

Bachelorthesis

„Wie begegnet Theater der Diskriminierungsdimension Klassismus?“

Vorgelegt von: Louis Martin

Matrikelnummer: XXXXXXXXXX

Studiengang: BA Sozialarbeit/Sozialpädagogik

Vollzeit PO 2015

Hochschule Düsseldorf, FB Sozial- und Kulturwissenschaften

SoSe 2022

Erstprüfer: Prof. Dr. habil. Fernand Hörner

Zweitprüfer: Oliver Gather

Düsseldorf, den 08.06.2022

Inhalt

| | |
|--|----|
| 1. Einleitung..... | 1 |
| 1.1. Inkludierende Sprache | 2 |
| 1.2. Verzeichnis verwendeter Abkürzungen, Fachbegriffe und relevanter Personen..... | 2 |
| 2. Klassismus..... | 4 |
| 3. Theater..... | 8 |
| 3.1. Das Düsseldorfer Schauspielhaus | 9 |
| 3.2. Überschneidung: Klassismus am und im Theater | 12 |
| 3.2.1.Kulturelle Bildung: Ein zweiseitiges Schwert..... | 15 |
| 3.2.2.Barrieren | 16 |
| 3.2.3.Zuschauerstatistik des Düsseldorfer Schauspielhauses | 17 |
| 3.2.4.Klassismus am Theater: Intern | 18 |
| 3.3. Beispielhafte Bearbeitung von Klassismus: Das Stück „Working Class“ | 19 |
| 3.3.1.Kommentar zu <i>Working Class</i> | 21 |
| 4. Interviews | 22 |
| 4.1. Über die Interviewten..... | 22 |
| 4.2. Interview-Leitfaden..... | 24 |
| 4.2.1.Reflektion der Interviewführung..... | 26 |
| 5. Auswertung..... | 28 |
| 5.1.1.Bassam Ghazi | 29 |
| 5.1.2.Guy Dermosessian..... | 29 |
| 5.1.3.Thiemo Hackel..... | 30 |
| 5.1.4.Hanna Werth..... | 31 |
| 5.2. Relevanteste Themen | 33 |
| 5.2.1.Zusammenfassung der Standpunkte | 35 |
| 6. Fazit..... | 36 |
| Literaturverzeichnis..... | 40 |
| Anhänge | 43 |
| Anhang: Wortgleiche Abschrift der handschriftlichen Notizen meiner Beobachtungen | 44 |
| Eidesstattliche Erklärung..... | 48 |

1. Einleitung

Im Verlauf meines Studiums, meiner Schulzeit und am Theater sind mir Rassismus und Sexismus als omnipräsente Themen und Begriffe begegnet. Seit ich mich im Studium allerdings näher mit dem Thema Klassismus beschäftigt habe, habe ich stets versucht, mehr Inhalte zu diesem Thema zu finden. Auch in der Literatur bin ich schon früh darauf gestoßen, dass Klassismus weniger Aufmerksamkeit und Erwähnung findet als Rassismus und Sexismus. (Wellgraf 2013) Da ich mich ohnehin beruflich und privat dem Theater immer weiter genähert habe und im Feld der kulturellen Bildung und Theaterpädagogik tätig werden und Zugänge zum Theater ermöglichen will, ist das Wissen über Barrieren unabdingbar. So kam die Frage auf, wie Klassismus und Theater zusammenhängen. Gerade auch deshalb, weil andere Formen von Diskriminierung, wie insbesondere Rassismus, stets öffentlich und in Aufführungen am Theater nach außen hin verhandelt werden - spätestens seit den vom ehemaligen Ensemblemitglied Ron Iyamu öffentlich vorgebrachten Vorwürfen rassistischer Vorfälle und systematischen Rassismus innerhalb des Hauses. Auch Sexismus mit allen alten und neueren Themenkomplexen wird fortwährend im Spielplan des Düsseldorfer Schauspielhauses verhandelt. Einzelne Stücke haben Sexismus und Feminismus als Kernthema, die Besetzungen von Stücken werden oft bewusst auf sexistische Strukturen hinterfragt. Ich selbst habe bei einer Inszenierung mitgewirkt, in der junge Menschen Gender und Geschlechtszuschreibungen über Bord warfen. Jedoch scheint es niemals einen annähernd so deutlichen Bezug zu Klassismus zu geben. Dieser Frage gehe ich in dieser Arbeit also nach:

Wie geht das Theater mit Klassismus um? Ist Klassismus am Theater überhaupt ein bekanntes Thema? Wenn ja, welche Ansätze werden gefunden und verfolgt, um mit dem Thema umzugehen?

Anhand von Expert*inneninterviews mit vier Beschäftigten des Düsseldorfer Schauspielhauses, welche verschiedenen Sparten angehören und verschiedene Tätigkeiten ausüben, soll diese Arbeit einen beispielhaften Einblick in die Lage am Düsseldorfer Schauspielhaus schaffen. Zudem wird mit „Working Class“ eine aktuelle Inszenierung des Düsseldorfer Schauspielhauses vorgestellt, die Klassismus aufgreift.

Im ersten Schritt werden zunächst die beiden Themenfelder Klassismus und Theater vorgestellt. Dabei wird auch auf zuvor Erwähnte Inszenierung eingegangen werden. Anschließend wird die Methodik der Interviews und die darin erhaltenen Erkenntnisse vorgestellt.

1.1. Inkludierende Sprache

In der vorliegenden Arbeit wurde darauf geachtet, stets Formulierungen zu verwenden, die auf eine geschlechtliche Vielfalt verweisen. Die Verwendung des Gender-Asterisks (z.B. bei Schauspieler*in) wurde bevorzugt.

1.2. Verzeichnis verwendeter Abkürzungen, Fachbegriffe und relevanter Personen

D'haus: Eigenschreibweise des Düsseldorfer Schauspielhauses, offiziell „Neue Düsseldorfer Schauspiel GmbH“

Dramaturg*in, Dramaturgie: Dramaturgen* und Dramaturg*innen wählen die Texte bzw. Stücke für kommende Inszenierungen aus. Sie begleiten die Proben und beraten Regisseur*innen bei der Gestaltung der Handlung einer Inszenierung. Außerdem schreiben sie alle veröffentlichten Texte und Begleithefte, in denen Stücke und Inszenierungen vorgestellt und erläutert werden.

FDS e.V.: Freunde des Düsseldorfer Schauspielhauses e.V.; ein dem Düsseldorfer Schauspielhaus angebundener Förderverein, dem auch ein permanenter Sitz im Vorstand der Neue Schauspiel GmbH zusteht. Es existiert zudem auch eine separate Sparte als Förderverein für das Junge Schauspielhaus.

FDS Youngsters: Sparte des FDS für alle unter 30-Jährigen; die Youngster organisieren teilweise gesonderte Veranstaltungen, zudem ist der Mitgliedsbeitrag erheblich geringer.

FFT: Forum Freies Theater, das größte Theater-/Performance-Haus Düsseldorf neben dem D'haus. Der Spielplan des FFT ist nicht auf Theater begrenzt, es gibt auch Workshops,

Lesungen und Vorstellungen aus zum Beispiel Tanz und Performance. Allgemein sind Formate am FFT eher alternativ und oft partizipativ.

GDBA: Genossenschaft Deutscher Bühnen-Angehöriger; Gewerkschaft für alle künstlerischen und technischen Beschäftigten an deutschen Theatern.

Gewerke: Abteilungen eines Theaters, zum Beispiel: Lichttechnik, Bühnentechnik, Schneiderei, Maske, Kostüm, Tontechnik. Jedem Gewerk ist eine separate leitende Person vorgesetzt.

GGP: Gustaf-Gründgens-Platz, auch synonym verwendet für das Schauspielhaus-Gebäude eben diesem Platz; und synonym verwendet für die Sparte des Abendspielplans, welche Vorstellungen in diesem Gebäude spielt

Kleines Haus, Großes Haus, Unterhaus: Im Schauspielhaus Düsseldorf am Gustaf-Gründgens-Platz befinden sich drei Spielstätten: Der Hauptsaal, genannt „großes Haus“ mit rund 700 Plätzen und großer Bühne und die kleinere, modulare Bühne „kleines Haus“ mit zwischen 200-400 Plätzen. 2019 wurde zudem ein Raum in den Kellergewölben des Gebäudes zu einer kleinen Bühne mit Raum für rund hundert Zuschauer*innen umgebaut und „Unterhaus“ genannt. Dort werden alternative Formate, improvisierte Szenen und eigene Projekte der Schauspieler*innen oder Schauspielstudierenden aufgeführt. Einzelne Veranstaltungen finden auch vor dem Gebäude (Open-Air), im Foyer des großen Hauses oder in einer an das Foyer angeschlossenen Lounge statt.

Off-Szene: Überbegriff für alle Spielstätten, Veranstaltungen und Einrichtungen, die nicht unter staatlicher/öffentlicher Leitung und/oder Förderung stehen. Oft ist die Off-Szene geprägt von experimentierfreudigen, privaten Kleinproduktionen. Im Falle Düsseldorfs umfasst die Off-Szene also, je nach Auslegung, alle kulturellen Einrichtungen außer Kunstsammlung und städtischer Museen, Tonhalle, Oper und Schauspielhaus. Das größte Off-Szene-Theater Düsseldorfs ist folglich das zuvor genannte FFT.

Vorsprechen: Bewerbung an einer Schauspielschule. Dabei muss der*die Bewerber*in in der Regel mehrere Szenen in Präsenz allein vor einer Jury vorspielen. Vergleichbar mit einem Casting.

Personen:

Wilfried Schulz: Generalintendant des Düsseldorfer Schauspielhauses seit 2016. Als Generalintendant leitet Schulz künstlerische Entscheidungen über das gesamte Haus und ist somit die mächtigste Person in der internen Hierarchie. Er trifft zudem Personalentscheidungen (darunter Ensemble und Besetzungen) und ist federführend für die Gestaltung des Spielplans und Auswahl der Stücke verantwortlich.

Robert Koall: Chefdramaturg am Düsseldorfer Schauspielhaus. In seiner Position auch Teil der Leitung des Hauses, agiert er in der Hierarchie direkt unter Wilfried Schulz und ist somit zweitmächtigste Person am Haus. Auch er wirkt bei Entscheidungen bezüglich des Spielplans und der Auswahl von Stücken mit.

