Richtung, Werte und Normalität des gesellschaftlichen Lebens ringen. Diese Kämpfe um Hegemonie, um Gestaltungsmacht, die sie (auch) als Klassenkämpfe verstehen, werden in den kulturellen, symbolischen und politischen Formen des sogenannten Überbaus ausgetragen.²⁷ Für die britischen Forscher_innen ist Kultur immer (auch) ein Aushandlungsfeld konfligierender Klasseninteressen. Frühe Studien der Cultural Studies gingen häufig dennoch von einem Klassenverständnis aus, das weniger intersektional ausgerichtet war. Seit etwa 1975 zeichnete sich eine Wende im Denken über das Verhältnis von Klasse, Identität und Differenz ab und darüber, wie Kämpfe um Hegemonie entsprechend interpretiert werden können. Zunehmend wird in den Arbeiten

²⁷ Vgl. z. B. Stuart Hall u. a.: *Subcultures, Cultures, and Class*, in: Stuart Hall, Tony Jefferson (Hg.): *Resistance through Rituals. Youth Subcultures in Post-War Britain*, London 1982 [1975], 9–74; Dick Hebdige: *Subculture: The Meaning of Style*, London 1997 [1979]; Stuart Hall: *Gramscis Erneuerung des Marxismus und ihre Bedeutung für die Erforschung von «Rasse» und Ethnizität*, in: ders.: *Ideologie, Kultur, Rassismus. Ausgewählte Schriften*, Bd. 1, hg. u. übers. v. Nora Räthzel, Hamburg 2004 [1989], 56–91.



erkennbar, dass in den vielfältigen und dezentralen gesellschaftlichen Auseinandersetzungen um Hegemonie keineswegs der Bezug auf eine Klassenidentität im Mittelpunkt stehen muss: Vielmehr artikulieren sich in unterschiedlichen gesellschaftlichen Situationen die Konflikte sehr verschieden und werden durch andere Auseinandersetzungen, etwa um Rassismus, Sicherheit oder Religion, überlagert.²⁸

Die Ansätze verdeutlichen, wie hegemoniale Herrschaft gerade auf der relativen Unsichtbarkeit, Einhegung und Verschiebung von Klassenkonflikten beruht. Im Nachkriegs Großbritannien hatten steigende Löhne und ein vom Sozialstaat gespanntes Sicherheitsnetz die Lebensweise größerer Teile der Arbeiterklasse verändert. Dies führte zu der Sichtweise, dass der Klassenkonflikt vermeintlich beigelegt, die Arbeiterklasse magisch verschwunden sei. Der neu entstehende Sozialtyp der Jugend(-lichen) wurde medial zur vermeintlich klassenlosen Metapher <sozialen Wandels> (v)erklärt²⁹ und die spektakulären Subkulturen als Ausdruck eines Generationenkonflikts gedeutet. Die Cultural Studies betonten dagegen die Herkunft von Teds, Mods und später der Punks aus der Arbeiter_innenkultur. Subkulturen wurden in den Untersuchungen als Widerstandsformen begriffen, mithilfe derer ihre Mitglieder symbolische Kämpfe um Hegemonie austrugen. Die Jugendlichen suchten darin Antworten «to the problems posed by a framework of bourgeois institutions but that response is the response from a working class experience of those institutions».³⁰

Dick Hebdige präziserte die Bedeutung der Stilpraktiken, mit der die Jugendlichen gegen ihre Klassen- und andere Weisen der Unterdrückung rebellierten.³¹ Schon früh kritisierten Feminist_innen wie Angela McRobbie und Jenny Garber die Ausblendung der Geschlechterdifferenz in den Studien und zeigten das enge Verständnis von Klassenidentität als männlich (und, wie hier zu ergänzen ist, als weiß und heterosexuell) auf. In den Untersuchungen zur Kultur von Arbeitermädchen rückte die häusliche Sphäre und die Bildung von

Abb. 1/2 *Tribe 8* auf dem Womyn's Music Festival. Konzert mit Dildo-Performance von Lynnee Breedlove. Screenshots aus: *Rise Above. The Tribe 8 Documentary*, Regie: Tracy Flannigan, USA 2003

²⁸ Vgl. Stuart Hall: Ideologie und Ökonomie: Marxismus ohne Gewähr, in: ders.: *Ideologie, Identität, Repräsentation. Ausgewählte Schriften*, Bd. 4, hg. v. Juha Koivisto u. Andrea Merckens, Hamburg 2004 [1983], 8–33.

²⁹ Vgl. Hall u. a.: *Subcultures, Cultures, and Class*, 9, 18.

³⁰ Paul Corrigan, Simon Frith: *The Politics of Youth Culture*, in: Stuart Hall, Tony Jefferson: *Resistance Through Rituals*, London 1993 [1975], 195–204, hier 199.

³¹ Vgl. Hebdige: *Subculture*.

Fankulturen in den Fokus.³² Wurde Kultur von Williams als gesamte Lebensweise, als «whole way of life»³³ begriffen, machten die feministischen Untersuchungen eine klassenspezifische Lebensweise zugleich als geschlechtsspezifisch geformt verstehbar. Differenzen unter Mädchen werden jedoch auch hier ausgeblendet, etwa durch den implizit heteronormativen Fokus der Studien.³⁴

Arbeiter_innen- und Mittelklassekulturen wurden im Rahmen der Cultural Studies insgesamt als je homogen konzipiert. Besonders problematisch ist die Zuordnung von *gay subculture* zur Mittelklasse, die Klassendifferenzen innerhalb dieser Gruppe unsichtbar macht. Die Analysen prägte eine eigentümliche Widersprüchlichkeit: Während kulturelle Praktiken als komplexe Artikulation von Klassenkonflikten wahrnehmbar wurden, blieb zugleich außen vor, welche Kämpfe um Hegemonie, um das Verhältnis von Klasse und Differenz *innerhalb* dieser kulturellen Felder stattfinden.

In anderer Weise wird dieses Verhältnis spätestens seit den 1960ern im US-amerikanischen Kontext diskutiert. Wichtige Beiträge lieferten hier besonders schwarze Feminist_innen wie Angela Davis, bell hooks oder auch die Autor_innen des Combahee River Collective. Letztere prägten den Begriff der «identity politics»: Die Autor_innen betonten die Notwendigkeit, die eigene Identität gegen eine feindliche, sie auslöschende Umgebung sichtbar zu machen, und zugleich wandten sie sich gegen ein essenzialistisches Verständnis. Sie zeigten dagegen das umkämpfte Spannungsverhältnis von Fremdzuschreibungen und dem durch Mehrfachzugehörigkeiten und -positionierungen in sich überlagernden Macht- und Herrschaftsverhältnissen geprägten Selbst auf.³⁵

Aus einer kritischen queeren Perspektive legt Lisa Duggan problematische Effekte der zunehmenden Institutionalisierung und Professionalisierung von Teilen der identitätspolitischen Bewegungen dar.³⁶ Zugleich wertet sie die in einem anderen US-Diskurs – dem der Liberalismuskritischen Linken – häufig anzutreffende Gegenüberstellung von Klassen- vs. Identitätspolitiken als zu pauschal. In diesen Debatten, die sich eher auf einer Metaebene der Kritik an Identitätspolitik nähern, finden trotz des anderen zeit-räumlichen Kontextes ähnliche Grenzziehungen statt wie in den britischen Cultural Studies. So geht etwa Wendy Brown mit Identitätspolitiken des Feminismus und der *gay liberation* hart ins Gericht:³⁷ Die politische Durchschlagskraft US-amerikanischer Identitätspolitiken seit den 1970er Jahren sei mit einer Re-Naturalisierung von Kapitalismus verbunden.³⁸ Die «invisibility and inarticulatedness of class»³⁹ sei kein historischer Unfall, sondern konstitutives Moment der Identitätspolitiken, die dem liberalen Diskurs verhaftet blieben und die durch kapitalistische Gewalt, Rassismus und Patriarchat erlittenen Verletzungen am normativen Ideal der Mittelklasse messen.⁴⁰ In diesem Sinne repräsentiere

[middle class] the normalization rather than the politicization of capitalism, the denial of capitalism's power effects in the ordering of social life, the representation of the ideal capitalism to provide the good life for all [...].⁴¹

³² Vgl. Angela McRobbie, Jenny Garber: *Girls and Subcultures. An Exploration*, in: Hall u. a. (Hg.): *Resistance Through Rituals*, 209–222.

³³ Vgl. Raymond Williams: *Culture is Ordinary*, in: Jim McGuigan (Hg.): *Raymond Williams on Culture and Society. Essential Writings*, London 2014 [1968], 1–18.

³⁴ Vgl. Judith (Jack) Halberstam: *In A Queer Time and Place. Transgender Bodies, Subcultural Lives*, New York 2005, 161.

³⁵ Vgl. Linda Garber: *Identity Poetics. Race, Class and the Lesbian-Feminist Roots of Queer Theory*, New York 2001, 99 f.; Keenga-Yamahtta Taylor: *How We Get Free. Black Feminism and the Combahee River Collective*, Chicago 2017, 8 f.

³⁶ Vgl. Lisa Duggan: *The Twilight of Equality? Neoliberalism, Cultural Politics, and the Attack on Democracy*, Boston 2003.

³⁷ Vgl. Wendy Brown: *Wounded Attachments*, in: *Political Theory*, Vol. 21, Nr. 3, 1993, 390–410.

³⁸ Vgl. ebd., 394.

³⁹ Ebd., 395.

⁴⁰ Vgl. ebd., 394 f.

⁴¹ Ebd.

Diese Kritik an Politiken, die auf Inklusion, Gleichberechtigung und staatliche Anerkennung pluraler Identitäten ausgerichtet sind, leuchtet ein. Aber nicht alle Identitätspolitik orientieren sich am Mittelklasseideal, wie z. B. die bereits genannten Positionierungen und Debattenbeiträge schwarzer Feminist_innen zeigen.

Duggan prägte den Begriff der «Homonormativität»,⁴² um damit in den 1990er Jahren in schwul-lesbischen Bewegungen entstehende Politiken zu beschreiben, die mit ihren Forderungen, u. a. nach der Homoehe, auf eine privatisierte, depolitisierte, in Domestizität und Konsum verankerte schwul-lesbische Kultur zielten und Fragen nach Verteilungsgerechtigkeit ausblendeten.⁴³ Sie fordert eine stärkere Differenzierung zwischen solchen normalisierenden Ansätzen und radikalen antirassistischen, queeren, feministischen Ansätzen, deren Umverteilungskämpfe auf Redistribution von Ressourcen «nach unten» zielten.

Eine Perspektivierung von Kultur als gesamter Lebensweise, die Identität, Klasse und Differenz in ihrer Verschränkung analysiert, müsste – anders als die früheren Cultural Studies und ohne die Dichotomie von Klassen- vs. liberale Identitätspolitik zu reproduzieren – aufzeigen, durch welche Konflikt dynamiken Klasse historisch spezifisch artikuliert und überlagert wird, welche komplexen und mehrfachen Identitäten und Disidentifikationen sich in diesen Auseinandersetzungen bilden. Es geht kurz gesagt darum, «Klasse mit Differenz» zu denken.

Re-Framing part I: butch/femme-Dynamiken

Butch/femme-Dynamiken und sexuelles Power-Play gaben innerhalb der (lesbisch-)feministischen Bewegung wiederholt Anlass zu Diskussionen um Klasse und lesbische Identität.

Leslie Feinbergs Klassiker *Stone Butch Blues* machte lesbische Lebensweisen und heterogene Genderentwürfe in der Arbeiter_innenklasse einer breiteren Leser_innenschaft zugänglich.⁴⁴ Für lesbische Arbeiter_innen waren die Bars und Privatpartys wichtige Orte, um andere Frauen treffen und Lieb- oder Freundschaften mit ihnen knüpfen zu können.⁴⁵ Der Bezug auf die Genderrollen *butch* und *femme* hatte in diesen lesbischen *working-class communities* eine bedeutende Rolle.⁴⁶ Das Spiel damit machte es möglich, sich in der Öffentlichkeit stärker wahrnehmen zu können, und ging mit der Entwicklung spezifischer Begehrenspraktiken einher.⁴⁷ Auf diese «lesbische Ahnengeneration», die zum Teil als politischer Vorläufer der modernen LGBTIQ-Bewegung gilt,⁴⁸ beziehen sich *Tribe 8* in ihren Entwürfen und machen sie – wieder – zum Ausgangspunkt, um Fragen der Sexualität zu thematisieren. Denn in den 1980er Jahren warfen Cherrie Moraga und Amber Hollibaugh der feministischen Bewegung vor, Lesbischsein vor allem als politisches bzw. intellektuelles Konzept zu fassen. Umschifft würde die Frage der lesbischen Sexualität, insbesondere die Machtdynamiken in sexuellen Praktiken von *butches* und *femmes*.⁴⁹ Dadurch würden die Erfahrungen ganzer

⁴² Vgl. Lisa Duggan: *The Twilight of Equality? Neoliberalism, Cultural Politics, and the Attack on Democracy*, Boston 2003, 65.

⁴³ Vgl. ebd. Den zunehmenden Normalisierungskurs beschreibt auch Woltersdorff. Er sei gekennzeichnet durch die zunehmende Institutionalisierung der politischen Bewegung der Schwulen und Lesben, die lobbypolitische Orientierung und die Verengung ihrer Repräsentationen, «die stillschweigend ihre weißen, mittelständischen und männlichen Vertreter zur Norm machte». Woltersdorff: *Queer Theory and Queer Politics*, 914.

⁴⁴ Vgl. Leslie Feinberg: *Stone Butch Blues*, Los Angeles 1993.

⁴⁵ Vgl. Elizabeth Lapovsky Kennedy, Madeline D. Davis: *Boots of Leather, Slippers of Gold. The History of a Lesbian Community*, London 2014 [1993], 5.

⁴⁶ Die Entwürfe von Lesben aus der Mittelklasse waren dagegen häufig diskreter, u. a. auch deswegen, weil sie Angst hatten, ihre Karrieren zu verlieren, würde ihre Homosexualität entdeckt. Vgl. Lillian Faderman: *Odd Girls and Twilight Lovers. A History of Lesbian Life in Twentieth-Century America*, New York 1991, 473 ff.

⁴⁷ Vgl. Kennedy u. a.: *Boots of Leather, Slippers of Gold*, 5.

⁴⁸ Vgl. ebd., 1.

⁴⁹ Vgl. Hollibaugh u. a.: What We're Rollin' Around in Bed With. Sexual Silences in Feminism: A Conversation toward Ending Them, in: *Heresies. A Feminist Publication on Art and Politics*, Vol. 3, 1981, 58–62, hier 59.

Communities abgewertet. Ihr *race*- und Arbeiter_innenklassenhintergrund, der maßgeblich ihre Identifikationen mit diesen Rollen und Dynamiken beeinflusst, habe aber große Bedeutung für ihr politisches Selbstverständnis.⁵⁰

Während also vordergründig sexuelle Praktiken und lesbische Geschlechterentwürfe den Streitpunkt innerhalb der feministischen Bewegung bilden, lassen sich diese Streite aus einer anderen Perspektive auch als rigide und an Mittelklasse-Lebensweisen orientierte Fehlkonzeption eines einheitlichen feministischen Subjekts betrachten.

Vor diesem Hintergrund kann das Zusammenspiel aus Text und Gesang in *Manipulate* neu gelesen werden: Die schon angesprochene disidentifikatorische Strategie ermöglicht es den Musiker_innen, in einheitliche Subjektvorstellungen zu intervenieren. Damit ist auch verbunden, Klassenerfahrungen, die in lesbisch-feministischen Bewegungen an den Rand gedrängt wurden, wieder mit in den Fokus zu rücken.

In einzelnen Songs treten die Klassendynamiken in den Auseinandersetzungen um *butch/femme*-Dynamiken expliziter hervor: Der Song *Neanderthal Dyke*⁵¹ greift zunächst Diskussionen um patriarchale Schönheitsstandards auf, deren Erfüllung häufig sehr femininen Lesben (*femmes*) zum Vorwurf gemacht wurde: «Patriarchal standards of beauty is what my pc girlfriend will have me refuting». Als *pc* – also politisch korrektes – *girlfriend* wird in zugegebenermaßen stereotypisierender Weise die Figur der verurteilenden Lesbe wahrnehmbar, die ein Problem mit den Entwürfen hat. Dann jedoch rücken an Bildungsprivilegien geknüpfte Klassendifferenzen in den Fokus: «Neanderthal Dyke, Neanderthal Dyke, Never read Dworkin, I ride a big bike, Feminist theory gets me uptight, Get in some heels and lipstick and I'll spend the night». Die US-amerikanische Feministin Andrea Dworkin, auf die hier angespielt wird, war eine der populärsten Pornografie-Gegnerinnen und polarisierte innerhalb der feministischen *Sex Wars*. Ich lese sie hier als Sinnbild für jene Diskurse innerhalb des lesbischen Feminismus, die *Tribe 8* kritisieren. Wendungen wie «I ride a big bike» oder Begriffe wie *lipstick* und *heels* codieren in *Neanderthal Dyke* die Identitäten von *butch* und *femme*; spezifischer noch werden Bezüge zwischen *butch*-Identität und der cis-männlichen, maskulinen Figur des Bikers – und damit einer historischen Subkultur, deren Basis ebenfalls junge Arbeiter bildeten – hergestellt. Der Begriff *Neanderthal Dyke* selbst macht in zweifacher Hinsicht auf die dadurch «uralte» wirkenden lesbischen Entwürfe *butch* und *femme* aufmerksam. Einerseits würdigt er ihre lange Geschichte, andererseits tauchen sie als das Ausgemusterte, scheinbar andere populärer, auch theoretischer Debatten auf, die maßgeblich Zielrichtungen und Gesellschaftsverständnis des Feminismus der Zeit formten. Der Text kritisiert damit auch die in diesem Zusammenhang wirkmächtigen Bildungsprivilegien, die Zugang zu Deutungs- und Gestaltungsmacht des-/organisieren. *Butch*- und *femme*-Identitäten und sexuelle Dynamiken werden so zum Ausgangspunkt gemacht, um Konflikte zuzuspitzen:

⁵⁰ Vgl. Hollibaugh u. a.: *What We're Rollin Around in Bed With*, 62.

⁵¹ *Neanderthal Dyke*, erschienen auf: *Pig Bitch*, USA 1992.

«My political consciousness is fried, I'm not exactly woman identified», singt Breedlove. Hervorgehoben wird im weiteren Song sowohl, dass nicht alle dieselben intellektuellen Voraussetzungen haben, um an bestimmten feministischen Diskursen überhaupt teilnehmen zu können, als auch die Tatsache, dass die darin ausgehandelten impliziten Normen von akzeptablen und nichtakzeptablen Genderentwürfen letztlich Mittelklassenormen sind. Die Abgrenzungsfolie einer intellektualisierten lesbischen Mittelklasse, der die prollige Inszenierung als motorradfahrende, sexuell direkte *butch* in schematischer Weise entgegengesetzt wird, reproduziert Klischees und ist ambivalent. In der rotzigen Formulierung «Pseudo-intellectual slut, you went to school, did you learn how to fuck?» wird eine anti-intellektuelle Haltung deutlich. Das Mittel textlicher Provokation wird zugleich ausgereizt, um die Kombination aus Mittelklassedistinktion und Abwertung nichtkonformer Sexualität in drastischer Weise zurückzuweisen. Komplizierter noch wird es dadurch, dass in Subkulturen Zeichen, die vermeintliche *workingclassness* codieren, auch unabhängig von ökonomischer Herkunft zur Selbststilisierung als z. B. authentisch oder rebellisch eingesetzt werden können. Dabei ist aber zu berücksichtigen, dass sich *Tribe 8* eben nicht linear auf männliche Arbeiterklasse beziehen, sondern sich auch in Beziehung zur Tradition der *dykes on bikes*, lesbischer Biker_innen, setzen.

Part II: Sexualität und Trauma – Gender und class in Tribe 8s Politik der Gefühle

Durch das Aufbrechen einheitlicher Subjektvorstellungen kann die Band dazu beitragen, Erfahrungen der Differenz im Spannungsfeld von Feminismus, Lesbischsein und Klasse zu artikulieren. Dies ist aber nur dadurch möglich, dass sie ihren Platz als Teil der lesbisch-feministischen Bewegung nicht aufgibt.

Viele Arbeiten der Band beziehen sich auf die gewaltvollen Strukturen, die weibliche Sexualität prägen. Cvetkovich positioniert *Tribe 8* als Teil lesbischer öffentlicher Kulturen, die Sexualität und Paarintimität aus dem Schlafzimmer holten und sie, gerade ohne die Gefahren von Sexualität zu ignorieren, zum Fokus kollektiver Auseinandersetzungen um BDSM-Praktiken, Dildogebrauch oder *butch/femme*-Dynamiken machten.⁵²

Die Praktiken von *Tribe 8* ermöglichen, wie bereits diskutiert, spezifische Zugänge zu Traumata. Sie verwehren sich dagegen, Überlebende sexualisierter Gewalt als Opfer darzustellen. Die öffentlichen Kulturen, die sich um lesbische Sexualität geformt haben, werden als Ressource für wütende und humorvolle Antworten auf Traumata genutzt.⁵³ Die Performancepraktiken und Inhalte der Texte attackieren die Trennung von öffentlich und privat und begehren gegen die damit verbundenen Machtverhältnisse auf. Im Workshop, in dem nach dem Konzert nochmal «über alles geredet» werden kann, werden Perspektiven und Erfahrungen kollektiv verhandelt und geteilt. Dass der wütende Zugang der Band zunächst auf so starke Abwehr traf, zeigt – neben der Wirkmächtigkeit

⁵² Vgl. Cvetkovich: *An Archive of Feelings*, 4.

⁵³ Vgl. ebd., 13.

ihrer Provokation – auch die Grenzen <legitimer> Auseinandersetzungsformen in der feministischen Bewegung auf, die dazu beitragen, eine Hegemonie weißer, gebildeter Feminist_innen⁵⁴ zu sichern.

Für Menschen, die keinen Zugang zu den in den USA oft teuren Therapien haben, können die subkulturellen Öffentlichkeiten, die um Traumata entstehen und die Zirkulation von Wissen ermöglichen, eine wichtige Ressource sein. So gibt Breedlove im Workshop u. a. Tips, wie Dildos kostengünstig besorgt und für kathartische, heilsame Zwecke eingesetzt werden können.⁵⁵ Die Etablierung einer subkulturellen Öffentlichkeit lässt sich in diesem Sinne als eine Politik kollektiver Umverteilung von Wissen und Zugang zu Ressourcen verstehen, die Selbstermächtigung nicht an ökonomische Privilegien knüpft. Dabei ist jedoch kritisch zu reflektieren, dass Öffentlichkeit selbst, auch in subkultureller, gegen-hegemonialer Form, kein machtfreier, sondern von Klassenverhältnissen durchzogener Raum ist. Die Entstehung lesbisch-feministischer Öffentlichkeiten ist auch an das Werteverständnis derer geknüpft, die sie produzieren. Habitus, Bildungsprivilegien, Form und Inhalt von Aussagen und Gesten prägen, wer sich im öffentlichen Ort des Workshops selbstverständlicher wohlfühlt oder daran überhaupt teilnehmen mag. Über die genauen Machteffekte kann an dieser Stelle nur spekuliert werden. Fest steht, dass an dem Festival Menschen mit unterschiedlicher Klassenpositionierung teilnahmen und Teilnehmer_innen den Workshop als ermächtigend beschrieben.

Part III: queere Politiken der Wut und Allianzen

Tribe 8s spezifische Aneignung des sexpositiven Ansatzes und die Re-Artikulation von *butch*- und *femme*-Identitäten bzw. -Dynamiken sind nur vor dem Hintergrund neuer queerer Politiken der Wut im Kontext der Aidskrise begreifbar. Bis 1990 waren bereits mehr als 100.000 Menschen an Aids gestorben, auch da nicht genügend staatliche Gelder in die Erforschung der Krankheit und Gegenmaßnahmen investiert wurden. Die Reagan-Administration weigerte sich, Aids und das Ansteckungsrisiko mit HIV als gesamtgesellschaftliches Problem anzuerkennen. Als gefährdet wurden allein ohnehin marginalisierte Randgruppen dargestellt: «Schwarze, Schwule, Prostituierte, Junkies».⁵⁶ Ihnen wurde vorgeworfen, durch vermeintlich unverantwortliche Lebensführung selbst Verantwortung und Schuld für eine mögliche Erkrankung zu tragen.⁵⁷

Die Aidskrise verdeutlichte, dass manchen Leben mehr Wert beigemessen wurde als anderen. Sie zeigte auch, wie Homophobie und Rassismus mitbestimmten, wessen Leid und Traumata zählten und öffentlich anerkannt wurden oder nicht.⁵⁸ Ohnmacht angesichts der politischen Nichthandhabung der Krise motivierte maßgeblich die Wut im ästhetischen Ausdruck der Band. Das spiegelt sich exemplarisch in der Interviewaussage des *Tribe 8*-Gitarristen Silas Howard:⁵⁹

⁵⁴ Vgl. Audre Lorde: *The Uses of Anger. Women Responding to Racism*, in: dies.: *Sister Outsider. Essays and Speeches*, Berkeley 2007 [1981], 83–88, hier 83.

⁵⁵ Vgl. Cvetkovich: *An Archive of Feelings*, 86.

⁵⁶ Woltersdorff: *Queer Theory und Queer Politics*, 914.

⁵⁷ Vgl. ebd.

⁵⁸ Vgl. Cvetkovich: *An Archive of Feelings*, 5.

⁵⁹ Auch Howard bevorzugt mittlerweile das männliche Pronomen.

[I]n that age, that era, anyone over a certain age in that scene was a rare thing, because so many people died. [...] It was this mind-blowing thing that we were in the wake of. I feel like that informed all of our activism and urgency.⁶⁰

In diesem Kontext wurde der Begriff «queer» angeeignet, um neue politische Identitäten zu entwerfen.⁶¹ Mit spektakulär inszenierten lesbisch-sexuellen BDSM-Praktiken rückte die Band explizit Formen von Sexualität in die Öffentlichkeit, die (der «christlichen Mehrheit») als pervers galten. In ihren ästhetischen Strategien setzten *Tribe 8* somit auf Konfrontationen, wie sie seinerzeit in den neu entstehenden Queer-Aktivismen häufiger zu beobachten sind, etwa in den Praktiken von Gruppen wie *Queer Nation*.

Stereotype, negative Zuschreibungen an «perverse Homosexualität», aber auch an «wütende Feminist_innen» werden von *Tribe 8* nicht zurückgewiesen, sondern affirmiert, angeeignet und ausdrücklich zum Ausgangspunkt politischer (Selbst-)Entwürfe gemacht: *Queer* und der konfrontative Feminismus der Band sollen als Gefahr für die homophobe Politik und liberale Assimilation wirkmächtig werden und zugleich die in sexistischer, heteronormativer Alltagskultur virulente Zuschreibung der Machtlosigkeit an Frauen angreifen. Die Strategien zielen darauf ab, passivierende Gefühle der Scham und des Leids in Wut und Handlungsfähigkeit zu wenden.

Im Rückblick erscheinen die homophoben Politiken im Kontext der Aidskrise und liberale schwule und lesbische Identitätspolitik als zwei Seiten einer «Nekropolitik», als Politiken des «Sterben-Machens», «for those who are unassimilable into liberal regimes of rights and representation and thus become disposable».⁶² Diese Nekropolitik hat mit dem Abbau des Wohlfahrtsstaats, mit fehlender Gesundheitsversorgung und der Repression marginalisierter Communitys eine starke rassisierte Klassendimension. Mit der Clinton-Administration vollzieht sich, was Nancy Fraser retrospektiv als Übergang zum «progressiven Neoliberalismus»⁶³ bezeichnet: Schwul-lesbische Forderungen nach gesellschaftlicher Anerkennung und mehr Rechten wirken nun zunehmend erfolgreich, sie haben sich aber auf einen formalen Begriff von Gleichstellung verengt. Die Frage sozialer Gerechtigkeit bleibt außen vor. Die queeren



Abb. 3 Cover des Albums *Snarkism* der Band *Tribe 8*, USA 1996

⁶⁰ Eric Torres: Q&A: Silas Howard on the Unthinkable Bambi Lake and San Francisco's History of Fringe, *Queer Art*, in: *Pitchfork*, dort datiert 23.9.2015, pitchfork.com/thepitch/go8-ga-silas-howard-on-the-unsinkable-bambi-lake-and-san-franciscos-history-of-fringe-queer-art/, gesehen am 20.2.2018.

⁶¹ Vgl. Annamarie Jagose: *Queer Theory. Eine Einführung*, Berlin 2001, 123 f.

⁶² Jin Haritaworn, Adi Kuntsman, Silvia Posocco (Hg.): *Queer Necropolitics*, New York 2014, 1 f.

⁶³ Vgl. Nancy Fraser: Für eine neue Linke oder: Das Ende des progressiven Neoliberalismus, in: *Blätter für deutsche und internationale Politik*, Nr. 2, 2017, 71–76.

Politiken der Wut zeichnet dagegen aus, dass sie Anerkennung von Leid und Gewalterfahrungen nicht von der Forderung nach einer Umverteilung von Ressourcen und Macht zugunsten derer trennen, denen Zugang dazu in der herrschenden Klassenordnung verwehrt bleibt.⁶⁴

Anstatt die Anerkennung von Leid oder die Integration in staatliche Apparaturen zu fordern, stellen *Tribe 8* in Form ästhetischer Mikropolitiken Fragen nach der gesellschaftlichen Verteilung von Macht ins Zentrum und diskutieren nicht allein Hegemonien außerhalb, sondern gerade auch innerhalb lesbischer, feministischer und LGBTIQ-Bewegungen. Statt die wenig produktive Trennung in Klassen- und Identitätspolitiken zu reproduzieren, lassen sich die ästhetischen Praktiken von *Tribe 8* so auch als Ausdruck von Deutungskämpfen verstehen: darum, was feministische Politiken sein und wen sie ansprechen bzw. mitdenken könnten und sollten.

Utopisches Potenzial und Grenzen in *Tribe 8s* kulturellen Politiken

Das Re-Framing hin zu Klasse mit queerer Differenz ermöglicht es aber auch, die Grenzen dieser Politiken, deren Ausgangspunkt die eigene Erfahrung und Positionierung in den Auseinandersetzungen um Sexualität ist, zu diskutieren. Auch *Tribe 8* stoßen an <identitätspolitische Grenzen>: Lesbisch-feministische Klassenerfahrungen mit Differenz werden sichtbar und zuvor vorrangig lesbische Allianzpolitiken erweitert. Die differenten Erfahrungen, die aus den spezifischen Verschränkungen von *gender-* und *class-* mit *race-*Zugehörigkeiten resultieren, werden dagegen weniger explizit thematisiert. Die Frage der Aushandlungen von Hegemonie wird nicht völlig bis in die unterschiedlichen Erfahrungen der Bandmitglieder mit Klasse und Rassismus hin zugespitzt. Auch der sexradikale Diskurs, innerhalb dessen die Band sich bewegt, muss kritisch reflektiert werden.

Denn der Bezug auf BDSM-Praktiken allein macht keine queere Klassenpolitik aus. Im Gegenteil kann darin implizit das Verständnis eines <freien Individuums> als Agent_in sozialer Veränderung und damit gerade ein bürgerliches Subjektverständnis reproduziert werden.⁶⁵ Welche Privilegien verknüpfen sich damit, queere Sexualität feiern zu können? Rosemary Hennessy richtet den Blick auf den globalisierten Zusammenhang von Klassenverhältnissen und die gesellschaftliche Arbeitsteilung, durch die spezifische Lebensweisen und damit Formen des Lebens von Sexualität möglich werden. Queere Sexualität ist Teil dieser herrschaftsförmigen, kapitalistischen Arbeitsteilung, die weder ohne noch allein durch queer-feministische Allianzpolitiken überwunden werden kann.⁶⁶

Das Re-Framing der Praxis von *Tribe 8* legt so Widersprüche offen und im Rückblick auch die Frage nach spezifischen Konjunkturen queerer Allianzpolitiken nahe. Vor dem Hintergrund des progressiven Neoliberalismus, dem auch Teile der LGBTIQ- wie der Frauenbewegung zugerechnet werden müssen,

⁶⁴ Vgl. Duggan: *The Twilight of Equality?*, xii.

⁶⁵ Vgl. Hennessy: *Profit and Pleasure*, 181.

⁶⁶ Vgl. ebd.

kann der Blick auf *Tribe 8* und die queeren Politiken der Wut heute in einer veränderten politischen Konjunktur verschärfter sozialer Ungleichheit und des erstarkten Rechtspopulismus dazu inspirieren, Klassenkonflikte innerhalb sozialer Bewegungen und der Queercommunity zuzuspitzen.⁶⁷ Das Re-Framing kann dazu beitragen, *Tribe 8s* in Auseinandersetzung mit lesbischer und feministischer Kultur ermächtigenden Umgang mit Trauma, Leid und Scham im Kontext heutiger Debatten um Klasse und «Scham» neu zu lesen.⁶⁸ Volker Woltersdorff plädiert in kritischer Auseinandersetzung mit Didier Eribon dafür, dass das Sprechen über Scham eine «Triebfeder für eine intersektionale Klassenpolitik» sein könnte.⁶⁹ Kulturelle und ästhetische Politiken können dazu beitragen, unterschiedliche Erfahrungen mit Gewalt, Ausschlüssen, Marginalisierung und Ausbeutung repräsentierbar und damit kollektiv reflektierbar zu machen. Sie könnten im besten Fall dabei helfen, Zugehörigkeiten und Differenzen und damit neue Allianzen marginalisierter Gruppen und innerhalb der vielfach fragmentierten Arbeiter_innenklasse vorstellbar zu machen, um Solidarität zu entwickeln – über unterschiedliche Erfahrungen und Positionierungen hinweg.

⁶⁷ Vgl. Volker Woltersdorff: Für eine queerfeministische Klassenpolitik der Scham, in: *Luxemburg. Gesellschaftsanalyse und linke Praxis*, Spezialausgabe: Neue Klassenpolitik, 2017, 54–61, hier 58.

⁶⁸ Vgl. Didier Eribon: *Rückkehr nach Reims*, Frankfurt/M. 2016; Didier Eribon: *Gesellschaft als Urteil. Klassen, Identitäten, Wege*, Berlin 2017.

⁶⁹ Woltersdorff: Für eine queerfeministische Klassenpolitik der Scham, 60.

VON «IDIOTENLATERNEN» UND «KULTURMASCHINEN»

Klassenspezifische Vermöbelung von Fernsehapparaten in den 1950er/60er Jahren im interkulturellen Vergleich

¹ Siehe insbesondere Lynn Spiegel: *Make Room for TV: Television and the Family Ideal in Postwar America*, Chicago 1992; dies.: *Welcome to the Dreamhouse. Popular Media and Postwar Suburbs*, Durham 2001; Cecilia Tichi: *Electronic Hearth: Creating an American Television Culture*, New York 1991.

² Sowohl in den USA als auch in der BRD werden Fernsehapparate als Möbel gestaltet, um Frauen in der Rolle als Konsumentinnen für die neue Medientechnik zu interessieren. Siehe weiterführend Spiegel: *Make Room for TV*; Monique Miggelbrink: *Fernsehen und Wohnkultur. Zur Vermöbelung von Fernsehgeräten in der BRD der 1950er- und 1960er-Jahre*, Bielefeld 2018.

³ Dieses Verständnis von Gehäusen als Orten der Vermittlung wird systematisch vertieft in dem Sammelband *Gehäuse: Mediale Einkapselungen*, in dem eine medienkulturwissenschaftliche Perspektive auf Gehäuse entwickelt wird. Vgl. Christina Bartz, Timo Kaerlein, Monique Miggelbrink, Christoph Neubert: *Zur Medialität von Gehäusen*. Einleitung, in: dies. (Hg.): *Gehäuse: Mediale Einkapselungen*, Paderborn 2017, 9–32.

⁴ In Bezug auf außerhäusliches Fernsehen siehe hierzu etwa Anna McCarthy: *Ambient Television: Visual Culture and Public Space*, Durham 2001.

Technische Medien, wie etwa Grammophone, Plattenspieler oder Radios, treten auch als Möbel in Erscheinung. Dem lässt sich am besten am Phänomen der Fernsehmöbel nachgehen – in den Fernswissenschaften sind seit den 1990er Jahren zahlreiche Arbeiten entstanden, die die diskursive, technisch-apparative und inhaltliche Differenzierung des Mediums Fernsehen in den Blick nehmen und dabei auch die Integration von Fernsehapparaten als Möbel in den Wohnraum beobachten.¹ Wie Lynn Spiegel in ihrer einschlägigen Studie *Make Room for TV* herausarbeitet, gelten Fernsehmöbel in den USA der Nachkriegsjahre als Symbol eines modernen und mittelschichtspezifischen Wohnens. Offene Grundrisse, weitläufige Panoramafenster mit dramatischen Ausblicken sowie ein schlichtes und schmuckloses Interieur werden in der Vorstadtarchitektur zu räumlich-dinglichen Verbündeten von Fernsehapparaten erhoben.

Hieran anschließend fokussiert der vorliegende Beitrag kulturspezifische Differenzen von Fernsehmöbeln und entsprechenden Einrichtungspraktiken zwischen den USA und der BRD. Die weiterführende These ist, dass ein solches komparatistisches Verfahren Klasse als Analysekatgorie schärft. Während Gender-Aspekte im Mediengebrauch von Fernsehmöbeln in der BRD und den USA sehr ähnlich verhandelt werden,² stellt sich dieses Verhältnis für die Kategorie Klasse anders dar. Wie der Beitrag zeigt, liegt die Tatsache, dass die Verhäuslichung des Fernsehens in der BRD und den USA klassenspezifisch divergiert, weniger in den technischen Funktionsweisen des Mediums selbst begründet, sondern vielmehr darin, dass sich das Fernsehen zu einer jeweils unterschiedlichen Wohnkultur in Beziehung setzt.

