

4. – 20. Juli 2025, Galerie Herold, Bremen

Wohnen mit KLASSE

Lotte Agger

Alice Hauck

Lalla Wiens

Silke Nowak

Franzi Bauer

Leona Koldehoff

WOHNEN MIT KLASSE

Galerie Herold, Güterbahnhof Bremen – Areal für Kunst und Kultur, Beim Handelsmuseum 9, 28195 Bremen

Eröffnung: Freitag, 4. Juli 2025, 20 Uhr

Finissage: Sonntag, 20. Juli 2025, 15 – 18 Uhr

Vortrag und Gespräch mit Silke Nowak: 8. Juli 2025, 18 Uhr

Lesung mit Leona Koldehoff: 20. Juli 2025, 15 Uhr

Begleitheft zur Ausstellung

Mit Texten von Amelie Ochs & Rosanna Umbach zu den Arbeiten

LOTTE AGGER: WER WOHT IN MEINEM ZIMMER? (2020)

ALICE HAUCK & LAILA WIENS: LEBEN AUS DEM KOFFER (2022)

SILKE NOWAK: ANDERS WOHNEN (2023)

FRANZI BAUER: KLEISTER, PT. 2 (2025)

sowie ein Gespräch mit

LEONA KOLDEHOFF: STRUCKMANNSTR. 15/17 ECKE WIESEN-STR. 52/53. ÜBER EIN EHEMALIGES DAMENHEIM IN HILDESHEIM

+/-

Eine Ausstellung des Forschungsfeldes *wohnen+/-ausstellen* in der Kooperation des Instituts für Kunstwissenschaft – Filmwissenschaft – Kunstpädagogik (IKFK) mit dem Mariann Steegmann Institut. Kunst & Gender an der Universität Bremen in Zusammenarbeit mit der Galerie Herold. Gefördert durch den Senator für Kultur Bremen.

Wohnen und Klasse bedingen sich wechselseitig. Ökonomische, kulturelle und soziale Ungleichheiten zeigen sich im Wohnen besonders deutlich. Angesichts aktueller Debatten um Gentrifizierung, Vergesellschaftung und eine ‚Wiederkehr‘ der Wohnungs- wie der Klassenfrage will die Ausstellung das Wohnen als klassenpolitischen Schauplatz in den Fokus rücken. Die Künstlerinnen stellen widerständige Wohnverhältnisse aktuellen Gentrifizierungsprozessen gegenüber, formulieren Fragen nach den Zusammenhängen von Armut und (ephemerer) Architektur und diskutieren so das Verhältnis von unsteten Wohnsituationen und gesellschaftlicher Ungleichheit. In der Galerie Herold treffen sie auf die Arbeit *Kleister Pt. 2* der Gestalterin Franzi Bauer, die gemeinsam mit Studierenden der Universität Bremen klassismuskritische Fragen im Ausstellungskontext entwickelt.

Kuratorinnen: Amelie Ochs, Rosanna Umbach

Wir danken Lotte Agger, Franzi Bauer, Alice Hauck, Christian Heinz und dem Team der Galerie Herold, Kathrin Heinz und dem Mariann Steegmann Institut. Kunst & Gender, Ricarda Kaps, Leona Koldehoff, Silke Nowak und Laila Wiens sehr herzlich für die Zusammenarbeit!

WER
WOHNT
IN
MEINEM
ZIMMER



2020

Fotografische Installation aus Fine
Art Prints und Archivbildern

LOTTE

AGGER

Ausgangspunkt für die fotografische Arbeit *Wer wohnt in meinem Zimmer?* sind Adressen. Es sind Adressen, an denen Lotte Agger gewohnt hat. Jeder Adresse entspricht eine Fotografie, die den aktuellen Zustand des ehemaligen Wohnortes ins Bild setzt (Stand: 2020). Die Bestandsaufnahmen zeigen Gehwege und Hausfassaden, Neubauten, fensterlose Wände, beklebte Ladenfronten, Abrissflächen, Bauzäune und Baustellen. Teils haben sich über die Zeit Tags in die Hausfassaden eingeschrieben. Teils ist hier gar keine Wohnbehausung mehr zu sehen – nicht einmal Spuren weisen darauf hin, dass hier einmal jemand gewohnt hat. Kontrastierend ergänzt werden die heutigen Ansichten mit gerahmten Fotografien aus einem persönlichen Archiv, das die Künstlerin selbst zusammengetragen hat.

Dabei handelt es sich um Fotografien aus dem Zeitraum von 1985 bis 1999, die in großen Wohngemeinschaften und ehemals besetzten Häusern entstanden sind. In diesen WGs und Häusern ist Agger aufgewachsen. Die Fotografien zeigen also Szenen ihrer Kindheit und/oder geben Einblicke hinter die (früheren) Fassaden und in eine vergangene Wohnpraxis. Sie sind in – damals – gewohnter Umgebung entstanden und stehen in starkem Gegensatz zu den fotografierten Orten der Gegenwart, die scheinbar nichts mit diesen persönlichen Geschichten gemein haben, aber Bände erzählen von Prozessen der Gentrifizierung. Den privaten Aufnahmen, die nicht für den Ausstellungsraum gemacht wurden,¹ stehen Häuser- und Baustellenansichten gegenüber, die den gegenwärtigen Zustand der mit den Adressen verknüpften Orte (ausstellungs-)öffentlich zum Thema machen wollen. Es sind fotografische Feststellungen, die Wohn- und Klassenfragen aufwerfen. Dort, wo früher einmal besetzte Häuser standen, Banner aus den Fenstern hingen und gemeinschaftlich gewohnt und gefeiert wurde, leben inzwischen Unbekannte – oder wartet die Baulücke auf die nächste architektonische (Er-)Schließung. Exemplarisch für die strukturelle Verdrängung linker, solidarischer und kollektiver Wohnzusammenhänge steht beispielsweise die Liebigstraße 14, in der Agger zwischen

März 1994 und Juni 1996 wohnte. Ein Anfang der 1990er besetztes Haus, das später zum ‚legalen‘ Wohnprojekt und dennoch 2011 gewaltsam mit großem Polizeiaufgebot geräumt wurde – was zu einer umgreifenden Protestwelle führte. Auch eine der älteren Fotografien zeigt polizeiliche Räumungsfahrzeuge und Mannschaftswagen, von oben, wohl aus dem Fenster fotografiert, unter einem die Straße überspannenden Banner zum 1. Mai 1995. Aggers Arbeit zeichnet damit eine Kontinuität von Konfliktlinien zwischen staatlicher Ordnungsmacht und widerständigem Wohnen, das sich aktiv in die Kapitalisierung der Stadt einmischt.

In dieser Gegenüberstellung wird das Private öffentlich und das Öffentliche privat: Die vermeintlich unpersönlichen Orte im Stadtraum werden mit der Autobiografie der Künstlerin verknüpft und umgekehrt. Erschreckend schnell verödet das städtische Leben, verschwindet der günstige Wohnraum, der Freiraum für kollektive Wohnprojekte weicht Hochglanzarchitekturen und anonymen Stadtansichten – Aggers Arbeit umspannt dreißig Jahre Leben in Berlin (1990–2020) und lässt die oft abstrakten und schleichenden Prozesse der wohnpolitischen Verdrängung ganz greifbar werden. Im Zeitraffer beschleunigen die Fotografien die Auswirkung der Kommodifizierung und Privatisierung des Wohnens und arbeiten auch bildästhetisch in der Kontrastierung von Intimität und Anonymität. Wo uns die Schnappschüsse aus der Kindheit der Künstlerin Einblick gewähren ins Szenerien der Vertrautheit – Ansichten des kindlichen Alltags, Hoffeste, gemeinsame Abendessen und Schlafzimmeransichten –, verharren die aktuellen Fotografien in der Distanz, die auch die Betrachtenden durch die parallele Anordnung des Bildraums zu spüren bekommen. Sie haben keinen Zugang zu den Räumen hinter dem Bauzaun oder der Fassade, müssen draußen bleiben und verorten sich dabei im hektischen Getümmel der Vorbeigehenden. Persönliche Erinnerungen werden mit städtebaulichen Veränderungen, auf die das Individuum (vermeintlich) keinen Einfluss hat, konfrontiert – sie

kommentieren sich gegenseitig. Mehr noch: Indem die Agger in ihrer Arbeit die früheren und die jüngeren Fotografien als Zeitraum zusammenfasst, werden sie zu *einer* Geschichte, die von Gemeinschaft und Gentrifizierung erzählt.