2. Klassismus

„Wie schlimm das gewesen sein muss für einen wie Sie, auf der Hauptschule gewesen zu sein, sagt der Moderator. Wie schlimm das für alle gewesen sein muss, auf der Hauptschule gewesen zu sein, sage ich. Sie wissen doch, was ich meine, sagt der Moderator. Nein, sage ich.“ (Findeis)

Cornelia Giebeler, Claudia Rademacher & Erika Schulze beschreiben, dass der überwiegende Großteil aller Diskriminierung durch den drei Diskriminierungskategorien Rassismus/Race, Sexismus/Gender und Klassismus zuzuordnen ist. (Giebeler 2013) Mitunter wird als wesentliches Merkmal von Diskriminierung auch Körper/Body (mit Diskriminierung in Form von Ableismus) gezählt.

Schon in der Literatur Marx, spätestens aber seit der Frankfurter Schule ist Klassismus in den Sozialwissenschaften als Diskriminierungsform bekannt. Dennoch fristet Klassismus in der Forschung seit langer Zeit eine Nebenrolle, auch dieser Trend zuletzt leicht rückläufig schien. (Thien 2015)

Klassismus ist vielschichtig. So wie auch andere Diskriminierungsformen alle Lebensbereiche der Betroffenen zu beziehen sind und auch systematisch angelegt sind, ist auch Klassismus auf mehr als nur ökonomische Verhältnisse zu beziehen. (Bourdieu 2012) In der geringen populären Wahrnehmung, die Klassismus erfährt sowie in medialer Erwähnung wird Klassismus oftmals auf die Merkmale prekäre Arbeit, finanzielle Verhältnisse stereotypischer betroffener Menschen der „Unterschicht“ und Menschen geringen Bildungsniveaus reduziert. Gerade im Thema dieser Arbeit sind jedoch die Aspekte kulturellen Kapitals und des Bildungsstandes relevanter, scheinen diese doch Arten von Barrieren oder Hemmungen zu produzieren, die zu einer Exklusion Betroffener führen.

Was stark dazu beiträgt, dass Klassismus im Vergleich zu Rassismus beinahe völlig unbeachtet bleibt, ist eben jene Wirkweise: Klassismus ist überwiegend institutionalisiert, normalisiert und ritualisiert. Es ist zurzeit noch nicht die Rede von einem „Alltagsklassismus“, wie von einem Alltagsrassismus gesprochen wird (Melter und Scharathow 2011) Besonders systematisch verankert ist Klassismus durch das Schulsystem, das Menschen in jungem Alter zu festen Mustern späterer sozialen Schichtung erzieht und bestehende Benachteiligungen Klassismusbetroffener reproduziert oder verstärkt. (Wellgraf 2015) Kurz gesagt: Kinder durchlaufen höchstwahrscheinlich die gleiche Schullaufbahn ihrer Eltern.

Wellgraf merkt an, dass der Mangel einer klassismussensiblen Sprache (zusätzlich zum generellen Wissen über Klassismus als Form der Diskriminierung) dazu führt, dass das Bewusstsein über die Existenz klassistischer Benachteiligungen und Zuschreibungen gering ist. Betroffene können mangels passenden Vokabulars weder begreifen, noch benennen, dass es sich bei einer erfahrenen Ungleichbehandlung um Klassismus handelt. (Wellgraf 2013, S.50) Ein weiteres Beispiel zur Illustration, wie Klassismus sprachlich noch nicht weit verbreitet ist: Microsoft Word erkennt kein Kompositum, das „Klassismus“ enthält.

Mehr noch als bei anderen Formen von Diskriminierung fällt die Trennschärfe bei Klassismus besonders schwer, da wie Wellgraf (2013) schreibt, die von Klassismus betroffenen Milieus sehr häufig gleichzeitig auch anderer Diskriminierung, sozialer Benachteiligung und Ausgrenzung, zum Beispiel durch Rassismus, ausgesetzt sind. Bei der

Betrachtung von Klassismus ist daher die Berücksichtigung einer intersektionalen Sichtweise auf die Realität besonders wichtig, denn das dem Klassismus namensgebend ursprünglich zugrundeliegende System von wenigen markanten „Klassen“ hat sich in modernen, individualisierten Gesellschaften zugunsten einer Vielzahl von Milieus auf verschiedenen Achsen verändert (Thien 2015) (vgl. auch (Vester und Gardemin 2001), wie auch schon Pierre Bourdieu in seinem Werk *Die feinen Unterschiede* bemerkte. (Bourdieu 2012)

Spitz bemerkt dazu:

„Die marxistische Annahme eines kollektiven „Klassenbewusstsein“ [sic!] ist vor dem Hintergrund sozialen Wandels nicht mehr haltbar, der „starke“ Klassenbegriff ist somit passé, nicht aber die soziale Ungleichheit vor allem im Bereich Bildung, Arbeitsmarktchancen und damit korrelierendem Einkommen“ (Spitz 2013)

Anhand der Beschreibungen Bourdieus und auch des Bildes, dass andere genannte Quellen von Klassismus zeichnen, habe ich folgende eigene Definition formuliert, die auch in den Interviews genutzt wurde:

Klassismus bezeichnet das Gefüge sozialer Hierarchien, das durch Habitus, soziale Herkunft, Bildung und Kapital (ökonomisches und kulturelles) geprägt ist. Zuschreibungen und Distinktionen sind mobil und immer nur als Verhältnis innerhalb der umgebenden Kultur zu verstehen. Klassismus schlägt sich in Form von Denk- und Verhaltensmustern im Individuum nieder.

Essenziell für das Verständnis über den Mechanismus, der zur unbewussten Fortschreibung klassistischer Unterscheidungen führt, ist die im letzten Satz beschriebene Internalisierung. Die Aneignung von Verhalten, Normen, Idealen, Vorlieben etc. aus dem das Individuum umgebende Feld schlägt sich in ihm als Habitus nieder. (Spitz 2013) Dieser Habitus wiederum stellt den Rahmen dar, der das Agieren und Reagieren des Individuums eingrenzt.

Die Tatsache, dass Klassismus institutionell ausgeübt wird, macht ihn zur größten noch unsichtbaren Form der Diskriminierung. Klassistisch diskriminierendes Verhalten wird nicht

als solches erkannt, Reproduktion klassistischer Zuschreibung nicht hinterfragt, erfahrene Diskriminierung klassistischer Art kann von Betroffenen nicht erkannt und mitgeteilt werden. So kam es selbst im Studium an der HSD vor, dass die konstruierte Figur „der Hauptschüler“ als Synonym für eine ungebildete, unintelligente und verständnislose Person eingesetzt wurde – ein klassistisches Stereotyp. Klassismus wird stärker und an mehr Orten reproduziert als andere -ismen. Bei der Fortschreibung der immobilen klassistischen Schichtung wirkt vor allem der Mechanismus der Meritokratie (vgl. Wellgraf 2013): Jedes Individuum habe demnach seine soziale Position selbst zu verantworten, ergo seien höher gestellte, privilegierte und besser gebildete Menschen grundsätzlich fleißiger, während alle armen, benachteiligten, schlechter gebildeten faul und an ihrem Schicksal selbst schuld seien. Diese Erzählung, wonach jeder Mensch mit gleichen Chancen bei gleichem Fleiß dasselbe Leben erreichen könne, wirkt zur Verschleierung sozialer Ungleichheiten, besonders zur Verschleierung von Klassismus. Während in Medien z.B. Rassismus aufgegriffen und teils sachgerecht diskutiert wird, wird Klassismus nicht erkannt und sehr häufig durch den Glauben an Meritokratie reproduziert; in einer Medienanalyse wurde dies beispielsweise für die BILD-Zeitung nachgewiesen. (Steinwachs 2015; Baron und Steinwachs 2012) Auch Stefan Wellgraf nennt Beispiele – namentlich die umstrittenen Veröffentlichungen Thilo Sarrazins (Wellgraf 2013), merkt aber auch an, dass mitunter sogar in akademischer Literatur ähnliche Muster zu finden seien. (ebd.)

Die Tatsache, dass das Schulsystem eine wichtige Rolle in der fortwährenden Erzeugung und Fortschreibung klassistischer Diskriminierung durch unterschiedliche Bildungschancen spielt – und dabei in dieser Funktion nicht hinterfragt wird! – trägt dazu bei, dass die gesamte Problematik der breiten Öffentlichkeit unsichtbar bleibt.

Klassismus wird bislang auch gesetzlich nicht als Diskriminierungsform betrachtet, so fehlt eine klassistische Kategorie in der Aufzählung bei §1 des Allgemeinen Gleichbehandlungsgesetzes (AGG). Ebenso wird in Artikel 3, Satz 3 des Grundgesetzes, im Gegensatz zu Geschlecht und „Rasse“ beziehungsweise „Abstammung“, welche nebst anderen als Kategorien für verschiedene Diskriminierungsformen klar genannt werden, Klassismus nicht aufgeführt. In Berlin zeichnet sich jedoch eine mögliche Veränderung ab; im Berliner Landesantidiskriminierungsgesetz (verabschiedet 2020) wurde „sozialer Status“ erstmals als Diskriminierungsmerkmal in §2 aufgenommen. Das AGG wurde somit, auf Berliner Landesebene angewandt, um einen klassistischen Aspekt erweitert.

3. Theater

„Ich kann jeden leeren Raum nehmen und ihn eine nackte Bühne nennen. Ein Mann geht durch den Raum, während ihm ein anderer zusieht; das ist alles, was zur Theaterhandlung notwendig ist. Allerdings, wenn wir vom Theater sprechen, meinen wir etwas anderes. Rote Vorhänge, Scheinwerfer, Blankverse, Gelächter, Dunkelheit – alles dies ist wahllos zu einem wirren Bild übereinanderkopiert und unter einen Allzweckbegriff subsumiert.“ (Brook und Hasenclever 2015)

Bevor eine einfache Definition vorgegeben wird, ist es durchaus sinnvoll, zunächst zu fragen: Was ist Theater? Theater wird von Menschen aller Kulturen in vielen Formen seit vielen Tausenden Jahren geschaffen. Heutige Ausprägungen umfassen ein breites Spektrum von Broadway-Musicals über Schul-AGs bis Performancekunst. Allein die Suche nach einer allumfassenden Definition gestaltet sich daher schwierig. Je mehr Quellen, je mehr Personen nach einer Essenz des Theaters befragt werden, desto facetten- und umfangreicher, desto undeutlicher wird das Bild „des“ Theaters. Wie auch immer eine Definition von „Theater“ aussähe, es würde sich immer noch eine Inszenierung finden, die sich ihr entzöge. Vielmehr erscheint Theater ein flexibler Überbegriff für darstellende Kunstformen zu sein. Einige Theaterschaffende versuchen zudem gezielt, ihr zeitgenössisches Theater zu verändern oder lassen die Grenzen zu anderen Kunstformen verschwimmen: Beim Regisseur und Aktionskünstler Christoph Schlingensiefel waren Theater, Bildhauerei, Malerei, Filmkunst, Fotografie, Interventionen und Performancekunst miteinander zu das Publikum überfordernden Wander-Live-Installationen-Mischformen verschmolzen. (vgl. Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen) Die Gruppe Rimini Protokoll bricht ganz gezielt mit den festen Konstanten des Theaters: Trennung zwischen Darstellung und Publikum, räumliche Anordnungen, Erzählweisen und Handlungen werden völlig neu gedacht. (vgl. Rimini Protokoll)

Noch einige weitere Gruppen, wie machina eX, Turbo Pascal oder projekt-il, entwickeln stets partizipativ gezielt an der Grenze zwischen Performance und Theater neue Formate.