Ausgehend von dieser Beobachtung wird das Gehäuse von Fernsehapparaten im Weiteren als Schnittstelle verstanden.³ Eine Medientechnik muss Anschluss herstellen an die Umwelt, in der sie auftaucht.⁴ In diesem Sinne lässt sich das Gehäuse als Schauplatz der *Vermöbelung* des Fernsehens begreifen, über das es sich in die Wohnumwelt einfügt. Seine Möbelhaftigkeit entkoppelt

den Fernsehapparat von technischen Vorgaben und bindet ihn an Einrichtungspraktiken und an Fragen der Wohnlichkeit. Dementsprechend sind mit Fernsehmöbeln nicht nur die qua Gehäuse *vermöbelten* Geräte selbst gemeint, sondern auch weitere Möbel im Zusammenhang mit dem Fernsehen, wie etwa Fernsehsessel und Schrankwände. Die Sphäre des Wohnens und Einrichtens ist seit jeher mit schichtspezifischen Dingen, Praktiken und Aushandlungen verbunden.⁵ Am Gehäuse und an korrelierenden Einrichtungspraktiken zeigt sich, dass Fernsehapparate schichtspezifisch *vermöbelt* werden, was diese Figur besonders interessant für medienkulturwissenschaftliche Analysen macht, die nach sozialen Asymmetrien von Medien(-gebrauch) fragen.

Einem solchen Ansatz geht der vorliegende Beitrag in drei Schritten nach. Im ersten Teil werden Fernsehmöbel als Teil eines Häuslichkeitsdispositivs in den 1950er/60er Jahren entworfen. Diese Überlegungen setzen sich von stärker technikzentrierten Dispositivtheorien zu Medien ab und fokussieren stattdessen die unterschiedlichen Architekturen und Einrichtungen, zu denen sich das Medium Fernsehen in Beziehung setzt und mit denen jeweils ein klassenspezifisches Setting angesprochen ist. Im zweiten Teil wird anhand des Begriffs der «Wohnkultur» dargelegt, wie sich der technikkritische Tenor in der BRD im genannten Untersuchungszeitraum an einer Kulturtechnik des Wohnens aufhängt. Der dritte Teil setzt dann ganz konkret an den Einrichtungen des Fernsehens an: Im Gegensatz zum eindeutigen Versprechen von Modernität und Lifestyle in den USA werden Fernsehapparate in der BRD qua ihres Gehäusedesigns im Zusammenspiel mit weiteren Möbeln im Wohnraum als Arbeiter_innenmedium referenziert. Darin begründet sich auch das widersprüchliche Verhältnis von Fernsehapparaten zur Schrankwand, die in der BRD – im Gegensatz zu den USA – in erster Linie für Tradition und eine spezifisch deutsche (Hoch-)Kultur steht. Es sind solche Verbindungen und Trennungen von Fernsehapparaten und Wohnkultur, die sie als Klassenmarker in Erscheinung treten lassen.

Häuslichkeitsdispositiv: Architekturen und Einrichtungen des Fernsehens

In der deutschsprachigen fernsehwissenschaftlichen Forschung wird das Medium Fernsehen in zahlreichen Arbeiten als Dispositiv beschrieben.⁶ In Anlehnung an Jean-Louis Baudrys Kino-Dispositiv⁷ geht es in diesen Studien darum, die räumlich-apparative Anordnung des Fernsehens daraufhin zu befragen, wie sie an der Konfiguration bestimmter Subjekttypen Anteil hat. Hiervon zu unterscheiden sind «medienkulturwissenschaftliche [...] Dispositiv-Netze»-Ansätze,⁸ die die «Stabilität technischer Prozesse stets als Ergebnis der Verflechtung von Diskursen, Praktiken und Apparaturen [...] begreifen».⁹

In Anlehnung an diese medienkulturwissenschaftlichen Anwendungen des Dispositiv-Begriffs¹⁰ scheint es sinnvoll, danach zu fragen, zu welchen Dispositiven sich das Medium Fernsehen im Zeitraum seiner Integration in bundesdeutsche Haushalte in Beziehung setzt. In den 1950er/60er Jahren antworten

⁵ Siehe etwa Adelheid von Saldern: Von der «guten Stube» zur «guten Wohnung». Zur Geschichte des Wohnens in der Bundesrepublik Deutschland, in: *Archiv für Sozialgeschichte*, Nr. 35, 1995, 227–254.

⁶ Siehe insbesondere Knut Hickethier: Dispositiv Fernsehen. Skizze eines Modells, in: *montage AV*, Nr. 1, 1995, 63–84; Thomas Steinmaurer: *Tele-Visionen. Zur Theorie und Geschichte des Fernseh-Empfangs*, Innsbruck 1999.

⁷ Vgl. hierzu insbesondere Jean-Louis Baudry: Das Dispositiv: Metapsychologische Betrachtung des Realitätseindrucks, in: *Psyche*, Nr. 11, 1994 [1975], 1047–1074.

⁸ Matthias Thiele: Vom Medien-Dispositiv- zum Dispositiv-Netze-Ansatz. Zur Interferenz von Medien- und Bildungsdiskurs im Klima-Dispositiv, in: Julius Othmer, Andreas Weich (Hg.): *Medien – Bildung – Dispositive. Beiträge zu einer interdisziplinären Medienbildungsforschung*, Wiesbaden 2015, 87–108, hier 87.

⁹ Andrea Seier: Un/Verträglichkeiten. Latours Agenturen und Foucaults Dispositive, in: Tobias Conradi, Heike Derwanz, Florian Muhle (Hg.): *Strukturentstehung durch Verflechtung. Akteur-Netzwerk-Theorie(n) und Automatismen*, München 2013, 151–172, hier 163.

¹⁰ Zur gouvernementalen Funktion des frühen Fernsehens vgl. Markus Stauff: *Zur Gouvernementalität der Medien. Fernsehen als «Problem» und «Instrument»*, in: Daniel Gethmann, ders. (Hg.): *Politiken der Medien*, Zürich 2005, 89–110, hier 97 ff.

neben den Architekturen insbesondere die jeweils spezifischen häuslichen Einrichtungen auf nachkriegsspezifische Notstände, die sich im interkulturellen Vergleich jedoch auf jeweils unterschiedliche Art und Weise im Häuslichkeitsdispositiv artikulieren.

In der fernsehwissenschaftlichen Literatur wird gerade die Vorstadtkultur der USA als Grund für den Erfolg des Mediums Fernsehen beschrieben: Das Fernsehen schafft eine audiovisuelle Verbindung zwischen Vorstadt und Zentrum.¹¹ Wie Lynn Spiegel darlegt, gehen von den *suburbs* als dominanter Nachkriegsarchitektur in den USA spezifische soziale Formationen aus, die vor allem die Familie als schichtübergreifendes Ideal des Zusammenseins betreffen, das insbesondere vom Medium Fernsehen getragen wird.¹² Bereits hier zeigt ein interkultureller Vergleich an, dass dieser Konnex zwischen Fernsehen und Vorstadt(-architektur), der mit Raymond Williams' Theorem der *mobile privatisation* angesprochen wird, in der Bundesrepublik weniger stark ist.

Zwar installiert sich Häuslichkeit auch im gesellschaftlichen Wiederaufbau der Nachkriegs-BRD als neuer Wert einer sich etablierenden Mittelschichtsgesellschaft. Statt weitläufiger und fließender Grundrisse, wie sie die US-amerikanischen *open plan*-Architekturen kennzeichnen, und welche auch bald den sozialen Wohnungsbau in der BRD informieren, präferieren Wohnungssuchende jedoch geschlossene Wohnformationen.¹³ Anders als in den USA manifestiert sich das Ideal der Häuslichkeit insbesondere am zentrumsnahen sozialen Wohnungsbau, der entgegen seiner Bezeichnung «vor allem für junge, aufstiegsorientierte Ehepaare und Familien [...] einen akzeptablen Start in der zu erwartenden <Wohnkarriere>»¹⁴ bieten soll. In der Bundesrepublik trifft das Medium Fernsehen also auf eine stärker nach sozialer Schicht ausdifferenzierte Wohnkultur, als Spiegel es im Hinblick auf die US-amerikanischen *suburbs* beschreibt.

Fernsehen und Wohnkultur

Im Zuge der häuslichen Umbruchsituationen etablieren sich in BRD und USA verschiedene Diskurslinien, in denen beständig verhandelt wird, wie man lieber wohnen möchte. Im Unterschied zu den in den USA diskursiv dominanten *suburbs* fallen die Wohnszenarien der BRD heterogener aus: Ob in Mietskasernen, Hochhaus oder Einfamilienhaus – überall geht es darum, nach der sogenannten Stunde null eine neue Dingkultur in Umlauf zu bringen, der zumindest vordergründig die Funktion zuzukommen scheint, mit alten Werten und Traditionen zu brechen.¹⁵ Insbesondere in Einrichtungs- und Frauenzeitschriften, aber auch in Programmzeitschriften wird ein kulturelles Imaginäres verhandelt, das am Dispositiv der Häuslichkeit massiv mitwirkt.

In solchen dingbezogenen Diskursen werden insbesondere die «neuen» häuslichen Einrichtungen vorangetrieben, wie etwa Anbaumöbel und flexibles Inventar. Aller Beengtheit des Wohnraums und der Flexibilität der Möbel zum Trotz, wird das «neue» Wohnen in der BRD widersprüchlich rückgebunden an den Begriff

¹¹ Vgl. Raymond Williams: *Television. Technology and Cultural Form*, New York 1975 [1974], 24 ff.

¹² Vgl. Spiegel: *Make Room for TV*, 33. Spiegel zeigt, dass das Ideal der Häuslichkeit historisch weiter zurückreicht, bis in den Viktorianismus. In der Nachkriegsgesellschaft werden Sexualität und familiäres Zusammensein jedoch deutlich homogener gedacht als zu eben dieser Zeit.

¹³ Siehe etwa die Wohnstudie Grete Meyer-Ehlers': *Wohnerschaften. Ergebnisse einer Wohnungsuntersuchung*, Wiesbaden 1963, 350.

¹⁴ von Saldern: *Von der «guten Stube» zur «guten Wohnung»*, 235.

¹⁵ Vgl. N. N.: *Wo und wie möchten Sie lieber wohnen?*, in: *HörZu*, Nr. 24, 1951, 40 f.

der «Wohnkultur», der gerade auf Tradition und Bestand verweist. Auch wenn der Begriff durchaus kontrovers diskutiert und unterschiedlich ausgelegt wird,¹⁶ so meint eine zentrale Facette von Wohnkultur «das geschmackvolle Wohnen, wobei Kultur als Vertrautheit mit Theater, Literatur, Malerei, Musik und gutem Benehmen begriffen wird.»¹⁷ In dem Artikel «Wohnkultur – eine Phrase?», der 1966 in der Einrichtungszeitschrift *Haus und Heim* erscheint, soll ein Goethe-Zitat weiter Aufschluss geben über dieses Modewort: ««Des Menschen Wohnung ist sein halbes Leben, der Ort, wo er sich niederläßt, die Luft, die er einatmet, bestimmen seine Existenz.»»¹⁸ In diesem Verweis deutet sich bereits an, dass das Paradigma der häuslichen Sesshaftigkeit, wie es gemeinhin am Medium Fernsehen und seiner Rolle im Wohnraum festgemacht wird, stärker von einer spezifisch deutschen Wohnkultur als vom Technisch-Apparativen selbst herzuleiten ist.

Unter dieser Perspektive erscheint das Wohnen als zentrale Kulturtechnik, die es zu lehren und lernen gilt. Während «Wilde» hausen, machen zivilisierte Menschen aus ihrer Wohnung ein dauerhaftes Heim, und zwar qua Besitz bzw. Eigentum.¹⁹ In einem Verweis auf die archaische Kulturtechnik des Ackerbaus wird das Wohnen im weiteren Verlauf des genannten Artikels als Grenzziehung zwischen innen und außen beschrieben, die in den 1950er/60er Jahren «die unsterbliche Idee des trauten Heims»²⁰ hervorbringt: «Wenn die Wohnung eines Menschen ein Raum des Heimischseins, des Vertrautseins mit drinnen und draußen ist, also gleichsam eine Zelle im Bauplan der Welt, dann wird das Wohnen darin [...] zu einem Quell des Wohlbehagens.»²¹ Das Heimische und Vertraute scheint dabei der fortschreitenden Technisierung der Haushalte, wie sie sich mit den 1950er Jahren stark bemerkbar macht, diametral entgegenzustehen und den technikkritischen Tenor zu begründen, der in dem hier geprägten Konzept von Wohnkultur mitschwingt: «Im Zeitalter der Technik, besonders in unserer Wirtschaftswunderwelt, kommt es darauf an, aus Konsumenten wieder Menschen zu machen»²² – und zwar zuhause. In diesem Sinne erscheinen das Medium Fernsehen und fernsehspezifische Praktiken eher als Bedrohung klassischer Kulturtechniken, wie sie etwa das Lesen und Musizieren darstellen.²³

Gehäuse: «gute Stuben» und Schrankwände

Dieser Ausschluss des Mediums Fernsehen aus der Sphäre der Wohnkultur liegt vor allem darin begründet, dass das Fernsehen, das in den ersten Jahren seiner weitreichenderen Integration in bundesdeutsche Wohnungen vor allem in Selbstständigen- und Angestelltenhaushalten vorzufinden ist,²⁴ schnell mit der Arbeiterkultur assoziiert wird. In zeitgenössischen Diskursen zum Fernsehen scheint, wie oben bereits im Hinblick auf die fernsehspezifischen Architekturen dargestellt, weniger die Vorstadt, sondern mehr der Arbeiter, der sich feierabendlich in seiner «guten Stube» vor den Fernsehapparat setzt, konstitutiv für die Verhäuslichung des Fernsehens zu sein. In diesem Sinne ist denn auch der ermüdete Arbeiter – «der da mit Hausschuhen und Strickweste bekleidet sitzt, seine

¹⁶ Zur Debatte siehe beispielhaft etwa Hans Kruschwitz: *Wohnkultur*, in: Hermann Wandersleb (Hg.): *Handwörterbuch des Städtebaus*. Bd. 3: R-Z, Stuttgart 1958/59, 1635f.

¹⁷ N. N.: *Wohnkultur – eine Phrase?*, in: *Haus und Heim*, Nr. 1, 1966, 2–10, hier 2.

¹⁸ Ebd., 8.

¹⁹ Vgl. ebd.

²⁰ Wie sie Elisabeth Bronfen als zentrale Idee der Re-Imagination der 1950er/60er Jahre in der Fernsehserie *Mad Men* beschreibt, vgl. dies.: *Mad Men*, Zürich 2016, 130.

²¹ N. N.: *Wohnkultur – eine Phrase?*, 10.

²² N. N.: *Unsere Wohnung formt den Menschen*, in: *Haus und Heim*, Nr. 3, 1961, 2–7, hier 3.

²³ Bevor in den 1980er Jahren Diskurse aufkommen, die Fernsehen explizit als Kulturtechnik begreifen, werden Praktiken des Fernsehens in sogenannten Fernsehfibeln verhandelt. Siehe etwa Karl Tetzner, Gerhard Eckert: *Fernsehen ohne Geheimnisse*, München 1954; Christian Doelker: *Kulturtechnik Fernsehen. Analyse eines Mediums*, Stuttgart 1989.

²⁴ Vgl. Knut Hickethier: *Geschichte des deutschen Fernsehens*, Stuttgart 1998, 112. Hickethier bezieht sich hier auf Gerhard Goebel: *Wer sieht das Fernseh-Programm?*, in: *Fernsehen*, Nr. 2, H. 1, 1954, 7–12.

1



2



3

Abb. 1 Schrankmöbel im Stil des «Gelsenkirchener Barock» (1954)

Abb. 2 Fernseh- und Musikmöbel im Stil des «Gelsenkirchener Barock» (1954)

Abb. 3 Schrankwand mit hinter Holzpaneelen versteckten technischen Medien (1966)

Bratkartoffeln und sein Bier konsumiert»²⁵ – der Bezugspunkt einer fernsehspezifischen Kulturkritik. Dieser Argumentation zufolge sind sein «äußerer [...] Zustand», d. h. seine physische wie psychische Erscheinung, und die «Umgebung»,²⁶ also seine Wohnung, nicht kompatibel mit der kulturtechnischen Leistung des Wohnens. Neben der negativen Assoziation des Arbeiters als unreinlich und ungepflegt wird dabei auch auf seine intellektuellen Fähigkeiten abgehoben. Die in den 1950er Jahren aufkommende Bezeichnung «Idiotenlampe/-laterne» ist eine «[a]bfällige Wortbildung von Fernsehgegnern: das Fernsehprogramm <erleuchtet> den Geist nur von Idioten.»²⁷ Im Fernsehlicht leuchtende Fenster verraten bereits von der Straße aus, dass die Bewohner_innen gerade fernsehen. Der Nichtkonsum von Geräten und Programm wird damit zum Distinktionsmerkmal erhoben. Eine an das Wohnen rückgebundene Klassenpolitik und der entsprechende Klassismus, wie er von den genannten Einrichtungszeitschriften ausgeht, stützt sich hier massiv auf technikkritische Aspekte.

Diese Verbindung von Fernsehapparaten und Arbeiter_innenwohnen wird seitens der Industrie aufgegriffen und in ein klassenspezifisches Gehäusedesign übersetzt. Entsprechend dem schweren Einrichtungsstil der «guten Stube» stehen die ersten Apparate, die es Ende 1953 mit Start eines regelmäßigen Programms zu kaufen gibt, in der Regel auf Füßen und sind verkleidet mit hochglanzpolierten Gehäusen aus Vollholz. Man könnte Mitte der 1950er Jahre meinen, dass man es nicht so sehr mit Fernsehapparaten, sondern mit Miniatur-Schränkmöbeln im Stil des sogenannten «Gelsenkirchener Barock» zu tun hat (vgl. Abb. 1, 2). Hiermit ist ein Möbelstil benannt, der sich durch wuchtige, furnierte Schränkmöbel auszeichnet, die erstmals während der 1930er Jahre und in der Nachkriegszeit noch einmal vermehrt produziert werden. Wie sich in einer Befragung von Bergarbeiter_innenfamilien herausstellt, werden diese Möbel auch als «Knolli-Bolli-Stil» bezeichnet.²⁸ «Knolli-Bolli» ist zu dieser Zeit eine umgangssprachliche Bezeichnung für Kartoffelknollen;²⁹ beide werden als etwas «typisch Deutsches» empfunden. Es ist auffällig, dass mit dieser Bezeichnung genau das von Kerneck beschriebene fernsehspezifische Setting und eine entsprechende Kritik an der sozialen Figur der Arbeiter_innen angesprochen ist.

In US-amerikanischen Vorstadt-Architekturen findet Fernsehen nicht in einem abgeschlossenen Raum wie der «guten Stube» statt, sondern in weitläufigen Wohnzimmer.³⁰ Ein zentraler Bezugspunkt des Fernsehens im häuslichen Raum ist mit Beginn der 1950er Jahre die von Designer George Nelson entworfene *storage wall*, eine modulare und flexibel zusammenfügbare Schrankwand, die schnell von populären Möbelherstellern adaptiert und in Einrichtungszeitschriften als Lösung für eine expandierende Dingkultur zuhause vorgestellt wird.³¹ Mit Beginn einer sich ausdifferenzierenden Wohnkultur wird die Schrankwand auch in der BRD als eine Art Zweitgehäuse für Fernsehapparate zu einer zentralen häuslichen Verbündeten des Fernsehens. In Einrichtungszeitschriften wird die Schrankwand in den 1960er Jahren als zentrale Instanz der Kulturtechnik Wohnen verhandelt. Dieser Status ergibt sich daraus, dass die Schrankwand – etwa zeitgleich mit aufkommenden

²⁵ Heinz Kerneck: Beziehung zwischen Kultur, Massenmedien und Gesellschaft, in: *Rundfunk und Fernsehen*, Nr. 10., H. 3, 1962, 225–231, hier 228; zu diesem «populäre[n] Bild vom fernsehenden Zuschauer» siehe auch Hickethier: *Geschichte des deutschen Fernsehens*, 61.

²⁶ Kerneck: Beziehung zwischen Kultur, Massenmedien und Gesellschaft, 228.

²⁷ Heinz Küpper: Idiotenlampe, in: ders.: *Wörterbuch der deutschen Umgangssprache*. Bd. 5, 10000 neue Ausdrücke von A-Z: Sachschelten, Hamburg 1967, 117.

²⁸ Vgl. Hans Paul Bahrdt: Wie leben die Bewohner neuer Stadtteile und wie wollen sie eigentlich leben?, in: *Baukunst und Werkform: Monatschrift für alle Gebiete der Gestaltung*, Nr. 6/7, 1952, 56–63, hier 60.

²⁹ Vgl. Heinz Küpper: Knolli-Bolli, in: ders.: *Wörterbuch der deutschen Umgangssprache*, 139.

³⁰ Vgl. Spigel: *Make Room for TV*, 21.

³¹ Vgl. Lynn Spigel: Object Lessons for the Media Home: From Storage wall to Invisible Design, in: *Public Culture: Bulletin of the Center for Transnational Cultural Studies*, Vol. 24, Nr. 3, 2012, 535–576, hier 537.

Diskursen zu Formen und Funktionen des Computers als Kommunikationsmedium³² – zu einer Art Speicher von Wohnkultur erhoben wird (vgl. Abb. 3):

Bücher, große Kunstwerke, Atlanten, Fotos, aber auch Radios, Lautsprecher, Plattenspieler, Fernsehapparat und sogar die Hausbar, all diese verschiedenen im Wohnraum notwendigen Dinge sind am zweckmäßigsten in einem Einbauschrank unterzubringen, den sich der Bewohner nach Maß, seinen persönlichen Bedürfnissen entsprechend, anfertigen lassen kann.³³

Wie das Zitat verdeutlicht, finden auch mit Unterhaltung assoziierte Medien (Radios, Lautsprecher, Plattenspieler, Fernsehapparat, Hausbar) einen Platz in der Schrankwand; gleichzeitig gehören sie nicht selbstverständlich zu den darin verwahrten Dingen der Hochkultur und Bildung (Bücher, Kunstwerke, Atlanten).

Löst sich die Schrankwand in der BRD nur langsam von ihrer Funktion als Aufbewahrungsort primär von Büchern, so beherbergt sie in den USA von Anfang an ein breites Spektrum an Konsumobjekten. Neben den obligatorischen Büchern, Vasen und Skulpturen, wie sie auch in der Bundesrepublik vorzufinden sind, beinhalten die abgebildeten Schrankwände auch Signifikanten des florierenden außerhäuslichen Freizeitsektors, wie Tennis- und Golfschläger.³⁴ Generell scheint es, als herrsche in den USA ein größerer Bedarf an Stauraum für eine expandierende Dingkultur von *consumer durables* (langlebigen Konsumgütern).³⁵ Insgesamt fungiert die Schrankwand in den USA weniger als Speicher von mit elementaren Kulturtechniken verknüpften Artefakten³⁶ (und geduldeten technischer Medien), sondern als Speicher für moderne Konsumkultur, mit der weniger Wertvorstellungen wie Tradition und Hochkultur, sondern Fortschritt und ein freizeitorientierter Lifestyle verknüpft sind.

In ihrer Funktion als Speicher eines breiten Spektrums von Konsumobjekten wird die Schrankwand in den USA schnell zum paradigmatischen Möbel für die Kleinfamilie. Spiegel beschreibt, wie sie zur Lösung für alle Räume des vorstädtischen Wohnens avanciert: Sowohl in der Eingangshalle, im Esszimmer, in der Küche, im Schlafzimmer, Wohnzimmer als auch in den Kinderzimmern soll das Medienmöbel Ordnung in die jeweilige sich ausdehnende Ausstattung bringen.³⁷ In der BRD hingegen wird die Schrankwand explizit mit dem Wohnzimmer zusammengedacht. Mit der großen Schrankwand wird denn auch die Einrichtungspraxis der ‚guten Stube‘, zu der sich das Fernsehen ursprünglich als Arbeiter_innenmedium in Bezug setzt, obsolet. Stattdessen wird das Wohnzimmer, das bis in die 1950er Jahre nur dem Wohnen vorbehalten war, zu einem Mediennutzungszimmer.³⁸ In diesem Zusammenhang kommt der Schrankwand in der BRD neben der Speicherfunktion auch die eines «Displays» zu. Es geht darum, mit dem Möbelstück selbst, aber auch mit den darin befindlichen Dingen, ein wenig zu repräsentieren (vgl. Abb. 4):³⁹ «Denn der Wohnraum ist heute der Repräsentationsraum schlechthin geworden. Hier dokumentieren wir unseren Geschmack, unseren Status.»⁴⁰ Wie Spiegel herausstellt, steht die Schrankwand in den USA gerade für eine Unsichtbarmachung der darin aufbewahrten

³² Vgl. Michael Friedewald: Konzepte der Mensch-Computer-Kommunikation in den 1960er Jahren: J. C. R. Licklider, Douglas Engelbart und der Computer als Intelligenzverstärker, in: *Technikgeschichte*, Nr. 67, H. 1, 2000, 1–24, hier 10.

³³ N. N.: Wohnkultur – eine Phrase?, 6.

³⁴ Vgl. Spiegel: Object Lessons for the Media Home, 54f.

³⁵ Raymond Williams ordnet die zunehmende Popularität des Fernsehens im häuslichen Raum im Umfeld von Investitionen in eine Reihe von Haushaltsgegenständen ein, die im Kontext der Ära der *consumer durables* seit den 1920er Jahren insbesondere US-amerikanische, britische, deutsche und französische Märkte fluten. Vgl. Williams: *Television*, 26.

³⁶ Anfang der 1980er Jahre wird der Begriff der Kulturtechniken in der Pädagogik relevant, wo Lesen, Schreiben und Rechnen als elementare Kulturtechniken bezeichnet werden, die an ein humanistisches Bildungsideal geknüpft sind. Vgl. Harun Maye: Kulturtechnik, in: Christina Bartz, Ludwig Jäger, Marcus Krause, Erika Linz (Hg.): *Handbuch der Mediologie. Signaturen des Medialen*, München 2012, 142–148, hier 142.

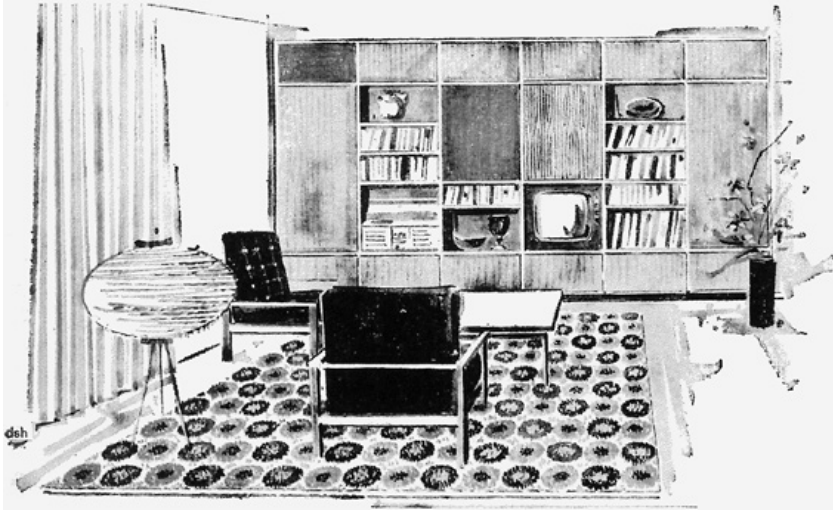
³⁷ Vgl. Spiegel: Object Lessons for the Media Home, 56f.

³⁸ Vgl. Christina Bartz: Einrichten, in: Matthias Bickenbach, Heiko Christians, Nikolaus Wegmann (Hg.): *Historisches Wörterbuch des Mediengebrauchs*, Wien 2014, 195–208, hier 203.

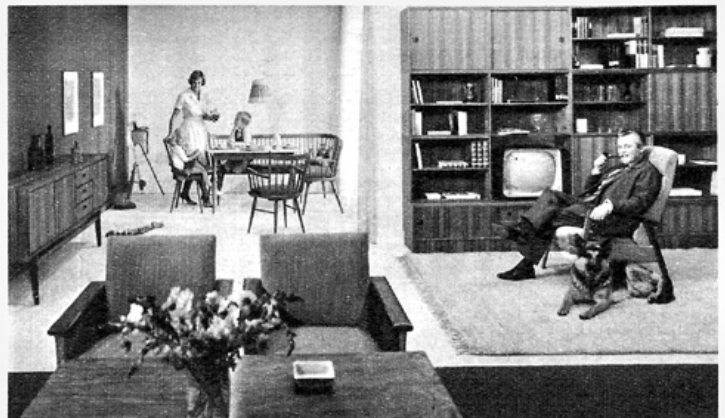
³⁹ Vgl. N. N.: Hochgelobt die Schrankwand, in: *Haus und Heim*, Nr. 1, 1964, 6.

⁴⁰ N. N.: Wie groß soll der Wohnraum sein?, in: *Haus und Heim*, Nr. 10, 1968, 3.

4



5



Millionen haben es wiederentdeckt:
Schönstes Hobby unserer Zeit:
Behaglich wohnen!

6

Abb. 4 Schrankwand als Speicher und Repräsentationsinstanz von Wohnkultur (1964)

Abb. 5 «[M]it einem praktischen Bücherfach ausgestattete Fernsehtruhe» (1955)

Abb. 6 Überwachte Schrankwand (1961)

Dingkultur.⁴¹ Wie Abbildung 3 zeigt, werden technische Medien wie Plattenspieler, Radio- und insbesondere Fernsehapparate auch in der BRD im Falle des Nichtgebrauchs hinter bedienbaren Holzpaneelen versteckt. Der Ausstellungsmodus, der mit den Dingen der Hochkultur verknüpft ist, scheint in der BRD jedoch stärker zu sein, was darin begründet sein mag, dass es sich bei der Schrankwand um ein historisch etabliertes Möbel im Wohnraum handelt.⁴²

Es ist die Verbindung mit der Schrankwand, die das Fernsehen gewissermaßen räumlich-materiell zur «Kulturmaschine»⁴³ erhebt. Der Stellplatz von Fernsehapparaten in der Schrankwand läge dann nicht ausschließlich im Platzmangel in bundesdeutschen Wohnungen begründet, sondern auch in der Allianz mit den darin verwahrten Büchern und hochkulturell aufgeladenen Ausstellungsstücken. Das Medium Fernsehen erscheint vermittelt über die hier skizzierten Praktiken des Einrichtens als Kulturgut, wie es Fernsehintendant Werner Pleister 1952 in der Programmöffnungsrede des offiziellen Sendebetriebs des NWDR charakterisiert.⁴⁴ Dieser Status des Fernsehens als «Kulturmaschine» wäre mit Blick auf die Schrankwand gerade nicht ausschließlich auf den Kulturauftrag des öffentlich-rechtlichen Rundfunkprogramms zurückzuführen, sondern ergibt sich vielmehr über eine ganz bestimmte Anordnung von Medien und Möbeln im Wohnraum. Während das Medium Buch und das Medium Fernsehen auf der Ebene der Kulturtechniken zu Konkurrenten werden – und, wie Cecilia Tichi im Hinblick auf die USA herausstellt, in populären Diskursen gerade als miteinander unversöhnlich dargestellt werden⁴⁵ –, sind sie im Wohnraum widersprüchlich miteinander Verbündete. Diese Allianz zeigt sich nicht zuletzt im Design von Fernsehmöbelmodellen, deren Gehäuse direkt unter dem Bildschirm «ein praktisches Bücherfach»⁴⁶ aufführen (vgl. Abb. 5).

Ausgehend von Schrankwand-Fernsehmöbeln lassen sich im interkulturellen Vergleich verschiedene Formen der häuslichen Einkapselung, d.h. der Abschottung des Wohnens vom Außen, herleiten. Als Umschlagplatz für eine moderne Dingkultur, die immer auch auf außerhäusliche Aktivitäten verweist, steht die Schrankwand in den USA für das Bild der gastlichen Geselligkeit,⁴⁷ die sich nach außen hin öffnet. In der Bundesrepublik steht die Schrankwand hingegen für eine nach innen gerichtete Form der Gemütlichkeit, deren Referenz an die außerhäusliche Lebenswelt über die Werke der (Hoch-)Kultur gleichzeitig wieder auf innere Kontemplation verweist. «Behaglich wohnen»⁴⁸ meint hier eine Abschottung nach außen. In einer Werbeanzeige des ostwestfälischen Möbelherstellers Musterring wird dieser Aspekt in ein eindringliches häusliches Dingarrangement übersetzt (vgl. Abb. 6): Neben dem Familienvater, der auf einem Fernsehsessel thront, wacht zusätzlich ein deutscher Schäferhund über die Schrankwand und die darin befindlichen Gegenstände wie Bücher, Dokumente, Skulpturen und einen Fernsehapparat. Während die Rolle der Frau darin besteht, häusliche Routinen wie die der Kinderbetreuung und Essenszubereitung am Laufen zu halten, zeigt sich der Familienvater abgetrennt von dieser Sphäre der Hausarbeit als Wächter über ein spezifisch deutsches Kulturerbe und den damit einhergehenden Anschluss nach außen.

⁴¹ Vgl. Spiegel: Object Lessons for the Media Home, 537.

⁴² Der Bücherschrank stellt einen historischen Vorläufer der Wohnzimmerschrankwand dar, der bereits Mitte des 18. Jahrhunderts als Teil einer spezifisch männlich-bürgerlichen Einrichtungspraxis aufkommt. Vgl. Wolfgang Weinhold: Vom Herrenzimmer zur Wohnwand. Eine Bestandsaufnahme, in: *möbelkultur*, Nr. 7, 1985, 30–33, hier 32.

⁴³ Siehe Knut Hickethier: Der Fernseher. Zwischen Teilhabe und Medienkonsum, in: Wolfgang Ruppert (Hg.): *Fahrrad, Auto, Fernsehschrank. Zur Kulturgeschichte der Alltagsdinge*, Frankfurt/M. 1993, 162–235, hier 164. Hickethier bezieht sich hier auf Arnold Schwengeler: Kulturmaschinen, in: *Fernsehen*, Nr. 4, H. 9, 1956, 481 ff.

⁴⁴ Vgl. Werner Pleister: Deutschland wird Fernsehland, in: Michael Grisko (Hg.): *Texte zur Theorie und Geschichte des Fernsehens*, Stuttgart 2009 [1953], 87–93, hier 89.

⁴⁵ Vgl. Tichi: *Electronic Hearth*, 176.

⁴⁶ Preisrätsel der Woche, in: *HörZu*, Nr. 48, 1955, 55.

⁴⁷ Judy Atfield legt anhand des modernen Couchtischs dar, wie dieser in der unmittelbaren Nachkriegszeit erst in den USA und dann in Großbritannien zum Symptom-möbel eines sich etablierenden gesellschaftlichen Bildes von *conviviality*, d.h. einem ungezwungenen und gastlichen Beisammensein zuhause, avanciert. Vgl. dies.: *Design as a Practice of Modernity: A Case for the Study of the Coffee Table in the Mid-Century Domestic Interior*, in: *Journal of Material Culture*, Vol. 2, Nr. 3, 1997, 267–289.

⁴⁸ «Millionen haben es wiederentdeckt: Schönstes Hobby unserer Zeit: Behaglich wohnen!», Werbeanzeige des ostwestfälischen Möbelherstellers Musterring, in: *HörZu*, Nr. 39, 1961, 60.

Schluss

Der interkulturelle Vergleich von Medien(wohn)kulturen führt zu unterschiedlichen Ergebnissen hinsichtlich Klassenspezifität im Design und Gebrauch von Fernsehapparaten als Möbel. Ein Medienvergleich, der von der Medientechnik ausgeht, lässt nur schwer auf soziale Asymmetrien rückschließen. Begreift man das Medium Fernsehen jedoch als Teil eines weitreichenderen Dispositivs und geht etwa von der häuslichen Möbelkultur statt von der Medientechnik aus, werden Machtstrukturen sichtbar, die insbesondere die soziale Kategorie Klasse betreffen.

Einen integralen Faktor im vorliegenden historischen Vergleich einer Fernsehmöbel betreffenden Medien- und Wohnkultur stellen das Gehäusedesign und korrelierende Einrichtungspraktiken dar. Wechselt man nun von historischen zu aktuellen Gestaltungen von Fernsehapparaten, so haben diese auf den ersten Blick wenig zu tun mit den hier vorgeführten klassenspezifischen *Vermöbelungen* und Wohnkulturen. Flachbildfernseher erinnern weniger an Möbelstücke, sondern lassen vermittelt über ihre Anbringung an der Wohnwand vielmehr an eine tatsächliche Umsetzung der Metapher des <Fensters zur Welt> denken, als welches Pleister das Medium Fernsehen in seiner Eröffnungsrede des Sendebetriebs beschreibt.⁴⁹ Wurden Fernsehapparate in Schrankwänden der 1950er/60er Jahren noch versteckt, scheinen aktuelle Wohnwandsysteme komplett auf sie bezogen, wenn nicht ausschließlich für sie gebaut zu sein.

Dieser Ausstellungsgrund liegt nur auf den ersten Blick darin begründet, dass das einst <neue> bzw. störende Medium nun längst zum konstitutiven Bestandteil häuslicher Einrichtungen zählt. Bei genauerer Betrachtung scheint der Grund hierfür eher in einem Dispositivwechsel zu liegen. Begreift man Fernsehapparate in ihren aktuellen Gestaltungen weniger als Fenster, sondern als Wandbilder, ist nicht so sehr die Sphäre des Hauses – und eine entsprechende Möbelkultur – der relevante Bezugspunkt des Fernsehens, sondern vielmehr die Kunst. Mit der Transformation zum hochauflösenden Flachbildfernseher gehen für Gender- und Klassenfragen relevante neue kulturelle Assoziationen des Fernsehens einher.⁵⁰ Über dem Kamin hängend und gerahmt von weiteren Bildern wirken Fernsehschirme zu Beginn dieser Entwicklung in den USA selbst wie *high art*.⁵¹ Im Unterschied zum Fenster steht das <virtuelle Wandbild>⁵² als Referenzrahmen für reine Ästhetik. In dieser Deutung lassen sich Fernsehapparate einordnen in ein Kunst-Dispositiv. Aktuelle Diskurse rund um Streamingplattformen wie Netflix begreifen das Medium Fernsehen nicht so sehr als Vermittler von Live-Ereignissen in den eigenen vier Wänden – wie es die etablierte Fenstermetapher nahelegt –, sondern vielmehr als Kunstgegenstand. Im Sinne des On-demand-Schauens wird Fernsehen zur künstlerischen Praxis, während der konventionelle Programm-Flow als sogenanntes Unterschichtenfernsehen stigmatisiert wird. Es sind solche Dis-/Kontinuitäten in den klassenspezifischen Zuschreibungen, die in einer medienvergleichenden historischen Perspektive zutage treten.

