

Titel der Veranstaltung: Kulturelle Innovationsforschung und Innovationsmanagement

Datum der Veranstaltung: Wintersemester 2012/13

Dozent: Prof. Dr. Reinhard Flender, Assistenz Jenny Svensson M.A.

Hausarbeit

Im Präsenzstudium „Kultur- und Medienmanagement“

Am Institut KMM Hamburg

Thema

Theater – ein Ort des Kapitals

Warum wir im Theater die Chance haben, die „feinen Unterschiede“ zu überwinden und auch sonst wieder ins Gespräch zu kommen

Datum der Abgabe:

25.01.2013

Vorgelegt von: Eva Geiler
Windhukstraße 25
22763 Hamburg
Fon: 0171-279-14-16
Mail: evageiler@yahoo.de
Matrikelnummer: 11827
Master 1.Semester

Inhalt

1. Einleitung oder die ganze Welt ist Bühne	1
2. Die Ökonomie des Profits.....	6
3. Die Ökonomie des Glücks.....	18
4. Ausleitung und Anstiftung zum Wachsen	24
Literaturverzeichnis.....	27

1. Einleitung oder die ganze Welt ist Bühne

„...und alle Frauen und Männer bloße Spieler.“ (Shakespeare)

Wer ins Theater geht, so möchte ich einleitend behaupten, investiert in ein Kapital,¹ das keiner Inflation unterliegt. Eine Utopie in Zeiten der Wirtschaftskrise? Die Berechtigung dieser Utopie soll anhand von Pierre Bourdieus Hauptwerk *Die feinen Unterschiede*(1979) untersucht werden. Aus dem Blickwinkel seiner Beobachtungen und Auswertungen unterschiedlicher ästhetischer Vorlieben und deren gesellschaftlicher Ursache wird der Frage nachgegangen, wie wir Kunst wahrnehmen und warum. Dabei liegt der Schwerpunkt darauf, wie sich die Mechanismen von herkunftsbedingter Geschmacksorientierung in der momentanen Situation des Theaters noch immer bemerkbar machen. Trotz der zeitlichen Distanz zur Ersterscheinung von Bourdieus Werk lässt sich die Aktualität seiner Theorien anhand von Beispielen aus der Praxis des Theaterbetriebs belegen. Und das obwohl, oder gerade weil, sie sich nicht unwesentlich auf die Theorien von Karl Marx beziehen.

In der täglichen Auseinandersetzung mit der Wirtschaftskrise begleiten uns Begriffe wie Kapitalismus und Kapital auch im Kulturbetrieb, ohne dass wir hinterfragen, was sie meinen oder darüber hinaus noch meinen könnten. Aber scheint es nicht lohnenswert, der Herkunft dieser Begriffe nachzugehen, die unser tägliches Leben bis hinein in unsere persönliche Wahrnehmung von Kunst bestimmen? Möglicherweise reicht ihre Bedeutungsebene über eine rein ökonomische Perspektive hinaus. Vielleicht ist es dieses „darüber hinausreichen“, was für eine Neuverortung von Theater innerhalb der Gesellschaft ein entscheidender Impuls sein könnte. Diesen historisch stark besetzten Begriffen gilt es, sich mit einer zeitlichen und ideologischen Distanz zu nähern, um herauszufinden, wie weit sie in unsere heutige Realität hineinwirken. Dabei eignet sich das Theater als Feld der

¹ Der Begriff „Kapital“ wird hier vorerst in seiner rein volkswirtschaftlichen Verwendung als ein Produktionsfaktor neben Arbeit und Boden benutzt. „Unter Kapital wird in diesem Zusammenhang der Bestand an Produktionsausrüstung verstanden, der zur Güter- und Dienstleistungsproduktion eingesetzt werden kann.“ Vgl. Gabler Wirtschaftslexikon.

Beobachtung, denn hier treten oder zumindest traten sie besonders stark zutage: „Die feinen Unterschiede“ - bewusste oder unbewusste Äußerungen in Geschmack und Verhalten, welche soziale Klassen voneinander abgrenzen. Dieses gesellschaftliche Phänomen wird als Distinktion bezeichnet.² Vom Tragen bestimmter Garderobe, über den Preis und die Exklusivität des Tickets bis zur Wahl des besuchten Stückes und dem Verständnis bestimmter Stoffe funktioniert Theater in seiner Form distinktiv und ist selbst Distinktionsmerkmal.

Unser Begriff von Klassen und Klassengesellschaft hat sich verändert und damit auch die Formen der in dieser Gesellschaft praktizierten Abgrenzungen.³ Dennoch verhält sich das Stadttheater in seinem Spielplanangebot und seinem Selbstverständnis nach wie vor als Träger und Merkmal einer herkömmlichen Auffassung von Distinktion. Hier wird, möglicherweise aus Mangel an Alternativen, an einer überholten Funktion festgehalten. Das klassische Staats- Stadt- und Landestheater⁴, auf welches ich mich bei meinen Betrachtungen vorrangig beziehen werde, muss sich neu definieren, um sich weiterzuentwickeln und letzten Endes zu überleben. In seiner dreifachen Aufgabe als Institution der Bildung, Unterhaltung und Widerspiegelung der gesellschaftlichen Realität, befindet es sich ebenso auf der Suche, wie die Gesellschaft, die es reflektiert und ist damit denselben wirtschaftlichen Bedingungen unterworfen. Trotz dieses wichtigen verbindenden Kriteriums zwischen Theaterschaffenden und Theaterbesuchern herrscht am Theater Unklarheit über Adressaten und Inhalte. Der direkte Austausch zwischen Darsteller und Zuschauer, der einen Theaterbesuch zu einem einzigartigen Erlebnis werden lässt, findet kaum oder zu selten für eine gesellschaftlich brisante Zeit wie diese statt (weil Zuschauer gar nicht erst kommen oder sich vom Dargestellten nicht angesprochen fühlen). Dabei beinhaltet dieser Vorgang für Akteure und Zuschauer eine Chance zur menschlichen und künstlerischen Weiterentwicklung. Ob diese Chance zur gemeinsamen Weiterentwicklung über wirtschaftliche und soziale

² „Es wäre verfehlt, zu meinen, dass Distinktion, also Unterschiede setzendes Verhalten (in dem eine bewusste Absucht, sich von der Allgemeinheit abzusetzen, impliziert sein mag oder nicht) sei ein bloß beiläufig mitwirkendes Element der ästhetischen Disposition.“ Vgl. Bourdieu, Pierre. (1987): S.62.

³ vgl. Kreckel, Reinhard. (2012): S.2-4.

⁴ Gemeint sind subventionierte Kulturbetriebe im Unterschiede zu frei arbeitenden Gruppen im Off-Bereich oder kommerzialisierten Kulturveranstaltungen, wie Musicalunternehmen.

Barrieren hinweg genutzt wird, davon hängt das Weiterbestehen einer einmaligen Theaterlandschaft ab. Augenblicklich suchen sich Zuschauer und potentielle Zuschauer, die sich nicht mehr angesprochen fühlen, andere Orte des Zuspruchs und der Zerstreung. Das Theater, bei mangelndem Publikum eines wesentlichen Mitspielers beraubt, verliert seine Daseinsberechtigung. Inwieweit hierbei wirtschaftliche und soziologische Voraussetzungen einander bedingen, gilt es zu untersuchen.

In dem Dokumentarfilm *Soziologie ist ein Kampfsport* spricht Pierre Bourdieu in einem Interview davon, dass eine Ökonomie der Trennung zwischen dem Wirtschaftlichen und dem Sozialen existiert. Für ihn ist aber das Wirtschaftliche untrennbar mit dem Sozialen verbunden:

[...] das Wirtschaftliche ist das Soziale. In der heutigen Wirtschaft werden nur die Kosten des Profits berücksichtigt. Aber was ist mit den sozialen Kosten, den sozialen Gewinnen?⁵

Ebendieses Interview gibt Anlass, zu einer Beschäftigung mit seinen Theorien hinsichtlich ihrer Relevanz für den Theaterbetrieb. Theater ist als ein Subjekt in einer großen gesellschaftlichen Struktur zu verstehen. Es kann sowohl von innen heraus, als auch von außen betrachtet werden. Zum einen bedeutet dies, dass der einzelne Theaterzuschauer und seine Bedürfnisse genauer betrachtet werden. Zum anderen kann das Theater von außen gesehen werden, als Ort der Reflexion gesellschaftlicher Prozesse verankert in seiner Zeit. Die Frage nach der Herkunft des Publikums führt zwangsweise zu den finanziellen Voraussetzungen des einzelnen Zuschauers, zu dessen wirtschaftlicher Lage, der Wirtschaft im Allgemeinen und dem Theater darin im Speziellen.