Es gibt jedoch auch „das“ Theater als festen Ort und Institution. Im Lauf der Jahrhunderte wurden Theater so stark institutionalisiert, dass inzwischen kommunal, auf Landes- oder Bundesebene öffentlich finanzierte Theater existieren.

Diese Arbeit jedoch beschränkt sich jedoch auf ein einziges solches Theaters als eine öffentliche Institution: Das Düsseldorfer Schauspielhaus.

3.1. Das Düsseldorfer Schauspielhaus

„Das Düsseldorfer Schauspielhaus wurde am 10.4.1951 als Neue Schauspiel-GmbH in einer gemeinsamen Initiative des Landes NRW, der Stadt Düsseldorf, der Gesellschaft der Freunde des Düsseldorfer Schauspiels e.V. unter der Beteiligung des Deutschen Gewerkschaftsbundes gegründet.“ (Düsseldorfer Schauspielhaus)

Mit Beginn der Intendanz von Wilfried Schulz 2016 begannen Veränderungen aller Art an den Spielstätten, Spielplänen, der Ausrichtung und den Zielen des Schauspielhauses. Das Haus präsentiert spätestens seitdem in der medialen Kommunikation das Ziel, ein Ort für alle Menschen der Stadt zu sein. Bei seiner Rede auf der Kulturkonferenz am 22. Februar 2022 bekräftigte Schulz noch: „Das Haus gehört allen, das Haus gehört keinem.“¹ Das Haus wirbt mit offenen Angeboten wie kostenlosen Workshops, der Nutzung des Foyers als Open Space, aber auch festen Formaten wie dem Café Eden und Bürger*innendinnern.

Das D´haus teilt sich in drei Sparten auf: Schauspiel, Junges Schauspiel und Stadt:Kollektiv. Erstere meint den sogenannten Abendspielplan, also alle regulären Inszenierungen und deren Vorstellungen am und im Schauspielhaus am Gustaf-Gründgens-Platz. Zum Schauspiel gehört auch der Großteil des Ensembles angestellter Schauspieler*innen sowie einige Dramaturg*innen, Regisseur*innen und die Mitarbeitende aller weiteren Gewerke. Das Junge Schauspiel ist, wie der Name sagt, auf jüngeres Publikum ausgerichtet. Einzelne Inszenierungen sind dabei speziell für Kinder im jungen Kindergartenalter, teilweise schon ab 2 Jahren, ausgelegt. Andere Inszenierungen sind auch explizit an jüngere Erwachsene oder ganze Familien gerichtet. Das Junge Schauspiel hat seinen Sitz im Jungen

¹Ich war bei der Konferenz, die vom Schauspielhaus aus als hybrid-Format ausgerichtet wurde, anwesend. Das Zitat habe ich während der Rede im Wortlaut zur Verwendung in dieser Arbeit mitgeschrieben. Es existiert keine andere Aufzeichnung der Konferenz.

Schauspielhaus an der Münsterstraße in Düsseldorf-Rath; das Gebäude dort besitzt eine große Bühne mit 300 Plätzen, eine Studio-Bühne mit rund 100 Plätzen, sowie Werkstätten und eine Prohebühne. Am Jungen Schauspielhaus wirken ein separates kleineres Ensemble und weitere Mitarbeiter*innen verschiedener Gewerke. Vorstellungen des Jungen Schauspiels werden sowohl in der Münsterstraße als auch vereinzelt auf den Bühnen im Central am Düsseldorfer Hauptbahnhof gespielt. Das Junge Schauspiel arbeitet intensiv mit Schulen zusammen, viele Vorstellungen sind explizit Schulvorstellungen, die in Absprache mit Schulen aller Schulformen aus dem gesamten Stadtgebiet von Klassen besucht werden und theaterpädagogisch begleitet werden.

Die dritte Sparte, welche unter Wilfried Schulz' Intendanz 2016 neu als „Bürgerbühne“ gegründet wurde, nennt sich seit Sommer 2021 Stadt:Kollektiv. Diese Sparte umfasst alle partizipativen Projekte. Grundsätzlich darf jede*r mitmachen, bei einigen Projekten wird jedoch ein Bezug zum Thema oder eine bestimmte Altersklasse gesucht. Eines der angebotenen Formate sind niedrigschwellig organisierte Gruppen, genannt „Clubs“, die sich wöchentlich unter Leitung von Theaterpädagog*innen, Regisseur*innen, Schauspieler*innen oder andersartig qualifizierten Theaterschaffenden treffen. Einige dieser Clubs arbeiten dabei eine Spielzeit lang zu einem Thema eine Stückentwicklung aus, die dann an einem Wochenende zusammen mit den Stücken aller anderen Clubs ein- oder zweimal vor Publikum aufgeführt wird.

Ein anderes Format sind die Stadt:Kollektiv-Inszenierungen. Diese sind vollständige Stückentwicklungen oder Inszenierungen bestehender Stücke, die mit voller Unterstützung aller Gewerke und denselben Mitteln wie reguläre Produktionen ausgestattet sind, jedoch mit Laien besetzt sind. Die Stücke haben auch immer die Geschichten der Beteiligten zum Thema oder in die Handlung verwoben. Die Spieler*innen werden in der Regel in Auswahlworkshops oder „Infotreffen“ für die Produktion gecastet. Bei diesen Treffen tauschen sich die Bewerber*innen bereits mit dem Regieteam über ihre Verbindung zum Thema aus. Die Proben dieser Produktionen dauern in der Regel länger als die der voll-professionellen Produktionen, da mit den Laiendarsteller*innen nicht in demselben Tempo wie mit ausgebildeten Schauspieler*innen gearbeitet werden kann und die Stücke meist erst im Verlauf der Proben um die eingebrachten Geschichten geschrieben werden. Die fertigen Inszenierungen des Stadt:Kollektivs werden ins Repertoire aufgenommen und regelmäßig, üblicherweise etwa ein bis zweimal im Monat, für eine bis drei Spielzeiten

gespielt. Die Darsteller*innen erhalten meist nur für die Vorstellungen eine Ehrenamtszuschale oder Aufwandsentschädigung. Daneben richtet das Stadt:Kollektiv weitere partizipative Formate und einzelne Veranstaltungen aus. So zum Beispiel Bürger*innendinner, bei denen alle Gäste kostenlos bei einer Mahlzeit Publikum oder Teil einer Podiumsdiskussion sind, die aktuelle Themen der Stadtgesellschaft aufgreift und zu der prominente Redner*innen aus Politik oder öffentlichem Leben geladen sind.

Das Stadt:Kollektiv wird seit 2021 vom Regisseur Bassam Ghazi, ab 2023 gemeinsam mit der Dramaturgin Birgit Lengers, geleitet. Das Modell der partizipativen Sparte hat Wilfried Schulz in seiner Intendanz am Staatsschauspiel Dresden (bevor er nach Düsseldorf kam), damals als „Bürgerbühne“ bekannt gemacht. (Tscholl 2014, S.157 f.) Inzwischen gibt es an mehreren großen Theatern Deutschlands ähnliche, große, partizipative Sparten. Das aktuell bestehende Modell des Stadt:Kollektivs kann als Weiterentwicklung des Konzeptes der Bürgerbühne verstanden werden. Es ist zu erkennen, dass bereits beim Namen besser auf inkludierende Sprache geachtet wurde – so wurde vereinzelt bemängelt, dass der vorherige Name eigentlich „Bürger*innenbühne“ hätte lauten müssen.

Die Einordnung des Düsseldorfer Schauspielhauses in die lokale und regionale Theaterlandschaft fällt mangels explizit hierauf bezogener Fachliteratur schwer. Zwar hat das D'haus das distinguierende Merkmal, das einzige öffentliche Theater Nordrhein-Westfalens mit Landesförderung (oder auch „Staatstheater“, wie es teilweise in anderen Bundesländern heißt) zu sein. Die Finanzierung des Hauses erfolgt durch öffentliche Mittel. Zuletzt lag der jährliche Förderbetrag laut übereinstimmender Aussagen von Thiemo Hackel, Guy Dermosessian, Bassam Ghazi und Stefan Fischer-Fels (Leiter des Jungen Schauspiels) bei rund 30 Millionen €. Die große Anzahl kleiner und kleinster Theaterbühnen, Theatergruppen und „Off-Szene“-Produktionen allein im Raum Düsseldorf bietet jedoch eine Vielzahl an möglichen Ebenen des Vergleichs. Am ehesten lässt sich das D'haus wohl anhand der binären Ordnung Bourdieus (Bourdieu 2012, S.201) mit dem eher klassischen, konservativen, bürgerlichen „Boulevard-Theater“ vergleichen - im Kontrast zum künstlerisch freieren, experimentelleren „Avantgarde-Theater“ (ebd., S.369); letzteres wäre in Düsseldorf beispielsweise durch das FFT vertreten, welches selten Aufführungen nach klassischem Theatermuster anbietet, sondern überwiegend auf

experimentelle/alternative Formate setzt. Es ist jedoch zu beachten, dass eine so binäre Ordnung von Theatern nicht ausreichend die Realität abbilden kann, da Finanzierungsmodelle, Professionalität, Infrastruktur, Internationalität, Kreativität, Experimentierfreude, Zielgruppen und Thematik der Spielpläne der verschiedenen Theater eine Einordnung entlang einer zweidimensionalen Achse zwecklos machen; die Unterschiede sind zu fein, zu komplex, um sie derart vereinfacht auszudrücken. Zudem werden einige der „Off-Szene“-Spielstätten, wie das FFT, inzwischen auch durch überwiegend öffentliche Förderung finanziert, womit sie also als ebenso öffentliche Theater anzusehen sein können wie das D’haus. Grundsätzlich ist die Theaterlandschaft Düsseldorfs 2022 auch aufgrund zahlloser weiterer kultureller Entwicklungen und gesellschaftlicher Unterschiede nicht mit Bourdieus Beobachtungen aus dem Frankreich der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts vergleichbar.