⁴⁹ Vgl. Michael Grisko: Einleitung [zu] Werner Pleister: Deutschland wird Fernsehland, in: Grisko: *Texte zur Theorie und Geschichte des Fernsehens*, 85 f., hier 85.

⁵⁰ Vgl. Michael Z. Newman, Elana Levine: Fernsehbilder und das Bild des Fernsehens, in: *montage AV*, Nr. 1, 2012, 11–40, hier 12 f.

⁵¹ Vgl. ebd., 21. Und auch hier zeichnen sich weitere kulturelle Differenzen ab, ist doch der Kamin als Bezugspunkt für die Verhäuslichung des Fernsehens in der BRD weitaus weniger relevant.

⁵² Siegfried Zielinski: Nicht mehr Kino, nicht mehr Fernsehen, in: Georg Haberl, Gottfried Schlemmer (Hg.): *Die Magie des Rechtecks. Filmästhetik zwischen Leinwand und Bildschirm*, Wien 1991, 41–58, hier 49.

AUGENBLICKE. GESICHTER EINER REISE

von JR und Agnès Varda als Repräsentation der «Klasse ohne Privilegien»

Die Filmemacherin Agnès Varda und der Straßenkünstler JR zeigen im Dokumentarfilm *Augenblicke. Gesichter einer Reise*,¹ wie sie französische Landbewohner_innen fotografieren, die Ausdrücke großformatig auf verschiedenen Fassaden anbringen, die eigene Recherchearbeit und das Filmen. Zudem werden die fotografierten Protagonist_innen im Verlauf des Films zu ihrem Verhältnis zu den Fotografien befragt, die Interviews sind Teil des Filmgeschehens. Die Filmhandlung entwickelt sich gemäß des Genres Road Movie, basiert also scheinbar auf dem Zufall der Begegnung, wenngleich die Orte des Geschehens von Anfang an feststehen: die ländlichen Gebiete Frankreichs und seine Bewohner_innen sollen aufgesucht werden. JR und Varda beginnen eine Reise in den Norden, Nordosten, Nordwesten und den Süden der Republik Frankreich. Der bunte Reigen an Begegnungen, der sich auf der Leinwand entfaltet, ist jedoch keinesfalls so unstrukturiert, wie die Filmemacher_innen es vorgeben. Der Film ist für Varda, die zum Zeitpunkt der Aufnahmearbeiten 88 Jahre alt ist, eine Zeitreise: einerseits in die Vergangenheit, bringen einige der aufgesuchten Schauplätze doch Erinnerungen an ehemalige, nun verstorbene Weggefährten hervor. Andererseits reist Varda einer Zukunft entgegen, die vom Zusammenarbeiten mit JR geprägt ist.

Und so ist das Thema der möglichen Gemeinsamkeiten, des Zusammenseins, der Freundschaft, der Kooperation, der Solidarität – kurz der Gemeinschaft – die thematische Klammer, die den Film zusammenhält. Wie wir sehen werden, vermittelt der Film eine gegenseitige Verbundenheit der Filmenden und Gefilmten durch seine Medienpraktiken, vor allem durch seinen Rückgriff auf die Ästhetik der Straßenkunst und der Arbeiter_innenfotografie. Als fertiges Produkt zirkuliert der Film darüber hinaus ortsübergreifend in einer größeren Öffentlichkeit und bringt auch für das Kinopublikum die hegemoniale «Aufteilung von Identitäten, Tätigkeiten und Räumen» durcheinander.²

¹ *Augenblicke. Gesichter einer Reise (Visages, Villages)*, Regie: Agnès Varda, JR, F 2017.

² Jacques Rancière: *Die Aufteilung des Sinnlichen. Die Politik der Kunst und ihre Paradoxien*, Berlin 2008, 27.

Varda und JR stellen mit ihrem Film eine Aufteilung des Sinnlichen in Frage, die Jacques Rancière zufolge die Teilhabe am politischen Geschehen bestimmt, indem sie festlegt, wer sich Gehör zu verschaffen vermag und wer nicht gehört wird.³ Durch die Verweise auf Vardas Wegbegleiter_innen und die experimentelle Zusammenarbeit verknüpft der Film erinnerte Geschichte, gegenwärtige Darstellung und zukunftsweisende Praktiken. *Augenblicke. Gesichter einer Reise* ist eine Repräsentation in der doppelten Bedeutung des Wortes, auf die Gayatri Chakravorty Spivak hingewiesen hat. Als politische Vertretung und als ästhetische Darstellung⁴ verweist dieses unausgewiesene Archiv auf die Frage nach Klassen. Zudem lässt sich die Situation der Landbevölkerung, die Varda in ihrem Film befragt, mit jener der Parzellenbauern und -bäuerinnen vergleichen, die Karl Marx in dem *Achtzehnten Brumaire des Louis Bonaparte* beschreibt: Unter der Herrschaft von Napoleon III. zwischen 1848 und 1870 hatten diese keine (darstellende und vertretende) Repräsentation, keine gemeinsam entwickelte Analyse der eigenen Situation, kein geteiltes (Klassen-)Bewusstsein.⁵

Im 18. Jahrhundert verschwand die mittelalterliche und frühneuzeitliche Allmende als ein gemeinsam verwalteter Produktionsraum vollständig aus Frankreich.⁶ Im 19. und 20. Jahrhundert geriet das Land zunehmend in Abhängigkeit vom industriellen Sektor und von der Stadt als Wirtschaftsraum. Gleichzeitig verschwand in Westeuropa das Landleben als das hegemoniale Leitbild; es setzte eine «kulturelle Deagrarisierung» ein, die den ländlichen «Wirtschaftsweisen, den Gesellschaftsformen, den Herrschaftspraktiken und den kulturellen Deutungsmustern»⁷ wenig Bedeutung zumisst und mit einer «starre[n] Fixierung auf Tradition und Besitzstandswahrung» einhergehen kann.⁸ Gerade weil JR und Varda ihre Protagonist_innen als Expert_innen ihrer eigenen Situation in den Mittelpunkt des Bildes rücken, sie aus ihrer Vereinzelung lösen und in eine Gemeinschaft einbetten, unterbrechen sie die von Marx umschriebene Dynamik.

Marx schreibt:

Insofern als Millionen Familien unter ökonomischen Existenzbedingungen leben, die ihre Lebensweise, ihre Interessen und ihre Bildung von denen der andern Klassen trennen und ihnen feindlich gegenüberstehen, bilden sie eine Klasse. Insofern nur ein lokaler Zusammenhang [...] besteht, die Dieselbigkeit ihrer Interessen keine Gemeinsamkeit, keine nationale Verbindung und keine politische Organisation unter ihnen erzeugt, sind sie keine Klasse. Sie sind daher unfähig, ihr Klasseninteresse im eigenen Namen, sei es durch ein Parlament, sei es durch einen Konvent geltend zu machen. Sie können sich nicht vertreten, sie müssen vertreten werden.⁹

Vor dem Hintergrund der Klassenkämpfe in Frankreich, die erst in die Wahl und dann in den anschließenden Staatsstreich von Napoleon III. im Jahr 1851 mündeten, geht es hier um die Klasse der französischen Parzellenbauern und -bäuerinnen, die durch ihre Napoleonverehrung maßgeblich zum Erfolg der napoleonischen Machtergreifung beitrugen. Marx analysiert ihr Wahlverhalten als eine «Reaktion des Landes gegen die Stadt»,¹⁰ das sich durch die Wahl von Louis Bonaparte an der von Paris aus herrschenden Elite der zweiten

³ Vgl. ebd.

⁴ Vgl. Gayatri Chakravorty Spivak: Can the Subaltern Speak?, in: *Die Philosophin. Forum für feministische Theorie und Philosophie*, Nr. 14, H. 27, 2003, 42–59, hier 43–47.

⁵ Vgl. Karl Marx, Friedrich Engels: *Der achtzehnte Brumaire des Louis Bonaparte*, in: dies.: *Werke (MEW)*, Bd. 8, Berlin 1960, 111–207.

⁶ Vgl. Marc Bloch: *French Rural History. An Essay on its Basic Characteristics*, London 2015 [1966].

⁷ Gunther Mai: *Die Agrarische Transition. Agrarische Gesellschaften in Europa und die Herausforderungen der industriellen Moderne im 19. und 20. Jahrhundert*, in: *Geschichte und Gesellschaft. Zeitschrift für Historische Sozialwissenschaft*, Nr. 33, H. 4, 2007, 471–514, hier 485.

⁸ Ebd., 505.

⁹ Marx u. a.: *Der achtzehnte Brumaire*, 198.

¹⁰ Ebd., 131.



Abb. 1–6 Screenshots aus:
Augenblicke. Gesichter einer Reise
(*Visages Villages*), Regie: Agnès
Varda, JR, F 2017

11 Marx u. a.: Der achtzehnte
Brumaire, 139.

12 Vgl. Marie-José Kolly, Alexandra
Kohler: Die Ergebnisse Macrons
und Le Pens in der Übersicht, in:
NZZ, dort datiert 8.5.2017, [nzz.ch/
praesidentenwahl-in-frankreich-die-
ergebnisse-macrons-und-le-pens-in-der-
uebersicht-ld.1289908](https://www.nzz.ch/praesidentenwahl-in-frankreich-die-ergebnisse-macrons-und-le-pens-in-der-uebersicht-ld.1289908), gesehen
am 16.2.2018.

13 Daniel Stockemer: *The Front
National in France. Continuity and
Change Under Jean-Marie Le Pen and
Marine Le Pen*, Cham 2017, 89,
Übers. Doro Wiese (DW).

14 Vgl. Simon Bornschie: Why a
Right-Wing Populist Party Emerged
in France but not in Germany: Clea-
vages and Actors in the Formation of
a New Cultural Divide, in: *European
Political Science Review*, Vol. 4, Nr. 1,
2012, 121–145; Michel Bussi, Jérôme
Fourquet: Élection présidentielle
2007: Neuf cartes pour comprendre,
in: *Revue française de science politique*,
Nr. 57, H. 3, 2007, 411–428.

Französischen Republik – «die hohe Finanz, die große Industrie, der große Handel, d. h. das Kapital mit seinem Gefolge von Advokaten, Professoren und Schönrednern»¹¹ – habe rächen wollen. Diese Rache kehrte sich jedoch unter Napoleon III. gegen sie selbst, da sie durch ein System von Hypothekarschulden, Abgaben- und Steuererhöhungen noch weiter in die ohnehin eklatant fortschreitende Armut getrieben wurden. Marx' Analyse ist insofern für JR und Vardas Film relevant, als dass alle Schauplätze des Films in Regionen liegen, in denen es ebenfalls eine «Reaktion des Landes gegen die Stadt» gegeben hat. In den verarmten Industrieregionen im Norden und Nordosten Frankreichs, in den nordwestlichen Hafenstädten sowie im ländlichen, strukturschwachen Süden entlang der Mittelmeerküste stimmte die Bevölkerung in der Präsidentschaftswahl 2017 zu einem großen Teil für den rechtspopulistische Front National (FN).¹² Analysen der FN-Wähler_innenschaft haben ergeben, dass weder «Gender, Religiosität, Familienstand noch ökonomische Schwierigkeiten in Form von Arbeitslosigkeit eine Rolle für die FN-Wähler_innenschaft» gespielt haben.¹³ Viel entscheidender ist ein ländlicher Wohnsitz, dazu ein geringer Bildungsstand und eine generelle Unzufriedenheit mit dem politischen System der repräsentativen Demokratie, welche als Vertretung und Ansammlung korrupter Eliten angesehen wird.¹⁴ Der FN steht also für anti-demokratische Tendenzen ein, die mit dem Ruf nach einer autoritären Regierung verbunden sind, nicht unähnlich der Situation im Frankreich des Jahres 1851. Darüber hinaus propagiert die Partei ausgesprochen xenophobe und nationalistische Haltungen, die möglicherweise ihren Wähler_innen eine Geltungsmacht versprechen, die sie durch die globalen Entwicklungen des Kapitalismus verloren haben.



Durch die Wahl der Filmschauplätze ist es daher, wie Richard Brody hervorgehoben hat,

nahezu unausweichlich, dass – in einer früheren Bergarbeiter_innenstadt oder in einer im Verschwinden begriffenen bäuerlichen Region – einige der Leute, die sich fröhlich und bereitwillig haben filmen lassen, Unterstützer_innen von Frankreichs rechtsextremem Front National sind. Sie tragen dementsprechend denselben Hass und dieselben Vorurteile mit sich herum, die die Partei befördert.¹⁵

Die parteipolitische Orientierung der interviewten Protagonist_innen kommt allerdings nirgends im Film zur Sprache. JR und Varda untersuchen Produktionsverhältnisse, inklusive ihres eigenen Films, die sie auf unaufdringliche Weise in einen geschichtlichen und sozialen Kontext stellen. Wenn also die Land- und Ziegenwirtschaft, der Bergbau, die Fabrik, der maritime Transport ebenso thematisiert werden wie die Rechercharbeiten, die Herstellungs- und Aufnahmebedingungen von Fotografie, Film und Wandbild, werden mediale Formen und dargestellte Inhalte einer historisch-materialistischen Analyse unterzogen. Darüber hinaus stellt der Film einen zeitübergreifenden Zusammenhalt seiner Protagonist_innen überhaupt erst her und greift somit in die «Beziehungen zu den Seinsweisen und den Formen der Sichtbarkeit» ein,¹⁶ wenn er geschichtliche Kontexte bereitstellt, Formen der Gemeinsamkeit von Lebens- und Arbeitsverhältnissen erkundet – und möglicherweise mit dieser Erkundung allererst produziert. Die verschiedenen medialen Praktiken, die der Film intradiegetisch zeigt, und jene, die der Film als Medium ist, die im Film eingesetzten künstlerischen Formen wie die Gruppenfotografie, das Plakatieren im öffentlichen Raum, das filmische Inszenieren einer fortwährenden

¹⁵ Richard Brody: Agnès Varda and JR's «Faces Places» Honors Ordinary People on a Heroic Scale, in: *The New Yorker*, dort datiert 10.10.2017, newyorker.com/culture/richard-brody/agnes-vara-and-jrs-faces-places-honors-ordinary-people-on-a-heroic-scale, gesehen am 16.2.2018, Übers. DW.

¹⁶ Rancière: *Die Aufteilung des Sinnlichen*, 27.



Selbstanalyse und -reflexion erlauben es zudem, dass alle Beteiligten sich zueinander in Beziehung setzen und Solidarität zeigen können. Die Vereinzelung sorgte laut Marx'scher Analyse dafür, dass gesellschaftliche Gruppen sich nicht selbst vertreten können, sondern vertreten werden müssen. In gewisser Weise konstituiert der Film somit die Repräsentation einer diffusen Klasse, die ich hier in Anlehnung

an Didier Eribon als «Klasse ohne Privilegien» kennzeichnen möchte.¹⁷ Die im Film dargestellten künstlerischen Praktiken und die künstlerischen Praktiken des Films sind für diese Klasse ohne Privilegien wegweisend, weil sie ein geteiltes Bewusstsein einer sozialen Situation erschaffen, die sich vor allem durch die Abwesenheit von Privilegien auszeichnet. Es ist der Film selbst, welcher der «Klasse ohne Privilegien» eine Repräsentation gibt. Die «Klasse ohne Privilegien» könnte sich sonst aufgrund ihrer Heterogenität nur im Gegensatz zu anderen Klassen konstituieren, die wiederum über soziales, intellektuelles, materielles Kapital verfügen.

Eine der ersten Exkursionen, die JR und Varda unternehmen, hat die Bergbauregion in Frankreichs Norden zum Ziel. Varda hat eine Reihe von historischen Postkarten gefunden, die Bergarbeiter darstellen, und sie will sehen, wie es heute in der Region aussieht. Vor Ort hören die Filmemacher_innen, dass es eine Straße mit alten, leerstehenden Bergarbeiter_innenhäusern gibt, die abgerissen werden sollen. Dort treffen sie Jeanine, die letzte Bewohnerin der Straße. In ihrer Erinnerung betont sie die harte Arbeit unter Tage, erinnert sich aber auch mit viel Wärme in der Stimme an ihren Vater, der jeden Morgen mit einem langen Baguette in der Tasche unter Tage ging und den Kindern bei seiner Rückkehr Brotreste gab: «Ach, was für ein Fest war das dann! Das Brot war, mit Salz bestreut, so unendlich lecker.» Inspiriert von den ihnen zugetragenen Erzählungen beginnen JR und Varda, überlebensgroße Vergrößerungen der historischen Fotografien auf die Häuserwände zu plakatieren. Wie sie betonen, wollen sie den Bergarbeitern und ihren Familien Respekt zollen. Die Aktion zieht viele Menschen an, die sich auf der Straße versammeln und die Fotos kommentieren. Ähnlich wie Jeanine haben sie nur noch Kindheitserinnerungen, wenn sie über den Bergbau sprechen, denn die Kohleproduktion ist mittlerweile eingestellt, was zur Verarmung der Region führte. Einig sind sich alle, dass Bergbau ein enorm schwerer Beruf gewesen sei, und doch sind sie stolz darauf, wie ihre Familien in der Vergangenheit ihr Leben gemeistert haben. Vermittelt durch das Filmen, Interviewen und das Kleben hat sich so eine kleine Gemeinschaft geformt, die der Gegenwart eine geteilte

¹⁷ Didier Eribon: *Rückkehr nach Reims*, Berlin 2009, 66.



Vergangenheit hinzuzufügen hat, der Ehre gebührt. Wenngleich das Handwerk schwer war, ist auch deutlich, dass Menschen nach der Arbeit unter Tage der Rücken gewaschen und dass Brot gemeinsam gegessen wurde: Niemand war allein, das Schicksal war geteilt, ganz anders als die heutige Isolation, die entlang von Bildern filmisch vermittelt wird, die Jeanines einsamen Verbleib in einer langen Straße mit leeren Häusern dokumentieren. Mit ihrer Erinnerung und Geschichte steht Jeanine nach der Plakataktion nicht mehr allein; zudem wird sie mit einer überlebensgroßen, an ihr Haus geklebten Fotografie ihrer selbst geehrt, zur Verdeutlichung ihrer Held_innentat, sich der Hausräumung zu widersetzen. Wenn Monumente traditionell die Herrscher_innen dieser Welt abbilden, so wird in *Augenblicke. Gesichter einer Reise* die Geschichte der <kleinen Leute> gleichzeitig hergestellt und zum Vorschein gebracht, vergrößert, auf filmischem Material festgehalten und sowohl im Film als auch durch den Film zum Gegenstand der Betrachtung und Reflexion, der Erinnerung und Erzählung gemacht. Dadurch entsteht eine Wissensarchitektur, die einer monumentalen Herrschaftsgeschichte widerspricht.

Die Strategie, überlebensgroße Fotografien in den öffentlichen Raum der Straße zu bringen – von JR als «Fotografitti» bezeichnet¹⁸ –, schließt hier an eine der wichtigsten Eigenschaften von Straßenkunst an: Gemeingüter zu produzieren, durch die «Menschen sich als Öffentlichkeit definieren und die zum Gegenstand von Gesprächen und Debatten, Definitionen und Verhandlungen über geteilte Angelegenheiten werden können».¹⁹ Sie steht damit einer Entwicklung entgegen, die sich in den letzten Jahrzehnten global durchgesetzt hat, der Privatisierung des öffentlichen Raumes durch Kommerzialisierung und zunehmende Kontrolle von Seiten der Regierenden. Straßenkunst verweist auf die geteilte

¹⁸ Elizabeth Day: The Street Art of JR, in: *The Guardian*, dort datiert 7.3.2010, theguardian.com/artanddesign/2010/mar/07/street-art-jr-photography, gesehen am 16.2.2017, Übers. DW.

¹⁹ Sally Sargeson: The Contested Nature of Collective Goods in East and Southeast Asia, in: dies. (Hg.): *Collective Goods, Collective Futures in Asia*, New York 2007, 153–165. Übers. DW.



Nutzung des öffentlichen Raums. Es ist zwar möglich, private statt öffentliche Schulen zu besuchen oder Wasser aus eigens gekauften Flaschen statt aus der Leitung zu trinken, aber der öffentliche Raum wird regelmäßig durchkreuzt, weshalb die Teilnahme an ihm beständig verhandelt werden muss.²⁰ Straßenkunst kann zu einer (Wieder-)Aneignung des öffentlichen Raumes beitragen. Sie kann Menschen dazu aktivieren, ein Kunstwerk gegenüber anderen zu verteidigen, Spenden für Kunstschaffende einzusammeln oder an Kunstaktionen mitzuwirken. In *Augenblicke. Gesichter einer Reise* wird diese Form der Aktivierung von Passant_innen in der allerersten Fotograffiti-Aktion verdeutlicht. Für diese Aktion fahren JR und Vårda mit ihrem Kleintransporter, dessen Ladefläche als Fotoautomat dient, in einen kleinen Ort und bitten Passant_innen, sich mit einem Baguette – vor das Gesicht gehalten, zwischen die Zähne geklemmt – aufnehmen zu lassen. Diese Porträtfotos werden instantan in Überlebensgröße ausgedruckt und so nebeneinander geklebt, dass sich das Ende einer Baguettestange mit dem Anfang der nächsten verbindet, in einem visuellen Band zwischen den Bewohner_innen. Gab es diesen Verbund zuvor? Fest steht, dass die Fotografie Verbundenheit schafft, als visuelles Thema, aber auch durch die öffentlichen Produktions- und Ausstellungsbedingungen. Voller Neugier versammeln sich Menschen vor JRs Kleintransporter, nehmen bereitwillig an der Fotoaktion teil und freuen sich über die Gelegenheit des Zusammenseins. Aus Passant_innen sind Teilhaber_innen des öffentlichen Raums geworden, in den sie sich durch die visuelle Repräsentation gemeinsam einschreiben.

Die Tradition der Arbeiter_innenfotografie wird dadurch aufgerufen, dass Menschen in ihren Tätigkeitsfeldern aufgenommen werden, als Bauer auf dem Feld, als Kellnerin in einem Café. Theoretischer Ausgangspunkt für die

²⁰ Vgl. Luca M. Visconti, John F. Sherry, Stefania Borghini, Laurel Anderson: Street Art, Sweet Art? Reclaiming the 'Public' in Public Place, in: *Journal of Consumer Research*, Vol. 37, Nr. 3, 2010, 511–529.



Arbeiter_innenfotografie war in den 1920er Jahren die Annahme, dass «die Welt der Bourgeoisie und die Welt der Arbeiter_innen voneinander getrennte Erfahrungsbereiche seien; dass die bürgerliche Fotografie ungeeignet sei, um die Essenz der proletarischen Existenz einzufangen; und dass Arbeiter_innen, beeinflusst von der bürgerlichen Ästhetik, von proletarischen Ideologien entfremdet seien».²¹ Dadurch sollte den Arbeiter_innen die eigene Lebensrealität als kollektive Erfahrung kritisch zurückgespiegelt werden, um sie potenziell zu politischen Aktionen zu motivieren.²² An Stelle von Familien wird in der Arbeiter_innenfotografie zur Dokumentation des sozialen Lebens oftmals eine Gruppe aufgenommen, wobei das Verhältnis von fotografierender Person und dargestellter Gruppe durch den «Zweck der Aufnahme als im positiven Sinn geteilt verstanden wird».²³ Am deutlichsten kommt die Bezugnahme auf die Arbeiter_innenfotografie in *Augenblicke. Gesichter einer Reise* zum Tragen, wenn JR und Varda Menschen in einer Streusalzfabrik aufnehmen, durch deren Schichtdienst nicht alle Arbeiter_innen gleichzeitig vor Ort sind. JR und Varda bitten daher die einzelnen Schichten, sich als Gruppe aufzustellen und ihre Hände in eine Richtung zu recken: die Frühschicht nach links, die Spätschicht nach rechts.

Gegenüberliegend auf eine Fabrikmauer montiert, sehen die entsprechenden Fotos so aus, als wären die Arbeiter_innen Pflanzen, die einander entgegen wachsen, als ob die jeweils andere Schicht die Sonne sei, nach der sich gereckt und gestreckt wird. Durch dieses Motiv wird verdeutlicht, dass die Fabrik von vielen betrieben wird, die einander für die Produktion benötigen: Die Früh- und die Spätschicht halten gemeinsam die Fabrik am Laufen. Da die Aufnahmesituation Teil des Films ist, wird zudem ersichtlich, wie viel Spaß die

²¹ Karin B. Ohrn, Hanno Hardt: «Who Photographs Us?» The Workers' Photography Movement in Weimar Germany, Vortragsmanuskript Jahrestreffen der Association for Education in Journalism, Boston, dort datiert 13.8.1980, eric.ed.gov/?id=ED193668, gesehen am 16.2.2018, 10, Übers. DW.

²² Vgl. ebd.

²³ Ebd., 18.



Abb. 7 Agnès Varda und JR vor den von ihnen porträtierten Arbeiter_innen (Orig. in Farbe)

Fabrikarbeiter_innen beim Fototermin haben. Als die Fotos hängen, werden einzelne Personen gebeten, sich für die Filmkamera auf den Fotos zu identifizieren. Sie stellen sich vor ihren Platz, erzählen von ihrer Arbeit und weisen sich mit dem Foto im Hintergrund als Teil eines Ganzen aus.

Ich habe am Anfang dieses Aufsatzes die These aufgestellt, dass JR und Vardas *Augenblicke. Gesichter einer Reise* es schafft, einer diffusen «Klasse ohne Privilegien», die sich aufgrund ihrer Heterogenität nur in Abgrenzung zu anderen Klassen mit sozialen, materiellen, intellektuellen Privilegien definieren kann, eine filmische Repräsentation zu geben.

Varda und JR nutzen das zukunftsweisende Potenzial des Dokumentarfilms, um eine Gemeinschaft zu evozieren, die geteilte Arbeits- und Lebensverhältnisse reflektiert. Sie folgen damit Hito Steyerls Forderung an den kritischen Dokumentarfilm, der «den Blick auf die Welt freigibt», indem er gerade nicht das zeigt, «was vorhanden ist», sondern vielmehr eine «Perspektive der Zukunft» einnimmt.²⁴ Der Film adressiert ein utopisches Potenzial, weil es ihm nicht darum geht, die Realität zu dokumentieren, sondern offenzulegen, dass das Dokumentarische eine Konstruktion ist, die nicht nur «Wissen über die Vergangenheit vermitteln kann, sondern über das Potenzial verfügt, eine mögliche und bessere Zukunft zu antizipieren».²⁵ Es ist die fortwährende Konstruktion und das Abgleichen von persönlichen Wahrnehmungen und Wahrheiten, die diese Form von Zukünftigkei t gewährleistet. Denn *Augenblicke. Gesichter einer Reise* fokussiert sich nicht allein auf geteilte Arbeits- und Lebensverhältnisse, die durch die Herstellung von Privatheit und Öffentlichkeit, Produktion und Produkt sowie durch hegemoniale Machtverhältnisse oftmals im Hintergrund verschwinden, sondern krei

²⁴ Hito Steyerl: *Die Farbe der Wahrheit. Dokumentarismen im Kunstfeld*, Wien 2008, 15f.

²⁵ Paolo Magagnoli: *Documents of Utopia: The Politics of Experimental Documentary*, New York 2015, 68, Übers. DW.

neue Möglichkeiten für die Analyse von Lebens- und Arbeitsverhältnissen, die Alternativen zu jenen Dynamiken bereitstellen, im Zuge derer sich viele der Landbewohner_innen Frankreichs der rechtsextremistischen Partei FN zuwenden. Wie Didier Eribon in *Rückkehr nach Reims* beschreibt, sind sowohl die Kämpfe und Traditionen der Arbeiter_innenbewegung als auch die «spezifischen Lebensbedingungen», «Hoffnungen und Wünsche» der Arbeiter_innen aus der «politischen Repräsentation und den kritischen Diskursen» verschwunden.²⁶ Dass Teile seiner Familie nun nicht mehr die kommunistische Partei, sondern den FN wählen, sieht er als Folge einer negativen Selbstaffirmation, die dem Fehlen einer positiven politischen Repräsentation und dem Wunsch, «ihrem Standpunkt Gehör zu verschaffen», entspringt.²⁷ *Augenblicke. Gesichter einer Reise* kann als Versuch gesehen werden, diesem Verschwinden der «Klasse ohne Privilegien» aus Darstellung und Vertretung entgegenzutreten und ein neues Bildgedächtnis anzulegen, das in der Zukunft zur Verfügung stehen wird.

²⁶ Eribon: *Rückkehr nach Reims*, 81 f.

²⁷ Ebd., 87.

Augenblicke. Gesichter einer Reise (Visages, Villages) läuft seit März 2018 in den Kinos und wird voraussichtlich im Dezember auf DVD (Universum Film) erscheinen.

VON DER ARBEIT AM FILM

Die österreichische Amateurfilmkultur der Zwischenkriegszeit

Dampfende Waggons verfolgen mechanisch geleitet ihren vorbestimmten Weg, vorerst auf Schienen und schließlich an massiven Stahlbaukonstruktionen hängend. Nun werden die Kohleladungen ausgekippt und weiterbefördert innerhalb des gigantischen Gaswerkes, über das der Filmamateur Friedrich Kuplent in seinem «Industriefilm» *Gas* (AT 1933) berichtet. Die zwischen diesen Transportprozessen vereinzelt arbeitenden Menschen verlieren sich in den Totalaufnahmen und doch sind sie es, welche die Abläufe erst ermöglichen. Auch die Episode von der Gasverwendung in verschiedenen anderen Fabriken und Betrieben (Großwäscherei, Schlachtereier, Großküche, Druckerei) zeigt die technischen und somatischen Vorgänge aus zurückhaltender Distanz. Die Werktätigen verblassen zu Miniaturen der Schaltstellen zwischen den rauchenden Maschinen und dem Produkt, zu anonymen Rädchen im Getriebe. Kuplents Film ist ein seltenes Beispiel dafür, dass sich Filmamateur_innen in der Zwischenkriegszeit das Sujet der klassen- und existenzbestimmenden Lohnarbeit und deren Alltag im (sub)urbanen Raum zu eigen machen.¹

¹ Bisherige Recherchen zeigen, dass vor allem die frühe österreichische Amateurfilmpraxis eine vorwiegend männliche Domäne war; der Unterstrich soll einerseits den geschlechtsspezifischen Charakter der Filmpraxis betonen und andererseits den (wenigen) Filmamateurinnen den ihnen zustehenden Raum geben.

² Das Forschungsprojekt «Doing Amateur Film. Soziale und ästhetische Praktiken im österreichischen Amateurfilm der 1920er- bis 1980er-Jahre» wird von Sarah Lauß, Michaela Scharf und Sandra Ladwig in Kooperation mit der Universität für angewandte Kunst Wien, dem Österreichischen Filmmuseum und dem Ludwig Boltzmann Institut für Geschichte und Gesellschaft realisiert und von der Österreichischen Akademie der Wissenschaften im Rahmen eines Doc-team-Stipendiums (Okt. 2016–Sept. 2019) gefördert.

Erste Beobachtungen und Sichtungen im Amateurfilmbestand des Österreichischen Filmmuseums (ÖFM)² verdeutlichen, dass der eigene Arbeitsplatz von Amateur_innen nur sehr vereinzelt im Register der gewählten Filmstoffe auszumachen ist. Klassenzugehörigkeit begründet sich somit in der frühen Amateurfilmkultur weniger über sichtbare Produktionsverhältnisse respektive Lohn- und Reproduktionsarbeit. Vielmehr verkörpern, visualisieren und rhythmisieren Amateurfilme Erfahrungen der Freizeit. Die Amateur_innen weisen durch ihre Arbeit am Film Freizeitkultur als Ort der Aushandlung, der Bewusstseinsbildung von Klasse aus. Im Folgenden wird diese Filmtätigkeit in Dialog mit der zeitgenössischen Ratgeberliteratur als kulturelle Praxis nachgezeichnet. Der Schwerpunkt liegt dabei auf den Klubfilmer_innen, die sich in ihrer Organisationsform von den Familienfilmer_innen deutlich

unterscheiden. Die *Organisierung* und *Strukturierung* des Filmens selbst, so meine These, bestätigt den Bezug auf <bürgerliche> Wertvorstellungen als (Rettungs-)Versuch der Identitäts- und Standortbestimmung in der von erodierenden Klassengegensätzen geprägten Zwischenkriegszeit.

Vom Filmen in der Freizeit

«As things are, *Spare Time* is a time when we have a chance to do what we like, a chance to be most ourselves.»³

Mit zunehmender Freizeit entwickelt sich dieser Lebensbereich spätestens seit dem Ende des Ersten Weltkriegs zu einem gesellschaftlich wie individuell relevanten Erfahrungsraum, der politisch und moralisch aufgeladen – von christlich-sozialen über völkisch-nationalistische bis hin zu sozialistischen Diskursen – verhandelt wird. Die Einrichtung einer demokratischen Republik, die wirtschaftlichen Entwicklungen mit zunehmend komplexen hierarchischen Abhängigkeitsverhältnissen und Veränderungen hin zu einer rationalisierten Produktionsweise, die Aufhebung des Adels, die Entstehung einer <industriellen Reservearmee der Angestellten>,⁴ die Herausbildung massenkultureller Freizeitangebote ebenso wie die erstarkende Arbeiter_innen- und Frauenbewegung stellen das Bürgertum als starre, undurchlässige Klasse in Frage. In der Freizeitkultur finden diese Erschütterungen und (Neu-)Konfigurationen ihren Niederschlag insofern, als dass Klassenverhältnisse sozial differenzierter, ambivalenter und dynamischer in Erscheinung treten. Über neu entstehende Aktivitäten und Konsumkulturen segmentieren sich (geschlechts- wie klassenspezifische) Vorstellungen von und Erfahrungen in der Freizeit, die von produktiver Selbstverwirklichung und -optimierung über Bildungs- und Reproduktionsarbeit bis zur Erholung und Entspannung reichen.⁵ Organisiertes Klubfilmen scheint im Rahmen dieser einschneidenden gesellschaftlichen Transformationen im Produktions- und Reproduktionsbereich Vorstellungen von einer bürgerlichen Lebensform zuzuarbeiten, wobei die (verschollene) bürgerliche Klasse restituiert werden soll.⁶

Anhand der Kategorien *Home Movie* (Familienfilm) und *Klubfilm* lassen sich zwar die heterogenen Amateurfilmpraktiken differenzieren; diese sind jedoch in der konkreten Filmpraxis häufig durchlässig: Während es etwa äußerst engagierte und ambitionierte Familienfilmer_innen gab, die aufwendige Spielfilme produzierten, verfolgten manche Filmklubmitglieder kaum ihre filmische Weiterentwicklung. Was Amateurfilmpraktiken unterscheidet, ist nicht nur ihr sozialer Rezeptionskontext, sondern auch die Produktionsästhetik: Während die einen mit der Kamera vor allem aufzeichneten und dokumentierten, also nichtfiktionale Filmchroniken produzierten, nutzten andere die Möglichkeiten des Films als Erzählmittel und Experimentierwerkzeug.⁷

³ Voice-over-Kommentar in dem Dokumentarfilm: *Spare Time*, Regie: Humphrey Jennings, UK 1939.

⁴ Siegfried Kracauer: *Die Angestellten. Aus dem neuesten Deutschland*, Frankfurt/M. 2016, 13.

⁵ Chris Rojek: *Decentring Leisure. Rethinking Leisure Theory*, London 1999; ders.: *Capitalism and Leisure Theory*, London 2014 [1985].

⁶ Vgl. zu der Lebenshaltung und den Kulturbedürfnissen der Angestellten: Kracauer: *Die Angestellten*, 92 ff.

⁷ Dabei überlagern sich zuweilen auch die schöpferische Nutzung des Mediums und registrierende Aufzeichnung: Vgl. Charles Tepperman: *Amateur Cinema. The Rise of North American Mouiemaking, 1923–1960*, Oakland 2015, 169–192.

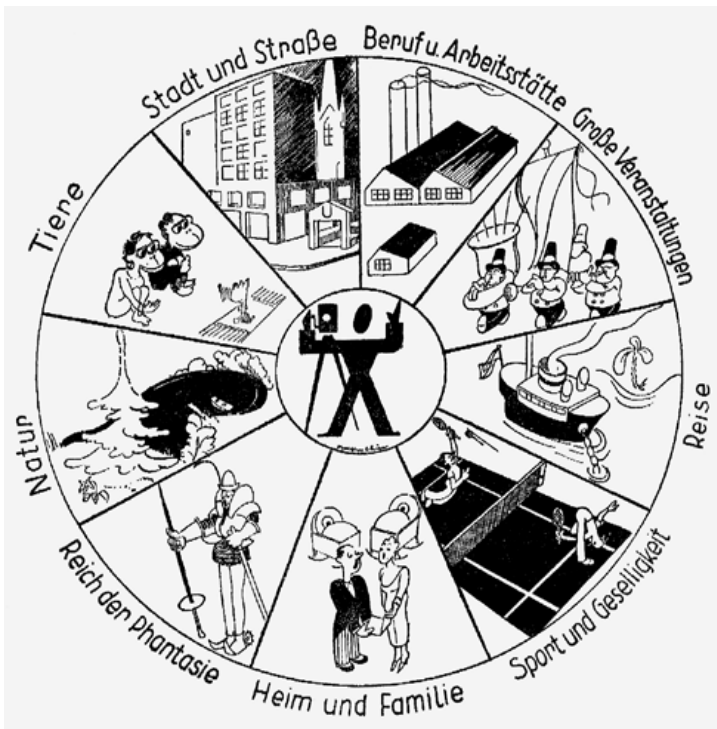


Abb. 1 In der Ratgeberliteratur galt das Motiv der (Lohn-)Arbeit durchaus als «filmswert»

⁸ Vgl. Roger Odin: Reflections on the Family Home Movie as Document. A Semio-Pragmatic Approach, in: Patricia R. Zimmermann: *Mining the Home Movie. Excavations in Histories and Memories*, Berkeley 2008, 255–271.

⁹ Vgl. Alexandra Schneider: *Die Stars sind wir. Heimkino als filmische Praxis*, Marburg 2004, 65 ff.

¹⁰ Vgl. Andreas Gestrich: *Geschichte der Familie im 19. und 20. Jahrhundert*, Berlin, Boston 2013, 4 ff., 36 ff.

¹¹ Vgl. Odin: Reflections, 61 f.