Das *Glossar der Gentrifizierung* begleitet die fotografische Arbeit. Auch hier sind, alphabetisch geordnet, die Adressen der Häuser und Wohnung gebündelt, in denen Agger gewohnt hat. Ergänzend dazu sammelt sie Begriffe und Organisationen, die mit dem aktuellen Problem der Gentrifizierung zusammenhängen. Vergleichbar mit den Fotografien treffen hier zwei unterschiedliche Modi des Erzählens aufeinander: persönliche Anekdoten und Wohnerzählungen stehen nüchternen Definitionen gegenüber. Mit Blick auf die Bilder wird klar, dass das eine etwas mit dem anderen zu tun hat. Im Eintrag zur Liebigstraße 14 berichtet die Künstlerin vom Geruch nach geröstetem Weizen und Honig (von Snacks und Nutella im Küchenbuffet) und einem Bett auf dem Balkon – gerade diese Kindheitserinnerungen füllen die politischen Begriffe mit einer Perspektive auf das Wohnen als einen gesellschaftlichen Schauplatz, eine existenzielle Notwendigkeit und ein verflochtenes Beziehungsgefüge. Das Glossar ist so angelegt, dass es stetig erweitert werden kann. Doch während die Definitionen aufgrund der fortschreitenden Forschung und Auseinandersetzung mit der wachsenden Gentrifizierung immer mehr werden, sind die Adressen, die die biografischen Erzählungen der Künstlerin definieren, an ein vorläufiges Ende gekommen: Auch weil der Wohnraum knapp und die Mieten hoch sind, ist der nächste Umzug in weite Ferne gerückt.

Diese Effekte der Gentrifizierung sind eng verwoben mit Klassenpolitiken. Wer kann es sich (noch) leisten, in einer Stadt wie Berlin zu wohnen? Wer wohnt an welcher Adresse und an welchen Adressen ist Wohnen inzwischen nicht mehr möglich? Wo müssen prekäre Wohnverhältnisse hingenommen werden, weil ein Umzug einfach nicht möglich ist? Wieso wird politisch hingenommen (wenn nicht gar forciert), dass für viele die Zwangsräumung oft der direkte Weg in die Obdachlosigkeit bedeutet? Kann

ein kollektiver Ungehorsam die Warenförmigkeit des Wohnens untergraben? Wie lassen sich Deutsche Wohnen & Co doch noch enteignen?² Und was sagen eigentlich Adressen über die Positionierung im Klassensystem aus? Die sprichwörtlich ‚gute Adresse‘ ist der Status Quo – nicht nur des persönlichen Lebensweges, sondern der sozialen Position in der Gesellschaft.³ Was sich wie ein deterministische These aus dem 19. Jahrhundert liest, scheint angesichts aktueller Entwicklungen auf dem Wohnungsmarkt wieder an Relevanz zu gewinnen. – *Wer wohnt in meinem Zimmer?* wirft entsprechende Fragen auf und antwortet mit persönlichen Erinnerungen, die zugleich hoffnungsvolle Entwürfe für die Zukunft darstellen können, weil sie eine Alternative zu den gegenwärtigen Verhältnissen darstellen.

1 In den letzten Jahren ist das Fotoalbum als Objekt, das Privates mit Öffentlichem verschränkt, in den Fokus der fotohistorischen Forschung gerückt, vgl. z.B. Fotogeschichte, H. 165, Jg. 42, Herbst 2022: Erinnerung, Erzählung, Erkundung. Fotoalben im 20. und 21. Jahrhundert, hg. v. Bernd Stiegler und Kathrin Yacavone.

2 Deutsche Wohnen & Co enteignen ist eine Initiative Berliner Mieter*innen, die sich 2018 gegründet hat, und seitdem gegen die Kommodifizierung des Wohnens kämpft: <https://dwenteignen.de>.

3 Dass dies heute wieder oder vielmehr: immer noch der Fall ist, wird herausgestellt in Francis Seeck: Zugang verwehrt: keine Chance in der Klassengesellschaft. Wie Klassismus soziale Ungleichheit fördert, Zürich 2022, S. 31ff.

AUS DEM KOFFER LEBEN

2022

Koffer, Aluminium, Kunststoff,
PVC, Video 4:05 min

LALLA

WIENS

&

ALICE

HAUCK

Manchmal habe ich das Gefühl, die Leute könnten mir ansehen, dass ich arm bin. [...]

Ich versuche öfters, mir vorzustellen,

Wie Leute mich einschätzen,

Wenn sie zu Besuch sind und meine Wohnung sehen.

Was, wenn sie sich unwohl fühlen?

Was, wenn ich mich unwohl fühle?

Und habe ich genug Stühle da,

Passen wir alle an den Tisch?¹

Diese Gedanken fühlen sich seltsam vertraut an.

Wenn es an meiner Wohnungstür klingelt, macht mir das Angst.

Das Wohnen ordnet sich in meiner Erinnerung schon immer um das Gefühl der Scham an, sie ist ein ständiger Gast, ungebeten, aber unfähig zu gehen, denn da ist zu viel Zeug, das die Flure verstellt.

Ich gehe immer zur Arbeit, aber manchmal schaffe ich es wochenlang nicht, irgendetwas in meiner Wohnung aufzuräumen.

Die Überhand der Dinge, die ‚noch gut sind‘, aber bei weitem nicht dem Designideal der ‚guten Dinge‘ entsprechen. Dafür sind sie zu alt, zu gefunden, zu kaputt, zu viele. Eine Funktionsstörung im Ordnungssystem des ‚richtigen‘ Wohnens, ein Überfluss, der aus dem Mangel erwächst.

Die Arbeit von Alice Hauck und Laila Wiens erzählt von verschiedenen Modi des Mangels. Vom Mangel an bezahlbarem Wohnraum, in einer Gesellschaft, in der Wohnen als Ware zum höchsten Preis gewinnmaximierend verkauft wird. Von dem Versuch, die eigene Armut zu überdecken, das Gesicht nicht zu verlieren, dazuzugehören, nicht selbst als ‚mangelhaft‘ erkannt zu werden – sei es im eigenen Wohnen, über Kleidungspraxen, oder das Performen in einem Außen, das Arm-Sein sanktioniert. Der Soziologe Pierre Bourdieu hat den Habitus-Begriff vorgeschlagen, um Verhaltensweisen im Klassengefüge zu erklären. Sie finden in Abgrenzung (Distinktion) und Anpassung sozialer Gruppen zu- und untereinander statt. Die „feinen Unterschiede“ in Lebensstil und Geschmacksfragen sind somit

Klassenmarker und prägen das persönliche wie gruppenspezifische Auftreten.² Vor allem in Kunst/Räumen sind diese habituellen Regeln und Normen zwar ungeschrieben, aber omnipräsent – auch wenn niemand darüber spricht, sie dir nie beigebracht wurden, wird erwartet, dass du sie kennst, sie beherrschst und nach ihnen spielst. Damit werden Klassenvorder und -hintergründe spürbar – im Gefühl ‚dazu‘ zu gehören, ebenso wie im Empfinden, nicht hineinzupassen, sich anpassen zu müssen.³

*Mir ist es wichtiger,
Einen bestimmten Eindruck zu vermitteln,
Meine finanziellen Probleme sieht man ja nicht.*

Die vorurteilsbehaftete Diskriminierung aufgrund sozialer Herkunft oder ökonomischer Verhältnisse, in denen jemand lebt, wird als *Klassismus* bezeichnet. Zugleich sind damit die Strukturen gemeint, die diese Abwertung ermöglichen, begünstigen und reproduzieren. Klassismus wird auch durch Scham strukturiert, der Blick auf die systembedingte Grundlage von Ungleichheit wird durch die gesellschaftliche Individualisierung von Prekarität verschleiert und auf eine*n selbst zurückgeworfen. Das Märchen der Eigenverantwortlichkeit verspricht gleiche Chancen, Durchlässigkeit und vermeintliche Zugänge und verkennet dabei den Klassismus des Kapitalismus – was nicht verwundert in einem gesellschaftlichen Klima, in dem schon wieder darüber debattiert wird, ob vermeintlich ‚arbeitsunwilligen‘ Menschen ihre Grund-sicherung entzogen werden soll. Die Maßnahme nimmt in Kauf, dass diese ihre Wohnung verlieren und nicht nur arm (denn das sind sie ohnehin schon), sondern völlig mittellos bleiben.