3.2. Überschneidung: Klassismus am und im Theater

Der Vorwurf an öffentliche Theater lautet immer wieder: Hochkultur. Laut Assmann markiert der inzwischen veraltete Begriff Hochkultur die Abgrenzung der „bürgerlichen“ Kultur „künstlerischer Spitzenleistungen“ von der Unterhaltungsindustrie der Unterschichten. (Assmann 2011) Seit dem 18. Bis etwa in die Mitte des 20. Jahrhunderts hatte sich eine Kunstlandschaft der höheren Schichten entwickelt, in der „Kunst als elitäres Gut“ eine abgrenzende Funktion hatte. (ebd., S.15)

1981 plädierte dann Hilmar Hoffmann:

„Jeder Bürger muß grundsätzlich in die Lage versetzt werden, Angebote in allen Sparten und mit allen Spezialisierungsgraden wahrzunehmen, und zwar mit zeitlichem Aufwand und einer finanziellen Beteiligung, die so bemessen sein muß, daß keine einkommensspezifischen Schranken aufgerichtet werden. [...] Die Angebote dürfen weder bestehende Privilegien bestätigen, noch unüberwindbare neue aufrichten.“ (Hoffmann 1981)

Eine ähnliche Forderung äußerte auch fast 30 Jahre später noch Norbert Radermacher: „Theater mit allen impliziert vor allem die Forderung nach Teilhabe an aktiven Aneignungsformen des Theaters quer durch alle gesellschaftlichen Schichten – interkulturell, intergenerativ und inklusionsorientiert.“ (Radermacher 2014a, 2014b)

Bourdieu unternimmt in „Die feinen Unterschiede“ den Versuch, mit quantitativen Analysen den spezifischen kulturellen „Geschmack“ verschiedener Klassen zu erkennen. Er fasst dabei Klassen nicht fest zusammen, sondern wechselt zwischen der Unterscheidung nach Einkommen, Berufsgruppe und Bildungsstand. Dabei stellt er fest, dass Kunstgeschmack *klassifiziert* und *Klasse verleiht*, da nicht nur eine Vorliebe allein schon unterscheidend und abgrenzend zu Anhängern einer anderen Vorliebe wirkt, sondern dass sich durch die „Teilung und Unterteilungen in Gattungen, Epochen, Stilrichtungen, Autoren, Komponisten, etc. eine endlose Reihe von *distinguos*“ erzeugen ließen. (Bourdieu 2012, S.36)

Spitz schreibt dazu weiter: „Stärker noch als Homologien sind daher *Differenzen* zu anderen Positionen konstitutiv für die Definition einer bestimmten Klasse. Wahrgenommene Differenzen werden „in Unterschiede in der Lebensführung transformiert“². Derartige Distinktion lässt sich als symbolischer Kampf, als Kulturgegensatz [in] Kunst, Kultur und Ästhetik beschreiben [...]“ (Spitz 2013)

Wenngleich Theater auch einer der vielen Unterpunkte der statistischen Erhebungen Bourdieus war, lassen sich aus Die feinen Unterschiede doch noch keine deutlichen Tendenzen eines grundsätzlich klassistischen Theaters erkennen; Bourdieu erkennt lediglich, dass es zwei Ausprägungen des Theaters gibt (wie im vorherigen Kapitel beschrieben), von denen das „klassische Boulevard-Theater“ eher ein „betagtes, bürgerliches“ Publikum bediene, während das „Avantgarde-Theater“ von jungen Intellektuellen frequentiert werde (Bourdieu 2012, S.201 und S.369).

Darüber, wer *nicht* ins Theater geht, gibt Bourdieu keine Auskunft.

² Kraus 2005, S.93

Eine repräsentative Studie, die 2003 im Auftrag des Deutschen Bühnenvereins durchgeführt wurde, untersuchte gezielt Nicht-Besucher*innen von Theatern. Den Ergebnissen ist zu entnehmen, dass vor allem Vorurteile gegenüber, beziehungsweise das eigene Bild von Theater junge Menschen von einem Besuch abhält. (Deutscher Bühnenverein e.V. 2003) Der zweitwichtigste Aspekt, der zu nicht-Besuchen von Theatern führt, sei das soziale Umfeld. Auch Renz beschreibt, dass „fehlende Begleitung“ und „mangelndes Interesse im eigenen Freundes- und Bekanntenkreis“ eine Barriere bilden. (Renz 2016) Derselbe Zusammenhang wird auch in der Studie des Bühnenvereins erkannt. (Deutscher Bühnenverein e.V. 2003) Das soziale Umfeld beeinflusst das Besuchsverhalten, es kann in diesem Zusammenhang also von einem sozialen Kapital gesprochen werden, wenn das eigene Umfeld die Nähe zum Theater begünstigt. Renz stellt noch weitere Barrieren vor: Die Kommunikation der Theaterhäuser sei „unpassend“; in der Kommunikation der Theater sei die Gruppe der „Nie-Besucher“ unzureichend angesprochen. (Renz 2016, S.68) Ebenso benennt er das Rezeptionsverhalten der Besucher*innen als Barriere; die einzige angesetzte Strategie der Rezeption sei das *Verstehen*: „Die Möglichkeit bzw. Notwendigkeit der Interpretation der mit der Bühnendarstellung verbundenen, auch abstrakten Zeichen wird von ihnen als Zwang und Störfaktor und nicht persönlich gewinnbringend empfunden. Wenn die Rezeptionsstrategie des *Verstehens* nicht erfolgreich ist, werden Theaterbesuche ohne persönlichen Mehrwert und entsprechend negativ erlebt.“ (ebd., S.69) Der Mangel an Interpretationsansätzen und Rezeptionsmethoden kann als die Auswirkung eines unzureichenden kulturellen Kapitals verstanden werden.

Max Fuchs schreibt zu diesem Thema: „Das Ziel der Kulturpolitik und jeder einzelnen Kultureinrichtung muss darin bestehen, die kulturelle Teilhabe zu verbessern.“ (Fuchs 2016) und: „Es liegt auf der Hand, dass sich Kunstwerke nicht immer unmittelbar jedem erschließen. Viele Werke brauchen zu ihrem Verständnis ein gewisses Vorwissen, ein Verständnis für die Arbeitsweise des Künstlers oder der Künstlerin. Kulturelle Bildung ist also so gesehen in der Tat eine Voraussetzung für die Teilhabe“ (ebd., S.57)

Kulturelle Bildung ist entsprechend als Voraussetzung oder zumindest Zugänge begünstigender Faktor zu beachten. Das Kultusministerium NRW hat in der letzten Legislaturperiode dazu neue Programme angestoßen, mit dem nun auch junge Erwachsene

und Kinder im außerschulischen Kontext erreicht werden sollen – ein wesentliche Neuerung, da insbesondere junge Erwachsene zuvor nur auf deren eigene Initiative oder gar nicht von kultureller Bildung erreicht wurden. (Ministerium für Kultur und Wissenschaft des Landes Nordrhein-Westfalen 2022)

3.2.1. Kulturelle Bildung: Ein zweiseitiges Schwert

Einerseits ist das Angebot kultureller Bildung ein naheliegender und sinnvoller Ansatz, um für Menschen aus sozialem Umfeld mit geringer kultureller Bildung Chancengleichheit auf kulturelle Teilhabe (nebst anderen positiven Effekten auf die Persönlichkeitsentwicklung (Liebau 2010) herzustellen und geringeres kulturelles Kapital zu erhöhen. Andererseits wird dieses Angebot von eben jenen vermehrt angenommen, die sich ohnehin in Milieus mit besserem Kulturzugang und höherem kulturellem Kapital bewegen, um sich darüber zu profilieren. Ganz besonders wird dabei die kulturelle Bildung der eigenen Kinder als Distinktionsmerkmal und Instrument der Profilierung genutzt. (Treinen 2012) Dieses „Distinktionspotenzial“ des Angebotes kultureller Bildung, wenn es von jenen angenommen wird, die es am wenigsten benötigten, beschreibt auch Kirsten Witt. (Witt 2012)

Mandel weist zusätzlich darauf hin, dass die Haltung, in welcher Kultur vermittelt wird, ebenso schädlich sein kann; Autorität und Überlegenheit gilt es zu vermeiden, das Ziel sei keine Missionierung. (Mandel 2016) Anders gefragt: Sollen die Menschen ins Theater bewegt werden, oder kann sich das Theater den Menschen nähern?

Am Düsseldorfer Schauspielhaus findet kulturelle Bildung in Form theaterpädagogischer Projekte statt. In der Sparte des jungen Schauspiels, welches speziell auf Kinder und Jugendliche ausgerichtet ist, wird Klassismus beim Publikum quasi ausgehebelt, denn in dieser Sparte geht es meist eher darum, Schulklassen in erstem Kontakt für Theater zu begeistern. Dabei werden aber auch bereits gesellschaftlich relevante Themen verhandelt. Da fast immer ganze Schulklassen (aller Schulformen) gemeinsam Vorstellungen besuchen, ist die gesamte Publikumsstruktur gänzlich anders als in den übrigen Sparten. Es wird auch ganz gezielt und bewusst versucht, Schulklassen aller Schulformen aus dem gesamten Stadtgebiet als Publikum einzuladen. Somit wird einer möglichen klassistischen

Differenzierung schon zuvorgekommen. Die laut Wellgraf dem Schulsystem (weiterführender Schulen) immanente klassistische Abgrenzung (Wellgraf 2013) wird somit an dieser Sparte aufgelöst, wenn dieselbe Vorstellung von mehreren Klassen verschiedener Schulformen besucht und in gemeinsamen Workshops besprochen wird.

3.2.2. Barrieren

Die von Schulz beschworene Öffnung des Hauses kann in der Architektur des Gebäudes beobachtet werden: Das Foyer des Schauspielhauses ist fast täglich zur freien Verwendung als Open Space nutzbar, es stehen Steckdosen und WLAN kostenlos zur Verfügung. Aus Gesprächen mit Beschäftigten des Hauses habe ich erfahren, dass dieses Angebot vor allem von Student*innen und jungen Berufstätigen wahrgenommen wird, die das Foyer als ruhigen Arbeitsraum nutzen. Bei der Umgestaltung des Vorplatzes im Rahmen langjähriger Umbau- und Renovierungsarbeiten wurde zudem bewusst ein Teil des Platzes mit Skaterampen angelegt, die auch tatsächlich beinahe täglich von Skater*innen frequentiert werden.