¹² Schneider: *Die Stars sind wir*, 11. In einigen Amateurfilmen aus der NS-Zeit manifestiert dagegen der darin visualisierte Reichsarbeitsdienst die (propagierte) Aufhebung der Klassengesellschaft in der antisemitischen, «produktiven Volksgemeinschaft». Vgl. Willi Nißler: *Wir haben gelernt!*, in: *Der Kino-Amateur*, Nr. 8, H. 3, 1. März 1935, 58 ff.

Im Home Movie wird über «kinematografische Fehler» oder einen fehlenden «roten Faden» hinweggesehen, weil die Evokation gemeinsamer wie individueller Erinnerungen für die Beteiligten zentral ist.⁸ Die häufig inkohärente, fragmentarische Narration und «mangelhafte» Gestaltung zeugt davon, dass sich der Familienfilm üblicherweise nicht am industriellen Filmschaffen orientiert, da gemeinsame Erlebnisse und Lebensgeschichten im Vordergrund stehen. Der performative Akt der Familienfilmpraxis stellt Film und nicht zuletzt Familie (wieder) her und spiegelt gewissermaßen das privatisierte und emotionalisierte Familienkonzept als tragendes bürgerliches Leitbild in der Gesellschaft wider.⁹ Wiederkehrende Darstellungen von der

fürsorglichen und liebevollen Mutter, Erzieherin und Ehefrau verweisen dabei zum einen auf die geschlechtsspezifische Rollenverteilung und zum anderen auf die polarisierten Geschlechtscharaktere, die das uneingelöste Gleichheitsversprechen der Aufklärung in Bezug auf die Geschlechter markieren.¹⁰

Familienfilme reproduzieren nicht nur aufgrund ihrer stereotypen Gestaltung familiale Ideologie, auch das Ausgesparte konstruiert die trügerischen Erzählungen, die sich vorwiegend als Antithesen zum Alltag darstellen.¹¹ In eskapistischer Manier wird ein Leben frei von ökonomischen Zwängen imaginiert: Das Gewohnte und Belastende ist im Familienfilm zensuriert, viel eher thematisiert er die «Idylle des modernen bürgerlichen Lebens, voller Freude und Glück».¹² Was den kleinen Film, den Schmalfilm, vom klassischen Erzählkino, dem dokumentarischen Film und der Filmkunst abhebt, ist, dass selbst bei vorausgehender Planung Erleben und Dokumentation zusammenfallen: Fiktion, Vorstellungskraft und Wirklichkeit verbinden sich im Amateurfilm zu einer schwer entwirrbaren Erzählung davon, wie es gewesen sein könnte.¹³

Anders als die Familienfilmer_innen beziehen sich die Klubfilmer_innen auf den professionellen und kommerziellen Film. Der institutionelle Rahmen einer Film-Gemeinschaft impliziert zudem einen halböffentlichen Vorführkontext. Insbesondere Klubfilmer_innen befinden sich in einem hoch organisierten, künstlerischen «Regime»,¹⁴ die Mitglieder streben «höhere» Ziele

als «Gelegenheitsoperateure», Erinnerungs- und Familienfilmer_innen an. Scheint die Familienfilmpraxis überwiegend einem individuellen oder sehr begrenzten gemeinschaftlichen sozialen Bedürfnis nach bewegter Erinnerung zu entspringen und in eben dieser Erinnerungszusammenkunft aufzugehen, so vollzieht sich in der Klubfilmaktivität die Wandlung vom Zeitvertreib zum Wettkampf, der ein weitaus regelkonformeres und planvolleres Handeln einfordert.¹⁵ Klubangehörige sind wettbewerbsorientiert, wollen die eigene Leistung vorführen und weiterentwickeln, wie sich bei den folgenden Ausführungen zum Klub der Kinoamateure Österreichs (KdKÖ) zeigen wird.

Der Klub der Kinoamateure Österreichs (KdKÖ)¹⁶

Der Produktionsästhetik eines Amateurfilms ist die anvisierte Aufführung meist schon eingeschrieben, wobei sich das Publikum je nach Gattung hochgradig unterscheidet. Die Filme wurden tendenziell nicht für die Projektion im öffentlichen Lichtspielhaus produziert, jedoch zeigt ein Blick in die Geschichte des KdKÖ, dass die nichtprofessionelle Filmtätigkeit kein ausschließlich privates Vergnügen war.¹⁷ Auch wenn Familienfilme bei Wettbewerben eingereicht und im Verein gezeigt wurden, kritisieren die Mitglieder des Klubs in ihren Mitteilungen 1935 eine Vermengung beider Amateurfilmpraktiken: «Die für den Autor sicherlich höchst wertvollen Familienbilder bleiben für den Unbeteiligten gänzlich nichtssagend und wirken geradezu störend: ein Beispiel für die Zwiespältigkeit des Amateurs.»¹⁸

Handbücher und Zeitschriften entwerfen Bilder von und für Amateur_innen, die spezifisch bürgerliche Werte vermitteln: Die Anstrengungen der ernsthaften, lernenden und «vorwärtstrebenden» Filmer_innen, über den Familienkreis hinauszuwachsen, werden schließlich von Erfolg gekrönt sein.¹⁹ Organisierte Klubangehörige wetteifern innerhalb anerkannter Genres wie Spielfilm, Reportage oder Reisebericht in nationalen wie internationalen Konkurrenzen um eine gute Platzierung und orientieren sich offensichtlich an Standards der professionellen Filmproduktion. Aus diesen spezifischen Kennzeichen der Klubkultur ergeben sich folgende Überlegungen: Gerade weil sich Angehörige des Filmklubs an der Schnittstelle von öffentlich und privat bewegen, lastet auf ihren Aktivitäten ein Legitimationsdruck, dem mit sozialer Distinktion gegenüber dem Familienfilm begegnet wird. Dabei sind die ästhetischen Praktiken der Filmenden im Klub ständig unter Leistungs- und Beweiszwang, was auch einer bürgerlichen Konzeption von Arbeit entspricht.²⁰ Bewertungsmaßstäbe, die vom industriellen (und mitunter vom experimentellen) Film ausgehen, leiten und beeinflussen das Selbstverständnis des Klubs und somit auch die filmischen Arbeiten der Amateur_innen. In ihre Konzeption von Freizeit ist das Arbeitsethos als grundlegende und notwendige Voraussetzung integriert, als Arbeit an sich selbst und als Arbeit an der (Film-)Form, wobei die Einhaltung der Regeln des Filmsportes eine Steigerung des Erfolges und

¹³ Vgl. zu den Filmformaten 35, 16, 9, 5, 8 mm: Hellmuth Lange: *Wir filmen mit 9 1/2*, Halle (Saale) 1942 (Filmbücher für alle 8), 9–13.

¹⁴ Ob Ryan Shand mit diesem Begriff nur das System an Gestaltungsnormen im Filmklub beschreibt oder auch auf Jacques Rancières Ansatz des ästhetischen Regimes verweist, bleibt unklar. Vgl. Ryan Shand: *Theorizing Amateur Cinema. Limitations and Possibilities*, in: *The Moving Image. The Journal of the Association of Moving Image Archivists*, Vol. 8, Nr. 2, 2008, 36–60, hier 54.

¹⁵ Vgl. Roger Caillois: *Die Spiele und die Menschen. Maske und Rausch*, Stuttgart 1960, 37 ff.; Alexandra Schneider, Wanda Strauven: *Filmspieler: Digitale Home Movies von Kindern*, in: Ute Holfeder, Klaus Schönberger (Hg.): *Bewegtbilder und Alltagskultur(en). Von Super 8 über Video zum Handyfilm. Praktiken von Amateuren im Prozess der gesellschaftlichen Ästhetisierung*, Köln 2017, 203–221.

¹⁶ Frühe Mitglieder des KdKÖ bildeten keine homogene sozio-ökonomische Klasse, entstammten aber tendenziell den oberen Einkommensgruppen.

¹⁷ Vgl. dazu die Urania-Vorführungen des KdKÖ: Aus den Vereinen. Klub der Kinoamateure Österreichs, Wien 3., in: *Der Kino-Amateur. Offizielles Organ des Klubs der Kino-Amateure Österreichs*, Sitz Wien, Nr. 7, H. 3, 1. März 1934, 92.

¹⁸ *Der Kino-Amateur. Offizielles Organ des Klubs der Kino-Amateure Österreichs*, Sitz Wien, Nr. 8, H. 5, 1. Mai 1935, 146.

¹⁹ Vgl. Alex Strasser: *Filmentwurf, Filmregie, Filmschnitt. Gesetze und Beispiele*, Halle (Saale) 1937 (Filmbücher für alle 3), 12 ff.; Friedrich Kuplent: *Vom Schnitt, vom Kleben und der Montage des Films. Winke für Kino-Amateure aller Formate*, in: *Der Kino-Amateur*, Jg. 6, Nr. 2, 1. Februar 1933, 37–41.

²⁰ Vgl. Bernhard Schäfers: *Die bürgerliche Gesellschaft. Vom revolutionären bürgerlichen Subjekt zur Bürgergesellschaft*, Wiesbaden 2017, 17 ff.; Rojek: *Capitalism and Leisure Theory*, 61–74; ders.: *Decentering Leisure*, 45–47.

des ästhetischen Genusses verspricht.²¹ Die Freizeit der Amateur_innen – und damit ihre ästhetischen Praktiken – unterstehen gewissermaßen einer zweckmäßigen und rationalisierten Lebensform, die nun jene Vorstellungen implementiert, die zuvor auf die Arbeitswelt bezogen waren: Bildung, individuelle Leistung und Aufstiegsstreben. Der Lebensbereich der Lohnarbeit weist einen zunehmend verschwindenden klassenspezifischen, eigenständigen Bestand auf (in der Betriebshierarchie sind alle formell gleich Lohnabhängige), während sich in der Freizeit eine durch gemeinsame Werte und Leitbilder begründete Freizeit- bzw. Amateurfilmkultur konstituiert. Die «bürgerliche Kultur» kann dabei als Ensemble von Werten und Verhaltensstilen gefasst werden, die jedoch schon im Laufe des 19. Jahrhunderts zunehmend klassenübergreifend wirksam sind.²² Tendenziell verleiht organisiertes Filmen in der Freizeit einem in Bedrängnis geratenen bürgerlichen Individuum nun Bedeutung und Spielraum, indem es seine unsicher gewordene Existenz über die Vereinsgemeinschaft und mittels einer kultivierten Freizeitaktivität stabilisiert.²³

Mit der zunehmenden Institutionalisierung in den 1930er Jahren wächst allmählich die Amateurfilm*bewegung*: Der Gründer des KdKÖ Carl M. Kotlik sieht Amateurfilm als (noch nicht entsprechend anerkannten) Sport, wichtigen Kulturfaktor und Mittel zur «Völkerverständigung»; durch den internationalen Austausch wird der nationalen Bewegung zugearbeitet als auch dem der Einzelnen Geltung verschafft.²⁴ Konkurrenz und Wettbewerb basieren im Filmklub auf der durch (Selbst-)Disziplin hergestellten Leistung und Anerkennung des Individuums durch die anderen Angehörigen der Gemeinschaft. Die Mitgliedschaft im Klub diene der «gedeihliche[n] Fortentwicklung der Arbeit des einzelnen», wobei vermehrt an die künstlerische Leidenschaft der Filmamateur_innen appelliert wird.²⁵

Das KdKÖ-Mitglied Hans Innerhofer erläutert den Wert individueller Tatkraft wie folgt:

Nicht der Besitz einer raffinierten Spezialkamera, sondern nur eine besondere schöpferische Kraft hebt uns aus der Masse empor. [...] Hier stehe ich und ich muß von diesem Standorte meine eigene Individualität fixieren. [...] Nicht nur der gute Einfall, sondern erst die Umsetzung in die filmische Tat zeigt den Meister. [...] Was uns Österreicher im besonderen Maße aber verpflichtet, ist unser künstlerisches Ansehen in der ganzen Welt.²⁶

Hier wird deutlich, dass Kreativität noch anderen, höheren Zielen genügen soll als nur dem, die eigene Individualität und ästhetische Artikulation auszubilden, schließlich steht die nationale Reputation auf dem Spiel. Der individuelle Ausdruck, so Innerhofer, diene vor allem der Repräsentation Österreichs. Es gälte den Amateurfilm als verhältnismäßig junge Ausdrucksform «im Dienste unserer Heimat» mitzuprägen.²⁷ Das organisierte Filmen in der Freizeit entspringt einem übergeordneten kulturellen Geltungsbedürfnis, aus dem schließlich auch die Bedeutung für das Individuum resultiert. Zusammenfassend lässt sich der

²¹ Vgl. Christa Reim: Erziehung zum filmischen Sehen, in: *Der Kino-Amateur*, Nr. 11, H. 10, Oktober 1938, 268; Strasser: *Filmentwurf*, Filmregie, Filmschnitt, 13.

²² Vgl. Hermann Bausinger: Bürgerlichkeit und Kultur, in: Jürgen Kocka (Hg.): *Bürger und Bürgerlichkeit im 19. Jahrhundert*, Göttingen 1987, 121–142, hier 121 f.

²³ Vgl. Siegfried Kracauer: 104. Die Biographie als Neubürgerliche Kunstform, in: ders.: *Aufsätze 1927–1931*, Schriften 5, 2, Frankfurt/M. 1990, 195–199, hier 195 ff.

²⁴ Vgl. Carl M. Kotlik: Die Amateurkinobewegung in Österreich, in: *Der Österreichische Amateur-Filmer*, Nr. 1, März 1934, 4–7. Vgl. dazu auch: N. N.: Kinoamateure sind Freunde des Films, in: *Der Wiener Film*, Nr. 1, H. 17, 1. September 1936, 3. Unter österreichischer Mitwirkung konstituiert sich 1931 die UNICA (Union Internationale du Cinéma d'Amateur) als internationaler Zusammenschluss, von dem bis heute Wettbewerbe und Zusammenkünfte organisiert werden.

²⁵ Hanns Plaumann: Die Amateurfilmbewegung in Europa, in: *Der Kino-Amateur*, Nr. 8, H. 10, 1. Oktober 1935, 265–268, hier 268.

²⁶ Hans Innerhofer: Der Kinoamateur am Scheideweg, in: *Der Kino-Amateur*, Nr. 9, H. 11, 1. November 1936, 297–300, hier 298 ff.

²⁷ Ebd., 300.

KdKÖ als nationaler Zusammenschluss ausmachen, der sich, von preisgekröntem Amateur_innen des Klubs vertreten, in der internationalen Konkurrenz behaupten soll; appelliert wird hier an eine Amateur_innenidentität, die in der ambivalenten Spannung zur Vereinsgemeinschaft hervorsticht und in dieser Verbindung an einer nur vage definierten, gesellschaftlichen Entwicklung des Films teilhat. Die Veröffentlichungen des KdKÖ in der Zwischenkriegszeit zeigen, dass schöpferische Individualität sich durch den Bezug auf Kulturanprüche von Verein und Nation vollzieht und damit zugleich ein bürgerliches Konzept beschreibt: Kreative Persönlichkeit wird wechselseitig durch den übergeordneten Anspruch genährt und bringt diesen damit wiederum hervor.²⁸

Klasse und Amateurfilmpraktiken

Die Masse der Angestellten unterscheidet sich vom Arbeiter-Proletariat darin, dass sie geistig obdachlos ist. Zu den Genossen kann sie vorläufig nicht hinfinden, und das Haus der bürgerlichen Begriffe und Gefühle, das sie bewohnt hat, ist eingestürzt, weil ihm durch die wirtschaftliche Entwicklung die Fundamente entzogen worden sind. Sie lebt gegenwärtig ohne eine Lehre, zu der sie aufblicken, ohne ein Ziel, das sie erfragen könnte. Also lebt sie in Furcht davor, aufzublicken und sich bis zum Ende durchzufragen.²⁹

Die Beschäftigung mit historischem Amateurfilmmaterial erfordert auch eine Auseinandersetzung mit der gesellschaftlichen und individuellen Konzeption von Freizeit. Wie diese Zeit organisiert wird, ist keineswegs eine freie Entscheidung, sondern von klassenspezifischen Vorstellungen und Hierarchien geprägt.³⁰ Neben diesen Zeitstrukturen beeinflusst die selbstbestimmte Praxis des (Amateur-)Films vor allem die «Ästhetik der Ökonomie»³¹ hinsichtlich einer «effizienten» Gestaltung und Zeitordnung, aber auch in Bezug auf die notwendige Auswahl aufzeichnungswürdiger Momente des Lebens. Amateurfilm(en) ist ein exklusives und kostspieliges Vergnügen, das jedoch denen, die es sich leisten konnten, verschiedenste technische Möglichkeiten bietet, von der Herstellung einfacher «lebender Familienchroniken»³² bis hin zu aufwendigeren Produktionen mit Trickaufnahmen. Die Klubfilmkultur erfordert und verbindet ökonomisches (sich das Filmen leisten zu können) und soziales Kapital (Mitgliedschaft/Gruppenzugehörigkeit) sowie objektiviertes (Amateurfilmapparatur) und inkorporiertes kulturelles Kapital (angeeignete Kenntnisse im Umgang mit Kamera-, Montage-, Projektionstechniken).³³ Frühe Amateurfilmproduktionen werden nicht nur aufgrund der hohen Anschaffungs- und Materialkosten zumeist sorgfältig geplant. Der Umstand, dass belichtetes Filmmaterial weder gelöscht noch überschrieben werden kann, setzt ebenfalls Kalkül voraus, was das Amateurfilmschaffen (im Unterschied zu heutigen medialen Praktiken) maßgeblich beeinflusst. Eher Maschine denn Werkzeug, erfordert die Handhabung der Amateurfilmapparatur Training wie strukturierte Beschäftigung. Die Kontrolle, die bei handwerklichen Tätigkeiten noch prägend war, erodiert bei der

²⁸ Vgl. zur Ausrichtung der bürgerlichen Familie an den Werten der Nation: Schäfers: *Die bürgerliche Gesellschaft*, 24.

²⁹ Kracauer zum «Asyl der Obdachlosen» in: *Die Angestellten*, 91.

³⁰ Vgl. Zu Haus- und Theoriearbeit von Frauen: Heike Klippel: *Zeit ohne Ende. Essays über Zeit, Frauen und Kino*, Frankfurt/M., Basel 2009, 94–132. Zu Max Weber: Rojek: *Capitalism and Leisure Theory*, 61–74.

³¹ Mark Neumann: *Amateur Film. Automobility and Cinematic Aesthetics of Leisure*, in: Laura Rascaroli, Barry Monahan, Gwenda Young (Hg.): *Amateur Filmmaking. The Home Movie, the Archive, the Web*, New York 2014, 51–64, hier 52.

³² Wolfgang Jaensch: *Hallo! Sie filmen noch nicht? Kurzgefasste Anleitung für Amateur-Kinematographie*, Berlin 1928, 8.

³³ Vgl. Pierre Bourdieu: *Ökonomisches Kapital – kulturelles Kapital – soziales Kapital*, in: Dorothee Kimmich, Schamma Schahadat, Thomas Hauschild (Hg.): *Kulturtheorie*, Bielefeld 2010, 271–286, hier 275–279.

industriellen ebenso wie bei der nichtindustriellen Filmproduktion durch die Komplexität der Maschine.³⁴ Bei aller Beschränkung und Voraussetzung erlauben jedoch die ästhetischen Praktiken des Filmens die reale, standardisierte Zeit und somit auch die erlebte Freizeit neu zu ordnen, umzuorganisieren und zu rhythmisieren, um letztlich von ihr zu erzählen, ob im ausgearbeiteten Spielfilm oder im fragmentarischen Urlaubsfilm der Familie. Amateurfilmer_innen vergewissern sich des eigenen Sehens und hinterlassen folglich eine Setzung, die das Geschehen vor der Kamera und den Akt des Sehens fixiert. Der Film verwandelt nicht nur die dreidimensionale materielle Wirklichkeit in eine zweidimensionale Fläche, sondern im aufzeichnenden Vorgang des Sehens findet, wie von Siegfried Kracauer beschrieben, zugleich eine (subjektiv) ordnende und gliedernde Tätigkeit statt. Filmen ermöglichte den frühen Amateur_innen mittels der Arbeit am Film, sich selbst ins Bild zu setzen und die materielle Wirklichkeit auf das für sie Wesentliche zu reduzieren oder sogar in das Unwirkliche und Unvorstellbare vorzudringen. Ähnlich den Fotograf_innen sehen auch Amateurfilmer_innen die Dinge in und mit ihrer Seele.³⁵ Amateurfilmen erfüllt, formt und fokussiert das Zeiterleben und ermöglicht – im Gegensatz zu anderen Freizeitpraktiken – den Rückgriff auf die *moments of being*, die sich durch Differenz zur Routine und zum Alltag definieren.³⁶

In den 1930er Jahren schreibt der Handbuchautor Hans Carl Opfermann zur Differenz zwischen Filmen als Lohnarbeit und dem «Kinosport»: «Wir haben dem Berufsmann jedenfalls etwas voraus, was für den Enderfolg ausschlaggebend ist: Unsere große Liebe und unermüdliche Begeisterung zum Filmen, die ungetrübt vom Zwang des täglichen Broterwerbs der Freude unserer freien Stunden dienen darf.»³⁷ Opfermann stellt die Begeisterung und Liebe zum Filmen dem Zwang des Broterwerbs noch gegenüber, doch in der Praxis der frühen, organisierten Amateur_innen wird der fremdbestimmte Zwang bereits überführt in ein selbstgewähltes Verlangen nach Verbesserung, nach Optimierung der Filmtätigkeit, die «Erfolg» verspricht. Die Strukturierung und Organisation des Film(en) im Klub führt Arbeit in diese Freizeit- und Medienpraxis ein, wodurch reines Aufzeichnen zugunsten von Gestaltung überwunden werden soll. Während für Familienfilmer_innen tendenziell das Filmen in nichts an Arbeit erinnern soll, setzen die Klubfilmer_innen diese unter anderen Vorzeichen fort. Ob es an der technischen Schwierigkeit von Innenaufnahmen liegt, dass Amateurfilmer_innen selten die eigene Stellung im Produktionsprozess visualisierten, oder der mit Arbeitsteilung und Spezialisierung einhergehende Entfremdungsprozess (vom Produkt ihrer Arbeit wie von der Tätigkeit) dazu beigetragen hat, kann wohl nicht eindeutig geklärt werden. Wenn Entfremdung der hauptsächliche Grund für die auffällige Abwesenheit von Lohnarbeit in Amateurfilmen ist, so kann die Freizeit als jener Bereich der Kompensation ausgemacht werden, dem nun das zugeschriebene wird, was die Abhängigkeit von und Verankerung in scheinbar verselbstständigten ökonomischen Verhältnissen verhindert: eine selbstbestimmte Tätigkeit. Die Filmklubaktivität überführt das entfremdete und

³⁴ Vgl. Vräath Öhner: Spezialisierte Fragmentierung. Zu den technischen Bedingungen der Einbildungskraft im frühen Amateurfilm, in: Zeitschrift für Kulturwissenschaften, Nr. 2: Vorstellungskraft, hg. v. Siegfried Mattl, Christian Schulte, 2014, 51–60, hier 54 ff.

³⁵ Vgl. Siegfried Kracauer: *Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit*, Frankfurt/M. 2015, 41.

³⁶ Vgl. Aleida Assmann: *Ist die Zeit aus den Fugen? Aufstieg und Fall des Zeitregimes der Moderne*, München 2013, 34 ff.

³⁷ Hans Carl Opfermann: *Das Filmen ist so schön*, Halle (Saale) 1938, 55.

mit Auflösung konfrontierte (in dieser Zeit fast ausschließlich männliche) Individuum in eine Sphäre, die es ihm erlaubt, eigenständig an einer Gemeinschaft zu partizipieren, welche einmal national, ein anderes Mal international argumentierend Selbstverwirklichung über das Filmen fordert und fördert. Nicht nur ist die (freie und schöpferische) Entfaltung des Selbst in der Vereinsgemeinschaft in hohem Maße von der Anerkennung durch andere abhängig und reglementiert. Auch verdeutlicht sich die trügerische Erwartung, Freizeit als jenen (produktiv) zu füllenden Raum so strukturieren und organisieren zu können, dass die im Verschwinden begriffene bürgerliche Klasse durch die in ihr verfochtenen Werte restituiert werde.³⁸

In den Diskursen zum Amateurfilm wird der Begriff des Sportes mitsamt den sozialen Implikationen von Erfolg und Misserfolg in die Konzeption dieser Freizeitbeschäftigung integriert. Die Ambition zum Filmen ist spätestens mit der Organisation im Filmklub als ein Messen der Fähigkeiten zu definieren, das in den Wettbewerben der Filmklubs seine radikalste Zuspitzung erfährt. Die fachliche Resonanz und der soziale (auch klubübergreifende) Zuspruch ist zentraler Aspekt bei der Produktivität der Klubfilmer_innen, sodass die Medienpraxis der frühen Amateur_innen zwischen Freiheit und Erwartungsdruck, künstlerischem Ausdruckswollen und rigiden Gestaltungsnormen, die ihm erst gültige Form geben sollen, oszilliert. Der Legitimationsdruck, dem sich frühe Amateur_innen ausgesetzt sehen, fördert Strukturen wie Wettbewerbsdenken, Leistungsprinzip und Individualismus, die das verhältnismäßig freie Schaffen, zwar nicht in ökonomische, doch aber in Verwertungslogiken drängt.

Die vermeintliche Freiheit von ökonomischen Zwängen bei der Produktion eines Amateurfilms stellt sich, nicht zuletzt wegen der damit verbundenen Ausgaben, als eine eingeschränkte dar; auch führen Formen der Anerkennung (symbolisch, sozial wie auch finanziell) im Rahmen von Amateurfilmwettbewerben die Abstraktion des Tauschprinzips wieder ein.³⁹ Der Wert des Films wird im Agon des Amateurfilms bestimmt und gegen Anerkennung, gegen Preisauszeichnungen getauscht. Auch wenn Amateurfilme im konkurrierenden Klubwesen keine Warenförmigkeit im ökonomischen Sinne annehmen, so finden trotzdem Prozesse des Tausches, der Wertbestimmung statt. Diese Arbeitsstrukturen von Filmklubs können als Reproduktionszyklen verstanden werden, die sich laut Heike Klippel strukturell und funktional durch ihren produktiven Überschuss auszeichnen: Gewesenes und Anerkanntes wird erhalten (das erreichte Niveau der Amateur_innen und die Orientierung an Standards der professionellen und kommerziellen Filmproduktion), jedoch tritt an die Stelle des Alten und Singulären nun ein Neues, Nichtidentisches (die ästhetischen Formen des Filmtextes) und ermöglicht somit Wandlung und Fortschritt der strukturellen Entwicklung des Klubs.⁴⁰ Festgestellt wird immer wieder ein beachtliches Niveau, auf welchem die vor allem an Wettbewerben teilnehmenden Amateur_innen sich bewegen. Der Maßstab ist hierbei ausgerichtet an zeitgenössischen professionellen Filmformen (Reportage, Spielfilm, Reisefilm,

³⁸ Vgl. Kracauer: *Die Angestellten*, 81 f.

³⁹ Hier knüpfe ich an Überlegungen von Siegfried Mattl und Vräath Öhner an, vgl. dies.: *Ästhetik des Möglichen. «Der grüne Kakadu» als Bricolage heterogener Traditionen*, in: Siegfried Mattl, Carina Lesky, Vräath Öhner, Ingo Zechner (Hg.): *Abenteurer Alltag. Zur Archäologie des Amateurfilms*, Wien 2015, 71–86, hier 76 f.

⁴⁰ Klippel: *Zeit ohne Ende*, 14–21.



abstrakter Film) und verweist mithin auf ein Moment der Reproduktion, das dem Prozess der Filmherstellung der Klubamateure_innen inhärent ist.

Die Orientierung an diesen etablierten Formen fördert ein dynamisches Fortbestehen der Erzähl- und Gestaltungsweisen des <großen> Films im Amateurklubwesen – dynamisch deshalb, weil Amateurfilmpraktiken durch ihre Verschiedenheit vom professionellen Bereich diesen Formen immer wieder ein produktives Neues, Anderes, Eigenes hinzufügen (sowohl formal durch Format oder Montage als auch inhaltlich durch Sujet oder Narration oder durch eine kollektive Arbeitsweise). Aufgrund ihres vielfältigen kulturellen Gebrauchs nimmt Amateurkinematografie nicht zwangsläufig eine oppositionelle oder nachahmende Haltung zu professionellem oder künstlerischem Filmschaffen ein, vielmehr positioniert sie sich als Parallelkultur.⁴¹ Die Abweichung ist dabei weniger als programmatische Differenz zu verstehen, sondern speist sich aus den bastelfreudigen Arbeitsweisen der frühen Amateurfilmkultur, aus der Bricolage. Die ästhetischen Praktiken des KdKÖ unterminieren jedoch – entgegen der bisher konturierten <bürgerlichen> Arbeit am Film – mitunter bürgerliche Wertvorstellungen: Erfindungsreichtum und Experimentierfreudigkeit, spielerische und kreative Verwirklichung von Ideen und kollektive Produktionsstrategien betonen, dass die Strukturierung von Freizeit auch jenseits eines zweckrationalen Handelns liegen kann.

Leider sind bisher kaum Amateurfilme aus der Zwischenkriegszeit ausfindig gemacht worden, die gesichert Arbeiter_innen zugeordnet werden können; die wenigen Aufnahmen von Maifeiern und

anderen Massenergebnissen in der Zwischenkriegszeit könnten ebenso als Auftragsarbeiten der Partei entstanden sein.⁴² Die Grenzen der Produktions- und Verwendungsweisen scheinen insbesondere in diesem Bereich zwischen Amateurfilm, (semi-)professionellem Film, Dokumentar-, Werbe- und Propagandafilm fließend zu sein. Der Bund der sozialistischen Arbeiterfilmer, von dem bisher nur *paper trails* nachgewiesen sind, positioniert sich Anfang der 1930er Jahre entgegen der skizzierten Linie des KdKÖ: Hier wird weniger Individualismus gefördert als vielmehr das Privileg Filmen nun für (alle) Arbeiter_innen zugänglich gemacht:

Abb. 2–4 Screenshots aus: *Ludi als Kinoamateur*, Regie: Friedrich Kuplent, 9,5 mm, AT 1930, stumm, 9 Min. In den <bürgerlichen> Amateurfilmpraktiken des KdKÖ finden sich mitunter ambivalente Strukturen: Die Filmgroteske unterminiert als Gemeinschafts-/Vereinsfilm gewissermaßen das bürgerliche, individualistische Kulturverständnis des Klubs

Wenn auch normalerweise das Selbstaufnehmen von Kinofilmen nicht eben wohlfeil ist, so ist es doch das Verdienst des Bundes, das Filmen für seine Mitglieder derartig verbilligt zu haben, daß man ruhig sagen kann: Filmen ist nicht teurer als photographieren! Die gemeinsame Materialbeschaffung, vollständige Umstellung auf Selbstausarbeitung, gemeinsamer Besitz von Arbeitsgeräten und Maschinen und sorgfältige Schulung haben es ermöglicht, zu diesem Resultat zu kommen.⁴³

Zwei Parallelen lassen sich in den Diskursen dieser beiden Zweige des Amateurfilms erkennen: Sowohl der bürgerliche KdKÖ als auch der Bund der sozialistischen Arbeiterfilmer erachteten technische Kenntnisse für eine schöpferische Filmtätigkeit als notwendig und griffen zudem ähnliche Genres, wie Natur- und Sportaufnahmen, Ausflugsfilme oder Reportagen, auf. Was aber die beabsichtigte Wirkung und übergeordnete Nutzung betrifft, so sind die Ziele unterschiedlich: Der Bund der sozialistischen Arbeiterfilmer versteht Amateurkinematografie nicht nur als persönliche Liebhaberei, sondern als Kampfmittel im Dienste des Sozialismus.⁴⁴ Die Filme sollten die Wirklichkeit zeigen und im Interesse der Arbeiter_innenschaft sein. Die Schriften der sozialistischen Bildungszentrale und des Bundes der sozialistischen Arbeiterfilmer lassen – nach anfänglicher Skepsis gegenüber dem neuen Medium Anfang der 1930er Jahre – Vorstellungen vom Film als Propagandamittel und Medium der Aufklärungsarbeit erkennen, das vom «schlechten» Unterhaltungsfilm und von bürgerlichen Vergnügungspraktiken distanziert schließlich seiner sozialen Bestimmung, dem politischen (Klassen-)Kampf, zugeführt werden müsse.⁴⁵ Der zu erobernde Filmsport sollte als «echter Arbeitersport» die kollektive und kollektivierte Arbeit am Film in den Dienst der politischen Aufklärung stellen. Die Vorspiegelung einer Scheinwirklichkeit war zentraler Kritikpunkt an der bürgerlichen Kultur, der eine realistische Darstellung des Arbeiter_innenlebens, der «Wirklichkeit», vorgezogen wurde. Ein Vergleich mit der Arbeiter_innenfotografie der 1920er und 1930er Jahre zeigt, dass der geforderten Bildsprache des «sozialen Sinns», dem kollektiven Einsatz der Kamera als erzieherische, scharfe geistige Waffe im Kampfe des Proletariats nicht nachgekommen, sondern viel eher Motive der bürgerlichen Welt – einer Kultur des Besitzes und individualistischen Persönlichkeitskultur – mitgeschleppt wurden: Die Fotografien bezeugen eine (verständliche) Flucht vor dem Alltag und der sozialen Wirklichkeit, die sich somit kaum von bürgerlichen Lichtbildern unterscheiden.⁴⁶

Die organisierten «bürgerlichen» Amateur_innen suchten in ihrer Freizeit sich selbst vergewissernd und verwirklichend, kompetitiv, nachahmend, eskapistisch, selten experimentierend und manchmal humoristisch ihren Weg als Parallelkultur zwischen industriellem Kino und Filmkunst. Über privatistische Belange hinaus sollte an einer gesellschaftlichen Filmkultur partizipiert werden, wobei grundlegende politische, soziale oder ästhetische Transformationen durch die Vereinigung der Interessen im Klub und die Arbeit am Film kaum angestrebt wurden. Der Blick ist wiederholt auf das vom professionellen Kino

⁴¹ Vgl. Öhner: Spezialisierte Fragmentierung, 57; Shand: Theorizing Amateur Cinema, 55 ff.

⁴² Vgl. Ludwig Boltzmann Institut für Geschichte und Gesellschaft (Hg.): Stadtfilm Wien. Die große Demonstration der Wiener Arbeiterschaft am 12. November 1927, <http://stadtfilm-wien.at/film/136/>, gesehen am 19.4.2018.

⁴³ Die Jahresversammlung der Arbeiterfilmer, in: Arbeiter-Zeitung, Nr. 45, H. 185, 5. Juli 1932, 8.

⁴⁴ Vgl. Arbeiter-Zeitung, Nr. 45, H. 44, 13. Februar 1932, 8. Sowie: Das Kleine Blatt, Nr. 6, H. 180, 30. Juni 1932, 10.

⁴⁵ Vgl. Josef Weidenholzer: Auf dem Weg zum «Neuen Menschen». Bildungs- und Kulturarbeit der österreichischen Sozialdemokratie in der Ersten Republik, Wien 1981, 207 ff.

⁴⁶ Vgl. Anton Holzer: Vorwärts! Die österreichische Arbeiterfotografie der Zwischenkriegszeit, in: Fotogeschichte, Beiträge zur Geschichte und Ästhetik der Fotografie, Nr. 33, H. 127, 2013, 17–30, hier 22. Nach Hermann Bausinger verweist die wechselseitige Bezugnahme zum einen auf die «Kulturfähigkeit» der Arbeiter_innen und zum anderen auf den in der bürgerlichen Aufklärung entwickelten Gedanken der klassenübergreifenden Bildsamkeit. Vgl. Bausinger: Bürgerlichkeit und Kultur, 133 f.

Erreichte und Etablierte gerichtet, was einer Identität der Amateurfilmbewegung ebenso zuarbeitete wie der Leistung des Individuums. Frühe Amateurfilmpraktiken sind von einer arbeitsfunktionalen Logik geprägt, die sie ebenso aufgreifen wie durchkreuzen.

Trotz aller Abgrenzungsversuche weisen die ästhetischen Praktiken der Arbeiter_innen und des KdKÖ ambivalente Durchlässigkeit auf: Während zumindest für die proletarische Fotografie das Übernehmen bürgerlicher Motive geltend gemacht werden kann, so nutzten <bürgerliche> Filmamateure_innen kollektive Produktionsstrategien, um das Gemeinschaftsgefühl im Verein zu stärken. Einerseits wurde die Unabhängigkeit von ökonomischen Zwängen gegenüber dem Berufsfilm betont, andererseits schien der radikale Regelbruch in Form einer eigenständig entwickelten, emanzipierten Amateurfilmkultur kaum möglich, womit sich die Amateurfilmpraktiken in der Zwischenkriegszeit als Freizeitkultur zu erkennen geben, in der die Auseinandersetzungen um klassenspezifische Wertvorstellungen und Standortbestimmungen anhand des Film(en)s noch ausgetragen werden.

DOING CLASS

Hochschulzugang, Kunst und das Gewürz-Andere

Die Herausgeberinnen des ZfM-Schwerpunkts zu Klassenfragen haben mich gebeten, ein Forschungsprojekt zu besprechen, in das ich mehrfach involviert bin. Es geht um das 2016 abgeschlossene Projekt *Art.School.Differences*, das «Ungleichheiten und Normativitäten» an drei Schweizer Kunsthochschulen untersucht hat.¹ Die Ergebnisse dieser Studie liegen seit November 2016 in Form eines abschließenden Projektberichts online vor und weisen weit über die Ein- und Ausschlussmechanismen dreier Schweizer Kunsthochschulen² hinaus. Mit explizitem Bezug auf ihre gesamtgesellschaftlichen – tendenziell globalen – Rahmenbedingungen gibt diese Studie Einblicke in die gegenwärtigen Leben (prekärer) Kunst-, Medien- und Wissensarbeiter_innen.³ Genauer gesagt: Es ist der nur scheinbar gänzlich immaterielle Kreativitäts- und Wissenskapitalismus, der den größeren Kontext bildet, auf den der Schlussbericht kontinuierlich hinweist bzw. den er zur Kenntlichkeit entstellt. So legt der Streit über die Ergebnisse der Studie u. a. offen,⁴ wie wenig Institutionskritik zu Zeiten sich (mit Erfolgsmeldungen) vermarktender Hochschulen selbst dann geduldet wird, wenn die jeweiligen Institutionen diese Kritik in Auftrag gegeben haben und eigentlich stolz auf ihre damit demonstrierte Offenheit sein könnten.