Der Prototyp von Hauck und Wiens kann als eine lakonische Antwort auf diese gesellschaftlichen Diskurse gelesen werden, in denen das Wenige schon lange nicht mehr zum Leben reicht. Sie entwerfen in ihrer künstlerischen Arbeit eine transportable Wohnarchitektur, die die Vorstellung

des ‚guten‘ Wohnens ad absurdum führt – denn arm zu sein und gut wohnen zu können, scheint unvereinbar. Als silbrig glänzender Rollkoffer getarnt, lässt eine*ⁿ dieser Prototyp in der Menge untergehen, bis sich das ‚Wohnen aus dem Koffer‘ entfaltet und seine eigentliche Funktion erkennbar wird. Eine Membran aus blauem Textil lässt sich aufspannen, das ephemere Gehäuse beherbergt ein Minimalwohnen, das Platz für nur einen liegenden Körper bietet, ihn trocken, aber kaum warm hält. Die Lebensrealität vieler obdach- und wohnungsloser Menschen trifft auf eine Jetset-Lifestyle-Floskel vom Leben aus dem Koffer. Doch das künstlerische Objekt biete nur eine scheinbare Lösung an, wie es Hauck und Wiens formulieren. Denn der Schein wird gewahrt, der zugezogene Koffer kann unscheinbar durch die Stadt rollen, ohne sein prekäres Inneres zu offenbaren.

Wo für die Einen Wohnen Selbstverständlichkeit ist oder Luxus, bleibt für Andere Scham und Sorge.

Ökonomische und soziale Ungleichheiten zeigen sich im Wohnen besonders deutlich und sind doch häufig unsichtbar, das führt uns die Arbeit der beiden Künstlerinnen klar vor Augen. Über die schematischen Baukonstruktionszeichnungen des Prototyps, die Schnittmuster und akkuraten Aufrisse überführen sie die Fiktion des Prototyps in eine formalästhetische Sprache der Architektur und Entwurfspraxis (Abb. 1). Der Wohnkoffer erscheint somit als dystopischer Bauplan eines zukünftigen Hausens im Interim, in dem Schlagwörter wie Mobilität, Modularität und Minimalismus in überspitzter Unwirtlichkeit verhallen. Er ist ein beinahe zynischer Kommentar zur ästhetisierten Einfachheit, die Genügsamkeit, verknüpft mit Nachhaltigkeitsdiskursen oder vermeintlicher Kapitalismuskritik, zur Tugend erhebt. Damit knüpfen die Künstlerinnen nicht nur an das Weniger-ist-mehr aktueller Einrichtungstrends an, sondern auch an einen historischen Architekturdiskurs, der ein ‚Wohnen für das Existenzminimum‘ zu einer zentralen Entwurfsaufgabe machte. Es ist rund

hundert Jahre her, dass sich die modernen (ausschließlich männlichen) Architekten zum zweiten internationalen Architekturkongress, dem *Congrès International d'Architecture Moderne* (CIAM), in Frankfurt am Main zusammenfanden, um die Lösung der Wohnungsfrage mithilfe von Kleinstwohnungen zu diskutieren. Grundrisse, die verschiedene Wohnbedürfnisse unterschiedlicher Bevölkerungsgruppen berücksichtigten oder vielmehr: determinierten, wurden in einer Ausstellung als Vorbilder zum Vergleich zusammengetragen. Zeitgleich bezogen tausende Menschen, vor allem in Konstellation der bürgerlichen Kleinfamilie, die neu errichteten Siedlungswohnungen des Neuen Frankfurt. Der Bau von Kleinstwohnungen wurde (und wird) als sozialreformerischer Erfolg gefeiert und zugleich in Frage gestellt. Architekten wie Karel Teige kritisierten die Debatte, die um ästhetische Fragestellungen kreiste, und forderten die Berücksichtigung sozio-ökonomischer Bedingungen bei der Planung. Ihre Entwürfe versuchten, das Wohnen (und damit die Gesellschaft) radikal neu zu denken. Ein prominentes Beispiel dafür ist Hannes Meyers *Co-op Interieur* (1926),⁴ einer auf Bett, Regal, Stuhl und Grammophon reduzierten Installation, die eine Wohnung imaginiert. Sie stellt die Frage danach, was wir zum Wohnen brauchen und was eigentlich (noch) ‚Wohnen‘ genannt werden kann und zukünftig genannt werden soll. Anders als ein Sozialer Wohnbau, der die Beschränktheit der Ressourcen, die er zur Verfügung hat, zwar kritisch sieht, allerdings mit ihnen operiert, geht es Hauck und Wiens keinesfalls darum, sich im falschen System einzurichten. Sie fangen die Ambivalenzen dieses (Klassen-)Systems ein: darin zu funktionieren, funktionieren zu müssen, zu versuchen, die Prekarität unter den Teppich zu kehren, sie zu kaschieren, ihr zu entgehen und an diesem Versuch unausweichlich zu scheitern. Ihr Prototyp versinnbildlicht den Anpassungsdruck hinsichtlich der *Einrichtung* in einer Gesellschaft, in der sich Wohnen und Klasse gegenseitig bedingen,

in der der Zusammenhang aber kein Thema sein soll. Ernst und spielerisch zugleich stellt die Arbeit einen möglichen Umgang damit vor, der nicht die Lösung sein kann. – Gerade deshalb macht der Prototyp die Suche nach gesellschaftlichen Lösungen und politischen Entwürfen einer Utopie des selbstbestimmten Wohnens für alle zur kollektiven Aufgabe.

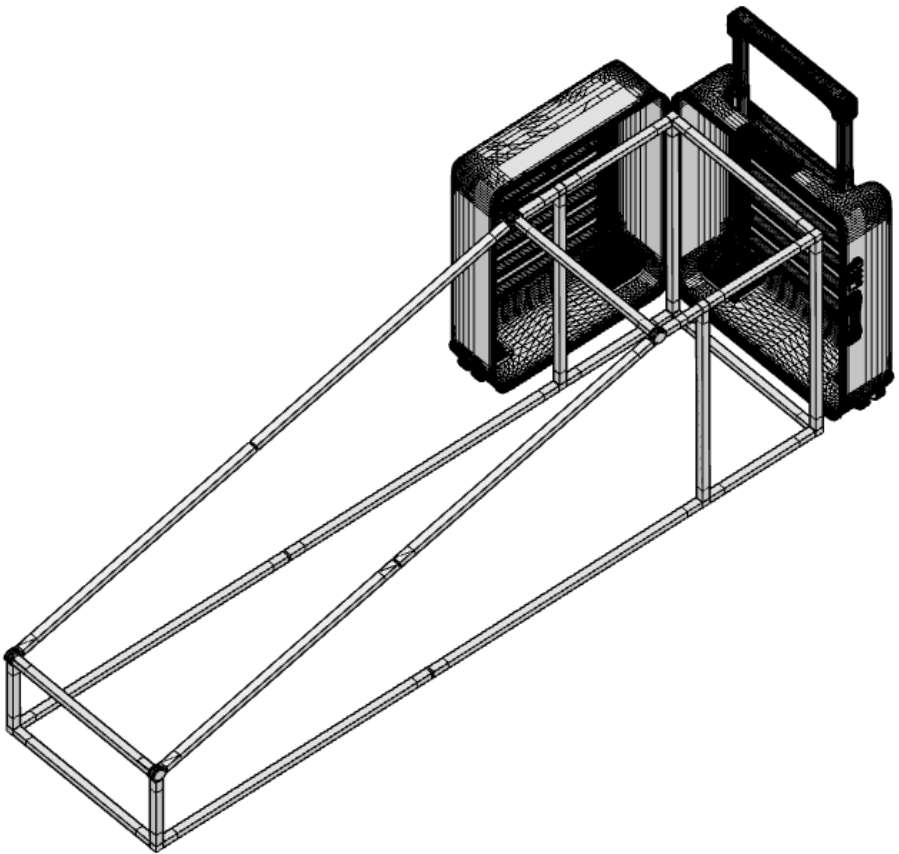
1 Der kursivierte Text hier und im Folgenden stammt aus der Arbeit der beiden Künstlerinnen.