Darum soll sich diese Arbeit im ersten Teil mit dem distinktiven Charakter von Theater beschäftigen. Anhand des Hauptwerkes von Pierre Bourdieu *Die feinen Unterschiede* wird erläutert, worin unterschiedliche Auffassungen von Kunst ihren sozialen Ursprung haben und warum sie deshalb als Distinktionsmerkmal

⁵ Carlos, Pierre. (2001)

funktionieren. Der Blickwinkel des Theaters, ein Ort, an dem die gesellschaftliche Abgrenzung der Klassen voneinander zelebriert wurde und möglicherweise noch wird, soll hierbei zuspitzend und veranschaulichend wirken. Um herauszufinden, welcher ein Ort Theater sein könnte, stellt sich als Erstes die Frage, welcher ein Ort Theater lange war. Dabei wird sich mit den Begriffen Habitus, Feld und Kapital auseinander gesetzt, um einen theoretischen Unterbau zu erarbeiten, von dem aus man später ins Visionäre starten kann.

Im zweiten Teil wird davon ausgegangen, dass Theater seine distinktive Funktion verloren hat, und dass es die verbleibenden Überreste davon abschütteln sollte, um ein Ort zu werden, wie wir ihn jetzt brauchen. Dabei beziehe ich mich vorrangig auf eine Rede, die Pierre Bourdieu 1998 anlässlich der Verleihung des Ernst-Bloch-Preises hielt. Bourdieu überschreitet damit die Grenzen seiner theoretischen Forschungsarbeit und mischt sich aktiv ins gesellschaftliche Geschehen ein. Anhand aktueller Texte und Vorschläge aus der Praxis wird untersucht, ob es nicht möglich ist, diesen ehemaligen Ort der Zurschaustellung von Klassengrenzen zu einem Ort zu machen, an dem Grenzen überwunden werden. Einem Ort, der uns ein Kapital zu Verfügung stellt, das unbezahlbar ist: die Möglichkeit zu Träumen. Eine zentrale Rolle wird dabei Pierre Bourdieus Vorstellung von Utopie spielen.

Dass die Bedeutung von Theater aus wirtschaftlicher Sicht gering einzustufen ist, lässt sich anhand niedriger Künstlergehälter und schnell beschlossener Zusammenlegungen und Schließungen von Theatern vermuten.⁶ Das nachlassende Zuschauerinteresse spricht für eine unklare gesellschaftliche Positionierung. Aber hat Theater noch eine ideelle Notwendigkeit für uns in unserer momentanen Situation von Wirtschaftskrise und Wertewandel? Wenn ja, welche? Was suchen die Menschen im Theater? Wer sind sie? Was hoffen sie, zu finden? Was wollen, was können, was müssen Künstler Ihnen erzählen? Ein solches Thema lässt sich in diesem Rahmen nicht umfassend behandeln. Deshalb wird an dieser Stelle der Zugriff aus der soziologischen Perspektive Pierre Bourdieus gewählt, weil seine

⁶ vgl. Metrum Managementberatung (2012): S.10.

Theorien in diesem Zusammenhang nach wie vor mitdenkenswert sind. Darüber hinaus orientiert sich diese Arbeit an seiner Vorgehensweise, einen Bogen vom Theoretischen zum Praktischen zu schlagen. Dem entspricht auch die Einteilung dieser Arbeit in einen theoretischen und einen praktischen Teil, wobei bewusst auf eine differenziertere Gliederung verzichtet wurde. Es mag ein Anfang sein, die Wiederaufnahme eines Gesprächs, eine Möglichkeit, zu verstehen, auf welcher Bühne wir spielen, und dass wir Spieler die Regeln ändern können.

2. Die Ökonomie des Profits

warum wir wollen, was wir haben oder Bourdieu theoretisch

Im Theater findet eine direkte Kommunikation von Mensch zu Mensch statt, von Künstler zu Zuschauer und umgedreht. Dabei nehmen Zuschauer und Künstler entgegengesetzte Positionen ein, bilden das, was man in der Dialektik ein „Gegensatzpaar“ nennt.⁷ Das heißt, sie schließen sich aus und bedingen sich zur selben Zeit gegenseitig. In jedem Künstler steckt ein Stück Publikum und in jedem Publikum ein Stück Künstler. Sie funktionieren als Einheit, indem sie sich gegenseitig widerspiegeln. Der Künstler bedingt also sein Publikum und das Publikum seinen Künstler. Daraus lässt sich schließen, dass sich für eine bestimmte Art von Theater ein bestimmter Zuschauerkreis findet und für einen bestimmten Zuschauerkreis ein bestimmtes Theater. Zwei Menschen können miteinander ins Gespräch kommen, wenn sie dieselbe Sprache sprechen.

Die Kenntnis bestimmter Zeichen und Metaphern befähigt den Zuschauer, ein Kunstwerk über die augenscheinliche Primärbedeutung hinaus zu rezipieren. Unter der primären oder der natürlichen Bedeutung versteht man das Wahrnehmen von „sichtbaren Formen“, und dadurch hervorgebrachten emotionalen Reaktionen. Die dafür notwendige Sensibilität erwirbt der Betrachter meist in seiner praktischen Erfahrung.⁸ Ein größeres Abstraktionsvermögen ist für das Erkennen der zweiten, sekundären oder konventionalen Bedeutung von Kunst notwendig. Über den ersten sinnlichen Eindruck hinaus muss man in der Lage sein, bestimmte stilistische Merkmale, historische Hintergründe oder Metaphern wiederzuerkennen und zu deuten. Hierfür ist eine entsprechende Kompetenz nötig. Bourdieu schreibt in der Einleitung zu seinem Buch *Die feinen Unterschiede*:

Die Fähigkeit des Sehens bemisst sich am Wissen, oder wenn man so möchte, an den Begriffen, den Wörtern mithin, über die man zur Bezeichnung der sichtbaren Dinge verfügt.⁹

⁷ Kirchner/Michaelis. (1907): S. 144.

⁸ vgl. Bourdieu, Pierre. (1987): S.18. Hier zitiert Bourdieu E. Panofsky: *Sinn und Deutung in der bildenden Kunst*, Köln 1978, S.36.

⁹ ebenda S.19.

So kann Geschmack neben unterschiedlichen individuellen Vorlieben auch eine andere Ursache haben: eine stärker oder schwächer ausgeprägte kulturelle Kompetenz.

Der näheren Erläuterung unterschiedlicher ästhetischer Einstellungen sollen zwei Beispiele aus der Theaterpraxis vorangestellt werden. In den Zuschauergesprächen nach den Vorstellungen ist zu beobachten: die scheinbar individuelle Meinung, die ein Zuschauer über eine bestimmte Inszenierung äußerte, entsprach fast immer der kollektiven Meinung, die sich die Zuschauergruppe, der er angehörte, über die Aufführung gebildet hatte. Vorrangig stößt man dabei auf zwei Erwartungshaltungen, die an Theater gestellt werden: mit der ersten Erwartung verbindet sich das Bedürfnis nach Zerstreuung und Erbauung auf simpler sinnlicher Ebene: man möchte lachen, sich vergessen und sich an Schönerm erbauen. Ausschlaggebende Kriterien einer gelungenen Inszenierung sind dann die Schönheit und Geschicklichkeit von Schauspielern, sowie die nachvollziehbare, stringente Handlung. Ein Beispiel hierfür ist die Inszenierung von *Faust – die Rockoper* unter der Regie von Matti Wien an der Württembergischen Landesbühne in Esslingen (2005). Hier war der Name Programm. Der Zuschauer durfte die bekannte Geschichte, stark reduziert auf die leicht nachvollziehbare Liebesbeziehung zwischen Gretchen und Faust, in einem musikalischen Rahmen von populären Rocksongs erwarten. In der Darstellung sind Fertigkeiten nötig, die eher auf handwerklicher, als auf innovativ kreativer Ebene liegen.

Für eine zweite Gruppe von Zuschauern ist diese Form von Theater genau aus diesen Gründen zu seicht, bzw. die Legitimation als Kunstform an sich wird infrage gestellt. Sie erwarten von einer Theateraufführung durchaus auch Unterhaltung, möchten aber geistig gefordert werden. Inszenatorisches und darstellerisches Können ist hier nur eine Voraussetzung, um eine intellektuelle und kreative Auseinandersetzung mit einem gesellschaftlich interessanten Thema zu erleben.

Als sehr gelungenes Beispiel solch einer Auseinandersetzung möchte ich eine andere Art der Umsetzung des Fauststoffes anführen: In der aktuellen Inszenierung

von Nicolas Stemann am Thalia Theater Hamburg gibt es nur drei Darsteller: Faust, Gretchen und Mephisto. Diese drei werden von Stemann als drei sich widersprechende und gleichzeitig bedingende Ideen verstanden zwischen denen keine Kommunikation möglich ist. Jeweils gefangen in ihrem Universum monologisiert jede Figur für sich allein. Interaktion zwischen den Darstellern gibt es lediglich als Begegnungen mit Videoprojektionen oder eine Aneignung des Anderen durch das Sprechen seiner Texte. So tauschen alle drei im Laufe des Spiels mehrmals die Rollen. Stemann gelingt das Theaterglück, dass ich als Zuschauer mit einer Figur mitlebe, ohne den Diskurs zu vergessen, für den sie steht.