Analysieren und intervenieren

Was mich in Bezug auf *Art.School.Differences* von Anfang an fasziniert hat, ist die Praxis der so involvierten wie selbstkritischen Institutionskritik. Damit meine ich zunächst, dass diese Forschung aus der Initiative einer Lehrenden der Zürcher Hochschule der Künste, Prof. Dr. Carmen Mörsch, heraus entstanden ist und daher nur in zweiter Linie eine Auftragsforschung dreier Hochschulen genannt werden kann, der Tatsache zum Trotz, dass die Studie von den drei beforschten Institutionen mitfinanziert wurde. Die drei Hochschulen sind von der Notwendigkeit dieser Beauftragung von innen heraus aufmerksam gemacht und überzeugt worden. Darüber hinaus war es dem Forschungsprojekt von

¹ Ich gehörte zum *International Advisory Board* des Projekts und bin auch deshalb alles andere als eine neutrale Kommentatorin, weil ich selbst an einer Kunstakademie arbeite und ein dementsprechend großes Interesse an den Ergebnissen des Projekts hatte.

² Untersuchte Hochschulen und zugleich Fördergeber sind: Haute Ecole d'Art et de Design (HEAD – Genève), Haute Ecole de Musique (HEM Genève-Neuchâtel), Zürcher Hochschule der Künste (ZHdK). Darüber hinaus wurde die Projektarbeit durch das Staatssekretariat für Bildung, Forschung und Innovation (SBFI) im Rahmen des Bundesprogrammes Chancengleichheit von Frauen und Männern an den Fachhochschulen 2013–2016 gefördert.

³ Vgl. Philippe Saner, Sophie Vögele, Pauline Vessely; unter Mitarbeit von Tina Bopp, Dora Borer, Maëlle Cornut, Serena Dankwa, Carmen Mörsch, Catrin Seefranz, Emma Wolukau-Wanambwa: *Schlussbericht Art.School.Differences. Researching Inequalities and Normativities in the Field of Higher Art Education*, hg. v. Institute for Art Education, Zürich, November 2016, Eintrag im Projektblog, blog.zhdk.ch/artschool-differences/schlussbericht/, diese und alle weiteren genannten Onlinequellen gesehen am 12.5.2018.

⁴ Vgl. Anm. 6.

Anfang an wichtig, nicht nur <über> Studierende und lehrende Kolleg_innen und ihren institutionellen Kontext zu forschen, sondern mit ihnen – gemäß dem Ansatz der Ko- bzw. Aktionsforschung, welche der Methodologie der *Participatory Action Research* folgt.⁵

Durchaus selbstkritisch heißt es zu diesem Ansatz jedoch schon in der Einleitung zum Schlussbericht:

Die im Rahmen der partizipativen Aktionsforschung in Anspruch genommene Auflösung der Trennung in Subjekte (Forschende) und Objekte (Beforschte) wurde zwar nicht aufgelöst, trotzdem konnten wir zu einer Differenzierung des Verhältnisses von Forschenden und Beforschten und zu einer Vervielfachung der Formen der Wissensproduktion beitragen. [...] Überlegungen zur Bedeutung und zum Verhältnis von sozial- und kulturwissenschaftlicher Forschung, partizipativen Methoden und politischen Interventionen innerhalb der untersuchten Institutionen waren für unser Vorhaben besonders wichtig. (Sch 4)⁶

Die grundsätzliche Stoßrichtung von *Participatory Action Research* geht erstens dahin, Institutionen nicht nur zu beforschen, sondern zu transformieren bzw. stärker noch – so zumindest der Anspruch von *Art.School.Differences* – in sie zu intervenieren (vgl. ebd.). Zweitens ist dieser Ansatz von der Überzeugung getragen, dass Institutionen sich nur dann wirklich und nachhaltig verändern, wenn die in der jeweiligen Institution Tätigen die Veränderungen wollen und genug Fantasie, Fähigkeiten und Möglichkeiten besitzen, um die entsprechende Transformation auch tatsächlich herbeizuführen. Verordnete Veränderungen von oben hingegen – meist werden sie heute Reformen genannt – funktionieren nur, solange es Zwang gibt. Und auch unter Zwang sind ihre Erfolge häufig nur mäßig.

Die Forscher_innen von *Art.School.Differences* sind sich mehr als bewusst, dass ein partizipatorischer Ansatz zum «Forschen im Widerspruch» (Sch 6) führt, und zwar in mehrfacher Hinsicht. So will *Art.School.Differences* den besten Intentionen der beforschten Institutionen zuarbeiten – Intentionen, wie sie mit Bezug auf Inklusion und Diversität insbesondere in den Dokumenten der institutionellen Selbstdarstellung artikuliert werden –,⁷ dieselben Institutionen zugleich aber auch kritisieren.⁸ Hinzu kommt das offen ausgetragene Problem des Zeitdrucks. Während Ko-Forschung zeitintensiv und prozessorientiert ist, war das Projekt *Art.School.Differences* von Anfang an durch eine – auch finanzielle – Deadline und die Verpflichtung auf Ergebnisse gerahmt.⁹ Bemerkenswert ist schließlich auch, wie selbstreflexiv und -kritisch das Projektteam mit der Spannung zwischen der Selbstverpflichtung gegenüber der institutionellen Intervention einerseits und dem Anspruch auf (sozial-)wissenschaftliche Objektivität andererseits umgeht und dies auch im Schlussbericht immer wieder thematisiert.

Das zeigt sich auch im bewusst gewählten und begründeten Methodenmix. Um dem Anliegen der nachhaltigen institutionellen Veränderung durch Forschung Rechnung zu tragen, wurden im Rahmen von *Art.School.Differences* quantitative Analysen der Daten der Hochschuladministrationen sowie des statistischen Bundesamtes, Beobachtungen der Aufnahmeverfahren, qualitative

⁵ Vgl. Orlando Fals-Borda, Mohammad Anisur Rahma: *Action and Knowledge. Breaking the Monopoly with Participatory Action Research*, New York 1991.

⁶ Saner u. a.: *Schlussbericht Art.School.Differences*, im Folgenden mit der Sigle «Sch» zitiert.

⁷ Vgl. dazu insbesondere Emma Wolukau-Wanambwa: «An analysis of marketing strategies and promotional materials», Kap. 7, Sch 361–396.

⁸ Bei aller Kritiknotwendigkeit muss man den drei beteiligten Bildungsinstitutionen zweifellos zugutehalten, dass sie sich bereit erklärt haben, sich kritisch untersuchen zu lassen und dies auch finanziell zu ermöglichen. Offensichtlich haben die beteiligten und beauftragenden Kunsthochschulen aber nicht mit der Art von Forschung und Intervention gerechnet, die ihnen dann in der Form des Schlussberichts inklusive konkreter Anleitungen für «Handlungsfelder» (Kap. 10, Sch 420–429) zur Kenntnis gebracht wurde. Das machen die – ebenfalls auf dem Blog veröffentlichten – und ihrerseits äußerst kritischen Stellungnahmen der drei Hochschulen deutlich. Das International Advisory Board hat darauf seinerseits mit einer Metakritik reagiert, die ebenfalls auf dem Projektblog veröffentlicht wurde, *Stellungnahme des International Advisory Board zu den Stellungnahmen der HEAD – Genève, der HEM und der ZHdK zum Schlussbericht des Forschungsprojektes «Art.School.Differences»*, dort datiert 28.11.2016, blog.zhdk.ch/artschooldifferences/files/2016/10/Meta_Stellungnahme_InternationalAdvisoryBoard_neu.pdf.

⁹ Diese Spannung wird insbesondere in Kap. 8 reflektiert, das mit dem Zitat von Adelman «Action research is not for the impatient» (Sch 397) beginnt. Zum Konflikt zwischen «Zielorientierung versus Prozessorientierung» vgl. Sch 401.

¹⁰ Zur Ko-Forschung wurden Studierende und Lehrende der drei untersuchten Kunsthochschulen über einen Call eingeladen.

Interviews und Analysen der Curricula sowie Infomaterialien der drei beteiligten Kunsthochschulen von Anfang an mit sogenannten Ko-Forschungsprojekten im Sinn der Aktionsforschung verbunden. Diesem Ansatz zufolge ist es entscheidend, dass die Ko-Forschenden selbst entscheiden, wozu sie forschen wollen – bei *Art.School.Differences* allerdings eingeschränkt in Bezug auf das Rahmenthema «Ungleichheiten und Normativitäten im Feld der tertiären Kunstausbildung»; und dass sie die Kooperation mit wissenschaftlichen Expert_innen (in diesem Fall die Mitarbeiter_innen von *Art.School.Differences*) nur bei konkretem Bedarf als Ressource für die eigenen Anliegen nutzen.¹⁰ Das wurde von den Projektmitarbeiter_innen keineswegs als Vorwand verstanden, die Ko-Forscher_innen ganz auf sich allein gestellt zu lassen. Vielmehr wurde ihnen angeboten, sich in Workshops unterschiedliche Forschungsmethoden, Theorien (insbesondere der Ungleichheit und Normativität) sowie theoretische Konzepte anzueignen.¹¹

Dieser <Input> blieb aber keine Einbahnstraße. Im Zuge des Ko-Forschungsprozesses wurde vielmehr klar: Zwar hatten sich die Ko-Forscher_innen – alleamt Lehrende und Studierende der drei beteiligten tertiären Bildungseinrichtungen – bislang nicht als Bildungsforscher_innen verstanden, doch sie brachten jede Menge praktische Erfahrungen und Wissen um Ungleichheiten und Normativitäten an ihren jeweiligen Kunsthochschulen mit, fügten also zum Projekt-design von *Art.School.Differences* durchaus neue Fragestellungen, methodische Ansätze und – vor allem – Interventionsmöglichkeiten hinzu. Stellvertretend für die vielfältigen Interventionsvorschläge, die aus den Ko-Forschungen heraus gemacht wurden, sei hier auf die Clips des *Coco Nuts Collective* verwiesen.¹² Dieses Kollektiv von Ko-Forscher_innen hat auf der Grundlage von Interviews visuelle Handlungsanleitungen zum Überleben von Studierenden aus sogenannten Drittstaaten an Kunsthochschulen in zehn Episoden produziert und auf Vimeo allen Interessierten zur Verfügung gestellt.¹³ Die Serie trägt den Titel *How to Survive in the Swiss Art Schools' Jungles* und ist ohne Zweifel auch für (ausländische) Studierende jenseits von Kunsthochschulen sehr hilfreich – ebenso wie für die Lehrenden, die wohl noch viel weniger um die Herausforderungen wissen, mit denen benachteiligte Studierende im Alltag konfrontiert sind.

Klassenfragen

Dass Klassenfragen an Kunsthochschulen eine eminente Rolle spielen, hatte schon die Pilotstudie gezeigt, welche *Art.School.Differences* zugrunde liegt,¹⁴ nicht zuletzt weil sich dort in Interviews gezeigt hatte, dass die meisten Befragten beim Stichwort «Diversität» an die in ihren Augen mehr oder weniger abgehakte Geschlechterfrage denken, während etwa die Aspekte von *class* und *race* unthematisiert bleiben bzw. auf Nachfrage als irrelevant erachtet werden. Vor dem Hintergrund dieser Vorstudie verfolgte *Art.School.Differences* von Anfang an das Ziel, die verschiedenen Achsen der Ungleichbehandlung in ihren

¹¹ Im Sommer erscheint ein fünfteiliger Reader zu Begriffen, Methoden und theoretischen Ansätzen, mit denen gearbeitet wurde, auf dem Blog und als Buch im Peter Lang Verlag Zürich. Die Reader fokussieren die Themen: 1. Ungleichheiten und Normativitäten im Feld der Kunsthochschule erforschen; 2. (De-)Konstruktionen der Kunsthochschule: Soziologien der Bildung und der Kunst; 3. (De-)Kolonisierung der Kunsthochschule: Methoden feministischer post_kolonialer Kritik und der Anti-Diskriminierung; 4. (De-)Privilegierung der Kunsthochschule: weiss-Sein, Migration, Klasse und Geschlecht zwischen Diversity und Internationalisierung; 5. (De-)Normalisierung der Kunsthochschule: Ableismus, Körperlichkeit und Politiken der Repräsentation.

¹² Zur eigenen Darstellung der Arbeit des Kollektivs vgl. Sophie Vögele: *Swiss Art School Jungle*, Eintrag im Projektblog, dort datiert 31.10.2017, blog.zhdk.ch/artschooldifferences/2017/10/31/netzwerktagung-aktionsforschung-1-bildersprache-web-hgkj/.

¹³ Vgl. Coco Nuts Collective: *How to Survive in the Swiss Art School's Jungle* auf Vimeo: vimeo.com/user41476773; Übersicht der verschiedenen Ko-Forschungsprojekte auf dem Projektblog, blog.zhdk.ch/artschooldifferences/ko-forschung/.

¹⁴ Vgl. Catrin Seefranz, Philippe Saner: *Making Differences: Schweizer Kunsthochschulen. Explorative Vorstudie*, Januar 2012: blog.zhdk.ch/artschooldifferences/files/2013/11/Making_Differences_Vorstudie_Endversion.pdf. Sie schließt ihrerseits an eine Studie zu den Ausschlussmechanismen des Aufnahmeverfahrens des Studienzweigs Bildende Kunst an der Akademie der bildenden Künste Wien an: Barbara Rothmüller: *BewerberInnen-Befragung am Institut für bildende Kunst 2009*, Akademie der bildenden Künste Wien, Februar 2010, akbild.ac.at/Portal/organisation/uber-uns/Organisation/arbeitskreis-fur-gleichbehandlungsfragen/jendbericht.pdf. Eine weitere wichtige Referenzstudie zur englischen Situation von Kunst- und Designhochschulen, auf die *Art.School.Differences* sich häufig bezieht: Penny Jane Burke, Jackie McManus: *Art for a Few. Exclusion and misrecognition in art and design higher education admissions*, National Arts Learning Network, London 2009.

(verstärkenden) Wechselbeziehungen zu untersuchen. Das Projekt ist hiermit dem Ansatz der intersektionalen Ungleichheitsforschung verbunden. In diesem Sinn schließt schon die Einleitung des Schlussberichts mit folgendem Zitat von Dipti Bhagat und Peter O’Neill zum Anspruch, nicht nur zu erforschen, «how class works as a barrier, but how socio-economic privilege works to thicken and complicate the barriers of age, disability, gender, race and sexuality. Thus, work to widen participation in Higher Education must address the totality of these barriers to offer real, structural change.»¹⁵

Meines Erachtens ist *Art.School.Differences* in Sachen intersektionaler Ungleichheitsforschung geradezu exemplarisch. Der Ausgangspunkt des Projekts ist dabei ein mit Pierre Bourdieu weit verstandener Klassen-Begriff: Im Unterschied zum marxistischen, «auf zwei antagonistische Klassen» ausgerichteten Verständnis gehe es heute, so die Verfasser_innen des Schlussberichts, um

die Einteilung gesellschaftlicher Gruppen aufgrund ihrer verfügbaren Ressourcen in einer bestimmten hierarchischen Gesellschaftsordnung. Damit sind jedoch auch Prozesse der Nicht-Anerkennung auf politischer, institutioneller oder individueller Ebene verknüpft, die in Schicht- oder Milieukonzepten meist nicht berücksichtigt werden. Angehörige einer jeweiligen Klasse verfügen aufgrund der unterschiedlichen Verteilung von ökonomischen (Vermögen, Einkommen etc.), kulturellen (Wissen, Diplome etc.), sozialen (Netzwerken, 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 [...]. (Sch 13)

Auf dieser methodischen Grundlage haben die quantitativen Analysen, die Beobachtungen sowie die qualitativen Interviews im sozialwissenschaftlichen Teil von *Art.School.Differences* deutlich gemacht, dass das ökonomische und symbolische Kapital der Eltern von an Kunsthochschulen Aufgenommenen noch beträchtlich höher ist als das ohnehin schon weit über dem gesellschaftlichen Durchschnitt liegende Kapital der Eltern von Studierenden an Universitäten.¹⁶ Schlüsselt man das Elternkapital derjenigen, die an den drei untersuchten Schweizer Kunsthochschulen einen Studienplatz erhalten haben, näher auf, so zeigt sich einerseits, dass die tendenziell in Teilzeit arbeitenden Mütter der akzeptierten Studierenden über hohes symbolisches Kapital verfügen, während die Väter umfangreiches ökonomisches Kapital mitbringen. Oder anders gesagt: Die in Kunsthochschulen aufgenommenen Studierenden kommen in der Mehrzahl aus Familien, in denen eine stark gegenderte Arbeitsteilung vorherrscht (vgl. Sch 153). Und das wiederum macht deutlich, inwiefern finanzielle Privilegien bei der Zulassung zum Kunststudium durch Privilegien des familiären Umsorgtwerdens verstärkt werden; und dies alles um den offenbar gewollten Preis einer traditionell heterosexuellen Arbeitsteilung.¹⁷

Seit der Durchsetzung der sogenannten Bologna-Reform verengen sich die sozialen Hintergründe bzw. Privilegien in Richtung derartiger Elternbiografien sogar zunehmend und Studierende mit dem doppelt privilegierten

¹⁵ Dipti Bhagat, Peter O’Neill (Hg.): *Inclusive Practices, Inclusive Pedagogies. Learning from Widening Participation Research in Art and Design Higher Education*, London 2011, 21, online unter guildhe.ac.uk/ukadia/wp-content/uploads/sites/3/2013/11/Inclusive_Practices_Inclusive_Pedagogies.pdf.

¹⁶ Vgl. Kap. 5.1.6: «class matters: Herkunftsmilieus der Studierenden», Sch 149–154. Zu einem ähnlichen Ergebnis kam schon die Studie von Barbara Rothmüller, vgl. dies.: *BewerberInnen-Befragung*, 35–45.

¹⁷ Den Erhebungen von *Art.School.Differences* zufolge impliziert das aber nicht (mehr), dass Studierende mit derartigen Privilegien nicht arbeiten oder sich nicht um Stipendien kümmern müssten, um das Studium zu finanzieren. Das wirkt natürlich ein noch verheerenderes Schlaglicht auf die Situation jener Studierenden, die sich ohne diese Privilegien durchschlagen müssen.

Elternhintergrund dominieren die Kunsthochschulen immer stärker. Diese Verengung macht paradoxerweise jedoch das Begehren der Institutionen auf ein ethnisch und/oder kulturell Anderes nur umso größer – ein Anderes, das zugleich exotisiert und domestiziert wird. Der Schlussbericht umschreibt dieses Konzept von Andersheit mit einem Zitat von bell hooks: «ethnicity becomes spice» (Sch 394). Dieses Gewürz-Andere soll zwar aufregend, aber jeweils so verfasst sein, dass die bestehenden institutionellen Regeln und Arrangements nicht verändert werden müssen. In diesem Sinn heißt es im Schlussbericht: «Sobald die soziale, ökonomische, gesundheitliche etc. Situation dieser anderen Studierenden und ihre spezifischen Erfahrungen jedoch zu Reibungen innerhalb der Institution führen, verschiebt sich der Diskurs von Heterogenität, Vielfalt und Bereicherung hin zu einer Behandlung von <Problemfällen>» (Sch 256). So wird Menschen mit Migrationserfahrungen beispielsweise vorgeworfen, dass sie sich zu wenig mit der Hochschule identifizieren (vgl. Sch 259) oder die <richtigen> künstlerischen bzw. theoretischen Referenzen nicht kennen.¹⁸ Ähnliches gilt in Bezug auf (ältere) Studierende, die aufgrund von Betreuungspflichten nicht bereit bzw. schlicht nicht in der Lage sind, die Kunsthochschule zu ihrem möglichst uneingeschränkten Lebensmittelpunkt zu machen (vgl. Sch 415). Besonders schwierig ist der Zugang zu Kunsthochschulen der Studie zufolge für in der Schweiz aufgewachsene Menschen mit Migrationserfahrungen. Sie entsprechen dem Begehren nach fremden Gewürzen offenbar überhaupt nicht und sind extrem unterrepräsentiert (vgl. Sch 158). Migrationserfahrungen als zusätzliches Wissen zu werten, liegt Hochschulvertreter_innen in den Aufnahmekommissionen demnach gänzlich fern.

Zusammengefasst heißt das: *Art.School.Differences* führt eindringlich vor Augen, wie Privilegien in puncto ökonomisches und symbolisches Kapital von heteronormativen Geschlechtermustern gestützt werden. Und je mehr diese Privilegien in den letzten zehn Jahren zur Voraussetzung, ja Norm eines Kunststudiums geworden sind, desto stärker formiert sich das Begehren nach einem so wilden wie domestizierbaren Anderen. Zwar werden Diversität und Internationalisierung in den Selbstbeschreibungen und Werbebroschüren der analysierten Kunsthochschulen großgeschrieben. Doch die diesbezüglichen Absichtserklärungen sind eigentlich eher Garanten des Gegenteils, scheinen sie doch von der Überzeugung getragen, dass Diversität gerade in Sachen *race* und Klasse nichts an den bestehenden Strukturen verändern und nichts kosten darf, sondern ein Gnadenakt seitens der Vertreter_innen der Mehrheitsgesellschaft ist. Dieses Ergebnis bestätigt eine These von Sara Ahmed, die von Diversitätserklärungen als *non-performatives* gesprochen hat; d.h. von Ankündigungen, die das bloße Vortäuschen eines Willens zur Umsetzung produzieren. Oder anders gesagt: Nichtperformative Sprechakte sorgen dafür, dass sich an der Zusammensetzung der Studierenden und Lehrenden nichts verändert und der Schein des Umsetzens von Diversitätsbekenntnissen trotzdem gewahrt wird.¹⁹ In Ahmeds Worten: «[W]riting documents and having good policies becomes a substitute for action».²⁰

¹⁸ Nach der Analyse dieser Ausschlussaktik in einem Team von Ko-Forscher_innen empfiehlt das *Coko Nuts Collective* (vgl. Anm. 12) am Ende der 7. Episode von Rat-schlägen für ausländische Studierende, die eigenen Referenzen offensiv in Umlauf zu bringen: «Sharing your artistic references makes knowledge flow.», vgl. dies.: *How to Survive*.

¹⁹ Vgl. Sara Ahmed: *On Being Included. Racism and Diversity in Institutional Life*, Durham, London 2012, 116f.

²⁰ Ebd. 101; vgl. diesbezüglich auch die Auseinandersetzung des Projekts *Art.School.Differences* mit Melissa Steyns Ansatz der *Critical Diversity Literacy* als Fähigkeit, «unterschiedliche gesellschaftliche Positionierungen und die damit verbundenen Privilegien oder Benachteiligungen überhaupt wahrzunehmen» (Sch 68f.).

So kommt *Art.School.Differences* in Beantwortung der Ausgangsfrage nach Ungleichheiten und Normativitäten an Kunsthochschulen schließlich zum Ergebnis:

Gesamtgesellschaftlich betrachtet wird in den Kunsthochschulen also gerade nicht die Herstellung von sozialem <Ausgleich> und <Aufstieg> angestrebt, die beobachtbaren Tendenzen weisen vielmehr die (Re-)Produktion von Differenzen und damit von Ungleichheiten in zweierlei Hinsicht auf: Auf der sozialen Ebene die Differenz zwischen aufgenommenen und abgelehnten Kandidat_innen der Hochschulen einerseits, auf der Ebene der materiellen Praktiken die Klassifikation in legitime, d.h. staatlich förderungswürdige und auszubildende und nicht-legitime Praktiken. Daran anschließend stellt sich demnach weniger die Frage, ob die Kunsthochschulen Ungleichheiten reproduzieren, sondern ob sie darin – im Vergleich zu anderen Bildungsinstitutionen – nicht vielmehr als besonders <effizient> zu bezeichnen sind. (Sch 411)

Umso absurder mag angesichts dieses Befunds erscheinen, dass den Erhebungen von *Art.School.Differences* zufolge das Kunstfeld in den Augen seiner Protagonist_innen weiterhin – wie auch schon Bourdieu (für seine Zeit) herausgefunden hatte – als eines gilt, das sich von der Ökonomie fern hält, ja als Gegenteil des Ökonomischen angesehen wird. Nicht ohne Grund sprechen die Forscher_innen von *Art.School.Differences* mit Bourdieu auch von einer «<anti-ökonomischen> Haltung» des Kunstfelds.²¹ Denn im Widerspruch zur Leugnung der ökonomischen Dimension ihres Felds affirmieren sowohl Lehrende als auch Studierende von Kunsthochschulen so ökonomische Logiken wie die der Konkurrenz, des Wettbewerbs und der Vermarktlichung ziemlich uneingeschränkt.

Das zeigt insbesondere die Auswertung der qualitativen Interviews mit Studierenden und Lehrenden zur Bedeutung von Aufnahmeprüfungen. Die Analyse dieser Interviews legt Denk- und Affektstrukturen frei, welche Logiken des <Kreativitätskapitalismus> im weitesten Sinn verdeutlichen. Die hohen Investitionen nämlich, die ein Kunststudium mit sich bringt und zu denen sich dann noch schlechte Jobaussichten gesellen, werden von Studierenden mit der besonderen Qualität bzw. dem Stichwort <Exzellenz> des Studiums sowie mit der exklusiven Betreuung an Kunsthochschulen gerechtfertigt. Worin diese Exzellenz bestehen soll, wird jedoch weder inhaltlich expliziert noch reflektiert. Als ihre unhinterfragte Garantie gelten strenge Aufnahmeprüfungen sowie kleine, familiäre Klassen – also eine im Vergleich mit sogenannten Massenuniversitäten exklusive Betreuungssituation.²²

Umgekehrt fungiert das fetischisierte <Passen> zu einer familiären Klasse neben dem nicht weniger mysteriösen Verfügen über <Talent> als wichtiger Auswahlgrund von Studierenden im Rahmen der Aufnahmeprüfungen. So tragen die unterschiedlichsten Akteur_innen im Feld der tertiären Kunstausbildung zu einem Prozess bei, den *Art.School.Differences* im Anschluss an Herbert Kalthoff als *doing class* bezeichnet.²³ Es geht dabei um ein Affirmieren und Sicheinfügen im Sinn der Konstruktion einer möglichst homogenen, familienartigen Passungsgemeinschaft, die sich darin bestärkt, eine Gemeinschaft der

²¹ Vgl. Kap. 5.1.7.: «Eine anti-ökonomische Haltung – Motive zur Studienwahl», Sch 154 f.

²² Zur Frage, inwiefern Kunsthochschulen eine Katalysatorenrolle bei der Einführung von Aufnahmeprüfungen an Universitäten gespielt haben, vgl. Barbara Rothmüller: *Chancen verteilen. Ansprüche und Praxis universitärer Zulassungsverfahren*, Wien 2011.

²³ Vgl. dazu Sch 294 f. sowie Herbert Kalthoff: *Doing/undoing class in exklusiven Internatsschulen*. Ein Beitrag zur empirischen Bildungssoziologie, in: Werner Georg (Hg.): *Soziale Ungleichheit im Bildungssystem. Eine theoretisch-empirische Bestandsaufnahme*, Konstanz 2006, 93–122.

Talentiertesten zu sein, wenngleich beim Talentecheck in erster Linie faktisch bestehende Normativitäten bestätigt worden sind. Das *doing class* im Sinn der Reproduktion von bestehenden Normen und Privilegien in unterschiedlichen Kapitalsorten spielt häufig selbst dort noch eine große Rolle, wo man sich dem Wortlaut nach von einem Meisterklassendenken verabschiedet hat, das *Art.School.Differences* zufolge aber im habituellen Alltagshandeln weiterlebt. D.h.: Man performt uneingestandenerweise immer noch das (Meister-)Klassensystem als eines der Reproduktion von Privilegien. Damit wird aber auch die Klassenfrage im ökonomischen Sinn noch einmal relevant: Denn die zeit- aufwändige und emotional intensive Performance des *doing class* ist vor allem dann nicht zu leben bzw. wird im Aufnahmeprozess jenen abgesprochen, die <nebenher> – d.h. neben der Klasse, die alles fordern darf und muss – Lohnarbeiten müssen oder Pflegeverpflichtungen haben: «Es sind in erster Linie Kandidat_innen und Studierende mit Arbeits- und Betreuungsverpflichtungen ohne <solide finanzierten Background> oder gesundheitlichen Problemen, die diese Verfügbarkeit für die Klassenfamilie nicht oder nur teilweise einlösen können.» (Sch 301)

Aber nicht nur Aufnahmeprüfungen werden mit Verweis auf ihre Exzellenzsicherung gutgeheißen und ihre Abschaffung als etwas vollkommen Undenkbares erfahren.²⁴ Als Exzellenzsicherung gilt den Erhebungen von *Art.School.Differences* zufolge zunehmend auch die möglichst große Schere zwischen der Zahl der Bewerber_innen einerseits und der der Akzeptierten auf der anderen Seite. Das vermengt sich mit der Zementierung eines künstlerischen Kanons: Denn mit dem Glauben an einen derart formalen und zugleich mythischen Indikator der Exzellenz befördern (Kunst-)Hochschulen einen nur scheinbar freien Markt, der nach den Logiken von Wettbewerb und Konkurrenzkultur funktionieren soll, der aber letztlich Bildungsprivilegien und einen Kanon reproduziert, als dessen Zentrum der euro-amerikanische Raum verstanden wird: «Das internationale Renommee funktioniert entlang ganz bestimmten transnationalen Zentrums-Peripherie-Strukturen. Der Euro-Amerikanische Raum wird dabei als Zentrum gesetzt, an dem sich der <Rest> in der Peripherie orientieren muss, um die entsprechende Anerkennung zu erhalten.» (Sch 357)

Wo also Exzellenz überhaupt <expliziert> wird, geschieht dies nicht anhand von diskutierbaren, inhaltlichen Kriterien, sondern mit Bezug auf die Währungen von Wettbewerbssiegen und Rankingpunkten. Deshalb werben (Kunst-)Hochschulen in ihren Selbstdarstellungen – zuvorderst auf Websites – zunehmend mehr mit dem Gewinnen von Drittmitteln und anderen Wettbewerben oder Preisen (im Fall von Kunsthochschulen auch von *Residencies* oder Ausstellungs-beteiligungen), welche die hauseigenen Studierenden und Lehrenden erkämpft haben. Mit diesen und anderen kompetitiven Marketingstrategien passen sich (Kunst-)Hochschulen der meist als von außen aufgezwungen dargestellten Vermarktlichung des tertiären Bildungssektors nicht nur an. Sie tragen vielmehr

²⁴ «Es zeigte sich, dass die Frage, ob sie sich eine Kunsthochschule auch ohne Zulassungsprüfungen vorstellen könnten, bei vielen Dozierenden den Status von etwas Unsagbaren, quasi Undenkbareren hatte.» (Sch 177). Vgl. im Schlussbericht den Abschnitt 5.2.4. «Legitimationsmuster zur Begrenzung der Studienplätze», 173–179.

massiv zu genau derartigen Konkurrenzverhältnissen bei bzw. verstärken sie und damit auch die mysteriöse Währung Exzellenz – der Tatsache zum Trotz, dass gerade das Feld der Kunst sich so gerne als ökonomiefremd präsentiert.

Art.School.Differences zufolge ist auch der kontinuierliche Ausbau von Kommunikations- und Marketingabteilungen an (Kunst-)Hochschulen als Teil der vom tertiären Bildungssektor selbst vorangetriebenen Vermarktlichung zu verstehen; einer Vermarktlichung, mit der auch der «Druck zur Visibilität» (Sch 272) Einzug hält. Damit ist gemeint, dass Universitäten sich zunehmend über mediale Berichte von Auszeichnungen ihrer Studierenden und Lehrenden als «exzellente» verkaufen. Dabei werden die Studierenden und Lehrenden ihrerseits instrumentalisiert – nämlich dadurch, dass sie zum durchaus auch ökonomisch verwerteten Kapital von Bildungsinstitutionen werden, ohne dafür finanziell entschädigt zu werden. In diesem Sinn zitiert der Schlussbericht eine Lehrperson:

Dass die Kommunikation sooo die Überhand nimmt am Image der Schule und sie auch bestimmt und zensiert, das ist wirklich ... [...] es ist schon [so], dass sich jede Schule mit einer Kommunikationsabteilung pariert, die es nie vorher gab und das ist ein grosser Bestandteil der Arbeit der Schule: Das Image irgendwie zu preisen und die Studenten masslos zu instrumentalisieren darin, deren Arbeit, deren Preise, deren Stipendien, öffentliche Auftritte, was weiss ich, deren Leistung als Alumni. Das alles ist eine Grossmaschine für Kommunikation extern, [um] für neue Studenten zu werben, aber auch als Ort super sexy zu sein. (Sch 272 f.)

KLASSENSPRACHEN. PUNKT.

Astrid Deuber-Mankowsky Als dieses Heft zum Schwerpunkt Klasse noch in der Planung war, hast du am 22. Juli 2017 an einer Veranstaltungsreihe *Klassensprachen*¹ teilgenommen. Du hast diese Veranstaltung auf deiner Homepage als «Klassensprachen.», also mit einem Punkt angekündigt.

Marlene Streeruwitz Zuerst einmal war es nostalgisch seltsam, dass mit diesem Begriff *Klassensprachen*. eingeladen wurde. Es ist ja nun so, dass ich bei meiner Arbeit all diese politischen Begriffe der Emanzipation der 60er und 70er Jahre in aller Alleinheit immer zur Grundlage genommen hatte. Für mich schloss sich also eine Art Kreis. Das bringt der Punkt nach *Klassensprachen* auch grammatikalisch zum Ausdruck.

A.D. Hast du einen Vortrag gehalten, einen Text vorgelesen, ein Gespräch geführt?

M.S. Ich fürchte, ich habe alle drei Textsorten benutzt. Ich habe eine jüngere Kollegin, Hanne Lippard, und ihr Werk vorgestellt. Ein Vortrag ergab sich aus der Erklärung, welchen Weg die Entwicklung meiner Sprache und meines Sprechens genommen hat. Gelesen habe ich aus *Der Abend nach dem Begräbnis der besten Freundin*.² Dieser Text ist ins Englische übersetzt und war deshalb Hanne Lippard zugänglich, die auf Englisch schreibt. Es ist aber gleichgültig, aus welchem meiner Texte ich läse. Es geht immer um die Entwirrung dessen, was ich die Verquickung all der Sprachen ins Sprechen einer Person nennen würde.

A.D. Kannst du etwas mehr über die Entwicklung deiner Sprache und des Sprechens sagen?

M.S. Interessanterweise habe ich den Umweg über die Sprachen der militärischen Besatzung meines Landes nach dem Zweiten Weltkrieg genommen. So studierte ich Slawistik mit Schwerpunkt russische Literatur. Dafür musste ich Russisch lernen. Das war die Sprache der Besatzungsmacht. Die kleine Stadt, in der ich aufgewachsen bin, war das Hauptquartier der russischen Armee in Österreich.

¹ Die Veranstaltungsreihe *Klassensprachen* fand vom 20.7.–17.9.2017 im Berliner Verein für Kunst- und Kulturförderung District statt.

² Vgl. Marlene Streeruwitz: *Der Abend nach dem Begräbnis der besten Freundin*, Frankfurt/M. 2008.

Bis zu meinem fünften Lebensjahr war es Alltag, diese Sprache auf der Straße gesprochen zu hören, und es war die Sprache derer, die die Macht über uns ausübten. Später dann, ich war ungefähr 30 Jahre alt und in einer tiefen Krise, verweigerte ich das Sprechen und vor allem das Lesen von Deutsch. Mehrere Jahre las ich überhaupt nur englischsprachige Texte und machte mich so theoretisch zweisprachig. Im Alltag musste ich ja weiter kommunizieren. Das Leben geht schließlich unerbittlich weiter, besonders wenn Kinder zu versorgen sind.

Im Schreiben, mit dem ich begonnen hatte, war ich von dem Schock überwältigt, nach dem Holocaust zu schreiben, und geriet da in einen Singsang. Eine Art lyrisch stotterndes Kindersprechen war das, die ich heute gar nicht mehr deuten kann. Am Ende konnte ich diese Sprachverwirrungen in einen Stil fassen, der die Bedeutungen transportieren kann, sich aber der hegemonialen Geschichte und der Geschichte der Hegemonie verweigert. So sind die Texte unzitierbar gemacht und sind in ihrer Zerbrochenheit unfähig, die Illusionen des Hegemonialen zu affirmieren.

Bei der Veranstaltung *Klassensprachen* wurde sehr richtig festgestellt, dass ich mich mit der Zuwendung zum Englischen auch nur in eine andere Hegemonie begeben hätte. Das stimmt natürlich, und wie schon festgestellt, ist Englisch auch eine der Sprachen der Besatzungsmächte. Damals, Ende der 70er Jahre aber war das Englische eine Eroberung und damit ein Territorium, auf dem ich mich allein fühlen konnte. Der US-amerikanische realistische Roman war dann eine Brücke zur Literatur zurück. Ich musste ja die Tatsache bewältigen, dass nichts, was auf Deutsch geschrieben worden war, den Holocaust hatte verhindern können. Sich der Bedeutung aber nicht zu begeben und verständlich zu bleiben, das ist das Ergebnis der feministischen Grundierung. Ich musste einsehen, und das war sehr schmerzhaft, dass ich mit den abstrakten Texten, die ich damals schrieb, nicht einmal mit mir selber kommunizieren konnte. Um also nicht stumm gemacht zu werden, fand die Rückkehr in das Deutsche statt. Ich empfand damals vor allem die hegemoniale Literatur einschränkend und knebelnd. Dagegen schrieb ich einmal an. Veröffentlichte aber nichts.

A.D. Was genau meinst du mit «hegemonialer Literatur»?