2 Pierre Bourdieu: Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft (französisch: *La distinction. Critique sociale du jugement*, Paris 1979), Frankfurt a. M. 1982.

3 Zur literarischen Auseinandersetzung mit Herkunft und Klasse siehe das Projekt <https://checkyourhabitus.com/> sowie weiterführend Karolina Dreit/Kristina Dreit: *Working Class Daughters. Über Klasse sprechen*, Berlin 2024.

4 Meyer hat den Entwurf im Kontext eines manifestartigen Aufsatzes präsentiert: Hannes Meyer, Die neue Welt, in: *Das Werk*, H. 7, 1926, S. 205–224.

AUS DEM KOFFER LEBEN (2022)



Zeichnung von Alice Hauck & Laila Wiens

ANDERS WOHNEN

Interviewpartner*innen: Emmy, Guiseppe Sebastian, Lisa Herfeldt,
Manou von der Lohmühle, Marion A., Martin Elmar de Haan,
Xilian von der Lohmühle // Musik: Martin Elmar de Haan

Drei Betonobjekte: Zelt, 50×45×60 cm, Bungalow: 75×60×50 cm,
Bauwagen 45×55×65 cm; Sounddatei 11:20 Min.

2023

SILKE

NO WAK

Silke Nowaks Arbeit *Anders Wohnen* wirft die Frage auf, inwiefern Klassenverhältnisse in Beton gegossen sind. Einen Bauwagen, ein Bungalow und ein Zelt hat die Künstlerin aus diesem Material hergestellt und damit einen formalen Gegensatz entworfen: Denn die grobporige Oberfläche der Architekturmodelle widerspricht der eigentlichen Typologie und Materialität der Behausungen. Bauwagen, Bungalows und Zelte sind eigentlich nicht dafür gedacht, dauerhaft bewohnt zu werden. Und doch leben Menschen darin – manchmal auch für immer. Nowaks Betonbehausungen sind verkleinerte Darstellungen, Modelle, ephemere Architekturen, die auf ein Leben außerhalb der gesellschaftlichen, städtisch organisierten Norm verweisen. Es ist ein Wohnen, das gelegentlich als ‚Hausen‘ abgewertet wird. Abgewertet werden so auch die damit zusammenhängenden Lebenswege. Die Verfestigung dieser Wohnpraxen in skulpturaler Form lassen sich als Kommentar zu diesen starren Strukturen lesen. Mit Ausblick auf das Bremer Bahnhofsareal fordern sie nicht nur zur Anerkennung der *anders Wohnenden* und ihrer Wohnformen auf, sondern regen auch eine Auseinandersetzung mit den gesellschaftlichen Mechanismen, die Abwertungsmuster konturieren, an.

Zur künstlerischen Arbeit gehören Interviews, die Nowak mit verschiedenen Bewohner*innen dieser Wohnformen führt: Schrebergärtner*innen, Zelturlauber*innen, Bewohner*innen von Wagenburgen, wohnungslose Menschen und Bauarbeiter*innen. Sie erzählen von ihrem Alltag, ihren Wohn Erfahrungen und den gesellschaftlichen Kontexten, die sie zum Leben jenseits eines festen Fundaments und abseits des Betons geführt haben. Dabei changieren die Narrative zwischen selbstgewählter Autonomie und den Zwängen der Verhältnisse: Eine Stimme spricht von der Lohnarbeit auf dem Bau, die den Körper marode macht, der knappen Rente, die vorne und hinten nicht reicht. Der Verkauf des angebauten Obsts und Gemüses aus dem eigenen Schrebergarten wird als Möglichkeit zur Selbstversorgung geschildert, aber auch als Notwendigkeit, um die laufenden Kosten des Gartens

sowie Lebenshaltungskosten überhaupt bestreiten zu können. Denn dort zu wohnen ist gesetzlich verboten. Immer wieder gab und gibt es Interventionen in städtische Verteilungspolitiken von Wohnraum, wie durch die Siedler*innenbewegung in Wien, die angesichts der prekären Lebensbedingungen nach dem Ersten Weltkrieg Behausungen an den Rändern der Stadt in Eigenregie baute und sich dort mit Gärten für Obst- und Gemüseanbau selbstversorgte.

Der Mangel an bezahlbaren Wohnungen ist ebenfalls Anlass für die widerständige Wohnpraxis von (Haus-)Besetzer*innen, die durch gemeinschaftliche Rauman eignung in kapitalistische Eigentumsverhältnisse und staatliche Wohn- und Bodenpolitik eingreifen. Sie fordern fehlende (wohn-)politische, soziale und kulturelle Freiräume ein und stellen sie im Rahmen ihrer intervenierenden Wohnpraxis zugleich her. Nicht nur (leerstehende) Häuser gehören in diesem Sinne denen, die drin wohnen,¹ auch Brachflächen im städtischen und ländlichen Raum können besetzt und umgenutzt werden. Aus einer solchen selbstverwalteten Wagenburg berichten zwei der Protagonist*innen aus Nowaks Interviewarbeit und thematisieren die Relevanz von kollektiver Infrastruktur und die alltäglichen Herausforderungen, die das Wohnen im Wagen mit sich bringt. Ausgebaute Bauwägen bilden den Grundriss für Wagenplätze, wie dem Querlenker, der an das Areal am Güterbahnhof anschließt. 2022 wurde entdeckt, dass der Platz aus einem angrenzenden Hochhaus, dem Papageienhaus, mit hochpreisiger Überwachungstechnik observiert wurde.² Die Frage, wer die Bewohner*innen des linken Wohnprojekts in ihrem Alltag bespitzelte und inwiefern dies politisch motiviert war, bleibt bis heute unbeantwortet. Nicht nur an diesem Beispiel zeigt sich die Gewaltförmigkeit, von der ein *ander[e]s Wohnen*, das sich abseits von gesellschaftlichen Normen des Kleinfamilialen und Bürgerlichen autonom und solidarisch im Stadtraum organisiert, betroffen ist. Linke Räume erfahren nicht nur in Bremen (staatliche) Repression – Besetzungspraxen und andere widerständige Interventionen

in den kapitalistisch organisierten Wohnungsmarkt werden kriminalisiert und alternative Wohnentwürfe politisch verbaut. Aber ist nicht die Kommodifizierung, also das Zur-Ware-Werden des Wohnen das eigentliche Verbrechen? Dass der städtische Raum zum Ort der Spekulation erklärt und somit das Menschenrecht auf Wohnen verspielt wird? Nowaks Arbeit kommentiert diese Ambivalenzen, so war sie vom 26. September bis zum 10. November 2023 auf der Grünfläche Ernst-Grube-Straße Ecke Eiselenweg in Berlin-Spindlersfeld ausgestellt und formulierte damit einen kritischen Kommentar zur Wohnraumspekulation der Umgebung. Die auf der Rasenfläche aufgestellten Wohnobjekte, die für diese Ausstellung in den Innenraum der Galerie Herold überführt wurden, sind vor Ort von Unbekannten der Soundebene beraubt worden. Das Erläuterungsschild mit dem QR-Code zur Soundspur der Interviews ist während der Installation im öffentlichen Raum verschwunden - und damit wurden die Geschichten der Interviewpartner*innen unzugänglich und damit unsichtbar gemacht, so auch die Erzählungen von verschiedenen wohnungslosen Personen, die Nowak zu ihren Erfahrungen von Verdrängung und Vertreibung befragt. Vom Gefühl, nirgendwo sein, geschweige denn ankommen zu dürfen, berichtet Martin im Interview mit Nowak: „[I]rgendwo muss ich ja hin auf der Welt. Es gibt keine Wohnung, nichts.“ (Martin: 00:09:03) Anwohnende beschwerten sich über wohnungslose Menschen, die sich in ihrer Nachbar*innenschaft aufhalten – diese werden von der Polizei vertrieben, nur um am nächsten Tag wiederzukommen, denn *irgendwo muss man ja hin auf der Welt*. Martin berichtet: „Wenn einer anruft, dann muss ich gehen. Dann muss ich für 24 Stunden weg. Und dann darf ich wiederkommen.“ (Martin: 00:05:08). Dann lacht er, denn das ist alles ganz schön absurd. Dieser (politisch und gesellschaftlich initiierte) Kreislauf von Vertreibung und Rückkehr verdeutlicht, dass der öffentliche Raum keineswegs allen gehört, sondern klassistisch und diskriminierend organisiert ist. – Davon kündigt auch die defensive Architektur unserer Städte, die mit

geteilten Parkbänken, unebenen Sitzgelegenheiten und zugebauten Häuserecken Schlaf und Aufenthalt in ihnen verunmöglicht.