Auch ist anzumerken, dass die Säle (sowohl großes Haus, kleines Haus, Unterbühne als auch Bühnen im Central und im Jungen Schauspielhaus) keine Ränge haben, sondern alle Plätze ohne deutliche Grenze in einem Raum angeordnet sind – zu den meisten Veranstaltungen gibt es dennoch verschiedene Preiskategorien; die teuersten Plätze sind vorne, die günstigsten hinten.

Eine Form der Barrieren, die den Zugang zum D´haus ungleich einschränken könnten, sind finanzielle Barrieren in Form hoher Eintrittspreise, die das Ausschlusskriterium des Wohlstands erzeugen. Die in der Tat in einigen Fällen hohen Ticketpreise (Spitzenpreis für ein Premierticket in bester Sitzkategorie: 59€) werden von gezielten Rabattformaten ausgeglichen; Auszubildende, Studierende, Schüler*innen und Freiwilligendienstleistende zahlen in der Spielzeit 2021/22 nur 8€ in allen Sitzkategorien, Erstsemester-Studierende sogar nur 4€. An dieser Stelle fällt schon auf, dass junge (zukünftige) Akademiker*innen privilegiert sind, da Auszubildende im ersten Lehrjahr keinen vergleichbaren zusätzlichen Rabatt erhalten. Auch für Erwachsene gibt es Rabatte: Hartz-IV-Empfänger*innen und Empfänger*innen anderer Sozialhilfen erhalten Tickets für 1€ - jedoch nur gegen Nachweis.

Diesen Nachweis zu erbringen, stellt schon eine schambehaftete Handlung, also eine Barriere dar. Auch Inhaber*innen des Düsseldorfspasses (ein städtisches Programm zur Unterstützung von Sozialhilfeempfänger*innen) erhalten Rabatte. Zudem gibt es externe Initiativen, die Rabatte für das D´haus und andere kulturelle Einrichtungen ermöglichen, darunter die Volksbühne und die Kulturliste Düsseldorf.

Zudem sind bei den meisten vom D´haus ausgestellten Tickets auch der Transport im Bereich des VRR mit öffentlichen Verkehrsmitteln im Ticket inbegriffen – dies ist ein wichtiges Detail, das wiederum den Zugang vereinfacht und eine weitere Barriere nimmt.

Unter Wilfried Schulz wurden außerdem öffentliche Proben als so genannte „Vorpremieren“ eingeführt: Dabei wird die vorletzte Probe einer jeden Inszenierung vor Publikum gespielt, mit der Anmerkung, dass das Stück noch nicht fertig sein muss und es zu Unterbrechungen kommen kann (was jedoch so kurz vor der Premiere ohnehin vermieden wird). Die Tickets dieser Veranstaltungen kosten in allen Kategorien 14€ und sind somit schon wesentlich günstiger als gewöhnlich.

3.2.3. Zuschauerstatistik des Düsseldorfer Schauspielhauses

Der Vertriebsleiter des D´haus hat mir für die vorliegende Arbeit Statistiken zur Verfügung gestellt, die er zu diesem Zweck aus internen Daten erstellt hat. Diese Daten sind jedoch explizit nicht zur weiteren Veröffentlichung vorgesehen; dies ist auch im Anhang dieser Arbeit nochmals explizit vermerkt. Die Daten stammen aus Erhebungen der letzten zwei Jahre, befragt wurden rund 2800 Besucher*innen.

Betrachtet man die Statistik, welche Anteile der Befragten welchen höchsten Bildungsabschluss besitzen, so fällt auf, dass 92% der Befragten das Abitur oder einen Hochschulabschluss haben. Auch die Verteilung nach Geschlecht ist unerwartet, so sind mit über 60% die deutliche Mehrheit der Befragten weiblich (in der Statistik wurde nur binär zwischen männlichen und weiblichen Personen unterschieden). Die Verteilung nach Altersgruppen ist hingegen gleichmäßig. Anhand einer Statistik, die den durchschnittlich gezahlten Ticketpreis mit dem Alter verbindet, lässt sich vermuten, dass die Rabattformate

funktionieren; jüngere Menschen zahlten deutlich geringere Preise, mit zunehmendem Alter stieg der ausgegebene Betrag gleichmäßig an. Die Gruppe der 0-24-Jährigen zahlte durchschnittlich rund 10€, die der 35-44-Jährigen über 20€. Auch bei der Befragung nach Berufsgruppen fällt ein Detail besonders auf: Es wurde keine Antwortkategorie „arbeitslos“ angeboten, die Kategorie „Ich gehöre keiner dieser Gruppen an“ entspräche dem als Einzige. In diese Kategorie ordneten sich von den rund 2800 Personen nur 50 ein. Die mit Abstand größten Gruppen stellen die Angestellten (1274) und die Rentner*innen (742). Auch fällt in ebendieser Statistik auf, dass nur acht der Befragten Schüler*innen waren – in diese Statistik flossen keine Befragungen aus Schulbesuchen ein. Demzufolge gehen nur sehr wenige Schüler*innen außerhalb von Schulbesuchen ins Theater.

3.2.4. Klassismus am Theater: Intern

Auch im Theater wirkt Klassismus. Wer als Schauspieler*in an einem Theater wie dem Düsseldorfer Schauspielhaus arbeiten möchte, muss ein abgeschlossenes Schauspielstudium einer der wenigen staatlichen deutschen Schauspielhochschulen vorweisen. Wer ein solches Studium antreten möchte, muss sich gegen eine sehr große Zahl an Mitbewerber*innen durchsetzen. Es gibt bundesweit zusammengerechnet nur etwa 150 Studienplätze für Schauspiel jährlich, auf die einige tausende Bewerber kommen. Ich selbst habe in sechs Vorsprechen die Situationen an mehreren Schulen erlebt. Um erfolgreich vorzusprechen, reicht in der Regel nicht allein Talent aus, sondern es werden große Mengen an Ressourcen benötigt. Die Anmeldegebühren an Schulen (welche nicht erstattet werden) betragen zwischen 50-70 Euro, hinzu kommen Fahrtkosten, Übernachtung und Verpflegung für jedes Vorsprechen. Bis man einen Studienplatz erhält, vergehen teilweise Jahre. Einige der erfolgreichen Schauspieler*innen, die nun Teil des Ensembles am D´haus sind, waren zehn - in seltenen Fällen bis zu zwanzig - Mal vorsprechen. Die Kosten muss der*die Vorsprechende selbst tragen. Auch ist eine Unterstützung durch das Umfeld fast unabdingbar, um gut vorbereitet zu sein. Nicht wenige Schauspielstudierende treten in die Fußstapfen ihrer Eltern – dank ihres geerbten sozialen und kulturellen Kapitals. Wer sich mit Theater nicht gut auskennt und über die nötigen finanziellen Mittel verfügt, kann folglich nicht Schauspieler*in am Düsseldorfer Schauspielhaus werden.

Durch das Stadt:Kollektiv wird allerdings Allen ein Kontakt und wertvolle Erfahrungen auf der Bühne ermöglicht – kostenfrei, allerdings auch fast gänzlich unbezahlt. Auch die investierte Zeit muss man sich leisten können. Die Erfahrungen, die in Formaten der Bürger(*innen)bühne und dem Stadt:Kollektiv gemacht werden, können aber der Grundstein einer späteren Theaterlaufbahn sein.

Es gibt in einem großen Theater jedoch auch noch andere, nicht-künstlerische Berufe. Von über 400 Angestellten am Schauspielhaus sind nur rund 60 Schauspieler*innen. Die überwiegende Mehrheit der an Theatern tätigen Personen bleibt für das Publikum unsichtbar. Aus eigenen Erfahrungen als Spieler einer Bürgerbühnen-Inszenierung und aus einer Hospitanz weiß ich, dass zu einer gewöhnlichen Vorstellung mindestens genauso viele, oft auch doppelt so viele Menschen hinter den Kulissen wirken, wie auf der Bühne stehen.

Betrachtet man nun die Hierarchie und Machtstruktur eines Theaters, fällt ein Ungleichgewicht auf: Über den Spielplan bestimmen Dramaturg*innen, die Intendanz, Regisseur*innen und, unter Umständen, Assistent*innen derselben (alles akademische Laufbahnen); alle technischen und handwerklichen Beschäftigten sind nur eine ausführend tätig; quasi eine interne „Arbeiterklasse“.

3.3. Beispielhafte Bearbeitung von Klassismus: Das Stück „Working Class“

Zeitgleich zur Arbeit an dieser Thesis wurde am Stadt:Kollektiv unter der Regie Bassam Ghazis ein neues Stück entwickelt, das eine Auseinandersetzung mit den Lebensrealitäten der titelgebenden „Working Class“ darstellt. Besonders vor dem Hintergrund der abklingenden Pandemie war hat die Inszenierung das erklärte Ziel, die Bühne jenen Menschen zu überlassen, die systemrelevante, aber prekäre Arbeit leisten. Ich hatte Gelegenheit, bei einer Abschlussprobe Einblicke zu erhalten.

Einen Nachmittag lang hielt ich mich im leeren Publikumssaal auf, sprach mit Mitwirkenden und den Spieler*innen selbst, las das Skript und konnte den ersten vollständigen Durchlauf des (zu diesem Zeitpunkt noch nicht fertigen) Stückes sehen.

Es ist anzumerken, dass die Einbettung der kommentierten Beobachtung nicht den Ansprüchen und Umfang einer alleinstehenden, vollständig ausgearbeiteten Beobachtung

entspricht – allein schon aufgrund der Dauer der zugrunde liegenden Beobachtung. Die Beobachtung und Notizen wurden vielmehr verwendet, um einen sachlich begründeten Eindruck zu erlangen, der eine qualifizierte Einbindung und Bewertung der Inszenierung im Rahmen der Vorliegenden Arbeit erlaubt. (Girtler 2001). Methodisch wurde dieser Probenbesuch als offene Beobachtung durchgeführt (Lamnek und Krell 2016). Ziel der Beobachtung war es, einen Eindruck über die Aufarbeitung des breiten Themas Klassismus zu gewinnen.

Im Lauf der Beobachtung hatte ich Gelegenheit, mit sechs der acht Spieler*innen zu sprechen. Die Gespräche ähnlich locker strukturierten qualitativen Interviews gestaltet; ich hatte dabei einige Kernthemen als Fragen vorbereitet. Dabei wollte ich folgendes herausfinden:

- Wie kam die Person dazu, bei der Produktion mitzuwirken?
- Wie sehr fühlt sich die Person in der aktuellen Fassung des Stückes repräsentiert?
- Hat sich die Person bereits vor Mitwirkung mit Klassismus auseinandergesetzt?
- Welchen Zugang hat und hatte die Person zum Theater?