In der Pause meinte ein Ehepaar. „Schade, wenn man das Stück nicht kennt, versteht man leider nichts, da man nie weiß, wer gerade spricht.“ Zugegebenermaßen wird der Zuschauer gefordert, muss er doch die Rollenwechsel immer mitvollziehen. Diese absichtliche Verfremdung (oder in diesem Falle auch Entfremdung, je nachdem, wie man sie interpretiert) empfindet der Ehegatte als störend, da man sich „nicht auf das Stück einlassen kann.“ Der kämpferische Umgang mit dem Mikrofon wird als technischer Fehler ausgelegt. „Die hatten Schwierigkeiten mit dem Mikrofon. Das ist ja immer runtergefallen.“ Doch möglicherweise war es nicht nur das bezahlte Ticket, welche das Paar bewegte, der Aufführung weiter beizuwohnen. Vielleicht verstand das Unverständliche so zu fesseln, dass man wissen wollte, wie es weiter geht.

Bei Bourdieu findet man solche stichprobenartigen Beobachtungen detaillierter beschrieben wieder. Er unterscheidet verschiedene ästhetische Einstellungen.¹⁰ Bei der „populären Ästhetik“ oder dem populären Geschmack spielt die Form eine untergeordnete Rolle. Die Funktion steht im Vordergrund. Das heißt, Dargestelltes und Darstellung müssen identisch sein, um an die Illusion der Darstellung zu glauben und sich mit dem Dargestellten zu identifizieren. Das populäre Publikum wünscht sich eine logische Geschichte, in der es sich wiederfindet und nachvollziehbar gezeichnete Charaktere. Die Bewertung der Kunst erfolgt nach denselben Maßstäben, wie die Bewertung des Alltags. Bourdieu bezeichnet das als

¹⁰ vgl. Bourdieu, Pierre. (1987): S.23ff.

„systematische ‚Reduktion‘ von Kunst auf Leben, das „Ausklammern der Form zugunsten des ‚menschlichen‘ Gehalts und Inhalts“¹¹. Hierin spiegeln sich die Nähe des Betrachters zu den Notwendigkeiten des Alltags (Notwendigkeitsgeschmack) und das damit verbundenen Unvermögen, sich von diesen zu lösen.

Dem gegenüber steht der „legitime Geschmack“. Er ist das Privileg eines kulturell gebildeten Publikums, dem der Abstand zum Notwendigen eine distanzierte und differenzierte Kunstbetrachtung ermöglicht. In Anlehnung an die Ästhetik von Kant spricht man hier auch von einem „reinen Blick“.¹² Kunst wird als autonom in ihrer Form verstanden. Die Funktion spielt dabei eine untergeordnete Rolle. Das Dargestellte tritt hinter die Art der Darstellung zurück. Sowohl der Stoff, das Stück als auch die Inszenierung können mehrdeutig angelegt sein, voller symbolischer Figuren und Handlungen. Das bedeutet, man muss die Merkmale bestimmter Stile kennen, um sie identifizieren und unterscheiden zu können, um ein Kunstwerk in einen bestimmten kunsthistorischen oder historischen Kontext einzuordnen oder zu erkennen, wen es zitiert. Diese Art der Kunstrezeption trennt zwischen Alltagseinstellung und ästhetischer Einstellung. Vertreter einer dritten ästhetischen Einstellung, die als „mittlerer Geschmack“ oder „präventiöser Geschmack“ bezeichnet wird, können sich durch eine finanzielle Besserstellung vom „populären Geschmacks“ abheben, besitzen aber nicht die notwendigen Kompetenzen, für den „legitimen Geschmack“, dessen Vorgaben sie nacheifern.

Hier wird etwas deutlich, das Pierre Bourdieu anhand seiner Fragebogenuntersuchungen der verschiedenen gesellschaftlicher Schichten herausfand:

Dementsprechend lassen sich im Universum der individuellen Geschmacksrichtungen [...] drei Geschmacksdimensionen unterscheiden, denen wiederum im großen Ganzen drei Bildungsniveaus sowie drei gesellschaftliche Klassen korrespondieren.¹³

Seine Untersuchungen dehnte er dabei auf das gesamte Spektrum kulturellen Erlebens aus. Das betraf die Vorliebe für bestimmte Speisen, die Art deren Zubereitung und das Ritual des gemeinsam Essens ebenso, wie die Häufigkeit und

¹¹ ebenda S.86.

¹² Eisler, Rudolf. (1904): S.41.

¹³ ebenda S.36.

die Qualität der Besuche von kulturellen Einrichtungen. Die Wahl der Wohnungseinrichtung spielte eine ebenso große Rolle in seinen Untersuchungen, wie die Teilnahme an Sportveranstaltungen. In jedem dieser Bereiche, die Teilbereiche eines erweiterten Kulturbegriffes sind, konnte er ausmachen, dass Angehörige eines bestimmten Milieus sich in einem gemeinsamen Geschmack finden und sich darin gleichzeitig von anderen Gruppen unterscheiden. Diese je nach Situation mehr oder weniger bewusste Abgrenzung bezeichnet man als Distinktion.¹⁴ Der Umgang mit legitimer Kunst und die dafür zur Verfügung stehenden Kompetenzen bilden ein entscheidendes Distinktionsmerkmal zwischen gesellschaftlich bessergestellten und sozial benachteiligten Schichten oder Klassen.¹⁵

Um es kurz festzuhalten: nach den oben angeführten Thesen ist eine bestimmte geschmackliche Einstellung mit einer bestimmten Herkunft verbunden, die darüber entscheidet, ob ein Zuschauer versteht oder nicht versteht. Die darstellende Kunst, das Theater setzt eine Kenntnis der verwendeten Zeichen und Mittel voraus.¹⁶ Nur dann kann ich begreifen und genießen. Nur dann gibt es Kommunikation. Und Kommunikation ist Theater. Es gibt einen Gegenüber, der reagiert und auf den Entstehungsprozess Einfluss nimmt. Durch eben diesen Gegenüber ist Theater immer

Träger einer sozialen Botschaft und kommt nur auf der Grundlage einer unmittelbaren, tiefverwurzelten Übereinstimmung mit den Werten und Erwartungen des Publikums an.¹⁷

Ohne dieses gemeinsame Wissen kann avantgardistisches Theater als Wirrwarr von Zeichen und Zitaten gesehen werden, dessen scheinbares Chaos Angst und demzufolge Ablehnung auslöst.

Das Theater spaltet und ist gespalten. Die Opposition [...] zwischen bürgerlichem und avantgardistischem Theater ist eine unauflösbar politische und ästhetische zugleich.¹⁸

¹⁴ vgl. Bourdieu, Pierre. (1987): S.104. – *Der ästhetische Sinn als Sinn für Distinktion*.

¹⁵ vgl. ebenda S.36.

¹⁶ Gemeint ist das zeitgenössische, innovative Theater, modernere Aufführungen, welche zum Beispiel klassische Theaterformen zitieren, verschiedene Genre mischen oder völlig neue Formen erfinden.

¹⁷ vgl. Bourdieu, Pierre. (1987): S.42.

¹⁸ ebenda S.42.

schreibt Bourdieu. Was ist die gesellschaftliche Ursache für diese unterschiedlichen Geschmacksausprägungen? Wenn es zutrifft, dass eine ästhetische Dimension untrennbar mit einer wirtschaftlichen verbunden ist, was bedeutet das für eine kulturelle Produktionsstätte?