Auch das Areal am Güterbahnhof und um den Bremer Hauptbahnhof ist Schauplatz von Verdrängungspraxen und selber Konfliktzone zwischen verschiedenen Anwohner*innen: Immer wieder gab und gibt es Repressionsmaßnahmen gegen die wohnungs- und obdachlosen Personen, die dort ihre Zelte und provisorischen Unterkünfte aufschlagen. Auch Emmy erzählt davon, ständig in Bewegung sein zu müssen, von ihrem Leben zwischen der Straße, den wenigen sicheren Orten wie einem Supermarkt oder Restaurant, in denen das Personal nach ihr schaut und der Frauenunterkunft, von denen es ihrer Meinung nach viel mehr geben müsste. Es braucht sichere Räume für alle und insbesondere für vulnerable Menschen und FLINTA* (Frauen, Lesben, inter, nicht-binäre, trans(*) und agender Personen) ohne festen Wohnsitz.³

Im Kontrast dazu steht das Leben der Zelturlauber*in: Diese selbstgewählte Unmittelbarkeit des Naturerlebens, in der eine*n nur die Plane vor der Außenwelt abschirmt, kann jederzeit verlassen werden. Die Assoziation mit dem Zelt als Objekt changiert demnach zwischen Obdachlosigkeit und Outdoorurlaub – ebenso wie die dazu im Ausstellungsraum platzierten Gestaltungselemente: Campingstühle und Isomatten eröffnen neben den Betonbehausungen eine Szenenbild, das zwischen Imitation und Irritation flimmert.

1 Amantine (Hg.): »Die Häuser denen, die drin wohnen!« Kleine Geschichte der Häuserkämpfe in Deutschland, Unrast 2012.

2 Siehe hierzu den Bericht über den Fund der Überwachungstechnik auf Indymedia: anonym: Versteckte staatliche Überwachungskamera in Bremen demontiert!, in: Indymedia, <https://de.indymedia.org/node/245569> [21.06.2025] – das Papageienhaus, aus dessen leerstehenden oberen Stockwerken die Observierung durchgeführt wurde, beheimatet seit mehreren Jahren das linke und queer-feministische Club- und Kulturprojekt p.ara des Zucker Kollektivs. Weiterführend dazu die Berichterstattung in der taz: Gernot Knoedler: Bremer Bauwagenplatz Querlenker. Überwachung höchst geheim, in: taz.online, 31.3.2023, <https://taz.de/Bremer-Bauwagenplatz-Querlenker/!5924453> [21.06.2025].

3 In Bremen setzt sich beispielsweise LiLa e.V. für die Verbesserung der Lebenssituation von wohnungs- und obdachlosen Frauen ein: <https://liela.org/>.

KLEIS

TER

PT. 2



2025

FRANZI BAUER

gemeinsam mit

Lara Becker

Anne Biella

Emma-Lee Bunk

Lourdes Ehli

Vanessa Faatz

Moritz Rabenstein

Teresa Starkloff

Und weiteren Studierenden aus
dem Seminar **KLASSENbilder**
am IKFK der Universität Bremen

Gemeinsam mit Studierenden des Instituts für Kunstwissenschaft – Filmwissenschaft – Kunstpädagogik (IKFK) der Universität Bremen entwickelt Franz Bauer klassismuskritische Fragen im Ausstellungskontext. In einem Workshop sammeln sich Fragen, die einerseits das Verhältnis von Klasse und Kunst sowie das von Wohnen und Klasse in den Blick nehmen.

Hast du überlegt, was du heute anziehst, ob du damit auffällst? Ob du wen kennst, der*die heute auch zur Eröffnung kommt, den Weg kennt, sich mit dir zusammen durch das Meet and Greet manövriert? In Kunst/Räumen ist einer*m die eigene Klassenherkunft oft (un-)bewusst, sei es durch die Selbstverständlichkeit, mit der ich mich durch sie bewege, oder das Unbehagen, die Angst ‚aufzufliegen‘ als eigentlich nicht zugehörig in dieser Szene, dieser Klasse. Lena Marie Staab schreibt in ihrer Analyse von Klassismus in Kunst und Wissenschaft:

„Fehlendes informelles Wissen über Verhalten, Bewegung, Sprechen, Kleidung - kurzum, fehlendes Wissen über den erwarteten Habitus im musealen Raum, führen zu einem Empfinden einer eigentlichen Nicht-Zugehörigkeit, einem dumpfen Gefühl, nicht ganz zu passen, einer Bruch_haftigkeit im Selbsterleben“.¹

Diese Gefühle bleiben oft unausgesprochen, wir haben gelernt, sie zu verschweigen, sie nicht zu teilen. Um nicht alleine dazustehen (obwohl wir es manchmal vielleicht gar nicht würden), oder nicht noch sichtbarer zu werden in der vermeintlichen Unpassendheit. Daran anknüpfend ließe sich fragen: Wie lassen sich klassismuskritische Positionen überhaupt ausstellen, wenn doch die Galerie als Raum der Differenz selbst von klassistischen Strukturen durchzogen ist? Wer fühlt sich in Kunst/Räumen zuhause und wer bloß als (ungebetener) Gast? Wer traut sich, Kunst zu interpretieren/zu machen/anzuschauen/auszustellen, und warum hat das herzlich wenig mit (fehlendem) Selbstbewusstsein und viel mit sozialen und finanziellen Backgrounds und der Un-/Zugänglichkeit bestimmter Räume zu tun?

Im Seminar *Klassenbilder. Ästhetische Politiken von Klasse und Geschlecht in Kunst und visueller Kultur* diskutieren wir

über solche und andere Ambivalenzen im Kunstfeld. Wir lesen von *After-Work-Partys im Kunstmuseum*. *Wo kommst du her? Fühlst du dich wohl?* Befragen den *Klassismus im Kulturbetrieb*.

Verstellst du dich? Welcher Klasse gehörst du an?

Sprechen über *Klassenfragen* in der Kunst. *Wer wird gehört?*

Wer hat Zugang zu Kunst? Zu künstlerischer Praxis? Zu Ausstellungsräumen?

Und untersuchen ihre ökonomischen Produktionsbedingungen. *Profitierst du von deiner Klasse? Wie lassen sich klassistische Strukturen in der Kunstszene aufbrechen?*

Ausgehend von diesen Auseinandersetzungen formulieren die Studierenden einen Katalog an Fragen, die diesen Text handschriftlich durchlaufen und von denen zwei eine Wand im Forschungssalon der Ausstellung bespielen werden. In übergroßen Buchstaben, 'spricht' der Raum zu uns, adressiert uns zwar alle gleich und lässt doch Platz für unterschiedliche Reaktionen, verschiedene Antworten. Eine Frage taucht während des Workshops immer wieder in verschiedenen Formulierungen auf:

Was hast du gebraucht, um hier zu sein?

Was hast du gebraucht, um hierher zu kommen?