In den Gesprächen fiel auf, dass mehr als die Hälfte der Spieler*innen auch Rassismuserfahrung in Deutschland gemacht haben. Alle kommen aus finanziell prekären oder nicht wohlhabenden Hintergründen.

Im Anschluss an die Gespräche fand die eigentliche Probe statt, die ich vom Publikumsbereich aus beobachtete. Die Art der Probe gab vor, dass möglichst ohne Unterbrechung das gesamte Stück gespielt wird. Die Spielerinnen waren wie selbstverständlich als Teil der Produktion im Mittelpunkt des Geschehens und wurden auch durch das Geschehen um sie herum Teil des Theaters. Der Probenbetrieb und die Arbeit aller Gewerke erfolgten professionell, was für partizipative Sparten üblich ist. (Tscholl 2014)

3.3.1. Kommentar zu *Working Class*

In dem Stück wird weniger das Verhältnis der Spielenden zum Theater als vielmehr allgemein die Verstrickung von Arbeit und Klassismus behandelt, maßgeblich in Kontexten des Privatlebens der Spieler*innen außerhalb des Theaters. Das Verhältnis zwischen spielenden und Theater wird dabei kaum infrage gestellt.

Ein betonter Schwerpunkt des Stückes ist die Verstrickung von Rassismus und Klassismus, da gerade die Akteure mit Migrationshintergrund diesen Aspekt in ihren Texten besonders beleuchten. Es kommen Bezüge auf einige Stimmen der antirassistischer Aktivist*innen zum Tragen, namentlich die Geschichte der Aktivistin und Dichterin Semra Ertans und ihres Selbstmordes.

Bildung wird im Kontext zu Klassismus ebenso erwähnt. Im Gespräch mit einer Spielerin fasste diese ihre Geschichte und ihre Erfahrung mit Rassismus im Bildungswesen bemerkenswert in wenigen Sätzen zusammen: Als sie nach Deutschland kam, wurde sie zunächst auf eine Hauptschule geschickt und fragte sich „Wo denn die Deutschen zur Schule gingen“. Als sie einige Zeit später auf ein Gymnasium gewechselt habe, sei sie dort die einzige Ausländerin gewesen.

Eine im Stück dargestellte Position möchte ich hier besonders erwähnen, da ich diese als unsensibel betrachte. Eine Figur äußert, dass alle berufstätigen, angestellten Menschen zur Arbeiter*innenklasse gehörten und (im politischen Sinne) miteinander dieselben Ziele verfolgen sollten. Diese Position setzt faktisch unterschiedlich benachteiligte und privilegierte Menschen gleich und negiert eine unterschiedliche Betroffenheit klassistischer Diskriminierung. Die auch im Stück von anderen Figuren erwähnten erheblichen Unterschiede, auch unter angestellten Berufstätigen, werden damit ausgeblendet. Das Stück stellt insgesamt ein klassisches Beispiel des Bürgerbühnen-Konzepts dar: Spieler*innen, die von einem Thema betroffen sind, tragen mit ihren Erzählungen und Erlebnissen zur Entstehung eines Stückes über dieses Thema bei und präsentieren ihre Geschichten, Erfahrungen und Sichtweisen dem Publikum. Eine Auseinandersetzung mit Theaterstrukturen auf einer Metaebene, besonders im Hinblick auf Klassismus am Theater, erfolgte nicht. Klassismus wird stattdessen als eines der vielen dargestellten Themen inszeniert, ohne gesondert herauszusteichen. Klassismus wird auch nicht in seiner

gesamten Breite und Wirkweise thematisiert, sondern erscheint aufgrund der thematischen Einschränkung von Klassismus im Kontext prekärer Arbeit vielmehr als ein Problem weniger, vor allem von Rassismus betroffener, armer Arbeiter*innen.

4. Interviews

Um mehr darüber zu erfahren, ob und wie Klassismus im D´haus diskutiert wird und in der Arbeit verschiedener Gewerke eine Rolle spielt, führte ich leitfadenbasierte Interviews nach Lamnek und Krell (2016, S. 314-342) durch.

4.1. Über die Interviewten

Ich entschied mich, gezielt Personen zu befragen, die durch ihre Position am Haus Entscheidungen treffen können, welche auch Wirkung nach außen hin und/oder in Zusammenhang mit dem Publikum haben. Dadurch fallen sehr viele der Mitarbeiter*innen des Hauses weg, welche „unsichtbare“ Arbeit im Hintergrund leisten: Personal von Werkstätten, Maskenbildnerei, Schusterei, Kostümfundus, Schneiderei, Bühnenbildnerei, Logistik, Tontechnik, Verwaltung, Grafik, Requisite und Kasse, Beleuchter*innen, Videotechniker*innen, Bühnentechniker*innen, Inspizient*innen, Souffleur*innen, Einlasspersonal, Garderobenpersonal, Portiers, Assistenzen aller Gewerke, Freiwilligendienstler*innen, Hospitant*innen und Praktikant*innen, Kompars*innen und Reinigungspersonal. Es könnten noch mehr sein. Allein dadurch, dass alle zuvor Genannten in der Regel wenig Einfluss auf die Programmgestaltung haben und nur ausführende Tätigkeiten ausüben, ergibt sich ein Machtgefüge, in welchem viele Berufe, die nicht dem kreativen Feld zugerechnet werden können, weniger Macht und weniger Reichweite zum Publikum haben.

Die ausgewählten vier Interviewpartner*innen haben alle gemein, fest angestellt zu sein, direkt oder indirekt Programm oder einzelne Programmpunkte des Spielplans gestalten

können und eine zumindest mittelbare Beziehung und Arbeit mit Menschen außerhalb des Theaters (sprich: einem Publikum) haben. Außerdem vertreten die vier alle Sparten des Hauses; einer leitet das Stadt:Kollektiv, einer wirkt am Jungen Schauspielhaus, eine ist Teil des Schauspiels und einer Teil der Leitung des Hauses.

Bassam Ghazi

Ghazi leitet seit der Spielzeit 2021/22 die unter ihm in „Stadt:Kollektiv“ umbenannte partizipative Sparte des Hauses. Er ist Regisseur und baute zuvor in Köln am dortigen Schauspielhaus über viele Jahre ein partizipatives Ensemble auf – das Import Export Kollektiv. Eigentlich wird das Stadt:Kollektiv in einer Doppelspitze von ihm und der Dramaturgin Birgit Lengers geleitet, Lengers ist jedoch noch bis 2023 in Berlin verpflichtet und wird erst danach nach Düsseldorf kommen.

Thiemo Hackel

Hackel ist Theaterpädagoge und seit neun Jahren am D´haus. Zuvor hatte er bereits an anderen großen Theatern in Deutschland gearbeitet. Als Theaterpädagoge begleitet er Schulklassen in Vorstellungen, leitet Nachbesprechungen mit dem Publikum und führt mit jungen Menschen Workshops durch. Sein Arbeitsschwerpunkt liegt am Jungen Schauspielhaus, das programmatisch speziell auf die Altersgruppen von Schüler*innen ausgerichtet ist. In der Abteilung Theaterpädagogik arbeitet neben Hackel noch eine weitere Theaterpädagogin; zudem wurde eine dritte Stelle für die kommende Spielzeit 2022/23 geschaffen, in der Hackel dann Abteilungsleiter werden soll. Er ist zudem im Betriebsrat des Hauses tätig.

Guy Dermosessian

Dermosessian arbeitet seit 2019 gemeinsam mit einer Kollegin in der Abteilung Diversity am D´haus. Er ist in dieser Funktion Vertreter des D´hauses für mehrere bundesweite Förderprogramme für Diversität, allen voran 360° Kultur. Er ist Teil der Leitung der Leitung des Hauses und kann daher auch Vorschläge für Inszenierungen machen. Zudem richtet er sowohl intern als auch extern Workshops und kleinere Veranstaltungsreihen am D´haus aus, so war er auch im vergangenen Semester als Gastdozent am Fachbereich Sozial- und Kulturwissenschaften tätig. Dermosessian ist auch interne Ansprechperson und Vermittler für Fällen von Diskriminierung – jedoch nicht nach §13 AGG, da dafür externe Stellen tätig sind.

Hanna Werth

Werth ist Schauspielerin und seit 2014 am D'haus tätig, also noch bevor der jetzige Intendant Schulz die Leitung übernahm. Sie ist Ensemblemitglied, also fest angestellt, und spielt hauptsächlich bei Inszenierungen am GGP. Sie ist zudem auch abseits des Theaters im von ihr mitbegründeten K-WERK, einem interdisziplinären Empowerment-Netzwerk für FLINTA* (Frauen, Lesben, Intersexuelle, Nichtbinäre, Transgender, Agender) in der Kulturszene tätig.

Zusätzlich zu den vier Interviewten war auch der Chefdramaturg Robert Koall angefragt worden, der jedoch aus Zeitmangel seinerseits nicht interviewt werden konnte. Seine Aussagen wären für diese Arbeit relevant gewesen, da er als Chefdramaturg für den künstlerischen Betrieb die zweitmächtigste Person nach Generalintendant Schulz ist. Er ist führend an der Programmplanung und Personalentscheidungen beteiligt und kann sich auch in Produktionen einbringen, in denen er selbst nicht die Dramaturgie leitet. Von den anderen vier Interviewten ist nur Guy Teil der Leitung des Hauses, jedoch (laut eigener Beschreibung) mit weniger Macht als Koall. Bassam Ghazi leitet zwar (gemeinsam mit Birgit Lengers) das Stadt:Kollektiv und hat dabei fast gänzlich freie Hand - insgesamt ist er aber dennoch der Leitung des Hauses unterstellt und hat somit auch eine weniger mächtige Position als Koall inne. Thiemo Hackel und Hanna Werth sind in ihren Tätigkeiten überwiegend ausführend tätig und üben geringen oder keinen Einfluss auf die Entscheidungen der Leitung aus.

4.2. Interview-Leitfaden

Um die Unterschiede der verschiedenen Positionen meiner Interviewpartner*innen zu berücksichtigen, entschied ich mich für eine gemischte Auswertungsmethode. Dabei wurden kleinschrittige Kategorienbildungen vermieden, sondern möglichst wenige Themenkomplexe pro Interview induktiv ermittelt. Zuvor wurde nach den deduktiv nach den durch die Fragen eingebrachten Themen ausgewertet. Bei der Auswahl und Gestaltung dieser Vorgehensweise und der Ausarbeitung des Leitfadens orientierte ich mich an (Kuckartz 2018) und (Meier). Es wurde darauf geachtet, alle Fragen als offene Fragen zu

formulieren. Die Reihenfolge der Fragen wurde so gestaltet, dass sie thematisch aufeinander aufbauen und somit das Gespräch organisch verläuft.