Dieser Frage nachgehend, wird sich jetzt der Formel genähert, aus der Bourdieu das Verhalten und der Umgang eines Subjekts mit seiner objektiven Umwelt herleitet: der Habitusformel. Zunächst sollen die einzelnen Faktoren, aus denen sie sich zusammensetzt oder welche sie bedingen, betrachtet werden, beginnend mit einer etwas ausführlicheren Gegenüberstellung des Kapital-Begriffs von Karl Marx und von Pierre Bourdieu. Die politischen Vorzeichen haben sich gewandelt seit der Formulierung der folgenden Theorien. Letztere sind erweitert, überarbeitet und weiterentwickelt worden. Dennoch finden sich hier Grundlagen, welche die Bedürfnisse von Publikumsgruppierungen aufgrund unterschiedlicher sozialer Zugehörigkeit erklären könnten. Karl Marx hat den Begriff der gesellschaftlichen Klasse geprägt: der beherrschten Klasse, bzw. des Proletariats, des Kleinbürgertums, bzw. der Mittelschicht und der herrschender Klasse.¹⁹ Die jeweilige Klassenzugehörigkeit, der sich die entsprechende ästhetische Einstellung zuordnen lässt, resultiert dabei aus dem ökonomischen Kapital, bzw. dem Besitz von Produktionsmitteln. Bourdieu formuliert diesen Klassenbegriff weiter, indem er die einzelnen Klassen nochmals in „Fraktionen“ unterteilt. Auch er definiert Zugehörigkeit zu einer Klassenfraktion anhand von Qualität und Quantität des zur Verfügung stehenden Kapitals, erweitert aber den ökonomischen Kapitalbegriff um eine kulturelle, soziale und symbolische Komponente. Heute sind Bezeichnungen wie „Milieu“ üblich. Das erscheint richtiger, da sich die Klassen nicht mehr in ihrer damaligen Definition beschreiben lassen, bzw. sich neu verortet haben. Dennoch unterscheiden sich Bevölkerungsgruppen nach wie vor aufgrund ihrer finanziellen Verhältnisse. Und diese finanziellen Verhältnisse sind oft eine Grundvoraussetzung für eine kulturelle Kompetenz. Kulturelle Kompetenz wird durch spezifisches Wissen, bestimmte Erfahrungen oder die Herausbildung betrachterischer Fähigkeiten erworben, kurz, durch die Anhäufung kulturellen Kapitals. Was wird aus

¹⁹ vgl. Marx, Karl Kapital 3, MEW 25 S.892.

ökonomischen Gesichtspunkten unter Kapital verstanden und wie entwickelt Bourdieu den Marxschen Kapitalbegriff weiter?

Karl Marx beschreibt das Ende des Feudalismus und den Beginn einer neuen Gesellschaftsordnung: des Kapitalismus. Mit der Einführung neuer Produktionsverhältnisse, der Arbeitsteilung und technischer Entwicklungen, wie der Dampfmaschine, enden die privaten Abhängigkeiten der Frondienstverhältnisse. Der Güterautausch ist abgeschafft.²⁰ Arbeit wird mit „gefühlloser, barer Zahlung“²¹, mit Geld entlohnt. Kapital, in seinen unterschiedlichsten Formen materiellen Reichtums, z.B. dem Besitz der Produktionsmittel, kann also auch als Akkumulation von Arbeit verstanden werden. Bourdieu erweitert den Kapitalbegriff mit folgender Begründung:

Dieser wirtschaftswissenschaftliche Kapitalbegriff reduziert die Gesamtheit der gesellschaftlichen Austauschverhältnisse auf den bloßen Warenaustausch, der objektiv und subjektiv auf Profitmaximierung ausgerichtet und vom (ökonomischen) Eigennutz geleitet ist. Damit erklärt die Wirtschaftstheorie implizit alle anderen Formen des sozialen Austausches zu nicht-ökonomischen, *uneigennütigen* Beziehungen.²²

So bezeichnet er mit „Kulturellem Kapital“ kulturelle Fähigkeiten, Fertigkeiten und Wissensformen. Ausschlaggebend für deren Anwendung ist dabei die Form des Erwerbs. Wird entsprechendes Wissen im Kreise der Familie weitergegeben so spricht man von implizitem Lernen. Durch das Aufwachsen in einem bestimmten sozialen Milieu werden Umgangsformen, ein bestimmter Wissenskanon an Literatur, Musik, Kunst und eine damit verbundene ästhetische Einstellung automatisch erworben. Das Familienvermächtnis wird sozusagen inkorporiert, verinnerlicht. Die herkunftsbedingt frühe Auseinandersetzung mit Kunst und Kultur, erlaubt mühelos bestimmte stilistische Merkmale, Zeichen und Metaphern einzuordnen und Kunst auf einer zweiten, erweiterten Deutungsebene wahrzunehmen. Durch regelmäßige Museums- und Theaterbesuche wird dieses Wissen ständig gefestigt, erweitert und ergänzt. Das so entstandene Kombinations- und Abstraktionsvermögen ermöglicht eine aufgeschlossene Begegnung mit neuen Kunstformen. Kulturelles Kapital, das auf diese Weise (frei) erworben wurde, kann

²⁰ vgl. Marx, Karl; Engels Friedrich. (1986): S. 48ff.

²¹ ebenda.

²² Bourdieu, Pierre. (1983): S.184.

frei eingesetzt werden. Es ist nicht an ein spezielles Umfeld gebunden. Darin unterscheidet es sich von dem kulturellen Kapital, das explizit erworben wurde, zum Beispiel auf schulischem Weg. Über bestimmte Regeln erlerntes schulisches Kapital kann meist nur in einem Umfeld angewandt werden, in welchem diese Regeln Gültigkeit besitzen.

Dass die eben genannten Mechanismen der Distinktion und der Reproduktion von Klasse nach wie vor Gültigkeit besitzen, sei anhand der aktuellen IQB-Studie verdeutlicht. Das Institut für Qualitätsentwicklung und Bildungswesen untersuchte die *Kompetenzen von Schülerinnen und Schülern am Ende der vierten Jahrgangsstufe in den Fächern Deutsch und Mathematik*.²³ Dabei kam es zu dem Fazit, dass der sozioökonomische Status einer Schülerin oder eines Schülers nach wie vor eine substantielle Rolle spielt. Vor allen in Hamburg und Berlin haben Kinder aus bessergestellten Familien nicht nur einen Lernvorsprung von etwa einem Jahr gegenüber Kindern aus sozial benachteiligten Familien und gegenüber Zuwandererkindern; tendenziell neigen die Lehrer außerdem dazu, sozial bessergestellte Kinder auch besser zu benoten. Daraus lässt sich schließen, dass Kindern aus z.B. einem Akademikerumkreis auch schon ein bestimmtes symbolisches Kapital mitgegeben ist, was sie möglicherweise durch ihre Art zu sprechen, eine wohlerzogene Höflichkeit oder die schon vorhandene Kenntnis bestimmter stilistischer Merkmale in Musik und bildender Kunst kommunizieren. Dieses symbolische Kapital wird von den Lehrern erkannt und bestätigt. Die Sicherheit und Selbstverständlichkeit im Umgang mit kulturellen Kompetenzen erleichtert außerdem den Aufbau sozialer Netzwerke.²⁴ Das Vermögen Freundeskreisen anzugehören und diese zu pflegen, bezeichnet man als soziales Kapital.

Wie sich erkennen lässt, bedingen sich die verschiedenen Formen des Kapitals gegenseitig. Zur Erhaltung und Vermehrung des jeweiligen Kapitals sind arbeits- und

²³ vgl. Stanat, Petra; Pant Anand, Hans; Böhme, Katrin; Richter, Dirk (2012).

²⁴ „Einer der offensichtlichen „Vorteile“ hohen Bildungskapitals im Rahmen des geistig-wissenschaftl. Wettbewerbs besteht im hohen Selbstwertgefühl, dass es vermittelt (...)“ Vgl. Bourdieu, Pierre. (1987): S.52.

zeitaufwendige Investitionen nötig. Das bedeutet, jede Art von Kapital lässt sich auf seine Messbarkeit in ökonomischem Kapital zurückführen.²⁵

Wiederholt ist die Bezeichnung „inkorporiert“ gefallen. Denkt man an die Geste, mit der bestimmte Menschen ihren Mantel an der Garderobe des Theaters fallen lassen, oder wie ihn andere sorgfältig zusammengefaltet abgeben, bekommt man eine Vorstellung davon, welchem Umfeld sich diese Besucher zuordnen lassen. So verrät schon ein erstes mehr oder weniger selbstsicheres Auftreten und ein bestimmter Ton, wie viel akkumuliertes Kapital man bei ihnen vermuten darf. Jeder Mensch erzählt also mehr oder weniger offensichtlich in seinem Verhalten die Geschichte seiner Herkunft. Damit ist kein angeborenes Verhalten gemeint, sondern Verhaltensweisen, die aus kollektiven Erfahrungen entstanden sind. Das reicht vom Tragen bestimmter Kleidung, Konsumwahl, Freundeskreis, Vorlieben, Körperhaltung bis zu ästhetischen Vorlieben, bis zu einer bestimmten Kunstauffassung. Diese Einverleibung²⁶ einer äußeren Sozialstruktur und deren Umwandlung in Wahrnehmungs-, Denk-, und Handlungsmuster bezeichnet Bourdieu als „Habitus“.²⁷ Habitus ist sowohl ein Erzeugungsprinzip klassifizierbarer Formen von Praxis, als auch Klassifizierungssystem, bzw. Bewertungsprinzip dieser Formen. Er bringt Praxisformen hervor, an denen man bestimmte Gruppenzugehörigkeiten unterscheiden kann und generiert das Bewertungssystem, nachdem eine Gruppe bestimmte Praxisformen und Produkte einordnet. Er repräsentiert demnach im kollektiven Geschmack einer Gruppe deren soziale Welt, den Raum des Lebensstils. Er wirkt einheitsbildend innerhalb einer Klasse oder Klassenfraktion und unterscheidet von anderen.