M.S. 60er Jahre: Konventioneller 19.-Jahrhundert-Roman: der Literaturbetrieb immer noch von den Tätern, den Nazis dominiert. Bis <1968> in Wien zustande kam, wurde eine hysterisch avantgardistische Libertinage entwickelt, die mit Zutrittsverweigerung einherging: Teilnahme, auch eine passive, war nur mit totaler Zustimmung möglich. Für Frauen bedeutete das damals Unterwerfung. Damit war körperliche Unterwerfung gemeint. Die Wiener Avantgarden der Wiener Gruppe und des Aktionismus waren direkte Antworten auf die Kultur des Kalten Kriegs, in den die Nazis als antikomunistische Mitstreiter_innen wieder aufgenommen waren. Das waren Kämpfe um die Sprechmacht. Die sexistische Grundstruktur des Austrofaschismus und der Nazizeit wurde fraglos in die Avantgarden übernommen. Frauen waren für diese Künstler der

Tisch, auf dem im wörtlichen Sinn serviert wurde.³ Die ›Befreiung‹ führte dann ja auch nur zur Füllung der Geldbörsen dieser Künstler. Im Sexismus der Avantgarden konnten sich dann später die reaktionären Kreise in Anerkennung dieser Avantgarden wohl und geborgen fühlen. Kanzler Schüssel hatte 2000 in seinem Büro ein großformatiges Bild von Nitsch hängen und ließ das auf allen Fotos sehen.

Das war die hegemoniale Kultur, in der ich schrieb, aber nichts veröffentlichte, aus Angst vor der Vernichtung durch die Öffentlichkeit. Es herrschte Ausschließung. Entweder gehörte Eine zur Kunst und nicht zur Gesellschaft oder zur Gesellschaft, und dann warst du in der Kunst nicht zugelassen. Das galt, bis der Avantgardismus durch die Anpassung an den Kunstmarkt in den 80er Jahren im kapitalistischen Markt und damit auch in der politischen Anerkennung angekommen war. Das war das erste Mal, dass ich zusehen konnte, wie eine Elite durch die Vortäuschung der Auflösung ihren Weiterbestand in transformierter Form sicherte.

A.D. Die Initiatorinnen der Veranstaltungsreihe *Klassensprachen*, Manuela Ammer, Eva Birkenstock, Jenny Nachtigall, Kerstin Stakemeier und Stephanie Weber, stellen mit der Klassen- zugleich die Generationenfrage: Fragen der Übersetzung scheinen ihnen unvermeidlich, um, wie sie schreiben, das «Terrain von Antagonismen auszuloten, in dem sich die politischen Orthodoxien der Vergangenheit mit den sozialen Brutalitäten der Gegenwart treffen».⁴ Welche Bedeutung misst du der Frage der Generation für eine politische Situierung zur Klassenfrage zu?

M.S. Ich habe von Anfang an den Kampf gegen die politischen Orthodoxien und deren kulturelle Macht aufnehmen müssen. Dieser Kampf geht bis heute weiter. Als Feministin damals und mit einem unbedingten Würdebegriff, in den das Demokratische selbstverständlich eingeschlossen ist, war für mich ein induktives Vorgehen – damit meine ich ein Vorgehen, dass sich an der Wahrnehmung einer einzelnen Person und von unten orientiert – die einzige Möglichkeit. Damit war die Feindschaft mit den Orthodoxien und Hegemonien dann schon begründet, und zugleich bildet die Klasse und die Klassenzugehörigkeit, wie ich am Anfang gesagt habe, eine beständige Grundlage des Schreibens. Die sozialen Brutalitäten damals waren der zu beschreibende Zustand und Gegenstand und sind jeweils in der Zeit eingebettet geblieben. Darin bin ich dann so heute wie jede andere. Ich kann aber über die Möglichkeit zu vergleichen feststellen, wie unähnlich die Umstände historisch zueinander sind, und sehe, wie sehr ich in der Zeit bleiben muss, um den aufgenommenen Kampf weiterzuführen.

A.D. Du hast dich in deinem Schreiben schon früh, zu Beginn dieses Jahrtausends, mit dem zutiefst Prekären beschäftigt, dass das Leben von jungen Frauen über immer nur befristete Beschäftigungsverhältnisse und ein

³ Vgl. Günter Brus: Aktionssskizze, 1965, Inventarnummer G 633/O, Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien; Hermann Nitsch, 45. Aktion, 1975, sechs Farbfotografien, Inventarnummer MG 495/3, Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien.

⁴ Manuela Ammer u. a.: *Klassensprachen*, 20.7.–17.9.2017, archivierte Ankündigung der Veranstaltungsreihe auf district-berlin.com/de/klassensprachen/, gesehen am 28.4.2018.

andauerndes heteronormatives Patriarchat bestimmt und sie in ein System von Abhängigkeiten einbettet. Ich denke etwa an den Roman *Jessica, 30*.⁵ Welche Rolle spielen in dieser literarischen Untersuchung der Prekarisierungsprozesse die Klassensprachen?

M.S. Die soziale Brutalität in *Jessica, 30* ist ja nun, dass Jessica mit den neoliberal zerbrochenen Splintern einer *middle-class*-Aufsteigersprache sich selbst zureden muss, um ihr berufliches und persönliches Überleben zu garantieren. Dafür ist dann die Bewusstseinsstromtechnik das richtige Verfahren. Es geht ja um das Sprechen in der inneren Welt der Person und welche Sprachen da eingreifen und Zugang haben.

A.D. Welche Bedeutung spielt es für diese Bewusstseinsstromtechnik, dass es Klassensprachen gibt, also Sprachen, über die sich Zugehörigkeit zu einer Klasse herstellen und durch die zugleich Nichtzugehörigkeiten und die Unmöglichkeit von Klassenüberschreitungen garantiert werden – ungeachtet des Versprechens des öffentlichen Schulsystems, alle Kinder gleich zu behandeln und in gleicher Weise an den Institutionen und gesellschaftlichen Einrichtungen partizipieren zu lassen?

M.S. Eine realistische Anordnung muss die Klassensprachen ja abbilden. Die Frage ist doch nur, ob die in den Klassensprachen eingelassenen Machtverhältnisse offengelegt werden. Das kann formal oder inhaltlich erfolgen. Ich tue das auf allen Ebenen. Die realistische Komposition der Romanfigur als einziges Wahrnehmungszentrum mit einer spezifischen Sprechweise bringt Strukturen wie Klassensprachen in der jeweils persönlichen Ausformung zur Erscheinung. Das ist ein antisozilogisches Verfahren, das die Romanfigur für die Dauer des Romans allen Zuordnungen entreißt. Das Politische ist das Sehenkönnen, wie das gesamte Lebensinventar und alle Zurichtungen zusammenwirken, den Klassenstatus herzustellen, ohne dass das von der Person selbst zur Kenntnis genommen werden muss oder überhaupt werden kann. Das Politische ist dann wiederum das Lesenkönnen eines solchen Texts. Schreiben und Lesen werden einander in diesem Vermögen im Politischen ähnlich.

Als selbst links denkende Person sehe ich immer deutlicher die Inkongruenzen von soziologischen Diagnosen in der Politik und den unzulänglichen Möglichkeiten der Person, in den abgeforderten Lebensrealitäten sich zurechtzufinden. Wie wir immer deutlicher sehen können, handelt es sich um kulturelle Schichtungen, die dem kritischen Blick auf sich selbst im Wege stehen. Klassensprachen sind ein grundlegender Aspekt davon, der ins Bewusstsein gehoben werden muss. Die Auswirkungen des Klassensprechens sind in jeder Person anders und können nur exemplarisch verhandelt werden. Diese Verhandlungen, wie etwa anhand einer Figur im Roman, sind dann das Politische. Die Literatur ist der Ort, an dem die Zusammensetzungen im Einzelnen und von unten, immer aus der Perspektive der einzelnen Person untersucht werden können und nicht abgeleitet werden müssen.

⁵ Vgl. Marlene Streeruwitz: *Jessica, 30*, Frankfurt/M. 2004.

A.D. Politischer Feminismus und die Klassenfrage schließen sich also nicht aus?

M.S. Im Gegenteil, sie sind auf die komplizierteste Weise verquickt. Das haben die Orthodoxen der 1970er Jahre nicht nur nicht erkannt, sondern sie haben sich dieser Erkenntnis geradezu in den Weg gestellt. Aufgrund dieser Verquickung mit den Klassenfragen ergibt sich die Notwendigkeit, ein stetes revolutionäres Begehren zu entwickeln, aus dem sich in der Praxis je angemessene künstlerische Verfahrensweisen ableiten. Jede Behauptung gelungener Revolution wäre eine Lüge. Aber ebenso wäre jede Behauptung eines vollkommenen Versagens einer Emanzipation falsch. Die literarischen Bewusstseinsstromtechniken bilden das Zeitbasierte dieses Prozesses ab, und die Versprachlichung ist die einzige Möglichkeit, diesen Prozess zugänglich zu machen.

A.D. Du bist bekannt dafür, dass du Stellung nimmst für einen politischen Feminismus – eines deiner schönsten Bücher trägt den Titel *Wie bleibe ich FeministIn* – und gegen die immer stärker werdende extreme Rechte in Österreich. Seit deiner Teilnahme an den Donnerstagsdemonstrationen 2000 gegen die Regierungskoalition der ÖVP mit der FPÖ von Jörg Haider denkst du über Formen des demokratischen politischen Widerstandes nach, der Gefühle wie Trauer und eine Erfahrung von Gemeinschaft umfassen soll, die nicht ausgrenzend ist. Viele kennen deine Artikel und öffentlichen Auftritte, Interviews und Stellungnahmen, weniger vielleicht deine Wahlkampfromane, mit denen du seit 2006 die Wahlkämpfe in Österreich 2006, 2008, 2016 und 2017 begleitet und exploriert hast. Es geht dir mit diesen Fortsetzungsromanen um die Auslotung von politischen Entscheidungen im wirklichen Leben. Die Titel der Romane lauteten *So wird das Leben* (2016), *Das Leben geht weiter* (2008), *So ist das Leben* (2006). Du nennst es «Darstellung von Politik in Form literarischer Schicksale». ⁶ Im ersten Wahlkampfroman ging es z.B. um das Schicksal einer 30-jährigen promovierten Ärztin, die in Wien in einem Nagelstudio arbeitet, weil sie keinen Ausbildungsplatz erhalten hat.

M.S. Das ist ja, was ich meine, wenn ich von exoterischer, induktiver Vorgangsweise spreche. In den Wahlkampfromanen wird nur einfach erzählt, wie die gesetzlichen Rahmenbedingungen gelebt werden müssen. Wie in den einzelnen Leben jeweils die Vorschriften und Maßnahmen wirksam werden. Es geht doch nur darum zu beschreiben, warum eine Person in einer Ambulanz nicht mehr behandelt wird: weil das Geld in der Finanzkrise 2007 für die Banken ausgegeben wurde und deshalb für das Gesundheitssystem nicht mehr vorhanden ist. 2017 habe ich zu den Nationalratswahlen ein Wahlkampf-drama geschrieben. Der Titel *Die letzten Tage der Zweiten Republik*⁷ verweist auf die Brisanz dieser Wahl. Für mich ist mittlerweile interessant, dass mich diese Brisanz in das Drama zurückgeworfen hat. Es ging offenkundig darum, die Täter wieder vorzuführen und deren Zynismus zu zeigen. Das wiederum spiegelt meine eigene Verzweiflung über die Zustände wider, dass ich die Erzählung verlasse und in die Schilderung verfallende.

⁶ Marlene Streeruwitz: *So ist das Leben*. Der Fortsetzungsroman zum Wahlkampf., Eintrag auf der Website der Autorin, dort datiert 18.8.2006, marlenestreeruwitz.at/werk/so-ist-das-leben-ankundigung-2006/, gesehen am 27.3.2018.

⁷ *Die letzten Tage der Zweiten Republik*. ist ein «Wahlkampf-drama» zum Wahlkampf 2017. Ab dem 14.9.2017 setzte Streeruwitz jeden Donnerstag in Erinnerung an die Donnerstagswandertage des Jahres 2000 gegen die schwarz-blaue Regierung einen Akt auf ihre Homepage. Vgl. Marlene Streeruwitz: *Die letzten Tage der Zweiten Republik*. Ankündigung, Eintrag auf der Website der Autorin, dort datiert 3.9.2017, marlenestreeruwitz.at/werk/die-letzten-tage-der-2-republik-drama-in-3-akten-mit-alles-veraendernden-folgen/#0, gesehen am 27.3.2018.

A.D. Lassen sich denn die Täter so einfach benennen? Und warum ist die Frage der Klasse wieder so aktuell geworden? Handelt es sich um einen neuen Klassenkampf oder um eine Wiederauflage des alten?

M.S. Wie du weißt, habe ich zu Beginn der 90er Jahre hauptsächlich Theaterstücke geschrieben. Im Gegensatz zum klassischen Drama habe ich dabei nicht den Konflikt vorgeführt, sondern wiederum die Auswirkungen der Konflikte ganz am Ende der Interdependenzketten. Anfang der 90er Jahre, nach der deutschen Wiedervereinigung, hätte es ja die Möglichkeit gegeben, Demokratie so zu verbessern, dass sie dieses Ende der Interdependenzketten erreicht hätte. Das war nicht der Fall. In einem umfassenden Vorgang der Neoliberalisierung der Kultur selbst wurde der Konflikt in die Personen hineinverlegt. Deshalb war die Rückkehr zum Roman auch politisch begründet. Es ging darum, diese Konfliktverlagerung zu erforschen und zu fragen, was das für den Prozess der demokratischen Emanzipation bedeutet. Dieser Vorgang der quasidemokratischen Ermächtigung der Person verlagerte ja auch den Klassenkampf in die Person selbst. Ein Zustand, den ich als Feministin schon in den 70er Jahren zu erkennen gelernt habe. Diese quasidemokratische Ermächtigung trifft in der Person auf die dieser Person möglichen Bewegungsformen in ihrer inneren Welt. Die Klasse spielt hier wiederum eine ausschlaggebende Rolle. Es ist ja die Kultur der Person die Grundlage der Entscheidungen. Diese Kultur beruht auf allen Prägungen. Klasse ist da wiederum offenkundig handlungsstiftend. Aber anders als im 19. Jahrhundert sind die Klassenzugehörigkeiten nicht mehr identitätsstiftend, sondern die Klassenwidersprüche sind in die neoliberal konfigurierten Personen der Dienstleistungsgesellschaft eingeschrieben. Diese sind zugleich Unternehmer_innen und Dienstleister_innen. Diese Widersprüchlichkeiten werden in der aktuellen Wiederentdeckung der Klasse gelegnet und auf die eine Seite – Unternehmer_in – oder die andere Seite – Dienstleister_in – aufgelöst. In allen Fällen eröffnen Prägungen und Bildung die Möglichkeiten. Die Auswahl der Zugehörigkeit erfolgt aber nicht durch äußere Gegebenheiten oder Zwänge, sondern aufgrund einer Entscheidung für eine der nach innen gelegten Klassen und Identitäten. Auch des Geschlechts. Die Möglichkeiten der inneren Welt einer Person entscheiden also. Damit können, wie es gegenwärtig geschieht, auch die Täter wieder sichtbar auftreten. Die Kultur der Person äußert sich dann in altmodischer Offenkundigkeit wie im 19. Jahrhundert. Aus diesem Grund kann das bürgerliche Drama die Beschreibung leisten. Vielleicht wird das bürgerliche Drama sogar die einzige Möglichkeit, die Verhältnisse zu sezieren. In *Die letzten Tage der Zweiten Republik* wird vorgeführt, wie es zur Gründung der Liste Kurz gekommen sein mag. Mein persönliches Wissen und die Erfahrung aus zwei Politikerfamilien positionieren mich besonders nahe an einem solchen Geschehen. Vielleicht ist das auch der Paradigmenwechsel, der mit dem Ergebnis dieser Wahl besiegelt worden ist. Der von der Neoliberalität nach innen verlegte Klassenkampf wird von einem Teil der Wahlberechtigten nach außen gestülpt und findet seinen

Widerhall in der radikalen Rechten. Es soll wieder eine Gemeinschaft hergestellt werden, in der über Repräsentation die einzelne Person eingegliedert ist. Mit dieser Delegation des Klassenkampfes an die radikale Rechte ist auch die Aufgabe des demokratischen Einzelseins verbunden und es wird ganz egal, was die einzelnen Personen erleiden. Es wird ja ein höherer Wert konstruiert, dessen Wohlergehen oder Leid über alle regiert. Deshalb war es jetzt einmal notwendig, die Personen zu zeigen, die diese Repräsentation durchsetzen wollen, und deren Motive zu untersuchen. Eine solche Untersuchung ist die klassische Vorgangsweise des bürgerlichen Dramas.

A.D. Es gibt ja nicht nur Klassensprachen in der Kunst, sondern auch die Kunst als eine Klassensprache. Kunst als Klassensprache wäre eine Kunst, die den Kunstbegriff auf die bürgerliche Kultur bezieht, klassischerweise der Oper. Wie verhalten sich dein Inbezugsetzen von ästhetischer Form und Momentaufnahme des politischen Klassenkampfes zu dieser Frage der «Kunst als Klassensprache»?

M.S. Da kann ich nur auf meine jedes Jahr stattfindende Auseinandersetzung mit den Salzburger Festspielen hinweisen. Während es in den 80er Jahren noch zumindest Verständnis für die heftige Kritik an dieser staatlich subventionierten Operninstitution gab, bin ich mittlerweile damit allein. Trotzdem werde ich bei der Ablehnung dieser Kunsthegemonien bleiben. Schon allein, weil in diesen Kunstsprachen sich das Kulturell-Christliche so mit dem Klassendarstellenden verbindet, dass jede Erinnerung an Klassenkampf ausgelöscht werden kann. Das wird dann jeden Abend neu hergestellt. Ich werde also weiterhin wie in den 90er Jahren verlangen, dass aus dem Wiener Burgtheater ein öffentliches Gym und aus der Staatsoper ein öffentliches Schwimmbad gemacht wird und dass alle Festspiele geschlossen werden. Aus Bayreuth wissen wir doch, was Festspiele an Politik enthalten. Solche Zusammenrottungen reaktionär antidemokratischer Kunstwerke stellen in ihrer Repräsentation der Vormoderne und des Feudalen sentimentale Häfen des Antidemokratischen dar. Zumindest sollte nicht das Geld aus den Steuern eines demokratischen Staats dafür aufgewendet werden.

A.D. Die Medienwissenschaft beschäftigt sich in Anlehnung an die Cultural Studies mit Phänomenen der Populärkultur, *Celebrity Culture*, *Fan Culture*, aber auch sogenanntem Unterschichtenfernsehen. In vielen von deinen Romanen gibt es Anspielungen auf Fernsehsendungen, Reality TV, Krankenhaus- und Arztserien und Popmusik. Dein früher Roman in drei Folgen, *Lisa's Liebe*,⁸ kommt in der ersten Auflage in der Aufmachung eines Kioskromanheftchens daher. Mit einem Bild von dir in den Alpen auf dem Umschlag.

M.S. Hier fügt sich nun der Begriff der Globalisierung ein. Der Film war ja immer schon in «hohe» und «niedrige» Kultur von Hollywood und Arthouse eingeteilt. Hier geht es um ein weltweites Geschäft, und die Disney Company formuliert in ihrem *mission statement* ja das Ziel der Weltbeherrschung auf dem

⁸ Vgl. Marlene Streeruwitz: *Lisa's Liebe. Roman in drei Folgen*. Frankfurt/M. 1997.

Gebiet der Unterhaltungsindustrie. Diese globalisierte Dominanz machte es uns in den 80er Jahren leicht, den kritischen Blick auf die Unterhaltungsindustrie zu lenken und dabei die eigene, regionale Unterhaltungskultur mit zu untersuchen. Wiederum war es die feministische Position, die hier die Zusammenhänge und Wechselwirkungen zwischen Globalisierung und Unterhaltungskultur diagnostizieren musste. Hier interessierte mich immer am meisten die westlich-christliche Position, die die Unterhaltungsprodukte faconierten und faconieren,⁹ und das wiederum weltweit. Klassensprachen werden hier subtextuell elitenverstärkend eingesetzt. Die Formen dieser Verstärkung sind mittlerweile globalisiert und können z. B. in den Fernsehserien beobachtet werden. Ich habe immer die Collage als Mittel der Dekonstruktion der Unterhaltungsprodukte eingesetzt. Von Anfang an in Collagen, diesem Groschenroman und vor allem in meinen Hörspielen. Selbstverständlich könnten auch die Romane als Collagen gelesen werden. Was ich mir vorwerfe, ist, dass ich mich verleiten ließ, die Kritik an der Unterhaltungsindustrie weniger heftig und aggressiv aufreißerisch zu formulieren. In meinen letzten Vorlesungen *Das Wundersame in der Unwirklichkeit*.¹⁰ bin ich zu dieser Kritik aber wieder zurückgekehrt. Ich kann vielleicht erst heute die ungeheure Wirkungsmacht der Unterhaltungsindustrie sehen. Übrigens betrifft das auch und vor allem die Unterhaltungsprodukte des 19. Jahrhunderts wie etwa Karl Mays Romane.

A.D. Gleichzeitig spielen diese Formate in deiner Literatur, vor allem in den Hörspielen, in denen Zitate aus der Oper mit Populärmusik und Werbespots kombiniert werden, eine wichtige Rolle. Sie spielen diese Rolle, weil sie Gefühle und Affekte mobilisieren: Liebe, aber auch Scham. Taucht bei dir auch die Scham über die Herkunft, über die Herkunft aus der Arbeiterklasse auf?

M.S. Da fällt mir *Yseut*. ein. Mein letzter Roman. Yseuts Lebensentscheidungen werden von der Scham über die Unzulänglichkeit ihrer Herkunft bestimmt. Sie versucht verzweifelt, den Ansprüchen ihres bürgerlichen Manns gerecht zu werden, der wiederum den Forderungen seiner eigenen Klasse nicht Genüge tun kann. Ein anderes Beispiel wäre die Hauptfigur in *Kreuzungen*.¹¹ Ein Mann, elternlos im Heim groß geworden, für den Klassensprachen die Möglichkeit der Zugehörigkeiten bedeuten. Diese Figur ist eine neoliberale Selbstkonstruktion, sie benutzt Klassensprachen als Instrument dieser Selbstkonstruktion im wörtlichen Sinne von «Selfmademan». Klassensprachen sind hier dann auch Instrument seiner Wahrnehmung, seiner Machtausübung und des Spiels mit der Scham der anderen. Am Ende ersetzt das Geld auch die Klassensprachen. Diese Figur ist am Ziel, wenn sie so reich ist, dass sie nur noch über Geld kommuniziert und die Klassensprachen in seinem Sprechen zum reinen Ornament geworden sind. Im Wahlkampfdrama 2017 *Die letzten Tage der 2. Republik*. sagt der Markengründermilliardär, der seinerseits aus der Arbeiterklasse stammt: «Mittlerweile habe ich genug Geld, das alles zu verachten. Das kann ich mir leisten. Verstehst Du. Leisten. Das ist das wichtige Wort.»

⁹ Faconieren: österreich. für formen, ausgestalten.

¹⁰ Vgl. Marlene Streeruwitz: *Das Wundersame in der Unwirklichkeit*. Neue Vorlesungen, Frankfurt / M. 2017.

¹¹ Vgl. Marlene Streeruwitz: *Kreuzungen*., Frankfurt / M. 2008.

A.D. In anderer Weise zum Thema werden Klassendifferenzen in jenen Romanen, in denen du entlang literarischer Schicksale die politischen Hintergründe der österreichischen Gesellschaft und ihrer Geschichte auslotest. Ich denke an *Partygirl*. oder auch an den eben schon erwähnten Roman *Kreuzungen*. Was interessiert dich am österreichischen Adel? Ist das eine Fortsetzung der «Elitenforschung»?

M.S. Das ist Elitenforschung und Elitendekonstruktion. Es geht doch immer noch darum, die Standardikonografie des bürgerlichen Romans zu dekonstruieren. Denn die Aufgabe des bürgerlichen Romans ist nichts anderes als die Unterdrückung des Klassenkampfes und damit zugleich jeder anderen Emanzipation, also auch der Geschlechteremanzipation. Dank des kulturellen Kanons in unseren Gesellschaften sind wir ja weiterhin mit der bürgerlich-christlichen Kultur und ihren Derivaten der verschiedenen Zeiten konfrontiert. Immer noch geht es um die Wahrheit einer gesamthaften Lebenswirklichkeit und gegen eine ideologisch motivierte Auswahl von Ausschnitten. Nur der unablässige Blick auf die Romanfigur ist in der Lage, etwa die Wahrheit des Geschlechts zu formulieren. Die bürgerliche Methode, einen geschlossenen Erzählstrang zu behaupten, dabei aber Teile auszuschneiden und wegzulassen, ist Lüge durch Auslassung. Die Verschweigung von zu Erzählendem bedeutet die Verschweigung von Wahrheit. Dieses Verschweigen ist doch genau die Technik, mit der das Patriarchat unbenannt je neu hergestellt werden kann. Andererseits können ebensolche Auslassungen Sexismen und Rassismen transportieren. Das ist wiederum ein Beispiel dafür, wie eine Methodenanalyse zu keinem eindeutigen Ergebnis kommen kann. Es geht wiederum nur, Fall für Fall durcharbeiten, um die Politik eines Texts offenzulegen.

A.D. Und wie ist diese Form des bürgerlichen Romans mit der Geschichte der österreichischen Monarchie verbunden? Über den österreichischen Katholizismus? Du hast ein Institute for Critical Studies of Austrianness gegründet und den Begriff der Postmonarchie geprägt. Erklärt der Begriff der Postmonarchie das Ergebnis der letzten Wahlen, die den radikalen Rechten eine Mehrheit von 60 % gebracht hat?

M.S. Zuerst einmal gibt es lange keine österreichische Literatur. Das, was in den Schulen als deutsche Literatur unterrichtet wird, umfasst vor allem den deutschen Sturm und Drang, deutsche Klassik und Romantik. Ich bin also kulturell zum Teil Deutsche. Erst die jüdische Emanzipation der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts hat das hervorgebracht, was österreichische Literatur genannt wird. Freud. Schnitzler. Kafka. Roth. Hoffmannsthal. Zweig. Diese Literatur ist immer perspektivisch und nie national wie etwa Thomas Mann. Das hat auch damit zu tun, dass es keinen österreichisch-deutschsprachigen Nationalismus gibt. Das bezieht sich auf die Geschichte des 19. Jahrhunderts und die Nationalbewegungen in Ungarn, Polen etc., die damals alle zu Österreich gehörten. Die deutschsprachigen Österreicher_innen sind jene, die sich nicht über die

Zugehörigkeit zu einer ungarischen, tschechischen etc. Sprachgemeinschaft einer National-Befreiungs- und Absetzungsbewegung von Österreich anschließen konnten und sich damit anders identifizierten mit dem Rest-Österreich. Und wie genau das ging, wie es mit der katholischen Kirche und deren Verhältnis zum Staat zusammenhängt, ist die Frage, der das Institut nachgeht. Der alles zusammenfassende und alle einhüllende Wert für die deutschsprachigen Österreicher_innen war die Figur des österreichischen Kaisers. Der Kaiser repräsentierte alle Gefühle und war Projektionsobjekt für sie, die in anderen Kulturen wie etwa in Ungarn im Nationalismus ihren Ausdruck fanden. Die erastianisch¹² funktionierende katholische Kirche verlieh diesen Gefühlen die moralische Bestätigung in der Formulierung des Kaisers als von Gott eingesetzter weltlicher Autorität. Diese ‹Elternschaft› von weltlicher und himmlischer Herrschaft hat die Personen der Monarchie zutiefst geprägt und auch ihre Bereitschaft begründet, sich im Ersten Weltkrieg für diese ‹Elternschaft› töten zu lassen. Es ist diese kulturelle ‹Elternschaft›, die ich in meinem Institut untersuche. Ich möchte herausfinden, wie weit und wie sehr diese Elternschaft postchristlich die Kultur beherrscht und die Neigung zu faschistischen Lösungen gefördert hat. Immer wieder ist von einer melancholischen Heimatlosigkeit des Österreichers zu hören. Das lässt auf eine vaterlose Männlichkeit schließen, bei der die Figur des Monarchen als Gründungsmythos einer solchen Männlichkeit sehr gut in Frage käme. Der österreichische Adel ist in seinem Widerstand gegen das Erzhaus, also die Familie der Habsburger, interessant. Jedenfalls wurde in dem Dualismus von katholischem Erzhaus und machthungrigem Adel jedes Aufkeimen von Revolution konsequent erstickt. Wie ja sowohl Erzhaus und Adel die Reaktion in Europa anführten. Die Angst vor den Massen oder die Angst vor der Revolution konnte dann bis in die Arbeiterklasse wirksam werden, wie die Ereignisse des Jahres 1934 schließen lassen.

A.D. Du sagst also, dass die Arbeiter_innenklasse und ihre politische Repräsentation antirevolutionär eingestellt waren? Wie prägt dies, was du ‹Austrianness› nennst?

M.S. Die Geschichte der Jahre 1933 und 1934 erzählt uns von einer Politik des Zögerns, Zurückhaltens und endgültigen Aufgebens der Linken in Österreich. So wurden in den gewaltsamen Auseinandersetzungen des Jahres 1934 die Waffenlager des republikanischen Schutzbunds von den Sozialisten nicht geöffnet und die Waffen nicht ausgegeben. Daraus schließe ich auf eine innere Zensur der führenden Männer der Linken, die sich die Revolution nicht zumuteten. (Dazu ist es interessant, Jura Soyfer zu lesen. Etwa *So starb eine Partei.*) Mich interessiert, wie so eine Zensur entsteht, und auch das war ein Grund, mir dieses Institut auszudenken. Ursprünglich begannen diese Überlegungen in den 80er Jahren mit der Frage, wieso das Dirndl immer noch so gerne getragen wurde, wo doch im Jahr 1938 etwa in Salzburg ein ‹Dirndltrageverbot für Juden› erlassen wurde und sich das Tragen von Dirndl aus dieser Tatsache heraus

¹² Erastianisch bedeutet, dass die Kirche dem Staat unterstellt ist.

verbieten würde. Deshalb habe ich im Jahr 2000 als Protestaktion gegen die damals schwarzblaue Koalition von ÖVP und FPÖ 20 Dirndl aus Österreich ausgeschafft und in einer Performance mit dem Titel *Niedertracht* im Haus des Lehrers am Berliner Alexanderplatz in Demokratie unterwiesen. Mein eigenes Hochzeitsdirndl aus dem Jahr 1972 habe ich dabei zerschnitten. Diesen politischen Abschied vom Dirndl habe ich mit Polaroid und Video dokumentiert und kann ihn so jederzeit wiederholen. Es ist ja ein langer Weg von den emanzipatorischen Wünschen und Vorhaben einer Person bis zur inneren Übereinstimmung und der Möglichkeit, diese Wünsche und Vorhaben in aller Emanzipation zu leben. Immerhin ist es aber auf diesem Weg möglich, der ersehnten Freiheit nahe zu kommen.

—
EXTRA

ALT-RIGHT-AFFEKTE

Provokationen und Online-Taktiken

«All the messages are emotional.»

LAURENT BERLANT, *Trump, or Political Emotions*

Für den englischen Begriff *prank* gibt es keine angemessene Übersetzung. Ein <Streich> im Deutschen trägt leicht altmodische Konnotationen. Er assoziiert Kinder, eine vielleicht kleinstädtische Umgebung, ein unschuldiges Verwirrspiel mit den Routinen der Erwachsenenwelt ohne ernste Konsequenz. <Klingelstreich> und <Bubienstreich> gibt das Online-Wörterbuch *leo.org* als Äquivalente mit altbackener Geschlechtsspezifität aus. Die Begriffe klingen nach kleiner Welt, in der Jungs eben tun, was Jungs so tun. *Prank* in der Internetsphäre verbindet diese Intimität mit globaler Reichweite und extremer Sichtbarkeit, denn das Internet ist «just a world passing around notes in a classroom», wie TV-Talker Jon Stewart einmal sagte.

Im Folgenden vergleiche ich zwei *pranks* aus dem derzeitigen Kulturkampf, der von der US-amerikanischen Alt-Right lanciert wird. Beide zirkulierten im vergangenen Jahr und erzielten aus dem virtuellen Raum heraus emotional und politisch folgenreiche Effekte.

Zur Begriffsklärung: Alt-Right (*alternative right*), geprägt vom weißen Suprematisten Richard Spencer, bezeichnet ein informelles Netzwerk aus Vertreter_innen von Ethnonationalismus, Demokratiefeindlichkeit, Antifeminismus und Rassismus.¹ Die Alt-Right ist von den politischen Feldern, die als <Rechtspopulismus> oder <klassischer> Neofaschismus kanonisiert sind, weder personell noch ideologisch sauber zu trennen: Die unscharfe Verhandlung dieser Ideologeme ist Charakteristikum der neuen Rechten. Alt-Right bezeichnet im amerikanischen Kontext primär eine onlinebasierte Bewegung, die dissidentisch zur etablierten Politik und Parteienlandschaft steht, links wie rechts. Die Alt-Right geriert sich als intellektuelle, transgressive und mediensteuernde Avantgarde zur Reinstallation weißer, männlicher Vorherrschaft. Ihre Verfahrensweise, so meine These, ist die Produktion *von* Affekt und die Arbeit *am* Affekt.

¹ Vgl. George Hawley: *Making Sense of the Alt-Right*, New York 2017.

Der Vergleich zweier *pranks* – des YouTubers PewDiePie und einer online organisierten Posteraktion – soll aufzeigen, dass die Sprach-, Aufmerksamkeits- und Netzwerkspiele innerhalb sozialer Medien nicht nur <ambivalent> und vieldeutig sind, wie Milner und Phillips in ihrer Studie zu Antagonismen im Internet² ausführen. Vielmehr wird deutlich, dass konventionalisierte Verhaltensweisen und Affekte der Social Media – wie Trolling, Ironie, humoristischer Kommentar, metamediale Produktion – mittlerweile im Flächeneffekt dorthin tendieren, wo wir gemeinhin <rechts> oder <rechtspopulistisch> situieren. Der unternehmerische Aspekt ist hier nicht zu unterschätzen: Es ist für <politisch neutrale> YouTuber wie PewDiePie äußerst lukrativ, Provokationen zu produzieren und affektiv durchzuarbeiten, die jenen nationalistischen und rassistischen Positionen nahestehen, die im zweiten Beispiel urhebend sind. Als Affektarbeiter in der nervösen Aufmerksamkeitsökonomie der Plattform kommen ihm und der Alt-Right die Aufregung um Rassismus zur Produktion authentischer Gefühle gerade recht – rechter Populismus und «flirting with fascism»³ sind emotional, diskursiv und finanziell sinnvoll. Die Abonnent_innenzahlen und *view counts* steigen nicht trotz, sondern wegen der ausgelösten Kontroversen unbeirrt.

PewDiePie

Der <Streich>, den PewDiePie am 11. Januar 2017 als Video veröffentlichte, erreichte ein Millionenpublikum. PewDiePie, bürgerlich Felix Kjellberg, ist seit Dezember 2013 fast ununterbrochen der populärste YouTube-Kanal (derzeit 63 Millionen Abonnent_innen). Für die Videoplattform sind seine täglichen Vlogs und Videos so zentral wie der <Tatort> für die deutsche Fernsehlandschaft. Laut *Time Magazine*⁴ ist Kjellberg einer der 100 einflussreichsten Menschen der Welt, und er kann als Protagonist jenes Online-Milieus juveniler Männlichkeiten bezeichnet werden, die Gabriele Dietze und ich an anderer Stelle die <Betamännchen> genannt haben.⁵ Trotz seiner Reichweite und Popularität⁶ ist der 29-jährige Schwede akademisch fast nicht rezipiert.⁷

Das fragliche Video⁸ zeigt PewDiePie in seinem Aufnahmestudio, als er die Internetplattform Fiverr entdeckt, um sie <humoristisch> zu rezensieren. Das israelische Unternehmen der sogenannten Gig Economy bietet eine Plattform, ähnlich wie Uber oder Amazons Mechanical Turk, auf der Nutzer_innen die Dienstleistungen von Menschen auf der ganzen Welt erwerben können, beginnend beim Gebot von fünf Dollar, einem *fiver*.

Kjellberg entscheidet sich dafür, dem indischen Anbieter Funny Guys ein Angebot zu machen, dessen Selbstbeschreibung lautet: «We are funny guys. Me and my cousins have good skills in making videos. We make funny videos, Happy birthday wishes, promoting your business/product, Website advertising and any promotional videos. Your satisfaction is our success.»⁹ Kjellberg gibt den Auftrag, dass ein Schild mit der Aufschrift «Death To All Jews – Subscribe

² Vgl. Whitney Phillips, Ryan Milner: *The Ambivalent Internet: Mischief, Oddity, and Antagonism Online*, Cambridge 2017.

³ Vgl. Nancy S. Love: *Back to the Future: Trendy Fascism, the Trump Effect, and the Alt-Right*, in: *New Political Science*, Vol. 39, Nr. 2, 2017, 263–268.

⁴ N. N.: *The 100 Most Influential People*, in: *TIME Magazine*, dort datiert 21.4.2016, time.com/collection/2016-time-100, gesehen am 28.6.2018.

⁵ Vgl. Gabriele Dietze, Simon Strick: *Aufstand der Betamännchen*, in: *Gender Blog*, Zeitschrift für Medienwissenschaft, dort datiert 18.12.2017, zfmediawissenschaft.de/online/blog/der-aufstand-der-betamaennchen, gesehen am 28.6.2018.

⁶ PewDiePies geschätzte Einnahmen pro Video liegen bei 21.000 USD, das Jahreseinkommen bei 11 Millionen USD. Sponsoren sind z. B. MTV, der Computerhersteller Razer und Disney. Vgl. Bill Roberts: *How much does PewDiePie make? Full YouTube Earnings Report!*, in: *Vloggergear*, dort datiert 8.11.2017, vloggergear.com/how-much-does-pewdiepie-make, gesehen am 28.6.2018.

⁷ Ausnahme: Marcus Maloney, Steven Roberts, Alexandra Caruso: «Mmm ... I love it, bro!»: Performances of masculinity in YouTube gaming, in: *New Media & Society*, Vol. 20, Nr. 5, 2018, 1697–1714.

⁸ PewDiePies originaler Upload wurde infolge der Kontroverse von dessen Kanal entfernt, findet sich aber in zahlreichen Re-Uploads auf YouTube und anderen Portalen wieder, youtube.com/watch?v=jGPqD3Pnl2o&frag=pl%2Cwn, gesehen am 10.7.2018. Kjellberg selbst hat mehrere Entschuldigungs- und Relativierungsvideos hochgeladen, die das Video zitieren und somit teilweise öffentlich machen.