Dieses hier/her bleibt unbestimmt. Meint es die Universität, den Ausstellungsraum, die eigene (biografische) Positionierung im Klassensystem der Gesellschaft? *Für wen performst du?*

Braucht es Mut, Kontakte, Unterstützung, Bildung, finanzielle Ressourcen – oder ist es eine Selbstverständlichkeit? *Warst du schon mal hier?*

Zugänglichkeit – intersektional gedacht, also hier in der Überschneidung verschiedener Diskriminierungslinien – ist ein zentraler Punkt der Aushandlungen im Kurs, wenn es um Kunst und Klasse geht. Um die Galerie Herold zu den regulären Öffnungszeiten besuchen zu können, ruft man am Eingang eine Handynummer an – um den Ausstellungsraum zu finden, muss man sich wiederum im Gewirr der langen Flure und Treppenaufgänge des Gebäudes orientieren, *Hast du mich gesucht?* sie überhaupt erst 'betreten' können, denn 'barrierefrei' ist das Gebäude nicht. *Was hättest du anders gemacht? Fährst du an?* Die Ausstellung selbst reproduziert also Verhältnisse, die

Barrieren, Un/Sichtbarkeiten und Ausgrenzungen produzieren, sei es durch kuratorische Entscheidungen, räumliche Strukturen oder sprachliche Politiken – die Studierenden und die Arbeit *Kleister Pt. 2* intervenieren mit ihren Fragen in dieses Gefüge und artikulieren unausgesprochenen Aspekte.

Die Gestalterin Franzi Bauer initiierte bereits in verschiedenen (Ausstellungs-)Kontexten solche fragenbasierten Dialoge als raumgreifende Typografien. Angefangen hat die Plakatarbeit als *Tunnelgespräch[.]* (seit 2017) im öffentlichen Raum des Findorff-Tunnels in Bremen und bespielte zuletzt unter dem Titel *Kleister* (2022) im Rahmen des Projekts *publics&publishing* den Eingangsbereich der GAK. Gesellschaft für aktuelle Kunst.

Warum ist die Wand weiß? Warum hat sie keine andere Farbe?
„Zwischen Typografie und Poesie reflektiert die Arbeit das Veröffentlichenden und das Öffentlich-Machen“ und wirft dabei „Fragen nach den Formen von Teilhabe in und an der Institution auf.“⁴

In der Ausstellung *Wohnen mit Klasse* *Wie wohnst du? Wo darf man wohnen? Was sagen unsere 4 Wände über uns aus? Woran stützt sich dein Komfort? Was hätte hier gezeigt werden können?* realisiert sich nun der zweite Part des Kleister[n]s, um die Modi des *wohnen+/-ausstellen* auszuhandeln, denn „[i]ndem die Wand subtil in den Vordergrund gespielt wird, wird sie als Schnittstelle betont. *Was ist die Unterschied zwischen mir und deiner Wohnzimmerwand? Warum schläft niemand in meinen Räumen?*

Ein Nischenbereich den auch die Architekturtheorie reflektiert: auf welche Weise strukturieren Wände das Verhältnis der Nutzer*innen zwischen Innen und Außen, zwischen Raumgefüge und -gefühlen.“⁵ In gestalterischer Kontinuität setzt sie damit die in der GAK entwickelten Fragestellungen fort und stößt gleichzeitig neue Gespräche an über das Verhältnis von Kunsträumen und Teilhabe. *Who told you about this? Wer hat die hiervon erzählt?* Auf A3 Papier gedruckt werden die Buchstaben zu einer Frage tapeziert, die sich während der Ausstellungsdauer neu und umstellt, schichtenwerfend nachfragt. Im Überkleistern überlagern sich dabei die Ebenen an den Bruchlinien des Papiers, lassen Platz für Leerstellen, Gefühle und Gedanken.

Gibt es ein richtiges Leben
im falschen System?

Wer legt die Steine in
den Weg?

1 Lena Marie Staab: After-Work-Party im Kunstmuseum oder: Klassismus in Kunst und Wissenschaft, in: Riccardo Altieri/Bernd Hüttner (Hg.): Klassismus und Wissenschaft. Erfahrungsberichte und Bewältigungsstrategien, Marburg 2021, S. 169–179, hier S. 172.

2 „Kunst kommt von Können?!“ Klassismus im Kulturbetrieb, hg. von Diversity Arts Culture, 2022.

3 Siehe die Ausstellung KLASSENFRAGEN. Kunst und ihre Produktionsbedingungen, Berlinischen Galerie (25.11.22 – 9.1.23), <https://klassenfragen.de/>.

4 Ausstellungstext der GAK. Gesellschaft für aktuelle Kunst zu Franziska Bauers Arbeit *Kleister* (2022), https://gak-bremen.de/22a_franzi-bauer_de/ [26.06.2025].

5 Ebd. Das Verhältnis von *wohnen+/-ausstellen* ist eines der zentralen Schwerpunkte im gleichnamigen Forschungsfeld am Mariann Steegmann Institut. Kunst & Gender.

**STRUCK
MANNSTR.**

15/17

ECKE

WIESENSTR.

52/53

LEONA KOLDE HOFF

IM GESPRÄCH MIT AMELIE OCHS UND ROSANNA UMBACH
ÜBER EIN EHEMALIGES DAMENHEIM IN HILDESHEIM

⬢ *Du hast in Hildesheim in einem ehemaligen Damenheim gewohnt und Dich künstlerisch forschend damit auseinandergesetzt, nicht nur mit dem Damenheim als Architektur, sondern auch mit De(ine)r Wohnerfahrung. Magst Du uns diese Wohnarchitektur kurz vorstellen?*

Das ehemalige Damenheim, um das meine Recherche kreist, ist ein Wohnhaus in Hildesheim. Es ist ein dreigeschossiger Bau mit 18 Ein- bis Zwei-Zimmer-Wohnungen. Hinter dem Haus befindet sich ein Garten, der gemeinschaftlich genutzt werden kann. Das Gebäude ist eins von vier ehemaligen Damenheimen, die an der Ecke Struckmannstraße 15/17 und Wiesenstraße 52/53 ab Ende der 1920er Jahre auf Initiative der Stadt erbaut wurden.

⬢ *Wie hat Deine eigene Wohnerfahrung das Interesse an diesem historischen Gebäude, seiner Typologie und seinen Bewohner*innen geweckt? Und wie bist Du diesem Interesse nachgegangen?*

Beim Einzug hat mich eine Freundin auf eine Inschrift neben der Haustür aufmerksam gemacht. Dort steht in Stein gemeißelt: Damenheim IV. Aufgrund dieser Inschrift an der Fassade, den langen Fluren mit den vielen Wohnungstüren und des großen Gartens hinter dem Haus habe ich begonnen, mich zu fragen, wie das Gebäude früher genutzt worden ist. Im Online-Katalog des Stadtarchiv Hildesheim habe ich dann nach dem Stichwort ‚Damenheim‘ gesucht und im Lesesaal nach und nach die Archivalien gesichtet.

⬢ *Welche Materialien sind Dir im Stadtarchiv begegnet?*

Im Stadtarchiv habe ich Akten, Pläne und Fotografien gesichtet. Durch die Akten ließen sich die Planung und der Bau der Damenheime nachvollziehen. Die Pläne und Fotografien aus den 1920er und 1930er Jahren geben Aufschluss über die Grundrisse der Häuser und des Gemeinschaftsgartens sowie die Fassadengestaltung. Darüber hinaus

sind Namenslisten der Bewohner*innen aus verschiedenen Zeitabschnitten sowie Personalakten von Hausmeister*innen erhalten, die im Damenheim tätig waren.

Mein Modus der Auseinandersetzung mit diesen Archivalien war geprägt von dem Buch *Der Geschmack des Archivs* (1989) der französischen Historikerin Arlette Farge. Sie beschäftigt sich darin unter anderem mit dem Verhältnis zwischen der informativen und der sensuellen Dimension von Archivrecherchen und wie man von Archivalien ausgehend Geschichte(n) erzählen kann. Ich habe also geschaut, welche Fakten ich über die Damenheime herausfinden kann und wie mich das Lesen und Betrachten der Archivalien zum Erzählen über den Alltag der Bewohner*innen führen kann.