In seinen Forschungen verband Bourdieu zwei erkenntnistheoretische Grundpositionen miteinander: den „Subjektivismus“ und den „Objektivismus“. Diese beiden Positionen sollen grob umrissen werden, um das Gegensatzpaar Subjekt – Objekt deutlicher herauszuarbeiten und die Rolle, die der Habitus dabei spielt: Unter subjektivistischer Sichtweise versteht man in der Philosophie die

²⁵ vgl. Bourdieu, Pierre. (1983): S. 185.

²⁶ „Leib gewordene und Ding gewordene Geschichte“ Vgl. Bourdieu, Pierre. (1985): S.69.

²⁷ Vgl. Bourdieu, Pierre. (1987): S.278-279.

Perspektive des Individuums und der ihm eigenen Wahrnehmung der sozialen Umwelt.²⁸ Bei der objektivistischen Sichtweise nimmt der philosophische Betrachter eine größere Distanz ein und untersucht seinen Gegenstand (zum Beispiel das Individuum) in einem größeren, gesellschaftlichen Zusammenhang.²⁹ Das entspricht dem klassischen Strukturalismus, der das Subjekt anhand seiner kontextuellen Struktur erklärt, bzw. die Strukturzusammenhänge, die dem Handeln des Subjekts zugrunde liegen -analysiert.³⁰ Bourdieu bezieht in den wissenschaftlich notwendigen (theoretisch angenommenen) Objektivismus wieder die Primärerfahrung des Individuums ein. Andererseits bestätigt er in seinen Feldversuchen anhand von Statistiken stichprobenartige Praxisbeispiele. Seine Herangehensweise der wechselseitigen Untermauerung empirischer Untersuchungen und praktischer Beispiele bezeichnet er als „Praxeologie“.³¹ Aus diesen praxeologischen Forschungen zur Wechselwirkung von Subjekt (Innerem) und Objekt (Äußerem) entstand der Begriff des Habitus als vermittelndes Element.

Der Habitus bildet ein dialektisches Gegensatzpaar mit dem ihn umgebenden „sozialen Feld“ (in der Praxisanalyse von Bourdieu, abweichend auch als „sozialer Raum“ oder „soziale Struktur“ beschrieben): hier treffen objektive und einverleibte Struktur aufeinander. Zum einen wirkt natürlich das äußere Feld auf den Habitus ein, zum anderen wird es durch den vom Habitus initiierten Vollzug gesellschaftlicher Praxis geschaffen. Das Aufeinandertreffen beider hat die Entstehung bestimmter Praxisformen zur Folge. Dafür hat Bourdieu folgende Formel aufgestellt: „(Habitus)(Kapital) + Feld = Praxis“³². Zwei Dinge fallen hier auf: Erstens wird deutlich, dass Quantität und Qualität des schon ausführlicher

²⁸ Vgl. Schwingel, Markus. (1995): S.41.

²⁹ Vgl. Bourdieu, Pierre. (1979).

³⁰ Markus Schwingel veranschaulicht diese zwei erkenntnistheoretischen Positionen, indem er ihre Anwendung vor dem jeweiligen historischen Hintergrund beschreibt. So nahm nach dem 2. Weltkrieg und seiner Determination des Menschen unter ein absolutes System das Subjekt eine zentrale Rolle in den philosophischen und soziologischen Betrachtungen ein. Prominenter Vertreter des damaligen Subjektivismus war Jean-Paul Satre. Nach den 60er Jahren rückte die das Individuum dominierende Struktur wieder in den Vordergrund der Betrachtungen. Seit den 90ern richtet sich das Interesse erneut auf das Subjekt, allerdings wurde das „philosophisch gedachte Subjekt des freien Handelns mehr und mehr durch das frei agierende Subjekt wirtschaftlichen Handelns ersetzt.“ Vgl. Schwingel, Markus. (1995): S.39-40.

³¹ „Die praxeologische Erkenntnis annulliert nicht die Ergebnisse des objektiven Wissens, sondern bewahrt und überschreitet sie sogar.“ Vgl. Bourdieu, Pierre. (1976): S.148.

³² Bourdieu, Pierre. (1987): S.175.

beschriebenen Kapitals einen wichtigen Anteil am Ergebnis haben. Die Zusammensetzung und Höhe des vorhandenen Kapitals stehen in unmittelbarem Zusammenhang mit dem Habitus und damit auch im Zusammenhang mit den vom Habitus geprägten Geschmacksmerkmalen. Bourdieu untersuchte während seiner Forschungen das Zustandekommen dieser Geschmacksurteile und kam zu dem Schluss, dass Geschmack keine individuelle Wahl ist, sondern aus der Herkunft des Betreffenden und der dieser Herkunft entsprechenden Art, kulturelles Kapital anzusammeln, resultiert. Eine „Abhängigkeit der ästhetischen Einstellung von den vergangenen wie gegenwärtigen materiellen Existenzbedingungen“.³³ Das unmerkliche Inkorporieren von gesellschaftlichen Verhältnissen führt zu einer dauerhaften Beziehung zur Welt und zu den anderen. Dabei erstreckt sich der individuelle Geschmack unbewusst nur auf Gebiete, die materiell, ideell oder geistig zugänglich sind. Weil der habitativ geprägte Geschmack

bewirkt, dass man hat, was man mag, weil man mag, was man hat, nämlich Eigenschaften und Merkmale, die einem defacto zugeteilt und durch Klassifikation de jure zugewiesen wurden.“³⁴

Das Zweite, was auffällt, ist, dass die Veränderung einer einzelnen Variablen dieser Formel offenbar immer zu einer Veränderung der ausgeübten Praxis führt. So wird der Habitus zwar als „unbewusst“ beschrieben, das heißt, er ist nicht zu seinem Ursprung nachvollziehbar und demzufolge schwer reflektierbar. Aber offenbar ist der Habitus nicht unveränderbar. Er ist

im Unterschied zum Charakter, Produkt einer Geschichte und deshalb, wie diese „in unaufhörlichen Wandel begriffen.“³⁵

Somit sind auch die aus dem Habitus resultierenden Geschmacksurteile in der Lage, sich zu entwickeln, möglicherweise gemeinsam mit ihrem Besitzer befähigt, über persönliche und gesellschaftliche Grenzen hinauszuwachsen.

„Faust II“ von Nicolas Stehmann am Thalia-Theater Hamburg beginnt damit, dass zwei Dramaturgen an den Bühnenrand treten und dem Publikum Mut zusprechen: „Keine Sorge, wir haben`s auch nicht verstanden.“ Das Publikum lacht

³³ Bourdieu, Pierre. (1987): S. 100.

³⁴ ebenda S. 285.

³⁵ Schwingel, Markus. Pierre Bourdieu zitierend (1995): S. 66.

einvernehmlich und erleichtert, fühlt sich in seiner Befangenheit ob des komplexen Stoffes verstanden und mitgenommen. Zuschauer und Darsteller werden zu Komplizen, dringen in die Mechanismen der sie umgebenden Welt ein. Begeben sich gemeinsam auf eine kulturhistorische Expedition, die mit der Erfindung des Papiergeldes und der darauf einsetzenden Inflation beginnt. Diese Inszenierung ist ein Beispiel dafür, wie eine Vermittlung zwischen verschiedenen ästhetischen Erwartungen und Ansprüchen und damit auch zwischen Zuschauern aus unterschiedlichen sozialen Milieus gelingt.

„Es gibt nichts, das außerhalb der Ökonomie stünde: Trauer, Freude, Glück...“³⁶, so konstatiert Pierre Bourdieu in dem Dokumentarfilm *Die Soziologie ist ein Kampfsport*. Hier gehen Termini des Ökonomischen mit denen des Allgemeinmenschlichen, Soziologischen zusammen und bilden eine Grundlage für das Kreative. Möglicherweise wird so die Basis für eine Wiederaufnahme der Kommunikation zwischen dem Theater und seinen Zuschauern geschaffen.

³⁶ Carlos, Pierre. (2001).