⁹ *Funny Guys*: Selbstbeschreibung, in: *Fiverr*, fiverr.com/funnyguys, gesehen am 28.6.2018.

to Keemstar» hochgehalten werden soll. Nach der live erfolgten Auftragsabgabe surft er weiter durch die Angebote und bewertet schließlich die Ergebnisse. Der Schnitt verbirgt, dass mehrere Tage zwischen Auftrag und Lieferung vergangen sind – das Video präsentiert den gesamten Vorgang in einer 15-minütigen Collage. Zuletzt sehen wir einen *reaction shot*: eine Einstellung, in der das gelieferte Video der Funny Guys unten links als Insert läuft, während wir im größeren Rest des Bildes Kjellbergs vermeintliche Echtzeit-Reaktion sehen. Der Funny-Guys-Film zeigt zwei Männer mit bloßem Oberkörper und kurzen Hosen vor einem Wald. Sie haben Christbaumdekorationen um die Hälse gelegt. Die Männer lachen zunächst längere Zeit und streiten sich dann um eine Papierrolle. Der linke gewinnt die Auseinandersetzung, entrollt das Papier mit der Aufschrift «DEATH TO ALL JEWS» und spricht die Worte: «Subscribe to Keemstar».¹⁰ Beide Männer lachen und tanzen.

Im simultanen *reaction shot* sehen wir einen zunächst skeptischen PewDiePie («I paid for this?!»), der das unbeholfene Tanzen und Lachen der Funny Guys nicht überzeugend findet. Als das Schriftband entrollt wird, hält er sich «im Schock» die Hand vor den Mund. Seine Augen sind weit aufgerissen. Als das Fiverr-Video zu Ende ist, ringt Kjellberg nach Worten, ein Schnitt zeigt sein Gesicht nun größer. Sein Blick ist auf den Monitor vor ihm gerichtet, nur kurz schaut er in die Kamera. Er sagt: «I am sorry. I didn't think they would actually do it. I feel partially responsible.» Mit einem weiteren *jumpcut* fährt die Kamera wieder heraus und ein erstes, befreiendes Lachen ist hörbar. Kjellberg fährt fort und bewertet auf der Fiverr-Homepage das Ergebnis mit den Worten: «I mean I've got to give them five stars for an outstanding experience because at least they did what I asked.» Zum Abschluss des Videos kommt er zum emotionalen Fazit des *pranks* und nimmt eine Art Live-Bewertung der eigenen Aktion und der sich anschließenden Gefühle vor:

I don't feel good. I don't feel too proud of this, I'm not gonna lie. I'm not antisemitic [sic], or whatever it's called, okay so don't get the wrong idea. It was a funny meme, and I didn't think it would work, okay. I swear I love jews, I love 'em.

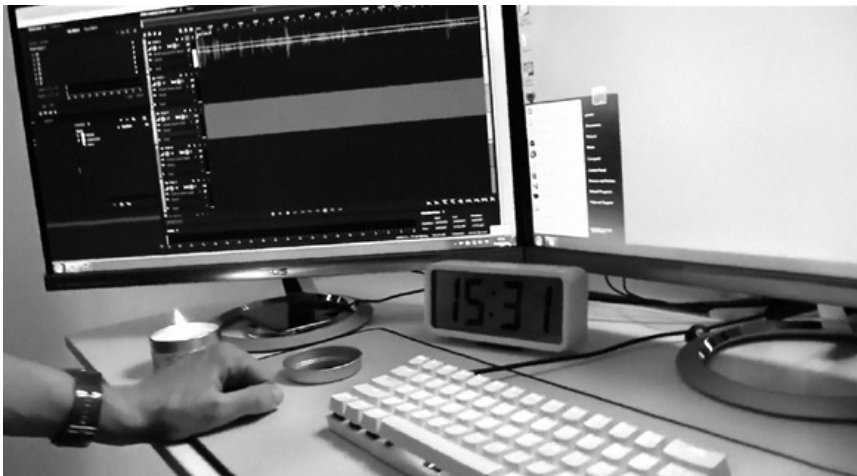
Der Studienabbrecher Kjellberg hat eine Karriere und ein Geschäftsimperium aus *exaggerated emoting* gebaut, dem übertriebenen Ausstellen exaltierter Emotion. PewDiePies Brand ist eine Art Klassenclown des Internets, der juvenile Reaktionsmuster überdreht und übertrieben durchspielt. Die *pranks*, die sich innerhalb der Genres und Routinen virtueller Hypermedialität fabrizieren lassen, gehören seit Jahren zu Kjellbergs Unterhaltungsformat. Auf seinem Kanal finden sich viele ähnliche Videobeiträge, in denen er die möglichen Verdrehungen heutiger Aufmerksamkeitsökonomien ausstellt und das Internet zum Transgressionsinstrument umwidmet. Olga Goriunova hat solche Online-Phänomene hilfreich als «New Media Idiocy» betitelt.¹¹

Kjellberg wurde in der Folge von YouTube demonetarisiert,¹² von seiner Fangemeinde unter dem Hashtag #FreePewDiePie verteidigt und von

¹⁰ Keemstar ist ein Konkurrenzkanal von PewDiePie und bekannt für seine häufige Verwendung von Beleidigungen bis hin zu *hate speech*. Vgl. dazu Syngé: Keemstar, in: *knowyourmeme*, dort datiert 21.3.2016, knowyourmeme.com/memes/people/keemstar, gesehen am 28.6.2018.

¹¹ Vgl. Olga Goriunova: *New media idiocy*, in: *Convergence*, Vol. 19, Nr. 2, 2013, 223–235.

¹² Demonetarisierung bedeutet, dass YouTube bestimmte Kanäle, Produzent_innen oder auch einzelne Videos von möglichen Einnahmen durch Werbung ausschließt. YouTube behält sich die Maßnahme für «nicht-werbefreundliche Inhalte» vor. Für die hier diskutierten YouTube-Entrepreneurs bedeutet dies empfindliche Umsatzeinbußen, auch wenn die meisten von ihnen über Zweit- und Drittfinanzierungen (z. B. *Patreon.com*) verfügen. Demonetarisierung wird seit der Einführung als informelle Zensur seitens der Plattform diskutiert. Vgl. YouTube: Richtlinien für werbefreundliche Inhalte, support.google.com/youtube/answer/6162278?vid=0-1220299005482-1529840735822, gesehen am 28.6.2018; vgl. Rolfe Winkler, Jack Nicas, Ben Fritz: *Disney Severs Ties with YouTube Star PewDiePie after Antisemitic Posts*, in: *Wall Street Journal*, 14.2.2017.



PewDiePie in seinem Studio-Setup (2016)

neofaschistischen Portalen wie *The Daily Stormer* als Held der Meinungsfreiheit gefeiert. Er selbst veröffentlichte mehrere Entschuldigungsvideos zum Vorfall und produzierte in der Folge Beiträge, die den Nazi-Vorwurf quasi-affirmativ <durcharbeiten>.¹³ Diese unmittelbaren Reaktionen zum Video sind für die hier verfolgte Lektüre weniger interessant als der Gefühlskern des <Bubenstreichs>, den Kjellberg im Finale des Videos darbietet.

Der kommunizierte Affekt ist komplex und gehört in den Bereich der ambivalenten und gemischten Gefühle, welche Sianne Ngai¹⁴ überzeugend als Mediationen zwischen ästhetischer Erfahrung und politischem Diskurs herausgearbeitet hat: Sprachlosigkeit ist vermengt mit Scham; Erstaunen über das Ergebnis vermischt mit diebischer Freude am gelungenen Konventionsbruch *by colonial proxy*.

Eine Transaktion innerhalb der neokolonialen Gefüge des Globalkapitalismus – ein weißer Medienprotagonist der ersten Welt beauftragt namenlose Akteure of Color der dritten Welt mit der Aussprache von antisemitischen Parolen – ruft einen komplexen Affekt hervor, der vor allem eine Einfühlung der Zuschauer_innen in die Position des privilegierten Diskurskontrolleurs erreicht. Diese Position ist rassifiziert, denn sie situiert PewDiePie als den Akteur, der über den affektiven Gehalt der transgressiven Sprachhandlung zu entscheiden vermag. Im Rückgriff auf Ngais Konzept der *animatedness* (Belebtheit) lässt sich der *racial discourse* entschlüsseln: Mit *animatedness* beschreibt sie einen Mangel an unabhängigem Handlungswillen, der rassisierten Subjekten in kolonialen und neokolonialen Settings zugeschrieben wird. «[T]his perceived lack of agential vitality renders [racialized] figures not inert but <mechanical> [...]. This fantasy of the racialized body [...] suits an industrial economy in which bodies of color are set into motion like the commodities they produce, and their individual feeling serves only as unmarketizable excess.»¹⁵ Kjellbergs antisemitische Bauchrednernummer inszeniert *racial bodies* als mechanische Puppen, deren *funny antics* selbst unauthentisch sind und – wichtiger – auf Kommando des weißen und männlichen Diskurskontrolleurs ausgeführt werden. Der *reaction shot* setzt die weiße Aufnahme rassisierten Gehorsams ins Bild und diktiert den richtigen Affekt fürs Publikum: Scham, Schock, Freude und ironische Moderation der diskursiven Übertretung – kurz, eine Vermischung von Affekten der Schuld und Unschuld, der Nähe und Distanz, die sich mit der inszenierten Entdeckung der eigenen Diskursmacht verbinden. Es geht also um Kjellbergs Inszenierung der eigenen *whiteness*, gedacht als Machtposition innerhalb eines strukturell rassistischen Gefüges.

Dass Kjellberg beim betreffenden Video die Konsequenzen nicht voll im Blick hatte, kann angenommen werden, auch wenn solches Unwissen immer ein Teil der Performance ist: Seine im Schockmoment ausgestellte Naivität suggeriert Unschuld und authentisches Gefühl – wichtigstes Kapital des YouTube-Vloggers als Affektarbeiter in der virtuellen Aufmerksamkeitsökonomie.¹⁶ Dieses und die anschließenden Reaktionsvideos¹⁷ loten die emotionalen

¹³ Vgl. PewDiePie: The Hitler Simulator (ad), dort datiert 10.3.2017, youtube.com/watch?v=E5qKgw&tDOI, gesehen am 10.7.2018.

¹⁴ Vgl. Sianne Ngai: *Ugly Feelings*, Harvard, London 2007.

¹⁵ Kyla Schuller: *The Biopolitics of Feeling. Race, Sex, and Science in the 19th Century*, Durham 2018, 14.

¹⁶ Hardt/Negri sowie Paolo Virno haben das Konzept der «immateriellen» oder «affektiven Arbeit» für spätkapitalistische Gesellschaften geprägt. In diesen wird nicht nur eine Dienstleistung verkauft, sondern auch ein dazugehöriges Gefühl, ein affektiver Mehrwert des Produkts. Todd Reeser argumentiert, dass neben der Wohlfühlökonomie eine weitere entstanden ist, die vor allem Gefühle des *discomfort* und der *awkwardness* als Dienstleistungen produzieren. Vgl. Todd Reeser: *Producing Awkwardness. Affective Labor and Masculinity in Popular Culture*, in: *Mosaic: an interdisciplinary critical journal*, Vol. 50, Nr. 4, 2017, 51–68.

¹⁷ Vgl. PewDiePie: I'm banned, dort datiert 22.1.2017, youtube.com/watch?v=61686cq657c&frags=pl%2Cwn, gesehen am 28.6.2018.

Spielräume des *prankster* aus, dessen wirtschaftliches Modell darin besteht, im virtuellen Raum Situationen herzustellen, auf deren Existenz dann mit *excessive emoting* (Überraschung, Scham usw.) geantwortet werden kann. Diese Emotionsprodukte werden veröffentlicht und monetarisiert. YouTube-Vlogger sind in erster Linie Gefühlsarbeiter_innen, die aus virtuellen Automatismen und Datenströmen Fühlbares herstellen und verkaufen. Affekt ist das Produkt dieses Industriezweiges.

«It's okay to be white»

In der Nacht zum 1. November 2017 tauchten an mehreren US-amerikanischen und kanadischen Universitäten (u. a. Ohio, Moorhead, New Orleans, Silver Spring, Cambridge, Harvard, Alberta) und an anderen Orten minimalistisch gestaltete Zettel auf, die in schwarzer Schrift verkündeten: «It's okay to be white». Die Poster gingen auf eine im Internetforum 4chan lancierte Aktion zurück, in der ein_e anonyme_r Nutzer_in am 31. Oktober 2017 folgenden Text gepostet hatte:

Game Plan: 1. anons organize here and elsewhere, print out uniform posters; 2. put on silly halloween costume for anonymity; 3. posters go up on campuses (and elsewhere) across the world on halloween night; 4. the next morning, the media goes completely berserk; 5. normies tune in to see what's going on, see the posters saying «it's okay to be white» and the media & leftists frothing at the mouth; 6. normies realize that leftists & journalists hate white people, so they turn on them; 7. credibility of far left campuses and media gets nuked, massive victory for the right in the culture war, many more /ourguys/ spawned overnight; IMPORTANT REMINDERS: The point is to have MAXIMUM CONTRAST between how evil the media portrays these posters, and how clearly benign they are to normies.¹⁸

Die Posteraktion, hier abgekürzt als IOTBW, zog konträre Reaktionen nach sich, vergleichbar mit PewDiePies *Fiverr prank*: Örtliche Polizeiagenturen kündigten eine strafrechtliche Untersuchung der Vorfälle an, Student_innengruppen entfernten die Poster, protestierten gegen «rassistische Sprachgewalt» und veröffentlichten Bilder auf Twitter mit dem Hashtag #HateCrime. Universitätsleitungen, etwa die Dean of Students Marcia Sells von der Harvard Law School, richteten Presseerklärungen an die Öffentlichkeit:

[The stickers] were intended to divide us from one another. HLS will not let that happen here. We live, work, teach, and learn together in a community that is stronger, better, and deeper because of our diversity and because we encourage open, respectful, and constructive discourse.¹⁹

Alle landesweiten Fernsehsender berichteten über die Vorfälle und versuchten mehrheitlich, die Aktion mit der rechtsextremen Alt-Right-Szene in Verbindung zu bringen. Die Ausnahme bildete Fox News, deren Kommentator Tucker Carlson eine wohlmeinende Interpretation des Slogans verteidigte und die

¹⁸ Der Originalbeitrag scheint mittlerweile gelöscht. Ein Screenshot findet sich unter: Don: It's Okay to Be White, in: knowyourmeme.com/memes/its-okay-to-be-white, gesehen am 28.6.2018.

¹⁹ Zit. n. Thomas Williams: Harvard Law Dean Denounces «Okay to Be White» Stickers on Campus, in: breitbart.com, dort datiert 6.11.2017, breitbart.com/big-government/2017/11/06/harvard-law-dean-denounces-okay-to-be-white-stickers-on-campus, gesehen am 10.7.2018.

antirassistischen und distanzierenden Kommentare seiner Kolleg_innen als «anti-white racism» angriff.²⁰ Die deutsch-österreichische identitäre Rechte nahm die Aktion positiv auf und schrieb sie Mike Enoch zu, einem bekannten rechts-extremen Aktivisten, der u. a. den Podcast *The Daily Shoab* produziert.²¹

Was bei PewDiePies *prank* als spontan-naives Entdecken der eigenen Diskursmacht inszeniert wird, materialisiert sich bei der Aktion als taktisch lancierte Manipulation von Diskursräumen durch eine Diskursguerilla von rechts. IOTBW ist ein *prank*, der einem Klingelstreich ähnlich die Routinen politisch empfindlicher Öffentlichkeiten – Universitäten und Mainstream-Medien – auslösen und gegen die Sensibilitäten vermeintlicher weißer Normalbürger_innen ausspielen möchte. Die Fabrikation von Empörung und Kritik wird provoziert, um eine Selbstdenunziation der politischen Gegner hervorzurufen, die sich durch einen Kritikreflex und Gefühlswallungen gegen einen vermeintlich «harmlosen» Satz ins diskursive Abseits manövrieren sollen. Das postuliert zumindest der *game plan*. Vorausgesetzte_r Leser_in des Statements und der Reaktionenskaskade ist *the average white American*, der_die sich in der Folge seiner_ihrer Normalität und *okayness* beraubt²² und von jenen ausgegrenzt fühlen soll, die sagen: «it's not okay to say «it's okay to be white»».

Wie schon bei PewDiePies antisemitischer Aktion werde ich hier nicht den «Diskurswert» des Statements «It's okay to be white» in den zeitgenössischen USA erläutern. Die relative Aussagelosigkeit des Satzes ist sein Hauptmerkmal. Wie mehrere Kommentator_innen allerdings betont haben, wurden die Poster u. a. neben Gedenkstätten für die Opfer rassistischer Gewalt in den USA platziert oder in direkter Nähe zu universitären Vertretungen von Studierenden of Color und antirassistischen Initiativen. Sie waren also tangential zum semantischen Gehalt Akte einer performativ-rassistischen Gewalt.

Wichtiger als die inhaltliche Auseinandersetzung mit der Phrase ist ein Abschreiten der affektiven Einbettung des *pranks*. Neben den erwartbaren (und in der Tat erwarteten) Gesten der Empörung, der Kritik und auch des Abwiegeln interessiert hier vor allem, wie die «Diskurskontrolleur_innen» der diversen beteiligten Messageboards und Internetforen affektiv reagiert haben. Der gefühlkommunizierende *reaction shot* zu dieser Aktion ist daher nicht in den kritischen Berichterstattungen oder Solidaritätsbekundungen zu suchen, die sich anschlossen.

Die Hauptemotionen, welche die Unterstützer_innen des *pranks* zur Schau stellten, waren Abgeklärtheit, Coolness und Überlegenheit: Ein Plan hatte funktioniert, jemand war auf den Klingelstreich am Haus der Political Correctness hereingefallen, ein Sieg wurde errungen. Im Reddit-Forum */nostupidquestions/* wurde die Aktion ausgiebig diskutiert («Is the It's okay to be white campaign racist?») und z. B. von Nutzer *Kerath* am 2. November 2017 wie folgt kommentiert:

It's a simple sentence that was meant to start a game. A game that the only winning move is not to play. And yet, they played it anyway, proving to everyone that it's indeed NOT okay to be white. Master's play from /pol,²³ the game was won before

²⁰ Vgl. N. N.: Tucker Carlson defends 4chan's «it's okay to be white» campaign, in: *Mediamatters for America*, dort datiert 3.11.2017, mediamatters.org/video/2017/11/03/tucker-carlson-defends-4chans-its-okay-to-be-white-campaign/218454, gesehen am 28.6.2018.

²¹ Vgl. Johannes Poensgen: It's Okay to be White, in: *Blaue Narzisse*, dort datiert 14.11.2017, blauenarzisse.de/jits-okay-to-be-white, gesehen am 28.6.2018.

²² Vgl. Lauren Berlant zu Donald Trump: «Here is the thesis of this piece, which is about the contemporary United States. People would like to feel free. They would like the world to have a generous cushion for all their aggression and inclination. They would like there to be a general plane of okayness governing social relations. It is hard for some to see that the «generous cushion for aggression» might conflict with the «general plane of okayness.» Vgl. Lauren Berlant: Trump or Political Emotions, in: *Supervalent Thought*, dort datiert 4.8.2016, supervalentthought.com/2016/08/04/trump-or-political-emotions, gesehen am 28.6.2018.

²³ Das Kürzel «/pol» bezieht sich auf das Internetforum [reddit.com/r/pol/](https://www.reddit.com/r/pol/), das als Sammelpunkt für viele neurechte Tendenzen und Akteure gilt.

it started. The only thing alt-left is going to achieve now is more people standing against their twisted ideals.²⁴

Nutzer *bong2hong* schrieb:

The left have no way to win this game. If they attack, /pol win because it show that they are racist. If they keep silent, /pol win, because it show to people that its okay to be white. Dont hate your white self/group/people. Whatever the left choose, /pol get the last laugh. 4D chess everyone.²⁵

Wer schon einmal *critical race theory* oder verwandte Theoriekomplexe unterrichtet hat, wird sich erinnert fühlen: Es gibt fast immer diesen einen männlichen Studenten, der sich spitzfindig eine Provokation innerhalb der Diskussionsparameter ausgedacht hat und diese solipsistisch erläutert. Mittels möglichst viel *high theory* wird ein transgressives Argument errichtet, das die <impliziten Tabus> eines Seminars entschleiern soll. Übersicht, Kontrolle und Manipulation von Theorie und Debatte zeitigen ein Belohnungsgefühl – man hat ein <meisterhaftes Spiel> gemacht. Angesichts solcher Selbstverliebtheiten wird unser theoretisches Instrumentarium oftmals stumpf – die Diskussion lohnt nicht, weil das Argument <leer> ist, <ausgedacht>. Wichtig ist, so findet man als Lehrende_r schnell heraus, nur der affektive Gewinn des Provokateurs, erfolgreich polarisiert und den Diskurs manipuliert – gespielt – zu haben. Jede mögliche Reaktion bedient diesen Affekt.

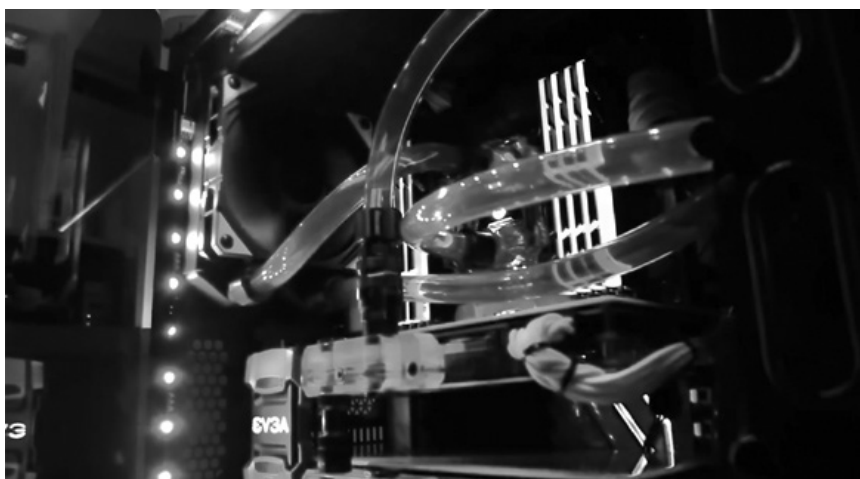
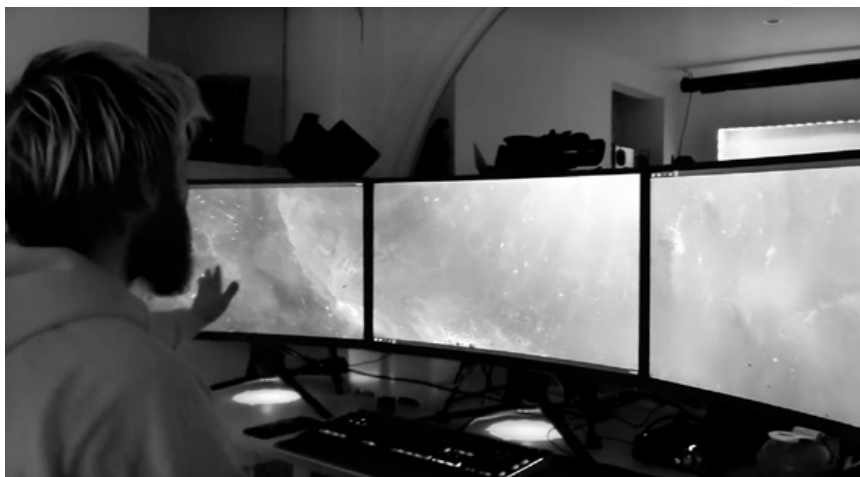
Red-Pill-Momente und whiteness

IOTBW thematisiert Ngais oben genanntes Konzept der *animatedness* auf andere Weise: Der Mangel an *agential vitality* (Fremdsteuerung) wird hier für <die Öffentlichkeit> selbst konstruiert. Die Aktion evoziert die Reaktions- und Sprechgewohnheiten westlicher Öffentlichkeiten als leere Routinen, unecht, manipulierbar, mithin fremdsteuerbar. Wie der Klingelstreich die Automatismen der bürgerlichen Welt ausnutzt, um Verwirrung dieser Routinen zu erzielen, so ist die rassistische Transgression darauf ausgerichtet, die Aufregungspunkte medialer Öffentlichkeiten anzureizen. Die öffentliche Meinung wird als Kulisse und Automatismus benutzt, um durch Transgression Empörungswellen zu fabrizieren, gegen die man sich dann affektiv positionieren kann. <*The liberal left*> wird hier als ebenso mechanisch, manipulierbar und *unfunny* vorgestellt wie die *bodies of color* im vorherigen Beispiel.

IOTBW sollte einen Präzedenzfall produzieren, der den vermeintlichen Totalitarismus und Bias der Öffentlichkeit (gleichgesetzt mit <*the left*>, <*the media*>, <*political correctness*>) bewiesen werden kann. Da es immer eine Reaktion geben wird, sehen sich die Manipulateur_innen in ihrer Überlegenheit immer bedient. Und da sie sich immer überlegen fühlen können, ist die Faktizität einer <mechanisierten>, verblendeten und damit <unterlegenen> Öffentlichkeit immer schon

²⁴ Aconserva3: Is the It's Okay to be White Campaign Racist?, in: [Reddit.com](https://www.reddit.com/r/NoStupidQuestions/comments/7aad2d/its_the_its_okay_to_be_white_campaign_racist), dort datiert 2.11.2017, [reddit.com/r/NoStupidQuestions/comments/7aad2d/its_the_its_okay_to_be_white_campaign_racist](https://www.reddit.com/r/NoStupidQuestions/comments/7aad2d/its_the_its_okay_to_be_white_campaign_racist), gesehen am 28.6.2018.

²⁵ Ebd. «4DChess» ist ein Internetkürzel für eine Ideologie, nach der die Trolle und Betamännchen des Internets einer höheren Logik und Intelligenz folgen als sogenannte *normies* oder *sheep*. Vgl. Don: Trump is playing 4D Chess, in: [knowyourmeme.com/memes/trump-is-playing-4d-chess](https://www.knowyourmeme.com/memes/trump-is-playing-4d-chess), gesehen am 28.6.2018.



PewDiePie in seinem Studio-Setup (2018)

bewiesen. Ob Zirkelschluss oder Diskursmanipulation, 4chan- und Reddit-Sympathisant_innen fühlen sich doppelt ins Recht gesetzt. Die Alt-Right bezeichnet solche «Realisierungseffekte»²⁶ und Beweisschwellen als *Red-Pill*-Momente: Situationen, in denen ein Mensch den «linken Verblendungszusammenhang/die marxistisch-feministische Weltverschwörung» erkennt und zu den zentralen Ideen der neuen Rechten (Ethnonationalismus, Antifeminismus, Xenophobie, Demokratieskepsis usw.) gewissermaßen konvertiert wird.

Im Anschluss stellt sich die Frage, welchen Status *whiteness* in beiden Beispielen hat – implizit-performativ bei PewDiePie, explizit bei #IOTBW. Diese Frage berührt den Aspekt, inwiefern solche Phänomene, die generell als Internet Trolling²⁷ gefasst werden, Bestandteile eines neurechten, rassistischen und ethnochauvinistischen Alt-Right-Diskurses sind. Mit *<white>* rufen beide *pranks* eine Diskursposition auf, die als «faktisch prekarierte» vorgestellt werden soll. Der nicht nur akademischen Problematisierung von *whiteness* als rassistisch legitimer Machtposition und *white supremacy* als ausschließender Strukturhegemonie wird hier ein affektiver Kern des *being white* auf- oder entgegengesetzt. Die *pranks* beschwören Weiß-Sein als gesellschaftlich bedrohte, diskriminierte Subjektposition. Dieser Entwurf spielt mehr im Register «Klasse» als in jenem der «Ethnie»: *<White>* wird artikuliert als jene Position, die gesellschaftlich primär durch Drangsalierung, Zensur und eine verweigerter *okayness* bestimmt ist. *<White>* sei die Klasse der im öffentlichen (verblendeten) Diskurs Verfolgten und Benachteiligten.

Mit dieser affektiven Konstruktion von *whiteness* wird ein identitätspolitisches Sprechen als *<white person>* ermöglicht, das dem Vorwurf des Rassismus ausweichen kann, weil es weniger um «Rassenbewusstsein» als um «Klassengefühle» geht. Das ist die Ummünzung der kritischen Kategorie *whiteness* zur affektiven Identifizierung als *white* – Basis neurechter und ethnonationalistischer Agitation. Sie läuft als Gewinnstrategie bei beiden *pranks* mit, angesiedelt auf verschiedenen Ebenen und amplifiziert von spezifischen medialen und gesellschaftlichen Gegebenheiten. Letztlich handeln beide *pranks* mit einem weißen Subjekt, das zugleich bedroht und diskurskontrollierend, metapolitisch und hochverletzbar aufgestellt ist. Dieses phantasmatische weiße Subjekt ist Surplus des Vabanquespiels der Diskursguerilla. Mit diesem Ergebnis kann u. a. eine der Grundannahmen zum Phänomen des Trolling kritisiert werden, derzufolge Online-Trolle gesellschaftliche Antagonismen aufgreifen, verschärfen und transgressiv zuspitzen und damit gesellschaftliche Wirklichkeiten «reflektieren»: «These sort of antagonistic memes weaponize existing cultural logics, and thus *reflect* the antagonisms pervasive in embodied spaces as well.»²⁸ Der Befund wäre umzudrehen: Die affektiven Einbettungen rechter Trollingmanöver *produzieren* und *realisieren* eben jene rassistischen Verkörperungen und Identitäten als Waffen gesellschaftlicher Spaltung. Ergebnis ist nicht nur eine «virtuelle» Verzerrung des Diskurses, sondern ein identifikationsstiftendes Gefühl der Unterdrückung, das sich an scheinbaren Fakten festmachen kann: eine fühlbare «weiße» Gegenöffentlichkeit.

²⁶ Im Sinne eines «Real-Werdens»: Die Zirkulation von diskursiven Manövern zeitigt eine reale Situation und bringt ebenjene Öffentlichkeit hervor, in die sie eingreifen wollen. Vgl. Michael Warner: *Publics and Counterpublics*, in: *Public Culture*, Vol. 14, Nr. 1, 2002, 49–90.

²⁷ Phillips, Milner: *The Ambivalent Internet*. Vgl. auch Angela Nagle: *Kill All Normies: Online Culture Wars from 4Chan and Tumblr to Trump and the Alt-Right*, Winchester, Washington 2016, 106 ff.

²⁸ Phillips, Milner: *The Ambivalent Internet*, 37, Herv. SStr.

Drei Vorschläge: Against Atmosphere

Ich möchte drei Konsequenzen dieser Lektüren vorschlagen, die kritischen Ansätzen zur Alt-Right helfen sollen.

Erstens: Die Alt-Right ist ein affektives Kontinuum. Rechtsextreme Agitation und das (finanziell äußerst lukrative) rechte *«role playing»* von Medienprotagonisten wie PewDiePie sollten nicht mehr trennscharf in *«hate speech»* und ironische Appropriation – also in *«Nazis»* und *«Ironisierende»* – sortiert werden. Beide Beispiele nutzen ähnliche Diskursmanipulationen und Affektroutinen, die zentral an der Konstruktion von Situationen arbeiten, in der eine *«subalterne»* weiße Identität sich gewissermaßen von selbst artikuliert. Aus dieser Sicht sind die Alt-Right, ihre juvenilen Streichkolleg_innen und deren Manöver weniger einem *«rechten Gedankengut»* bzw. *«inhaltsleerem Trolling»* verpflichtet, sondern arbeiten gemeinsam an weißer Gefühlsproduktion und der medialen Herstellung rassistisch antagonisierender Atmosphären. Was die Rechten selbst als (ironisches oder kritisches) Ausloten der angeblich bedrohten Meinungsfreiheit propagiert, bewirkt im Effekt eine Verknappung des Sagbaren und der Diskursmöglichkeiten.²⁹

Zweitens: Die Alt-Right ist keine Kritik. Die Guerillataktiken der Alt-Right sind für sich selbst uninteressant, weshalb ihnen das Belohnungsmoment der Kritik- oder Kulturleistung zu entziehen ist. Eine ebensolche Belohnung vollzieht z. B. Angela Nagle, die in ihrer vielzitierten Studie *Kill All Normies* zu rechten Trollen, chauvinistischen Betamännchen und provokativen Nerds diese als Kritikbewegungen und Gegenöffentlichkeiten zu einem *«linken Konsens»* beschreibt. Die Rechten biete, so Nagle, die derzeit einzige *«exciting, fun and courageous»* Alternative zu linken Partikularkritiken und cliquenhafter Identitätspolitik, die sie als *«anti-free speech, anti-free thought, anti-intellectual [...] movement»*³⁰ bezeichnet. Solche Reiz-Reaktionsmodelle sind verkürzend und selbst bereits Resultat der Antagonisierungen, die von rechts betrieben werden. Dass die Diskursspiele der Alt-Right für Nagle einen Eros der Transgression und der Kritik beanspruchen können, zeigt vor allem deren atmosphärische Hegemonie an. Solange die neurechte Diskursguerilla als Agentur für *«interessante Überschreitungen»* von Diskursgrenzen betrachtet wird, an denen die Verfehlungen und Verhärtungen eines (vermeintlich monolithischen) linken Projekts ablesbar werden, tragen wir zur rechten Affekthegeemonie bei.

Drittens: Die Alt-Right ist keine *«Hass»*-Bewegung. Ebenso wie Trolling eine ungeeignete, weil entpolitizierende Beschreibung ist, wirkt das generell für rechts vorbehaltene Emotionsetikett verkürzend: *«Hass»* zieht sich, wie Pansy K. Duncan anhand zahlreicher Beispiele ausführt,³¹ als roter Faden durch die Mainstreamverhandlung neofaschistischer Kräfte. Duncan argumentiert, dass

²⁹ Als Beispiel für die Realienproduktion dieser Diskurse lässt sich die im Mai 2018 in London organisierte Großdemonstration *«Day for Freedom»* anführen, auf der zahlreiche Meinungsführer der Alt-Right zu mehreren tausend Menschen gegen Migrationspolitik und weiß-britischen Kulturverlust sprachen – ein wichtiges Vernetzungstreffen der neuen Rechten aus USA und Europa. Anlass des Protests war die Verurteilung des YouTube-Pranksters Count Dankula zu einer Geldbuße, der seinem Mops beigebracht hatte, die Pfote zum Hitlergruss zu heben. Vgl. N. N.: London Holds *«Day of Freedom»* Protest Aimed to Protect Free Speech, in: *Sputniknews*, dort datiert 6.5.2018, [sputniknews.us/hz/2018/05/06/1805061001.html](https://sputniknews.com/hz/2018/05/06/1805061001.html), gesehen am 28.6.2018.

³⁰ Nagle: *Kill All Normies*, 113.

³¹ Vgl. Pansy Kathleen Duncan: The Uses of Hate. On Hate as a Political Category, in: *MJC Journal*, Vol. 20, Nr. 1, 2017, o. S.

diese Zuweisung von <Hass> als Charakteristikum der Alt-Right aber vor allem ein «rhetorical projectile» zur bequemen Komplexitätsreduktion und Distanzierung ist: «a constellation from which hate emerges as, a) inherently problematic, b) localizable to the <alt-right>, and, c) the primary engine of the various activities and expressions we associate with them.»³² Duncans Plädoyer gegen die Verkürzung der neuen Rechten auf eine singuläre Emotion und für eine komplexe Analyse der «economic, social, political and affective forces that energize it» schließe ich mich an: Die besprochenen Beispiele zeigen nicht nur auf, wie wenig die Aktionen und Interventionen der Alt-Right auf <Hass> als auslösende Emotion reduziert werden können, sondern weiter, wie banal, ausgedacht, juvenil und *zugleich* überlegt, marktorientiert, technikaffin und affektzentriert der Diskurs um Antifeminismus, Ethnonationalismus, *white racial pride* und Xenophobie auftritt. Die neue Rechte oder Alt-Right ist mithin <casual>, d. h. affektiv, atmosphärisch, intim und – innerhalb der durch Klicks, *view counts* und andere Quantifizierungsmechanismen börsenähnlichen digitalen Öffentlichkeit – so effektiv wie lukrativ. Wie der Exkurs zu *whiteness* in beiden Beispielen außerdem zeigt, bedient sich die neue Rechte adaptiv und kolonisierend an klassisch linken Instrumentarien wie der Identitätspolitik, mit affektiven, und d. h. realen, Folgen. Eine Konsequenz also ist, dass die notwendige, kritische Gegenbewegung zum Kulturkampf von rechts ihre eigenen Codes unterbrechen sollte – Duncan spricht hier von «critical code-breaking» –, um den hegemonalen Affekten der Alt-Right entgegenzutreten.

An diese drei Konsequenzen möchte ich eine kurze, methodische Überlegung anschließen. Hauptziel des Vergleichs war nicht, populäre YouTuber wie PewDiePie dem Rechtsextremismus zuzuschlagen. Ich sehe darin jedoch kein kategoriales Problem, denn beide Kanäle arbeiten auf dieselben Effekte hin. Der Punkt ist dabei, dass eine Analyse der Online-Rechten auch auf diese Effekte abstellen muss und nicht nur auf die Frage, wer <rechts denkt>. Die Forschung zu neurechten Bewegungen in den sozialen Medien und anderswo wird weitgehend mit veralteten Parametern der Personalpolitik geführt: Es geht um Köpfe und Figuren, die gefährliches Gedankengut und *hate speech* verbreiten. Einschlägige Veröffentlichungen zum Thema Alt-Right unternehmen daher oft eine Inventarisierung der Akteur_innen.³³ Implizit in diesem Modell ist eine Vorstellung von rechtsgerichteten Menschen als lokalisierbare Träger_innen von <infektiösen> Ideen und Denkstrukturen, die sich epidemisch verbreiten. Diese personelle bzw. epidemologische Methodik ist angesichts der hier diskutierten Netzwerkeffekte des Internetzeitalters schwierig geworden.

Dem epidemologischen Modell muss eine andere Analyserichtung hinzugefügt werden, die sich um interpersonelle, strukturelle, momentane und identifikationsstiftende Affekte kümmert. Die derzeitige Alt-Right-Bewegung besteht weniger aus Ideolog_innen als Gefühlsarbeiter_innen: Sie schaffen informelle und provisorische Affektgruppen, bündeln punktuell Aufmerksamkeiten und

³² Duncen: The Uses of Hate.