Die ersten Fragen sind auf Theater allgemein ausgerichtet (da Einige der Interviewten auch schon an anderen deutschen Theatern gearbeitet haben, können sie so auch Vergleiche anstellen), die späteren Fragen dann sind auf das Düsseldorfer Schauspielhaus und seine gesellschaftliche Wirkung, seine Reichweite und konkrete Projekte am Haus gerichtet.

Interview-Leitfaden

*-Begrüßung, ggf. kurzes Vorgespräch über die Rolle des*der Interviewten am D'haus, kurze Zusammenfassung des Themas meiner Arbeit-*

Frage 1: Wie definierst Du Klassismus?

*Frage 2: Inwiefern wirkt sich Klassismus deiner Ansicht nach auf die Besucher*innen und ihre Beziehung zum Theater aus?*

Frage 3: Welchen Einfluss hat Klassismus „hinter den Kulissen“ auf die Karrieren und Arbeitenden im Theater?

-Die folgenden Fragen beziehen sich speziell auf das D'haus:-

Frage 4: Wie präsent ist das Thema bei Deiner Arbeit am D'haus?

Frage 5: Wie präsent und bewusst ist das Thema Klassismus am gesamten D'haus deiner Meinung nach?

Frage 6: Welche Mittel hat das D'haus gegen Klassismus; wie sollte mit Klassismus umgegangen werden?

Frage 7: Wie können Theater Klassismus auch über ihre Grenzen hinaus, also in der gesamten Gesellschaft, bekämpfen?

Allen Interviewten wurden diese Leitfragen spätestens am Vortag des Interviews zur Vorbereitung per E-Mail zugesandt.

4.2.1. Reflektion der Interviewführung

Zur besseren Aufarbeitung habe ich direkt im Anschluss an jedes Interview meine wichtigsten Eindrücke als Sprachnotiz festgehalten. Darin habe ich als Gedächtnishilfe zur späteren Aufarbeitung bereits als wichtige erachtete angesprochene Themen und meinen Eindruck des Gesprächsverlaufs festgehalten. Diese festgehaltenen „ersten Eindrücke“ habe ich dann zur Unterstützung bei der späteren Auswertung verwendet.

Da unmittelbar nach den Interviews deutlich wurde, dass die Sichtweisen der Interviewten auf identische Sachverhalte (und teilweise sogar auf die Arbeit der anderen Interviewten) stark voneinander abwichen, war mir in der Auswertung der Interviews besonders der Vergleich zwischen den verschiedenen Interviews wichtig; Alle Interviewten arbeiten in derselben Institution, jedoch fast nie direkt miteinander und mit jeweils verschiedenem Verhältnis zur Institution, zum Publikum und zum Theater als Solchem.

Alle vier Interviews verliefen zufriedenstellend und harmonisch. Da ich mit allen Interviewten bereits länger bekannt war, wurde mit allen Interviewten ein informeller Umgang und das Du gepflegt (*weiches Interview*, nach: Lamnek und Krell 2016, S.325) Innerhalb von Theatern wird ohnehin das universelle, kollegiale so genannte „Theater-Du“ gepflegt - unabhängig von Positionen in der Hierarchie des Theaters. (So ergaben sich für mich bereits in der „niedrigen“ Position eines Hospitanten Situationen, in denen ich Wilfried Schulz duzte.)

Alle Interviewten bedankten sich im Anschluss an die Interviews bei mir für die Bearbeitung des in ihren Augen relevanten Themas Klassismus.

Die Interviewten wirkten alle gut vorbereitet und informiert. Auf alle gestellten Fragen hatten die Interviewten ausführliche und sinnvolle Antworten. Im Lauf aller Interviews wurde bei allen Interviewten auch ein persönliches Anliegen und Interesse am Thema erkennbar. Besonders bemerkenswert: Alle vier Interviewten brachten sogar eigene

biografische Details und ihre soziale Herkunft ein, ohne je explizit danach gefragt zu werden.

Rückwirkend bewerte ich meine Form der Interviewführung erfolgreich; Ich habe die Interviewten nicht in ihrem Redefluss unterbrochen und stets passende Überleitungen zur nächsten Leitfrage gefunden. Bei Guy Dermosessian änderte ich spontan die Reihenfolge der Fragen während des Interviews, da er in seiner zweiten Antwort bereits das Thema der fünften Frage aufgriff.

Mehrfach stellte ich passende vertiefende Fragen zu Aussagen. Bei komplexen Antworten habe ich stets versucht, die herausgehörte Aussage noch einmal prägnant zusammenzufassen und um Bestätigung der Interviewten gebeten; „Du sagst also, dass [...]?“. So konnte ich stets sicher sein, alle Aussagen korrekt verstanden zu haben. Gegebenenfalls wurden die Interviewpartner*innen durch diese Rückfragen auch dazu motiviert, ihre Äußerung dann weiter zu erläutern.

Der Aufbau des Interviews und die Formulierung der Fragen war passend und bedarf auch rückwirkend keiner Anpassung. Geschlossene Fragen waren vermieden worden und die Fragen fügten sich in der vorgesehenen Reihenfolge (außer bei oben genanntem Interview mit Guy Dermosessian) reibungslos in den Gesprächsverlauf ein. Auch waren alle wesentlichen Themengebiete, die ich in dieser Arbeit erschließen will, durch die Leitfragen abgedeckt.

Dennoch habe ich am Ende jedes Interviews dem*der Partner*in mit einer offenen Frage den Freiraum, übrige Gedanken zum Thema, die noch nicht angesprochen wurden mitzuteilen. So ergab sich bei Hanna Werth beispielsweise noch ein weiterer Gesprächsverlauf, in welchem die schädliche Wirkung des ökonomischen Drucks auf die Produktion neuer Inszenierungen deutlich wurde.

Die Antworten auf die Fragen, welche Mittel dem Theater gegen Klassismus zur Verfügung stehen (Frage 6, teils auch Frage 7), waren auffällig kürzer als übrige Antworten und oft weniger konkret. Dies würde ich nicht auf die Frage selbst zurückführen, sondern auf die Komplexität des Sachverhalts; eine „Lösung“ gegen ein so systematisch komplexes Problem wie Klassismus kann schlichtweg nicht einfach sein und nicht schnell erdacht oder in dem kurzem Zeitraum eines Interviews erarbeitet werden. Dennoch konnte ich aus den

Antworten zu dieser Frage wichtige Impulse und, wie erhofft, erste Ansätze erkennen, die der Meinung der Interviewten nach zielführend und sinnvoll sind.

Die Auswahl der vier Interviewten aus verschiedenen Sparten, Tätigkeitsfeldern und Abteilungen des Schauspielhauses erwies sich im Sinne der Arbeit als richtig, da durch die tätigkeitsbedingt unterschiedlichen Perspektiven ähnliche Sachverhalte unterschiedlich kommentiert wurden.

Guy Dermosessian wirkt in seinen Äußerungen überraschend distanziert zum Theater. Bassam Ghazi wirkte pessimistischer als erwartet, insbesondere im Hinblick auf die gesellschaftsweite und -verändernde Wirkung, die Theater haben kann. Von ihm, grade in seiner Rolle als Leiter jener Sparte, in die das Haus sämtliche gesellschaftlicher Verantwortung zu legen scheint, hatte ich wesentlich mehr Optimismus erwartet. Hackel und Ghazi teilten sich jedoch eine Meinung: Theater könne Gesellschaft nicht zwar verändern, aber Probleme aufzeigen.

5. Auswertung

Zunächst wurden die aufgezeichneten Interviews transkribiert, dazu wurde das Programm *Easytranscript* angewandt. Die erstellten Transkriptionen wurden dann in einem Schritt in Sinnabschnitte gegliedert. Für jeden der Abschnitte wurde dann jeweils wenige angesprochene Überthemen markiert. Die Leitfaden-Fragen und zugehörige Antworten stellen eigene Themen dar. In diesem Arbeitsschritt wurden auch nützliche Zitate gesucht und markiert. Das Ergebnis des ersten Arbeitsschrittes ist eine Übersicht, in der je Interview den Abschnitten (nach Zeilen benannt) die darin erwähnten Themen zugeordnet wurde. Die Übersicht (sowie die Transkriptionen) sind der Arbeit als Anhang beigefügt.

Im zweiten Arbeitsschritt wurden dann zuerst die gesamten Interviews auf die wesentlichen Aussagen reduziert zusammengefasst. Danach wurden die von mehreren Interviewten angesprochenen Themen verglichen und die für das Thema der Arbeit relevantesten aufgenommen und weiter erläutert. Abschließend wurden die Standpunkte aller vier Interviewten in wenigen Sätzen vergleichend zusammengefasst.

5.1.1. Bassam Ghazi

Bassam Ghazi brachte das Meritokratie-Prinzip und die zugehörigen Schuldzuweisungen als Kern seines Verständnisses von Klassismus vor. Er beschrieb auch die Praxis, der nach es bei wohlhabenden, privilegierten Menschen einen Trend dazu gebe, eine Art von „Entwicklungshilfe“ zu leisten und sich von sozialer Verantwortung allein durch finanzielle Unterstützung Benachteiligter „freizukaufen“ (Z.19-23) Ghazi schilderte, dass er aufgrund eigener Erfahrung und dem Schwerpunkt seiner Arbeit mit Menschen, die sonst nie am Theater seien, die Identifikation markant sei. Vielen der Nicht-Besucher*innen sei der Ort fremd, es gebe keine Bezugspunkte und man könne sich nicht mit ihm identifizieren. Auch er selbst fühle sich noch immer als Fremder im Theater. Die Nicht-Identifikation mit dem Ort Theater erläuterte er wie folgt: ; „Ich glaub´ bei vielen herrscht dieses Bild- und leider trifft das ja hier auch zu- dass du halt merkst, >ah, die Leute machen sich schick, wenn sie ins Theater gehen.< Und insofern haben halt viele dann auch im Kopf: >Warum soll [ich] denn da hingehen, das is ja garnich meins?<“ (Z.241-244)

Er merkte auch an, dass das Theater in seiner Reichweite durch die kleine Zielgruppe beschränkt sei: „dass wir hier dann doch schon in ner sehr privilegierten Bubble sind und wenn wir über irgendwas Bestimmtes reden, reden wir nicht über die Gesellschaft da draußen, sondern dann reden wir nur über nen bestimmten Teil der Gesellschaft, nämlich größtenteils über unsere Abonnenten“ (Z.272-274)