3. Die Ökonomie des Glücks

warum wir haben, was wir wollen oder Bourdieu praktisch

„Politiker und Künstler haben zwei Dinge gemeinsam: sie gestalten Wirklichkeit.“³⁷ Dieser Ausspruch stammt von dem Künstler Leon Eixenberger. Im vergangenen Sommer parkte er gemeinsam mit dem Politiker Guido Brendgens eine Wolke auf dem Parkplatz eines typischen Berliner Baumarktes. Schwerelos durchbricht er unsere Sehgewohnheiten. Statt einer Ablagefläche für materielle Güter erwartet uns eine Startrampe für Visionen. Fertig zum Abschuss. Wir Menschen mögen geprägt sein von unserer Herkunft, aber wir sind in der Lage, unsere Muster zu erkennen und sie umzudenken. Wenn wir zum Denken den Mut haben. Diese Arbeit kann uns die Kunst nicht abnehmen. Fliegen lernen müssen wir selber. Aber Kunst zeigt uns, dass es möglich ist, damit wir beim Üben nicht den Mut verlieren. Kunst wird oft als gesellschaftlicher Überbau verstanden, ausgeschlossen aus dem Kreislauf der Produktionsprozesse. Etwas, das keine Wertschöpfung im ökonomischen Sinne hervorbringt. Und doch ist das hier arbeitende Kapital unbezahlbar. Es wächst mit der Zufriedenheit der Menschen, die davon Gebrauch machen und es vermehren, indem sie es teilen.

In Bourdieus Ausführungen nehmen Wissenschaft und Kunst immer wieder Bezug aufeinander. Zwei Gegensätze: die Wissenschaft - objektiv, die Kunst – subjektiv. Und doch gehen wissenschaftliche und kreative Innovationen immer miteinander einher, bedingen und beflügeln sich. Eine Sache ist der Kunst eigen: sie darf sich der Utopie bedienen. Damit ist nicht das verharmlosende Adjektiv „utopisch“ gemeint, was sich selbst nihiliert, sondern die Kraft einer realistischen, umsetzbaren Utopie. 1516 erfand Thomas Morus den Begriff für: etwas, „was, sein soll‘ und noch nicht ist.“ Das Wort „Utopie“ leitet er von „Ou-topos“ ab, das so viel bedeutet wie: „kein Ort, wo so gedacht wird.“ Das englische Königreich unter Heinrich d. Achten befand sich zu dieser Zeit in einer schweren Krise. Der Übergang von Feudalismus zum Kapitalismus und die damit einhergehende Umstrukturierung der

³⁷ Nolte, Barbara. (2012).

Produktionsbedingungen brachten Armut und Anarchie über das Land. So war seine Utopia für Thomas Morus "kein Entwurf einer idealen Möglichkeit, sondern eine reale Notwendigkeit"³⁸, um die Zukunft eines Staates zu sichern. Dieter Kraft beschreibt Utopia als die Herausforderung „alternativen Denkens angesichts einer gesellschaftlichen Situation, die sich in den Kategorien apokalyptischer Endzeit beschreiben lässt.“³⁹ Ohne dass unser existierendes Gesellschaftssystem gleich am Rande einer Apokalypse stehen, befinden es sich doch in einer Phase der Umbrüche, die es notwendig macht, über bestehende Strukturen hinauszudenken. Dafür brauchen wir einen Ort. Vielleicht kann das Stadttheater dieser Ort sein, wenn wir das Stadttheater selbst neu denken. Wenn wir den Ort, der lange Zeit Grenzen zwischen den Menschen setzte, zu einem Ort machen, der sie solidarisiert und ihnen damit ermöglicht, Grenzen zu überschreiten.

Die Entwicklung des Stadttheaters verlief und verläuft parallel zur gesellschaftlichen Realität, welche das Theater sowohl umgibt, als auch von ihm gespiegelt wird. So hat sich im großen gesellschaftlichen Rahmen (Kapitalismus), wie im kleinen gesellschaftlichen Rahmen (Stadttheater) eine Arbeitsteilung durchgesetzt, welche Spezialisierung und damit schnellere und ökonomischeres Produzieren erlaubt. Die Abläufe dieser Produktionsbedingungen am Theater müssen möglicherweise danach hinterfragt werden, ob sie sich nur noch, bar jeden Inhalts, selbst reproduzieren. Ein Problem, das Matthias von Hartz in seinem Essay: „Ist dem Stadttheater noch zu helfen“ anspricht:

Arbeitet man innerhalb einer starken Institution, ist es schwierig, nicht der Logik der Institution zu folgen. Architektur will gefüllt, Ressourcen genützt und engagiertes künstlerisches und anderes Personal will beschäftigt werden.⁴⁰

Und genau diese leere Produktion von Form macht ein Gespräch zwischen Künstler und Publikum unmöglich, da das Thema fehlt. Aber ein dauerhaftes Reden ohne Inhalt, das zum Austausch von Formalitäten verkommt, wird Konversation, wird leeres Ritual und Worthülse und macht sich damit selbst überflüssig. Aus diesem Kreislauf von sich selbst reproduzierender Form herauszukommen ist schwierig,

³⁸ Kraft, Dieter. (2012).

³⁹ ebenda.

⁴⁰ Hartz von, Matthias. (2012).

wenn sich der gesamte Produktionsablauf (Konzeption, Produktion, Präsentation) innerhalb der Institution abspielt. Denn dann „bestimmt die Struktur der Institution, welche Art von Theater produziert wird.“⁴¹ Einen ähnlichen Zustand bescheinigt Bourdieu dem Kapitalismus als konservative Restauration, welche

die realen Gesetzmäßigkeiten einer Wirtschaftswelt, die bloß nach ihrer eigenen Logik operiert, also nach den Gesetzen des Marktes als dem Gesetz des Stärkeren, zur idealen Regel erklärt⁴²

Diese Parallelen werden hier wiederholt angeführt, um die untrennbar miteinander verbundene Entwicklung des Theater mit einer gesellschaftlichen und wirtschaftlichen Entwicklung zu veranschaulichen. Das zieht sich bis in die Verwendung derselben sprachlichen Termini im kreativen Produktionsprozess am Theater, wie in wirtschaftlichen Produktionsprozessen.

Eingangs wurden zwei Möglichkeiten dargestellt, sich einem Gegenstand zu nähern: aus dem Blickwinkel des Gegenstands selber (von innen) und aus der Betrachtung seiner äußeren Gegebenheiten, der Struktur, in der er sich befindet (von außen). Dass wir momentan gesamtgesellschaftlich auf der Suche nach neuen Werten, nach einem neuen Miteinander sind, steht außer Frage. Diese Arbeit fokussiert sich in der Suche auf die Betrachtung eines Teilbereiches der Struktur Gesellschaft: auf das „Stadttheater“. In dem, was es selbst darstellt und was von ihm dargestellt wird, ist es unlösbar verbunden, mit der umgebenden Struktur. Es sollen ein paar Varianten angedacht werden, wie sich das Theater „von Innen“ heraus erneuern könnte. Ähnlich wie der einzelne Mensch, dessen Verhalten von Umfeld und Herkunft determiniert wird. Doch sowohl Menschen als auch dem Theater ist es möglich, sich die eigene Positionierung bewusst zu machen, und diese zu verändern. Und warum soll das, was im Einzelnen gelingen kann keine Rückwirkungen auf ein großes Ganzes haben? Eine Utopie?

Gegen den Fatalismus der Bankiers, die uns einreden, die Welt könne nicht anders sein, als sie ist, müssen sich die Intellektuellen und all jene, die sich ernsthaft um das Glück der Menschheit sorgen, für ein wissenschaftlich untermauertes, utopisches Denken stark machen.⁴³

⁴¹ Hartz von, Matthias. (2012).

⁴² Bourdieu, Pierre. (1998).

⁴³ ebenda.

ermuntert Pierre Bourdieu und spricht sich damit für einen überlegten Utopismus aus. Einen Utopismus, der sich nicht unerfüllbarem Wunschdenken hingibt, sondern der sich realistische Ziele steckt „abgestimmt auf die Prozesse einer Ordnung, die sie verändern wollen.“⁴⁴

Wenn hier über die Herkunft ästhetischer Einstellungen aus der Sicht Bourdieuscher Theorien geschrieben wurde, so nicht, um den Spielplan auf den Geschmack eines möglichst breiten Publikums abzustimmen. Eine profitorientierte Bedienung des Publikums führt zu theatralem Einkaufsverhalten: ich zahle, was ich erwarte, konsumiere und gehe wieder. Diese Form von Unterhaltung wird von anderen Medien, wie Fernsehen oder großen Musicalunternehmen besser bedient.

Die Aufgabe eines Theaters begreife ich anders. Statt nur zu fragen, was das Publikum sehen möchte, kann man auch fragen, warum es bestimmte Dinge sehen möchte. Denn das ist vielleicht der Punkt, über den man reden kann. Der Beginn einer neuen Kommunikation. Damit würde sich auch die Rolle des Künstlers neu definieren. Der Künstler als ein Kommunikator? Der Künstler als Ein Vermittler? Der Intellektuelle sollte sich, so Bourdieu, nicht nur der theoretischen Auseinandersetzung widmen, sondern auch an einer praktischen Umsetzung mitwirken. Unter einer praktischen Umsetzung verstand er einen Austausch, eine gemeinsame Forschung auf europäischer Ebene: Institutionen in denen europäische Programme diskutiert und erarbeitet werden: Parlamente, internationale Verbände und Vereinigungen.