🏠 *Auf welche Weise wird in den Archivalien deutlich, wie sich einerseits die architektonische Konzeption des Gebäudes und andererseits die (vorgesehene) Organisation des Zusammenlebens der Bewohner*innen auf das Wohnen auswirken? Welche Spuren davon prägen heutige Wohnenerfahrungen?*

Die vier Damenheime wurden ab den 1920er Jahren für sogenannte ‚Kleinrentnerinnen‘ erbaut, die alleinstehend und über 60 Jahre waren und die die Miete für größere Wohnungen nicht mehr zahlen konnten. Die Miete für die Wohnungen betrug in den ersten Jahren je nach Einkommen der Bewohner*innen 20 bis 30 DM. Die Häuser wurden von Wohlfahrtsamt der Stadt Hildesheim finanziert. Die architektonische und organisatorische Konzeption der Gebäude sah vor, dass ungefähr 18 Personen in einem Gebäude zusammenleben und zwei Hausmeister*innen für jeweils zwei Häuser zuständig waren. Die Wohnungen wurden allein (und zeitweise) zu zweit und der Garten und die Sanitäreinrichtungen gemeinschaftlich genutzt. Im Haus gab es meines Wissens keinen Gemeinschaftsraum. Im Innenraum Zeit in einer Gruppe zu verbringen war also nicht eingeplant. In den konkreten

Wohnalltag in den Damenheimen ermöglichen die Archivalien nur einen sehr begrenzten Einblick.

Historisch lassen sich die Damenheime in Verbindung mit gesellschaftlichen Entwicklungen in der Weimarer Republik und Bautypologien wie Ledigenheime bringen. Diese architektonische Typologie wurde in der Planung und wird in der Forschung eher mit alleinstehenden und erwerbstätigen Städter*innen in Verbindung gebracht. Die Situation von sogenannten ‚Kleinrentnerinnen‘, die aufgrund ihrer gesundheitlichen und ökonomischen Umstände in Gemeinschaftsbauten gewohnt haben, wird meines Wissen in der Forschung noch nicht diskutiert.

Heute sind die Gebäude privatisiert und werden an keine bestimmte Personengruppe vermietet. Die Aufteilung des Hauses in viele kleine Wohnung ist erhalten, aber die Wohnungen verfügen über eigene Bäder. Allerdings gibt es im Keller eine Waschmaschine, die gemeinschaftlich genutzt wird, und auch der Garten wird weiterhin von allen Bewohner*innen besucht.

△ *Wie oder inwiefern lassen sich daran Wohnungs- und Klassenfragen anschließen - insbesondere im Hinblick auf das Wohnen älterer alleinstehender ‚Frauen‘?*

In einer Aktennotiz von 1955 wird deutlich, dass die Hausmeister*innen offiziell für die Pflege der Häuser und des Gartens verantwortlich waren, sich aber auch um die Bewohner*innen kümmern mussten:

„Die Tätigkeit der Hausmeisterinnen in den Damenheimen umfasst jedoch mehr als nur die Reinigung der Treppen und Fluren das Fensterputzen usw. Sie sind in den Heimen verantwortlich für die Betreuung aller dort untergebrachten Damen. Da es sich ausschließlich um ältere, z. T. über 80 Jahre alte Damen handelt, die auf Grund ihres Alters oft gebrechlich sind, müssen sie als Hausmeisterinnen in vielen Fällen hier helfend eingreifen und z. B. erste Hilfe leisten, Krankenpflege übernehmen usw. Für diese Tätigkeit ist ihnen bisher nichts vergütet worden.“ (StadtA HI, Best. 103, Nr. 12252)

Dem Aktenverlauf ist nicht zu entnehmen, ob der Lohn der Hausmeister*innen ihrer tatsächlichen Arbeit entsprechend angepasst wurde. Dass die Pflege der Häuser sowie die Pflege der Gärten entlohnt wurde und die Pflege der Bewohner*innen nicht, macht offensichtlich, wie sehr damals (wie heute) Care-Arbeit von ‚Frauen‘ im Alltag erwartet und nicht entlohnt wurde (und wird). Ich habe mich auch gefragt, wie gut die Versorgung „der Damen“ war, wenn viele von ihnen erkrankt waren, es aber kein pflegerisches Fachpersonal vor Ort gab.

△ *In diesem Beispiel verdeutlicht sich, dass die Sorgearbeit, die im Damenheim von den Hausmeister*innen übernommen wurde, nicht nur vergeschlechtlicht, sondern ebenfalls klassistisch organisiert war, indem sie ohne eigenständige Entlohnung an die bereits prekär arbeitenden Hausmeister*innen übertragen wurde. Auch heute noch wird Pflege- und Sorgearbeit außerhalb der Familie zumeist an migrantisierte und rassifizierte ‚Frauen‘ delegiert und zusätzlich schlecht bezahlt – diese Strukturen sieht man in Ansätzen auch im Damenheim angelegt. Aspekte der Prekarisierung – von den Hausmeister*innen und den Bewohner*innen – an der Überkreuzung von Gender und Klasse zeigen sich hier exemplarisch. Wie lässt sich das (auch mit Virginia Woolf) gedachte Konzept des Zimmers für sich allein mit dem Damenheim und gegenwärtigen mit Gender- und Klassenfragen verknüpfen?*

Ich finde es wichtig zu betonen, dass es in dem Essay von Virginia Woolf um das Zimmer aber auch um das Geld für sich allein geht und beides zusammen erst die Möglichkeit schaffen, autonom(er) zu leben. Da ‚die Damen‘ wahrscheinlich aus ökonomischen Gründen ins Damenheim gezogen sind – nicht aus dem Wunsch allein in einer kleinen Wohnung und in einer ‚Hausgemeinschaft‘ zusammen zu leben –, stellt sich die Frage, wie viel Geld sie zur Gestaltung ihres Alltags

zu Verfügung hatten. Vielleicht hatten sie durch den Wechsel des Wohnraums und die günstigen Mieten mehr Geld im Alltag zu Verfügung, vielleicht hatten sie aber auch ‚nur‘ ein Zimmer für sich und haben (weiterhin) in einer ökonomisch unsicheren Situation gelebt.

Heutzutage ist es meistens teurer, in einer kleinen Wohnung allein zu wohnen als sich mit anderen Personen eine Wohnung zu teilen. Wenn man sich Statistiken anschaut, die von einer binären Vorstellung von Gender ausgehen, sind in Deutschland das Einkommen und das Vermögen von ‚Frauen‘ geringer als von ‚Männern‘. Das heißt, dass ‚Frauen‘ statistisch weniger Geld zu Verfügung haben und – wenn sie allein wohnen wollen – dafür meistens mehr Geld zu Verfügung haben müssen als für gemeinschaftliche oder familiäre Wohnkonstellationen. Neben Geld und Gender spielen selbstverständlich auch noch weitere Faktoren eine Rolle, wenn es um die Frage geht, wer sich welchen Wohnraum und damit welche Lebensweise leisten kann.

BIOS

LOTTE AGGER

(geb. 1990 in Berlin) ist Künstlerin und Fotografin. Sie setzt sich mit sozialpolitischen und kulturellen Themen auseinander. Durch (inszenierte) Alltagsszenen hinterfragt sie Wahrnehmungen, reflektiert gesellschaftliche Realitäten und fördert Emanzipation. Projekte wie *Architecture of Extasy* und *Sleeping Beauties* erforschen Clubräumen als Orte subkultureller Selbstermächtigung, während *Strass gegen Stress* Geschlechternormen thematisiert. In ihrer Arbeit *Wer wohnt in meinem Zimmer?* setzt sich Agger kritisch mit Gentrifizierung und Wohnraumfragen auseinander. Als international ausgestellte Künstlerin zeigte sie ihre Arbeiten unter anderem in der Urban Spree Gallery in Berlin und im La Station - Gares des mines in Paris. Durch ihren präzisen Blick, entwirft sie neue Perspektiven auf den Alltag und regt zu Reflexion und Dialog an.

FRANZI BAUER

(1991, Stuttgart) ist Designerin, queer-feministische Aktivistin, Dozentin und Veranstalterin. Ihre Arbeit bewegt sich in den Verknüpfungsbereichen von Theorie, Poesie und Typografie, dem Prozess und der Performativität des Schreibens. Diese Auseinandersetzungen sind immer umgeben von Fragen nach Diskontinuität, Klarheit und Chaos. Sie lebt und arbeitet in Bremen.