³³ Vgl. die «hate map» des Southern Poverty Law Center (splcenter.org/hate-map) oder die vom antifaschistischen *pressearchiv* und *bildungszentrum berlin e.v.* (apabiz) betriebene Website rechtesland.de, beides gesehen am 10.7.2018.

realisieren Antagonismen. Sie schaffen also Atmosphären, die im Flächeneffekt das vollziehen, was die Vordenker_innen dieser postmodernen Rechten als <Metapolitik> bezeichnet haben: «die Besetzung von Feldern im vorpolitischen Raum».³⁴ Intention und Effekt der Alt-Right-Strategien ist also ein diskursiver Klimawandel im Wortsinn – Verknappung und Extremisierung des Sagbaren, Intensivierung der Gefühlsräume, schnelle Wechsel von heißen (Wut) und kalten (Übersicht, Coolness) Affekten. Die rassistische Rechte provoziert extremtemperierte Debatten, sie profitiert von strategisch geplanten Diskursbeben und Flutwellen der Empörung.³⁵ Ihr Ziel ist ein apokalyptisches und tödliches Diskursklima.

Wir sind also nicht primär Epidemiolog_innen, die eindämmen und kurieren, um das <Normale> (Wir) und das <Pathologische> (die Rechten) klar voneinander geschieden zu halten.³⁶ Die kritische Gegenbewegung zur neuen Rechten sollte sich einer <Klimaforschung> verschreiben, welche die atmosphärischen Extremismen in unseren *media environments* beschreibt und nach Lösungen sucht. Wir alle sind den Folgen des diskursiven Klimawandels ausgesetzt, auch wenn sie nicht für alle gleich tödlich sind: Der Klimawandel fordert Opfer *along racial lines*,³⁷ womit Rassismus im Anthropozän zur menschengemachten Naturgewalt aufgestiegen ist. Wir müssen nach Wegen suchen, dem klimatischen und atmosphärischen Rassismus in unseren medialisierten Öffentlichkeiten etwas entgegenzusetzen. Einzelne Wettermacher zu denunzieren oder argumentativ kaltzustellen, ändert am Klimawandel wenig. *A hard rain's a-gonna fall*.

Dieser Beitrag wurde gefördert von der Volkswagen-Stiftung

³⁴ Karlheinz Weißmann, zit. n.: Andreas Speit: Der Oberintellektuelle, in: *taz*, 21.4.2018, www.taz.de/!5399096/, gesehen am 28.6.2018. Vgl. auch: Massimiliano Capra Casadio: The New Right and Metapolitics in France and Italy, in: *Journal for the Study of Radicalism*, Vol. 8, Nr. 1, 2014, 45–86.

³⁵ Vgl. Sylvia Hurtado: The Campus Racial Climate: Contexts of Conflict, in: *The Journal of Higher Education*, Vol. 63, Nr. 5, 1992, 539–569.

³⁶ Vgl. Sander Gilman, James Thomas: *Are Racists Crazy? How Prejudice, Racism, and Antisemitism Became Markers of Insanity*, New York 2016.

³⁷ Vgl. W. A. Baldwin: Resilience and race, or climate change and the uninsurable migrant. Towards an anthroporacial reading of «race», in: *Resilience*, Vol. 5, Nr. 2, 129–143.

AUTOR_INNEN

Ulrike Bergermann ist seit 2009 Professorin für Medienwissenschaft an der HBK Braunschweig; zuvor SFB «Medien und kulturelle Kommunikation» Köln, Lise-Meitner-Habilitationsstipendium («Wissensprojekte. Kybernetik und Medienwissenschaft»), Vertretungsprofessuren in Bochum, wissenschaftliche Mitarbeit in Paderborn. GfM-Vorstand 2007–2011, DFG-Lenkungsgremium Medienwissenschaft 5/2010–10/2017 und Redaktionsmitglied der *Zeitschrift für Medienwissenschaft*. Schwerpunkte: Gender Studies, Postkoloniale Theorie, Wissenschaftstheorie. Publikationen etc.: www.ulrikebergermann.de.

Atlanta Ina Beyer promoviert an der Carl von Ossietzky Universität Oldenburg. Ihr Dissertationsprojekt beschäftigt sich mit ästhetischen Politiken in queerem Punk. Zu ihren Forschungsschwerpunkten gehören Queer Theory, queere Ästhetik und Cultural Studies. Zuletzt veröffentlichte sie Lexikoneinträge zu den Bands *Tribe 8* und *Team Dresch* in: Jonas Engemann: *Damaged Goods*. 150 Einträge in die Punkgeschichte, Mainz (ventil verlag) 2016, 278–280 bzw. 287–289, sowie: *Queer Punk Politics*. An Introduction, in: Barbara Paul u. a. (Hg.): *Perverse Assemblages. Queering Heteronormativity Inter/medially*, Berlin (Revolver) 2018.

Stephan Gregory war von 2010 bis 2016 Juniorprofessor für Mediale Historiographien an der Bauhaus-Universität Weimar und arbeitet dort seit April 2018 an einem DFG-finanzierten Projekt zu «Verrat und Subjektivität». Näheres unter www.von-anderen-medien.de.

Sandra Ladwig studierte Theater-, Film- und Medienwissenschaft an der Universität Wien und arbeitet derzeit im Rahmen eines DOC-team-Stipendiums von der Österreichischen Akademie der Wissenschaften an ihrer Dissertation «Freizeit als Phänomen der Moderne im österreichischen Amateurfilm der 1920er- bis 1980er-Jahre». www.medientheorie.ac.at/wordpress/?portfolio=mag-sandra-ladwig&lang=de

Monique Miggelbrink ist wissenschaftliche Mitarbeiterin am Institut für Medienwissenschaften der Universität Paderborn. In ihrer Forschung beschäftigt sie sich mit dem Möbel-Werden von Medien, Einrichtungszeitschriften als historiografischen Quellen, Fernsehen als Kulturtechnik und den Einrichtungen des Computers. Letzte Publikation: Monique Miggelbrink: *Fernsehen und Wohnkultur. Zur Vermöbelung von Fernsehgeräten in der BRD der 1950er- und 1960er Jahre*, Bielefeld (transcript) 2018; Christina Bartz, Timo Kaerlein, Monique Miggelbrink, Christoph Neubert (Hg.): *Gehäuse: Mediale Einkapselungen*, Paderborn (Fink) 2017.

Andrea Seier ist Professorin für Medienwissenschaft an der Universität Wien, zuvor Vertretungsprofessorin für Medienwissenschaft an der Universität Konstanz. 2013 Habilitation mit der Arbeit «Mikropolitik der Medien». Forschungsschwerpunkte: Gouvernementalität und Medien, Mikropolitik, Gender und Medien. Veröffentlichungen u. a.: Hg. mit Kathrin Peters: *Gender & Medien-Reader*, Zürich, Berlin (diaphanes) 2016; Hg. mit Thomas Waitz: *Klassenproduktion. Fernsehen als Agentur des Sozialen*, Münster, Hamburg (LIT) 2014.

Ruth Sonderegger ist Philosophin und unterrichtet an der Akademie der bildenden Künste Wien. Zu ihren Forschungsinteressen gehören: (Kolonial)geschichte der Ästhetik, kritische Theorien und Widerstandsforschung.

Marlene Streeruwitz ist Freie Texterin und Journalistin, Freiberufliche Autorin und Regisseurin. Literarische Veröffentlichungen ab 1986. Lebt in Wien, London und New York. Geboren in Baden bei Wien (Niederösterreich). Studium der Slawistik und Kunstgeschichte. www.marlenestreeruwitz.at

Simon Strick ist Amerikanist, Autor und Theatermacher. Er promovierte zum Konnex von Schmerz, *race* und Gender. Sein Forschungsprojekt, gefördert von der Volkswagenstiftung, untersucht die affektiven Botschaften und Mechanismen in der Onlinepräsenz identitärer rechter Bewegungen. Er arbeitet außerdem an einer Edition zur amerikanischen Eugenik sowie einem Buch zur Repräsentation geistiger Behinderung im US-Kino bis 1960. Mit Susann Neuenfeldt leitet er das Berliner Performancekollektiv PKRK.

Thomas Waitz arbeitet am Institut für Theater-, Film- und Medienwissenschaft der Universität Wien und ist Redaktionsmitglied der *Zeitschrift für Medienwissenschaft*. Forschungsschwerpunkte: Ästhetik, Theorie und Politik der Medien; Kapitalismus und Klassengesellschaft; Theorie und Analyse medialer Verfahren.

Doro Wiese, PhD, ist wissenschaftliche Mitarbeiterin im Institut für Anglistik und Amerikanistik der Universität Düsseldorf. Sie lehrt und forscht zu den Wechselwirkungen zwischen gesellschaftlichen Bedingungen und künstlerischen Ausdrucksformen. In ihrer Monografie *The Powers of the False*, Evanston (Northwestern Univ. Press) 2014, zeigt sie, wie Literatur den Lesenden eine vergessene, verdrängte oder nichterzählbare Geschichte glaubwürdig macht. In *F – Faust*, Hamburg (Textem) 2018, reflektiert sie über die gegenwärtigen Bedingungen für widerständige politische Aktionsformen.

BILDSTRECKE

Wir sind fünf Frauen, die seit Februar 1975 Beratung für Frauen machen und verstehen unsere Beratung als Öffentlichkeitsarbeit des Frauenzentrums Berlin.

Unser erster Schritt an die Frauenbewegungs-Öffentlichkeit erfolgte auf dem Internationalen Frauenkongreß in Frankfurt am 15./16./17.11.1974.

Wir

unterstützen die Frauen, ihre Bedürfnisse als Frau zusammen mit anderen Frauen zu entwickeln und durchzusetzen. Unsere langfristige Perspektive ist, allen Frauen, die die Beratung kommen, die Möglichkeit zu geben, in einer Frauenproblemlösungsgruppe zu arbeiten, in der sie kooperativ ihre anstehenden Probleme bewältigen können, und die sie befähigt, aktiv Frauenpolitik zu machen.

In Problemlösungsgruppen erfahren Frauen nicht nur - wie in Selbsterfahrungsgruppen -, daß ihre Probleme nicht einzigartig sind, sondern alle Frauen betreffen und nur kollektiv lösbar sind. Sie erhalten zusätzlich ein praktisches Training, wie sie ihre konkrete Wirklichkeit, die sie täglich kaputt macht, verändern und zu ihrem Besten bewältigen können.

Wir raten allen Frauen von einer herkömmlichen Psychoanalyse/Therapie ab, besonders wenn sie von Männern ausgeübt wird, weil Frauen dort nur noch mehr kaputt gemacht werden. Ihre Suche nach einer eigenen Identität als Frau wird nicht bestärkt, sondern durch Wiederanpassung an die männlich geprägten Rollenvorstellungen und durch Zwangsheterosexualität unmöglich gemacht.

Die Initiative Beratung und Information für Frauen (BIFF) im Frauenzentrum Berlin-West gab 1974 eine Übersetzung von Hogie Wyckoffs *Solving Women's Problems Through Awareness, Action, and Contact* heraus. Die Broschüre *Anfänge einer feministischen Therapie* bietet eine Anleitung zum Aufbau eigener Problemlösungsgruppen. Heute arbeiten FORT (Frauen organisieren Radikale Therapie), MRT (Männer machen Radikale Therapie) und queere RT-Gruppen in ähnlicher Weise.





BIF

BERATUNG + INFO
FÜR FRAUEN



Frauen besprechen mit Frauen Probleme



Rechtsberatung (ledige Mütter)
Ausbildung (Berufsberatung f. Mädchen)
Mietberatung
Psychologische Beratung u.s.w.



Mo 10-12 20-22

251 09 12

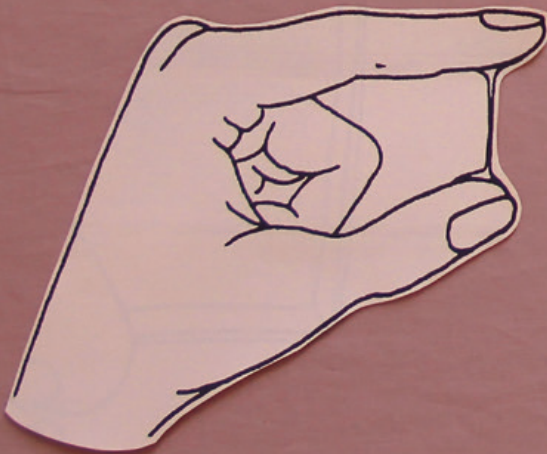
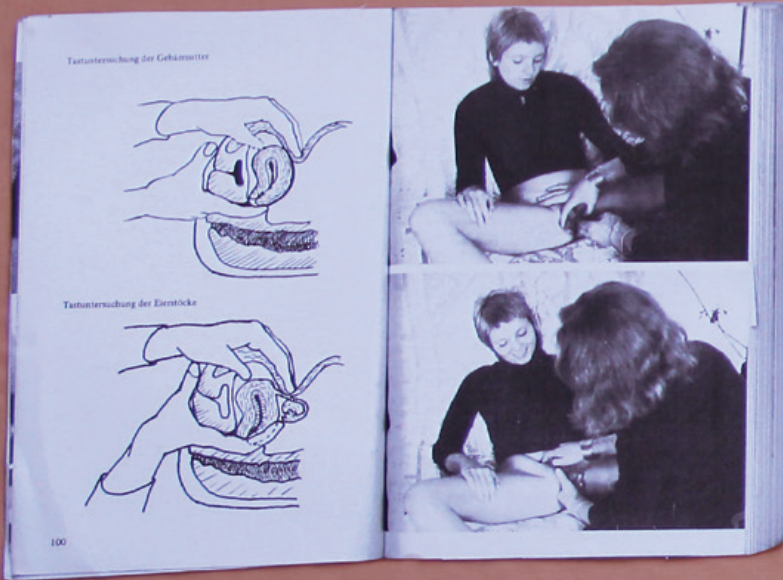
F

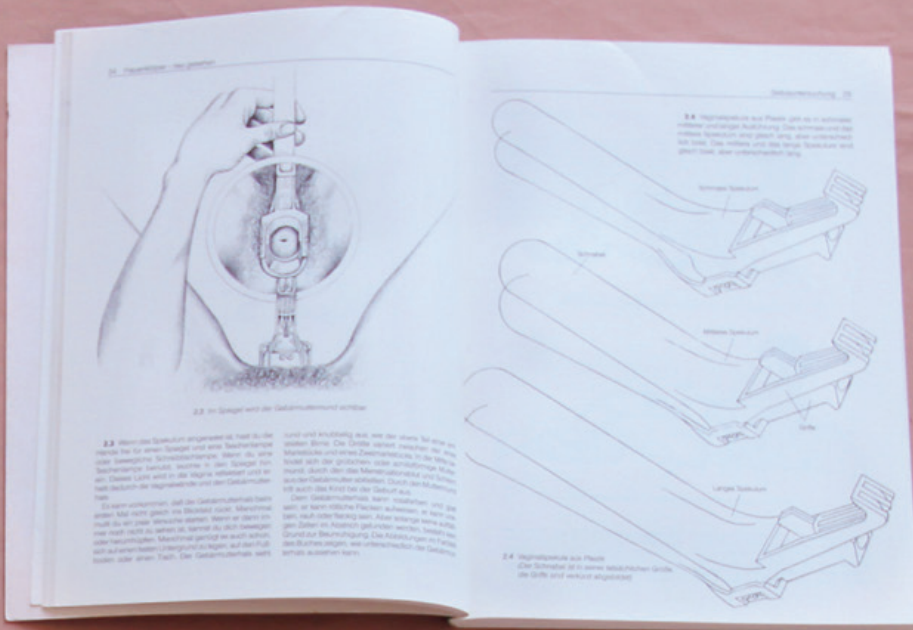
FORMATION
N

WIE FRAUEN "VERRÜCKT" GEMACHT WERDEN

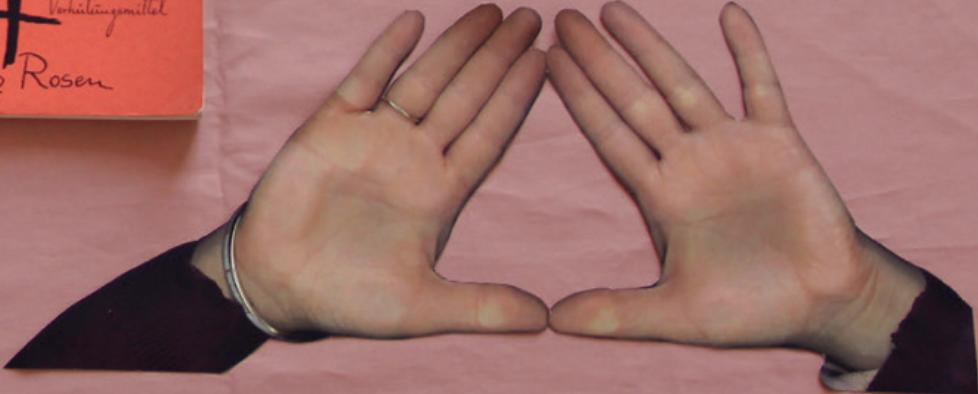


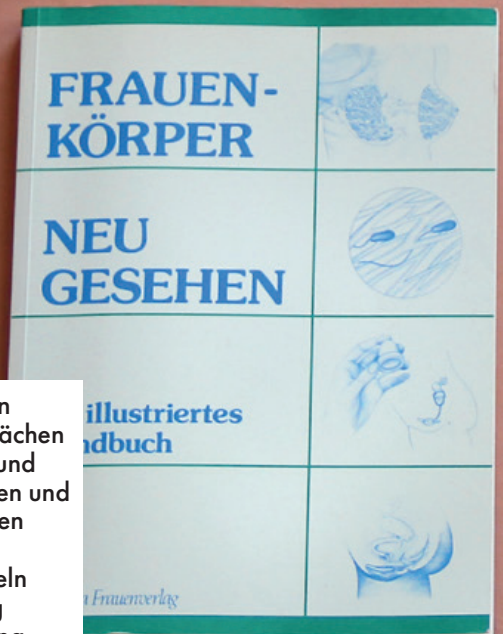
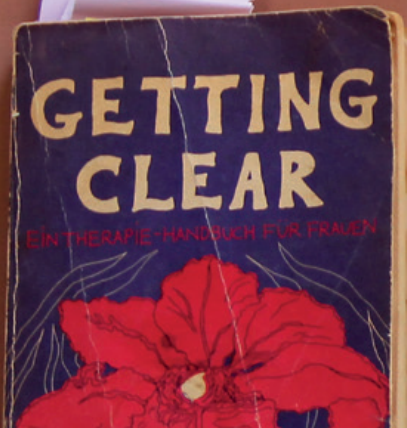
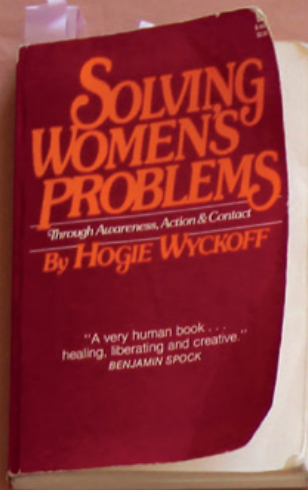
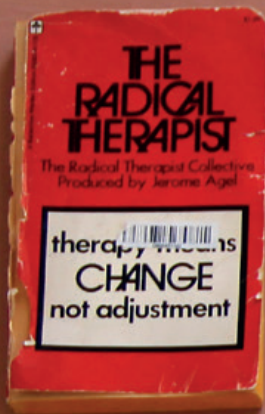
Im Rahmen der Gesundheitsbewegung und insbesondere der feministischen Frauen*-Gesundheitsbewegung entstanden zahlreiche Beratungsangebote. Telefondienste und Notübernachtungsstellen wurden geschaffen, Selbstverteidigungs- und Wendo-Kurse angeboten, Gruppentreffen zur Selbsthilfe, Selbstuntersuchung und Therapie fanden statt. Erstmals entstanden ambulante Pflegedienste und gründeten sich Projekte wie der Berliner Krisendienst oder SEKIS (Selbsthilfe Kontakt- und Informationsstelle).





In den 1970er und 1980er Jahren waren mehr als 80% der Gynäkolog*innen in der BRD männlich. In Selbsthilfekursen erlernten und erprobten Frauen vaginale Selbstuntersuchung und tauschten sich über eigene Erfahrungen aus. Mit der Gründung des ersten feministischen Frauengesundheitszentrums (FFGZ) in Europa, der Herausgabe der Selbsthilfezeitschrift *Clio* und Publikationen wie dem *Frauenhandbuch* von Brot und Rosen oder dem *Hexengeflüster* erarbeiteten Frauen* sich gemeinsam feministische Perspektiven auf ihre Körper, ihre reproduktiven Rechte, auf Verhütung, Sexualität und Abtreibung.





Unser Dank gilt den Protagonist*innen der Gesundheitsbewegung, die uns in Gesprächen von ihren Erfahrungen berichteten, Ansätze und Praktiken in Workshops mit uns weitergegeben und uns Publikationen, Dokumente und Materialien der Bewegung geliehen haben.

In unserer Recherchebibliothek sammeln wir Publikationen der Gesundheitsbewegung und der zweiten Welle der Frauenbewegung. Dabei konzentrieren wir uns momentan auf Westdeutschland und Westberlin.

Bildnachweis: Collagen Feministische Gesundheitsrecherchegruppe/Inga Zimprich 2018 unter Verwendung von Materialien aus der Ausstellung *Practices of Radical Health Care*, District, Berlin 2018 und der Recherchebibliothek der Feministischen Gesundheitsrecherchegruppe.



Praktiken radikaler Gesundheitsfürsorge

Vorgestellt von MICHAELA RICHTER

Seit 2015 widmet sich die von drei Berliner Künstlerinnen – Julia Bonn, Alice Münch und Inga Zimprich – betriebene Feministische Gesundheitsrecherchegruppe einem wichtigen Kapitel der jüngeren Geschichte Berlins, das die im Zuge der Frauenbewegung formulierte Gesellschaftskritik und die politischen Umbrüche ab 1968 aus einem speziellen Blickwinkel beleuchtet: der Frage radikaler Gesundheitsfürsorge.

In den 1970er und 1980er Jahren entstanden an der Schnittstelle von feministischen Initiativen und Hausbesetzer_innenszene in Westberlin zahlreiche Gruppierungen, die die Unzulänglichkeiten sowie autoritären Züge des bestehenden Gesundheitssystems kritisierten und Alternativen entwickelten. Unabhängige Gesundheitszentren wurden gegründet, autonome Beratungsangebote und Selbsthilfegruppen organisiert sowie Anleitungen zur Selbstuntersuchung und biomedizinische Informationen bereitgestellt.

Das 1981 in einem besetzten Gebäude in Kreuzberg eingerichtete HeileHaus etwa promovierte im DIY-Verfahren, mit Schreibmaschine und Kopierer, das Magazin *Doktorspiele*, mit dem über Abhilfe bei in der Besetzer_innenszene grassierenden Hautkrankheiten ebensov informiert wurde wie über Möglichkeiten im Umgang mit Menstruationsproblemen, Vör- und Nachteile verschiedener Verhütungsmethoden oder therapeutische Anwendungsmöglichkeiten von Wildkräutern. Ähnliche Themen lagen der *Clio* zugrunde – die vom 1976 gegründeten Feministischen Frauen Gesundheitszentrum herausgegebene «Periodische Zeitschrift zur Selbsthilfe» klärte in Schwerpunktheften u.a. über Abtreibung, Menopause und alternative Heilmethoden auf. 1983 brachte Ulf Mann, Mitglied eines Apothekerkollektivs am Viktoriapark, sein *Gesundheitsbuch* heraus: Auf über 1.000 Seiten präsentierte es gesammelte und kommentierte Artikel zur Krankheitsbehandlung und -vorbeugung.

Von Frauen in Eigeninitiative organisierte Gesprächstherapien in Kleingruppen (Frauen organisieren Radikale Therapie – FORT), Ausbildungen für autonome Sanitäter_innen sowie vom Berliner Infoladen Arbeit und Gesundheit (BILAG) durchgeführte Studien zur Humanisierung von Arbeitsbedingungen waren weitere Elemente einer Gesundheitsbewegung, die die Basis für einen selbstbestimmten Umgang mit dem eigenen Körper schafften, normative Behandlungsmethoden und ihre Neutralität in Frage stellen und sich nicht zuletzt staatlichen Vorgaben und Kontrollen entziehen wollten.

Die Feministische Gesundheitsrecherchegruppe stellt ihre Arbeit mit umfangreichen Dokumentationsmaterialien sowie in Zeitzeug_innengesprächen vor, die Eingang in Disciplos und erweiterte Collagen finden, ebenso wie in selbstpublizierten Zines. Darüber hinaus kreiert die Gruppe mit auf persönlichem Erleben basierenden Workshops, Diskussionsrunden, Text- und Körperübungen einen Austausch, der den vermittelnden und selbstermächtigenden Charakter der untersuchten Initiativen widerspiegelt. Und auch mit eigenen Selbsthilfe-Instrumenten, wie etwa einer Anleitung zum Ausfüllen des Antrags zur Aufnahme in die Künstlersozialkasse, aktualisiert die Gruppe die Frage nach den gesellschaftlichen Implikationen von Krankheit, Solidaritätsstrukturen und ihrer Politisierung.

Michaela Richter ist Leiterin der Kommunikation und Kunstvermittlung sowie Kuratorin im Neuen Berliner Kunstverein (n.b.k.), jüngst erschien die Katalogpublikation zur von ihr kuratierten Ausstellung *Mess with Your Values* (Verlag Walther König, Köln 2018). Zuvor war sie u. a. tätig für District, Berlin, das RealismusStudio der neuen Gesellschaft für bildende Kunst (nGbK), Berlin, und das Zentrum für Künstlerpublikationen, Bremen. Von 2012 bis 2017 arbeitete sie zudem als Redaktionsassistentin für die ZfM.

Die Feministische Gesundheitsrecherchegruppe (Julia Bonn, Alice Münch, Inga Zimprich) entwickelt seit 2015 feministische und selbstermächtigende Perspektiven auf Gesundheit. Ihre künstlerischen Recherchen münden in Workshops, Heften, Ausstellungen und einer Recherchebibliothek.
www.feministische-recherchegruppe.org

Beim Umberströmen in den Nachbarhäusern der Walde 42, die größtenteils kaputt und leer waren, auf der Suche nach einem Ofen für unsere neue Etage, entdeckte ich in der Waldemarstraße 36 ein wunderschönes Hinterhaus mit vielen kleinen und hellen Fabriketagen. Eigentlich war dies Haus noch viel schöner als unsere Walde 42, auf jeden Fall zu schade, um nutzlos leer zu stehen und zu verkommen. Nachdem ich den im Haus gefandenen riesigen Kanonenofen abtransportiert hatte, erzählte ich Ilse Mack in ihrem Mieterladen von dem schönen Haus. Ein paar Tage später, am 28. Februar, besetzten Fronttheater-Rainer und ein paar Freunde das „Heilehaus“, die spätere Kiez-Ambulanz in der Walde 36.

In unsere Fabriketage bauten wir eine kleine Küche, den Kanonenofen, ein Hochbett und sogar eine Badewanne ein. Die gesamte Ladeneinrichtung bauten wir aus Balkenholz der jetzt häufiger werdenden Krawalle vor unserer Tür. War nicht gerade revolutionär, wenn wir aus

aus *Heilehaus* 221
v. J. *Heilehaus*



Selbstgemachte Salben gegen L'AUSE

Ansatz aus der Apotheke holen, 1 : 10 mischen mit Scheibenschale. Das Scheibenschale ist so fest, dass es ein bisschen weicher machen. Mit der Mischung den Kopf gut einwickeln, Plastiktüte drüber und dicht machen. Nach vier Stunden hastet alle vergast. In Ansatz ist nämlich ein bisschen Blausäure und die können Insekten nicht ab, weil sie ein anderes Atmungssystem haben (Tracheen) wie wir (Lunge). Deswegen haut die schon so total klebrig. Die nur vorsichtshalber 3-4 Tage hintereinander machen, damit du auch die Brut erwischst.

- Anschließend wusch die Haare mit Essig (Obstessig) aus, dann gehen die Pilzen beim Durchkämmen besser ab.
- Oder abschneiden, dann bitte so los - Skinhead.
- Noch mehr Rezept: Körperhaare rasieren (für Körperkisse), Kopfhaare sehr kurz schneiden, die befallenen Stellen bestreichen mit:
 - Arnikaabud (nur wenn die Kopfhaut nicht zerkratzt ist)
 - 10 gr. Blüten auf 1 Liter Wasser, 5 Min. kochen und 3 Min. stehen lassen (Deckel drauf!), durch ein Tuch gießen, so heiß wie möglich anwenden. Vorsicht! manche Leute sind allergisch gegen Arnika!
 - Lavendelöl: 100 gr. frische blühende Sprossspitzen während 2 Wochen in einem 1/2 Liter Essig einlegen, von Zeit zu Zeit umrühren, abgießen (durch ein Tuch gießen).
 - Duftabud: 40 gr. blühende Sprossspitzen auf 1 Liter Wasser, 10 Min. kochen lassen.
 - Pfefferminzessenzöl: 50 gr. getrocknete Früchte auf 1 Liter Wasser, 10 Min. stehen lassen.
 - Petersporrasen, getrocknet und getosses.
 - Pulverkraut aus zerquetschten trockenen Blü...
 - Melisse auf Apothekerdeutsch: Hyrthros.



Winterseuchen

Jeden Winter mit schöner Regelmäßigkeit lassen sie, die kleinen Tierchen und weil die lieben Frieke, Hanz, Kockere und Heuer-... kuppfer von letzten Winter nie gelost haben gitta auch jeden Winter gute Chancen für die kleinen Biester. Und wenn sich dann alle gegenseitig angesetzt haben kommt dann auch wieder die Zeit der chemischen Kriegsführung. Denn wer hat schon Lust, drei oder vier Tage lang was zu machen um die Biester los zu werden, wenn der Onkel Doktor eines erzählt, dass man z. B. mit QUELLADA nur einen Tag lang was machen muss. In Woche später haste denn den fetten Winterseuchen Ausbruch, weil dein Körper das Gift (Hexachlorcyclohexan, siehe weiter hinten) anders nicht los wird. Aber die Viecher waren tatsächlich nach einem Tag tot. Ein weiterer Triumpf der modernen Medizin!

Aber meistens sind die Frieke auch selbst Schuld, warten ab bis sie anders mehr hilft oder glauben, das geht von alleine weg und wenn sie's dann richtig Zeit erwischen hat, soll's möglichst auf Knopfdruck wieder verschwinden.

noch fertig werden um noch an und drei Tage stens fällt das auf u z. Stück, wo die Baden Holz für den Badesofen Also doch Chemie? - oder mal Zeit nehmen

die

Erkältung entsteht durch die bloßen Augen erkrankte Kröten mit Stacheln auf die Männchen und haben die Gänge zu geben. Dort lag. Dadurch wird die Haut gefürsorge Erhebungen auf de

Eine Vielzahl von Aktionsformen der Gesundheitsbewegung befasste sich mit subjektiven Aspekten von Wohlergehen, wie Ernährungsweisen oder anderen individuellen Bedingungen psychischer und körperlicher Gesundheit. An der Schnittstelle zur Hausbesetzer*innenszene entstanden auch Entwürfe alternativer Gesundheitsinstitutionen wie der Gesundheitsladen, Praxis- und Apothekerkollektive oder das HeileHaus. Das HeileHaus war Badestube der Nachbarschaft, bot täglich gesunde Mahlzeiten an und veröffentlichte in der Zeitschrift *Doktorspiele* Gesundheitstipps für Hausbesetzer*innen. Es bietet auch heute alternative Gesundheitsversorgung und Bademöglichkeiten an.



ARBEITERMEDIZIN IN ITALIEN

- keine Delegation von Gesundheitsproblemen an Experten

- Anerkennung der "spontanen Beobachtungen" der betroffenen Arbeiter als Untersuchungsmethode

- Anerkennung der Arbeitergruppe "vor Ort" als eigenständige Untersuchungsgruppe für betriebliche Gesundheitsprobleme.

Nach der Idee der italienischen Arbeiter*innenmedizin der 1960er und 1970er Jahre organisierte der Berliner Infoladen für Arbeit und Gesundheit (BILAG) Beratungsangebote für Arbeitnehmer*innen. Die Organisator*innen untersuchten mittels Befragungen subjektive Einstellungen zum Arbeitsschutz, aber auch Hindernisse bei dessen Durchführung. Insbesondere geschlechtsspezifische Rollenvorstellungen (*Man darf nicht wehleidig sein* lautet der Titel eines von den BILAG-Organisator*innen herausgegebenen Buches) prägten gesundheitsschädliche Einstellungen in der Arbeitskultur.

Bilag-Brief Nr.21/1988

.... kann ich Ihnen hiermit
mitteilen, daß Sie ab
nächstem Monat diese
gesundheitsschädliche
Arbeit endlich los sind....



**VON
ANGST
BIS
ZUVER-
SICHT.**



*und
zurück*

Zeitpunkt

Informationen und tips vom **Gesundheitsbuch** und Krankheit

INHALTSVERZEICHNIS

Einführung 1
Therapietips 3

ALLGEMEINER TEIL

Atherische Öle 5
Akupunktur u. -pressur 12
Alternative Medizin 15
Alt Werden 25
Anthroposoph. Medizin 33
Atmung 35
Bewegung u. -ersatz 42
Bio - Rhythmus 50
"Blutreinigung" 58
Egoismus 64
Entspannung 68
Essen 74
Fasten 89
Geburt 94
Haarpflege, -reinigung 113
Hautreinigung, -pflege 117
Heilkräuter 125
Homöopathie 137
Informationen, jurist. 145
Informationen, mediz. 167
Inhalationen 184
Kleidung 188
Krankengymnastik 190
Krankpflege 196
Lebensordnung 201
Massage 211
Mineralstoffe 218
Pflanzenschutz 222
Psychosomat. Medizin 225
Sexualität und Liebe 230
Sonne und Wärme 276
Sterben 280
Stillen 288
Symbiose - Lenkung 294
Trinken 296
Verhaltenstherapie 318
Verhütung 324
Vitamine 349
Volks - Medizin 353
Wasseranwendung 361
Wechseljahre 375
Zahnpflege 381

Ärgerchen, erweiterte 385
Alkoholprobleme 386
Allergie 395
Angst 401
Appetitlosigkeit 407
Appetit, zu viel 411
Arterienverkalkung 418
Asthma 427
Augenprobleme 439
Bandscheiben-Probleme 449
Bartflechte, Bartpflege 462
Bauchspeicheldrüsen-Entzünd. 463
Beine, offene u. Krampfadern 465
Bettnässen 473
Blähungen 476
Blasenentzündung 478
Blutdruck, hoher 486
Blutdruck, zu niedriger 499
Blutungen (Erste Hilfe) 504
Brandwunden 505
Colitis / Darmentzündung 507
Depressionen 512
Durchblutungsstörungen 525
Durchfall 534
Eierstockentzündung 539
Eisermangel 544
Ekzeme u.a. Hautprobleme 547
Entzündung, allgemein 554
Epilepsie 559
Erfrierungen 572
Erkältung 574
Fieber 586
Furunkel 592
Gallensteine 594
Gebärmutter senkung 599
Geisteskrankheiten 602
Gerstenkorn 605
Geschlechtskrankheiten 606
Gicht 610
Gürtelrose 612
Haarausfall 614
Hämorrhoiden 618
Halsbeschwerden u. -schmerz. 626
Hepatitis / Lebersachen 629
Herpes 635
Herzbeschwerden 639
Heuschrecken 659
Hühneraugen 666
Husten und Pseudo-Krupp 667
Impotenz, männlich 673
Infektion allgemein 674
Insektenstiche 680
Isolation 684
Jatro-Genesis "illich" 700
Juckreiz 710
Karies 714
Kater (Alkohol-) 716
Keuchhusten 718
Konzentrationsstörungen 721
Kopfschmerzen 724
Krätze 736

Krebs 741
Läuse 756
Magenreizung, -geschwür 763
Mandelentzündung 773
Manipulation 779
Menstruationsbeschwerden 819
Migräne 830
Milchschorf 846
Müdigkeit, chronische 847
Multiple Sklerose 849
Mundgeruch, Übel 856
Mundschleimhautentzünd. 857
Nägelprobleme, Nagelpilz 859
Nase, rote u. Anderes 863
Nasenbluten 865
Nierensteine 866
Ohnmacht 870
Ohrensausen u. -schmalz 872
Parodontose 876
Pickel (und Akne) 877
Pilze (Haut-, und Mund-) 884
Prellungen 893
Prostata-Beschwerden 895
Rauchen 897
Reisekrankheiten 903
Reise - Sorgen, sonstige 905
Repression 912
Rheuma, entzündliches 952
Scheidenpilze 973
Schizophrenie 978
Schlaflosigkeit 989
Schlaganfall 1006
Schluckauf 1010
Schmerz und Leid 1011
Schnupfen 1018
Schuppen 1029
Schuppenflechte 1033
Schwindelgefühl 1043
Schwitzen, krankhaftes 1045
Sehnenscheiden-Entzünd. 1048
Sodbrennen 1051
Sommerprossen (au weil) 1052
Sonnenbrand 1053
Sucht und Süchte 1055
Trichomonaden i.d.Scheid. 1062
Trockene Haut 1063
Übelkeit 1065
Überbein 1068
Ungeziefer 1069
Unruhe und Stress 1074
Vergewaltigung 1068
Verstopfung 1096
Wadenkrämpfe 1109
Warzen 1112



In den 1980er Jahren veröffentlichte Ulf Mann das **Gesundheitsbuch**: eine 1.150 Seiten umfassende Sammlung von Gesundheitstipps, alternativen Ansätzen und Hausmitteln. Ulf Mann war damals Teil des Apothekerkollektivs am Viktoriapark. Es hatte sich zum Ziel gesetzt, eine Apotheke politisch, als Ort der Beratung und Bildung im Umgang mit Arzneimitteln zu betreiben.

undwasser kommt in den Rhein, uuuuuh
ein fließt weiter, ~~weiter~~ nach Holland.
erst der Salat
esst man mit Wasser - aus dem Rhein
y, und der blues geht weiter

Aus der Zeitschrift Doktorspiele

"Verkauf den Kram an
die **FRIEKS**, die
ham doch immer Läuse und
Krätze und sowas

loß
iße



Ge
io



ute sagen, mit den Körperparasiten wäre
emüse - oder Getreideungeziefer; oder wi
zeigt eine Krankheit an, ist also mehr