Auf dieser Grundlage kann man die Frage nach den gesellschaftlichen Kosten wirtschaftlicher Gewalt stellen, und erst dann kann man das Fundament zu einer Ökonomie des Glücks legen.⁴⁵

Wäre das Stadttheater nicht ein idealer Ort für diese Art Austausch? Matthias von Hartz entwickelte ganz konkrete Vorschläge für eine Zukunft des Stadttheaters, das sein Verhältnis zum Publikum neu definiert, denn „Das Theater in der momentanen politischen Situation ist nur aus sich selbst heraus zu retten.“⁴⁶ Zum ersten möchte er einen Reisezwang für Kulturpolitiker und Theaterleiter einführen. Diese sollen

⁴⁴ Bourdieu, Pierre. (1998).

⁴⁵ ebenda.

⁴⁶ Hartz von, Matthias. (2012).

einmal im Jahr ein europäisches Land bereisen. Zum zweiten plädiert er für einen Kooperationszwang. So muss jedes Stadttheater einmal im Jahr ein Projekt in Zusammenarbeit mit der Stadt und einem internationalen Künstler planen. Der dritte und in diesem Zusammenhang spannendste Punkt ist die Schaffung eines Modellhauses in Deutschland, das anders als die gängigen Theater funktioniert.

Kein Stadttheater mit einer Nebenspielstätte für das Besondere, keine weitere Spielstätte mit zu wenig Geld – sondern ein starkes Haus irgendwo zwischen Antwerpen und Lausanne, das das Potential hat, in der ersten Liga national und international zu produzieren.⁴⁷

Die Grundvoraussetzung für jeden dieser Vorschläge ist Kommunikation. Diese ermöglicht die Überschreitung von Grenzen: zwischen Ländern, zwischen Menschen, und auch von Barrieren im eigenen Kopf. Im kreativen Austausch mit meinem Gegenüber liegt die Chance, die Freiheit zu erkennen, die jeder von uns besitzt über die Grenzen seiner Herkunft hinaus.

„Jedem Gestalten liegen Werte zugrunde, was ich bereits als politisch begreife“⁴⁸, beschreibt der Künstler Leon Eixenberger den Prozess des kreativen Schaffens. Im Alltag verliert man diese Grundlage unseres gesellschaftlichen Miteinanders schnell aus den Augen, vergisst, was Freiheit eigentlich meint - bis hin zum Missbrauch dieses Wortes. So wirbt eine Berliner Kaufhauskette für ihre neuen Öffnungszeiten, die sich jetzt über die kompletten sieben Tage der Woche erstrecken mit den Worten: „Das ist die große Freiheit“. Das ist die große Freiheit, mir die Entscheidung über meine Lebensgestaltung am einzigen Tag der Woche, dessen Ablauf nicht durch den täglichen Broterwerb strukturiert ist, abnehmen zu lassen? Eine „Freiheit“, die jeder Reflexion und Eigenverantwortlichkeit vorbeugt? Damit wäre eingetreten, was Bourdieu in seinem Werk *Die feinen Unterschiede* schon befürchtete. Dass die Warenhäuser die Galerien und Theater der Unterprivilegierten sind.⁴⁹ Theater kann ein Ort der Bildung sein, der herkunftsbedingte Unmündigkeit überwindet. Das kann nur dort geschehen, wo kein Grundgetöse eines Einkaufszentrums die eigenen inneren Wünsche übertönt.

⁴⁷ Hartz von, Matthias. (2012).

⁴⁸ Nolte, Barbara. (2012).

⁴⁹ vgl. Bourdieu, Pierre. (1987) S.66.

Ich muss wissen, wonach ich mich sehne, bevor ich es artikulieren und kommunizieren kann.

„In der Finanz- und Wirtschaftskrise können wir sehen, dass unsere stets vom Wachstum geprägte Gesellschaft an ihre Grenzen gestoßen ist“⁵⁰, erklärt der Hallenser Psychologe Hans-Joachim Maaz in einem Interview. In Griechenland besinnen sich die Menschen aus der Not heraus auf traditionelle Werte: „weniger Autos, weniger Handys, weniger Konsum“, dafür „produktiveres Arbeiten und menschlicheres Miteinander“⁵¹. Der das berichtete, der Intendant des Nationaltheaters Nordgriechenland in Thessaloniki Sotiris Hatzakis, bietet Besuchern an, haltbare Lebensmittel statt Eintrittsgeld zu zahlen, um soziale Einrichtungen und alleinerziehende Mütter damit zu versorgen. Die Besucherzahl stieg um 92 Prozent. In Zeiten der sozialen und wirtschaftlichen Unsicherheit kann Theater der Ort sein, an dem ein neues gesellschaftliches Modell entsteht, ein Experimentierraum oder Warteraum der Freiheit, in dem mündige Staatsbürger sich zusammenfinden, um gemeinsam nach einem Umgang mit der Krise zu suchen. Hier kann der ideelle Rettungsschirm entworfen werden, mit dem wir springen, um die Dinge aus einer anderen Perspektive zu betrachten. Und den uns umgebenden Wandel als Aufforderung zum Wachsen begreifen.

⁵⁰ Hensel, Jana. (2012).

⁵¹ Strittmatter, Kai. (2012).

4. Ausleitung und Anstiftung zum Wachsen

Eigentlich ist dieses Schlusswort erst der Anfang. Es wurden in einer Rückschau, theoretische Werkzeuge genauer betrachtet und auf ihre Nutzbarkeit für Zukünftiges überprüft. Im Zusammenhang damit ist der historischen Bedeutung des Begriffes Kapital nachgegangen worden, um etwas an der Selbstverständlichkeit zu rütteln, mit der wir diesen in der fragwürdigen Ökonomisierung unseres Lebens benutzen. Ausgangspunkt war die Unklarheit über die momentane Funktion des Stadttheaters in unserer Gesellschaft. Unter dem Eindruck zunehmender finanzieller Schwierigkeiten, die sich auf die Gesellschaft im Allgemeinen und ihre kulturellen Institutionen im Speziellen auswirken, sind sowohl Zuschauer als auch Akteure verunsichert. Die Rolle, welche das Theater hierbei einnehmen könnte, ist unklar. Das äußert sich zu großen Teilen in einer Fehlkommunikation zwischen Darstellern und Publikum. Im zweiten Teil ging es um eine Wiederbelebung dieser Kommunikation und um eine Neubesetzung des Theaters und seiner Rolle in unserer heutigen Gesellschaft, als einen Ort der Möglichkeit von Utopie. Wenn Habitus als „Leib gewordene Geschichte“ begriffen wird, dann könnte man Theater in seiner Versammlungsfunktion vieler verschiedener Individuen möglicherweise als „Ort gewordene Gesellschaft“ verstehen. Die in dieser Arbeit skizzierten Vorschläge von Vertretern des zeitgenössischen Theater, haben Möglichkeiten aufgezeigt, wie dies aussehen könnte. Es sind Vorschläge, die über die Grenzen des Berechenbaren und unsere eigene Berechenbarkeit hinausdenken.

Am Schluss dieser Arbeit soll ein Exkurs mit dem Philosophen Christoph Menke stehen, weil er den „Nutzen von Kunst“ anhand von existentiellen Punkten menschlichen Seins und Miteinanders begründet. Christoph Menke hielt anlässlich einer Vortragsreihe auf der diesjährigen dOCUMENTA unter der Überschrift: *Was ist Denken* eine Lesung zu dem Thema „Brauchen wir Kunst?“ Darin greift er den spielerischen Umgang mit dem Leben auf, stellt dem gesellschaftlich vorgegebenen

sozialen Feld ein „Spielfeld“ gegenüber.⁵² Christoph Menke stellt die künstlerische Freiheit der lebens-technischen Freiheit in einem kapitalistischen System gegenüber. In letzterer gibt es durch globale Modernisierung, durch Umbrüche in unserem Produktions-, Arbeits-, und Gesellschaftssystemen einen scheinbaren Gewinn von Entscheidungsfreiheit. Menke beschreibt die immer noch spürbare Säkularisierungsleere, die vom Kapitalismus als Experimentierraum verkauft wird. Genauer betrachtet handelt es sich aber um einen Zwang zur Selbstoptimierung. Jeder experimentiert, um dem eigenen Scheitern (Schicksal) zu entgehen und bleibt dabei allein mit seiner Angst.

Das Experiment, zu dem die kapitalistische Gesellschaft uns verdammt, ist das Experiment des Schicksals. Das Experiment der Kunst dagegen ist das Experiment der Freiheit. [...] Dazu brauchen wir Kunst: um die Möglichkeit der Freiheit jenseits der Spielräume gesellschaftlicher Anpassung und ihrer biologischen Ideologie zu erfahren.