Als Dozentin ist Bauer in den Bereichen Typografie, Gender und Medienwissenschaft in Bremen, Berlin und Potsdam tätig. Als selbstständige Designerin hat sie mit verschiedenen Künstler:innen, Institutionen und Verlagen wie Spector Books, dem Theaterhaus Gessnerallee Zürich, Kampnagel, Theater Bremen oder der GEDOK Bremen kooperiert. In Zusammenarbeit mit der Grafikdesignerin Tania Prill erhielt Bauer für das Buch *The Legend of Barbara Rubin* die Auszeichnung „Die schönsten Schweizer Bücher 2018“. Seit 2024 ist Bauer Doktorandin im Binational Artistic Research Programm der Hochschule für Künste Bremen und im PhDArts Programm der Leiden University Academy of Creative and Performing Arts (ACPA) und der Royal Academy of Art (KABK) in Den Haag.

ALICE HAUCK

(geb. 1990, Hoyerswerda) arbeitet an der Schnittstelle von Bildender Kunst, Bühnenbild und forschender Raumpraxis. Nach einer Ausbildung zur Schneiderin studierte sie Bildende Kunst an der Universität der Künste Berlin und am Shenkar College in Tel Aviv. 2021 schloss sie ihr Studium als Meisterschülerin bei Prof. Karsten Konrad ab, 2023 folgte ein Masterabschluss in Bühnenbild und szenischem Raum an der TU Berlin. Seit 2018 bildet sie gemeinsam mit Amelie Plümpe das Künstlerinnenduo Hauck Plümpe. In ihren skulptural-performativen Arbeiten untersuchen sie räumliche Schnittstellen zwischen Modell und Architektur sowie industrielle und alltägliche Systeme und deren soziale Begegnungsorte. Ihre modulare Baukastensprache übersetzt Prozesse der Produktion, des Transits und der oft unsichtbaren Arbeit in begehbare, installative Räume. 2023 realisierten sie eine permanente Skulptur für das Kulturzentrum „Alte Schule“ in Berlin-Adlershof. Ihre Arbeiten wurden unter anderem im KINDL – Zentrum für zeitgenössische Kunst, in der Kommunalen Galerie Johannisthal sowie in der Galerie Filiale in Frankfurt am Main ausgestellt. 2024 nahmen sie an der Artist Residency *We Are Open* des Torhaus Berlin e.V. teil. Neben ihrer künstlerischen Praxis arbeitet Alice Hauck als Reinigungskraft und putzt Büroräume in Berlin – eine Erfahrung, die ihre Perspektive auf soziale Infrastrukturen und Klassenverhältnisse prägt. Zudem ist sie im Bereich Szenen- und Kostümbild tätig und arbeitet regelmäßig für Film-, Opern- und Fernsehproduktionen.

LEONA KOLDEHOFF

Leona Koldehoff arbeitet an der Schnittstelle von kuratorischen, performativen und aktivistischen Praktiken. Sie erforscht und erprobt Formate der künstlerischen und wissenschaftlichen Geschichtsschreibung mit einem Fokus auf queere und feministische Positionen und Projekte. Sie studierte Kunst- und Bildgeschichte und Philosophie in Berlin sowie Inszenierung der Künste und der Medien mit Schwerpunkt Theater und Performance in Hildesheim. Seit 2025 arbeitet Leona Koldehoff als Archivarin im Kunstverein München.

SILKE NOWAK

Silke Nowak ist Künstlerin, Kunstvermittlerin und Betreiberin des Projektraums Schneeeule. In ihrer künstlerischen Arbeit beschäftigt sie sich mit Grenzen, Macht- und Besitzverhältnissen. Sie schafft Zeichnungen und Installationen. Darin tauchen architektonische Elemente auf, die mit der Reglementierung von Raum einhergehen, beispielsweise Zäune, Hecken und Mauern. Zudem produziert sie Filme über und mit Tieren und arbeitet zum Thema Klassismus. In ihren interviewbasierten Kunstprojekten *Anders Wohnen* (2023) und *Klassenarbeit* (im Entstehen) gibt Silke Nowak den Geschichten von Betroffenen Raum und spricht mit Menschen aus der Armuts- und Arbeiter*innenklasse über ihre (Wohn-)Erfahrungen. Sie war zudem Mit-Initiatorin der Ausstellung *Klassenfragen. Kunst und ihre Produktionsbedingungen*, die von 25. November 2022 bis zum 9. Januar 2023 in der Berlinischen Galerie als Kooperation mit der neuen Gesellschaft für bildende Kunst (nGbK) stattfand.

AMELIE OCHS & ROSANNA UMBACH

Amelie Ochs, Kunsthistorikerin, und Dr. Rosanna Umbach, Kunstwissenschaftlerin, sind die Kuratorinnen der Ausstellung *Wohnen mit Klasse* in der Galerie Herold. Das gleichnamige Projekt haben sie im Forschungsfeld *wohnen+/-ausstellen*, einer Kooperation des Instituts für Kunstwissenschaft – Filmwissenschaft – Kunstpädagogik der Universität Bremen mit dem Mariann Steegmann Institut. Kunst & Gender, gegründet. Beide sind wissenschaftliche Mitarbeiterinnen in dieser Kooperation und Mitglieder der AG Erste Generation Kunstgeschichte beim Ulmer Verein. Ihr Interesse am Thema wurde ausgehend von biografischen Zugängen und angesichts aktueller Debatten um hohe Mieten, Wohnraummangel, Vergesellschaftung und un/sichtbare Klassenfragen in dieser Konstellation geweckt. Neben einem zweiseimestrigen Projektseminar im Bachelor-Studiengang Kunst – Medien – Ästhetische Bildung haben sie im Juni 2023 eine Forschungswerkstatt zum Themenzusammen-

hang organisiert (*Classifying Home: Wohn-Raum-Bilder und Klassenverhältnisse in Zeitschriften und seriellen Medien*, Mariann Steegmann Institut. Kunst & Gender / Universität Bremen, 16.–17. Juni 2023). Darüber hinaus halten sie Vorträge zu *Wohnungsfrage(n) und Klassenverhältnissen in Kunst und Architektur*, unter anderem regelmäßig im Rahmen der Vorlesung *DNA des Wohnens*, Technische Universität Wien (Wintersemester 2023/24 und 2024/25). Zuletzt haben sie ein gleichnamiges Themenheft bei der Zeitschrift *kritische berichte – Zeitschrift für Kunst- und Kulturwissenschaft* herausgegeben: *kritische berichte*, Bd. 53, H. 2, 2025: Wohnen mit Klasse, hg. v. Amelie Ochs und Rosanna Umbach.

LAILA WIENS

(geb. 1992, Berlin) arbeitet interdisziplinär zwischen Architektur, künstlerisch-interventionistischer Raumpraxis und feministischer Stadtforschung. Nach einem Studium der Philosophie und deutschen Literatur an der Humboldt-Universität zu Berlin studierte sie Architektur an der TU Berlin, wo sie derzeit ihre Masterarbeit zu queerfeministischen Perspektiven auf urbane Räume am Beispiel von Nagelstudios schreibt.

Sie ist Mitbegründerin der queer-feministischen Plattform *Critical Entries*, mit dem sie aktuell in der Ausstellung *TAKING SPACE IS A FEMINIST ACT* (16.05.–13.07.2025, Galerie im Saalbau, Berlin) vertreten ist. *Critical Entries* sammelt und veröffentlicht machtkritische, queer-feministische Perspektiven auf Raum. In den kurzen, kritischen Beiträgen der beteiligten Autor*innen werden Macht- und Ungleichheitsverhältnisse sichtbar gemacht, Themen wie Wohnungsnot, häusliche Gewalt oder ökologische Krisen verhandelt und neue Denk- und Handlungsräume eröffnet. Weitere Ausstellungsbeteiligungen hatte sie unter anderem im Kühlhaus Berlin (*Transgressive. Nonkonforme Zugänge zu Kunst und Stadt*). Seit 2023 initiiert sie im Rahmen ihrer Arbeit für den Verein Zentrum Raum die Skillbörse – ein kollaboratives Workshopformat für subversive Formen des Wissenstransfers im urbanen Kontext. In ihrer Arbeit verbindet Laila Wiens künstlerische Strategien, kollektive Prozesse und interventionistische Stadtaneignung zu einer kritischen, gestaltungsorientierten Praxis.

NOTIZEN