⁵³

Hierin sehe ich den Ansatz zur Neudefinition des Theaters. Der erste schon genannte Punkt betrifft das „Experiment der Freiheit“. Die Kunst bietet einen Raum, in dem ich das ausprobieren kann, was Freiheit meint, in dem ich ausruhen und/oder reflektieren, in dem ich Grenzen erweitern, fliegen lerne. Ermutigt kann ich diese Erfahrungen in meinen Alltag einfließen lassen, mein Leben und das meiner Mitmenschen bereichern und weiterentwickeln. Das gilt für den Betrachter gleichermaßen, wie für den Kunstschaffenden. Daraus ergibt sich ein zweiter Aspekt der Kunst: Kunst bedeutet immer ein Miteinander, entweder im Entstehungs- oder im Reflexionsprozess. Menschen kommen zusammen und entgehen der Gefahr der Vereinzelung. Ein dritter wichtiger Aspekt, der gerade im Konzept der fortschreitenden europäischen Integration an Bedeutung gewinnt, ist die Aufmerksamkeit und der Respekt gegenüber Fremden. Die nötige Aufgeschlossenheit, Neues nicht als bedrohlich, sondern als Erweiterung und Bereicherung des gewohnten Lebensumfelds zu betrachten, kann durch Kunst vermittelt werden.

⁵² Übrigens das diesjährige Spielzeitmotto des Hamburger Schauspielhauses. Bedingt durch die Umbauten zur Verkleinerung des Zuschauerraumes, wodurch eine größere Nähe zwischen Künstlern und Zuschauern entstehen wird, ragt die Bühne momentan weit ins Parkett hinein. So, dass man fast von einem Miteinander sprechen kann, von einem Spielfeld für Akteure und Zuschauer.

⁵³ Menke, Christoph. (2012).

Die Utopie – kein Ort, wo so gedacht wird – soll ein Spielfeld haben, wo sie gedacht werden kann: das Stadttheater. Wo Freiheit mehr sein kann als Einkaufen: nämlich die Möglichkeit, einer permanenten Weiterentwicklung durch Kommunikation mit meiner Umwelt, meinen Mitmenschen und mir selbst. Ein Kapital, das uns niemand nehmen kann.

Literaturverzeichnis

Monografien:

BOURDIEU, Pierre. *Die feinen Unterschiede*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1987.

BOURDIEU, Pierre. *Entwurf einer Theorie der Praxis auf der ethnologischen Grundlage der kabyllischen Gesellschaft*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1976.

EISLER, Rudolf. *Wörterbuch der philosophischen Begriffe*. Berlin: 1899. Hier nach der zweiten, völlig neu bearbeiteten Auflage, 1904 S. 41. [Zugriff über: Digitale Bibliothek Band 3: Geschichte der Philosophie, S. 10924].

KIRCHNER, Friedrich. *Wörterbuch der philosophischen Begriffe*. Heidelberg: 1886. Hier nach der fünften, von Carl Michaelis neubearbeitete Auflage, Leipzig: 1907 S. 144. [Zugriff über: Digitale Bibliothek Band 3: Geschichte der Philosophie, S. 10924].

MARX, Karl. *Das Kapital III*. Berlin: Dietz Verlag, 1973 MEW 25, S. 892.

MARX, Karl; Engels Friedrich. *Das Manifest der kommunistischen Partei*. Berlin: Dietz Verlag, 1986.

SCHWINGEL, Markus. *Pierre Bourdieu zur Einführung*. Hamburg: Junius Verlag GmbH, 1995.

FUCHS-HEINRITZ, Werner; KÖNIG, Alexandra. *Pierre Bourdieu Eine Einführung*. Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft GmbH, 2.Auflage 2011.

Artikel:

BOURDIEU, Pierre. Ökonomisches Kapital - kulturelles Kapital - soziales Kapital. In Reinhard Kreckel(Hrsg.), *Soziale Ungleichheiten. Sonderband 2 der Sozialen Welt*. Göttingen: Otto Schwartz & Co., 1983, S. 183-198.

BOURDIEU, Pierre. *Sozialer Raum und „Klassen“*. Leçon sur la leçon. Zwei Vorlesungen. Frankfurt am Main, 1985.

HARTZ VON, Matthias. Dem Stadttheater ist noch zu helfen. In Mackert, Josef; Goebbels, Heiner; Mundel, Barbara (Hrsg.), *Arbeitsbuch Theater der Zeit Heart of the City – Recherchen zum Stadttheater der Zukunft* Berlin: Theater der Zeit, 6/2012.

HENSEL, Jana. *Wir wissen nicht mehr weiter*. In Freitag (19.8.2012) Berlin: Der Freitag, 2012.

KRAFT, Dieter. *Notwendiger Nirgendsort. - Utopie-Verständnis und Missverständnis einer verborgenen Kategorie*. In Junge Welt (10./11.November 2012) Berlin: Verlag 8.Mai, 2012.

MENKE, Christoph. *Brauchen wir Kunst*. Essay aus der Documenta-Vortragsreihe *Was ist Denken?* In Die Zeit Nr.25 (14.6.2012) Hamburg: Zeitverlag Gerd Bucerius GmbH & Co. KG, 2012.

Onlinequellen:

GABLER Wirtschaftslexikon.

online verfügbar unter: <http://wirtschaftslexikon.gabler.de/Definition/kapital.html>
(Abruf 14.1.2013).

KRECKEL, Reinhard. *Klassentheorie am Ende der Klassengesellschaft*. Vortrag bei der Arbeitstagung der Sektion „Soziale Ungleichheit und Sozialstrukturforschung“ der Deutschen Gesellschaft für Soziologie (6./7. Oktober) Hannover, 1995.

online verfügbar unter:

<http://www.soziologie.uni-halle.de/kreckel/docs/klassen-97.pdf>

(Abruf: 20.12.2012).

METRUM Managementberatung. *Modelle zur Weiterentwicklung der Theater- und Orchesterstrukturen in Mecklenburg-Vorpommern Zusammenfassung des Abschlussberichts, Im Auftrag des Ministeriums für Wissenschaft, Bildung und Kultur*, Schwerin: 2012. online verfügbar unter:

<http://www.ndr.de/regional/mecklenburg-vorpommern/metrumgutachten101.pdf>

(Abruf 15.11.2012)

NOLTE, Barbara. *Ich fand Guidos Ort furchterregend*. In Tagesspiegel (25.8.2012) Berlin: Verlag Der Tagesspiegel GmbH, 2012. online verfügbar unter:

<http://www.tagesspiegel.de/berlin/ich-fand-guidos-ort-furchterregend/7052818.html>

(Abruf: 15.11.2012).

BOURDIEU, Pierre. *Das Elend der Welt, der Skandal der Arbeitslosigkeit und eine Erinnerung an die Sozialutopie Ernst Blochs. - Kapitalismus als konservative Restauration*. Rede anlässlich der Verleihung des Ernst-Bloch-Preises der Stadt Ludwigshafen, 1998. In Die Zeit (22.1.1998) Hamburg: Zeitverlag Gerd Bucerius GmbH & Co. KG, 1998. Online verfügbar unter:

<http://www.zeit.de/1998/05/bourdieu.txt.19980122.xml>

(Abruf: 20.12.2012)

Stanat, Petra; Pant Anand, Hans; Böhme, Katrin; Richter, Dirk (Hrsg.) *Kompetenzen von Schülerinnen und Schülern am Ende der vierten Jahrgangsstufe in den Fächern Deutsch und Mathematik. Ergebnisse des IQB-Ländervergleichs 2011*. Münster: Waxmann Verlag GmbH, 2012. online verfügbar unter:

http://www.google.de/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=3&ved=0CD0QFjAC&url=http%3A%2F%2Fwww.iqb.hu-berlin.de%2Fdata%2Fn%2Fn009%2FLV_2011_Zusammen.pdf&ei=2IMBUejKEpSChQeVjIF4&usg=AFQjCNGjxcpURG3BpkLgFVZIWfYxhAG_aA&bvm=bv.41248874,d.ZG4.

(Abruf: 20.11.2012)

STRITTMATTER, Kai. *Wir sehen Leute, die noch nie im Theater waren*. Tages-Anzeiger, Zürich: 5/2012 online verfügbar unter:

<http://www.tagesanzeiger.ch/kultur/diverses/Wir-sehen-Leute-die-noch-nie-im-Theater-waren/story/29940925>

(Abruf 28.12.2012).

FILM:

CARLOS, Pierre. *Soziologie ist ein Kampfsport. Ein Beamter der Humanität auf Dienstreise*, C-P Productions, Frankreich 2001.

THEATER:

STEHMANN, Nicolas. *Faust I+II*. Hamburg: Thalia-Theater, Premiere: 30.9.2011
Wien, Matti. *Faust – die Rockoper*. Esslingen: Württembergische Landesbühne, Premiere: 8.12.2005.