5.1.2. Guy Dermosessian

Guy Dermosessian brachte seine persönliche Erfahrung als mehrfach diskriminierte Person ein. Er habe Klassismus und andere -ismen in seiner Heimat Beirut am eigenen Leib erfahren, konnte jedoch erst viele Jahre später die klassistische Diskriminierung als solche erkennen, nachdem er sich mit verschiedenen Bürgerrechtsbewegungen beschäftigt hatte. Er definiert Klassismus als Unterdrückung aufgrund unterschiedlichen Zugangs zu Ressourcen; damit meinte er dasselbe, was Bourdieu als „Kapitale“ bezeichnet. Er ordnete dem ökonomischen Kapital die höchste Wichtigkeit zu, gefolgt vom kulturellen Kapital und

dann erst dem Bildungskapital. Zudem schilderte er, wie im Libanon Klassismus in der Unterscheidung zwischen Städter*innen und der Landbevölkerung herrscht. Er schilderte die zwei aus seiner Sicht größten Hürden des Theaters: „Das ökonomische Kapital bedingt, dass du dir ein Ticket kaufen kannst. Das kulturelle Kapital bedingt, dass du dich hier wohl fühlst; dich in deinem Verhalten, in deinem Auftreten, in deinen Gepflogenheiten passend empfindest.“ (Z.105-107) Dermosessian stellte auch die Frage, wer bestimmt, was eine künstlerische Qualität hat und was nicht (Z.535-536). Um diese ursprünglich rhetorische Frage zu beantworten: Es gibt laut Bourdieu klassenspezifisch vorherrschende Maßstäbe darüber, was „gute“ Kunst ist. Zwischen verschiedenen Klassen (Bourdieu verwendet in diesem Abschnitt eine Einteilung nach Klassen) würden die Unterschiede dieses „guten Geschmacks“ noch als distinguierendes Merkmal betont werden (Vgl. Bourdieu, 2012, S.369). Das in einer öffentlichen Institution vorherrschende Urteil über „gutes Theater“, welches von Leitung und Publikum getragen wird, ist folglich also gleichzeitig distinguierendes Mittel, dass eine implizierte Ausgrenzung des Nicht-Publikums bewirkt.

Dermosessian legte zudem dar, dass es einer Umstrukturieren der On- und Off-Szene bedürfe, da die Erschaffung dieser Orte abseits der „konventionellen“ Theater genau der falsche Weg gewesen sei; er wünscht sich die Funktionen, Ziele und Zielgruppen beider Orte in einer Institution.

5.1.3. Thimo Hackel

Thimo Hackel brachte bei seiner Definition auch eine sozialräumliche Komponente ein; er nannte als Beispiel die Diskriminierung von Personen aus Rath durch Zuschreibungen als Menschen aus einem „Arbeitsviertel“. Er nannte zudem Stigmatisierung aufgrund sozialer und ökonomischer Herkunft als Merkmale von Klassismus. Hackel merkte in seiner Antwort an, dass er einen erheblichen Unterschied zwischen dem Publikum des jungen Schauspiels und dem des Abendspielplans sehe; Genau wie in 3.2 beschrieben, sei Klassismus innerhalb des Publikums am jungen Schauspiel deutlicher weniger relevant – alle jungen Menschen im Schulalter würden gleichermaßen erreicht werden. Der auffällige Klassismus, der ihm in seiner Arbeit begegne, so Hackel, sei der zwischen Lehrkräften und Schüler*innen, den er

in seinen Workshops erfolgreich durchbreche. In seinem Interview beschreibt Hackel eine Situation, die sich mit jenen Beobachtungen Wellgrafs deckt, dass Lehrkräfte Klassismus aktiv reproduzieren- besonders Lehrkräfte von Haupt- und Gesamtschulen, die sich vermeintlich schützend vor ihre Schüler*innen stellen und ihnen jegliche Fähigkeiten absprechen, selbst theaterfähig zu sein. Thimo beschreibt dabei extreme Situationen, in denen er den Fokus seiner Arbeit gar darauf richten muss, in erster Linie die Lehrkräfte davon zu überzeugen, dass sie den Schüler*innen eine Chance geben, in Workshops eigene Eindrücke von Theater zu erlangen. Das Absprechen von Kompetenz und der Glaube, dass vermeintlich geringere Bildung einem Zugang zu vermeintlicher Hochkultur gegenübersteht, passt exakt zu Wellgrafs Beobachtungen. Auch er beschreibt, dass Lehrkräfte an „niedrigeren“ Schulen ihre Schüler*innen immer wieder beschämen und ihnen Unfähigkeit vorwerfen. (Wellgraf 2013)

Thimo Hackel erwähnte im Interview auch die in im Kapitel [3.2] beschriebene Studie des Deutschen Bühnenvereins, die er wie folgt interpretierte: Die Angst, es nicht zu verstehen, „zu dumm zu sein“, halte die meisten vom Theaterbesuch ab. Mit Bezug auf diese Angst begründete er den Bedarf an der Arbeit, die er leistet. Er motiviere die Menschen, nehme ihnen ihre Sorgen und vermittele den individuell persönlichen Zugang zu Stücken.

5.1.4. Hanna Werth

Hanna Werth nannte in ihrer Definition neben Kapitalen auch veränderte Zugänge als Merkmal. Sie erzählte auch folgende Geschichte über einen Fall, in dem sie direkt erlebt habe, wie ein Mensch aufgrund der Angst klassistischer Ausgrenzung nicht ins Theater gehen wollte. Sie hatte einem Verkäufer der Straßenzeitung FiftyFifty, welcher über viele Jahre stets am Eingang des Theaters stand, eine Premierenkarte schenken wollen: „Dem hab ich mal eine Premierenkarte von Boys Don´t Cry [...] geschenkt- und dann hat er zu mir gesagt: das ist total lieb, aber das würde er nicht tun, das könne er wir nicht tun. Hab ich gesagt, doch du bist eingeladen, du bist begrüßt mich doch fast jeden Morgen wenn ich zur Probe gehe. Und er gesagt: das kann er nicht, weil die Blicke. Alle wissen, dass er der

Obdachlose ist, der Fifty-Fifty-Verkäufer, und er möchte diese Blicke nicht und schon gar nicht in der Premiere. Weil, er hat gesagt: In ner Premiere ist das noch mal ganz anders, Leute ziehen sich gut an und er möchte nicht dass Leute an ihm vorbeigehen und anfangen zu schnüffeln ob er irgendwie riecht oder sowas.“ (Z.43-50)

Werth erklärte auch, wie in Shakespeares Theater Klassismus anhand der in der Architektur integrierten Ränge sichtbar war, aber in beinahe allen Stücken Shakespeare auch zentral verhandelt wurde. Heute würde eine klassistische Sitzordnung noch durch die Preisklassen aufrecht erhalten werden.

Sie schilderte zudem Frust über eine gefühlte Spaltung des Hauses nach Arbeitsfeldern. Durch die Leitung werde eine Trennung zwischen künstlerischen und technischen Angestellten begünstigt: „... ich empfinde immer Dinge als einen kollektiven Gedanken und ich weiß: ohne die Bühnentechnik, ohne [...] die Maske, das Licht, ohne den Ton würde am Abend genauso wenig etwas stattfinden. Aber dieses kollektive Denken wird nicht gerade gefördert [...]“ (Z.193-195)

Sie bemängelte auch den Mangel eines Willens zur Veränderung: „dieses bisschen Elitäre, dieser Flair, der dann bei so einer Premierenfeier herumgeht mit Presse und Kritikern und über der Feuilleton und auch so überregional und so ich glaube dass dieses, dass das sehr gewollt ist, sogar“ (Z.392-394)

5.2. Relevanteste Themen

Die folgende Aufzählung unterliegt keine Sortierung – alle Punkte wurde ungefähr gleich häufig genannt und für gleich wichtig erachtet.

Architektur: Das Gebäude am Gustaf-Gründgens-Platz wurde einhellig als Symbol für höhere Schichten beschrieben, dass durch den Marmor und die sichtbar teure Innenarchitektur auf viele Menschen eher abschreckend und ausgrenzend wirke. Das Format Offenes Foyer funktioniere kaum, da das Foyer schlichtweg kein bequemer Ort mit wohnlicher Atmosphäre sei.

Nachwuchsarbeit: Theater mangle es an interner Diversität, da es einem erheblichen Teil der Gesellschaft insgesamt ein fremder Ort ist. In seiner theaterpädagogischen Arbeit bemüht sich Hackel zuletzt auch intensiv um die Nachwuchsarbeit und motiviert auch dem Theater fremde Jugendliche, das Theater als Arbeitsplatz vielfältiger Fachrichtungen zu entdecken. Die Wichtigkeit der Nachwuchsarbeit betonten auch alle anderen Interviewten.

Theaterpädagogik: Alle Interviewten erwähnten Theaterpädagogik als einen richtigen Weg, Theater zu vermitteln – auch wenn dieser nicht einhellig als ausreichend beschrieben wurde. Das Verständnis darüber, was ein Theaterpädagoge konkret leistet, ging stark auseinander – Werth ging gar davon aus, dass Hackel bei Entscheidungen über den Spielplan eingebunden sei. Das ist nicht der Fall.

Interne Diversität/Repräsentation: Die Darstellung und echte Bemühung um interne Vielfalt in allen Gewerken wurde von allen als wichtiges Mittel genannt, um über bessere Repräsentation eine höhere Identifikation mit dem Haus erzielen zu können.

Interne Strukturen: Es wurden Modelle alternativer Leitungen vorgeschlagen, sowie partizipative Modelle, bei denen die Leitung ein Kollektiv aus Bürger*innen oder allen Mitarbeitenden des Theaters sei.

Darstellen von Realitäten am Theater: Die Gestaltung des Spielplans solle dahingehend angepasst werden, dass die volle Breite bestehender Realitäten repräsentiert werde.

Repräsentation solle somit nicht nur durch Personen, sondern auch Handlungen, Themen und Geschichten erfolgen.

Partizipation: Das Ziel, alle Menschen zu bloßen Zuschauern zu machen, wurde mehrfach als zwecklos beschrieben. Partizipative Formate seien der beste Weg, Menschen einzubinden und das Theater als Ort für sich zu entdecken. Auch in der Förderung kultureller Bildung und der Nachwuchsarbeit spielt dies eine Rolle, so schilderte Werth, dass sie nur durch Teilnahme an partizipativen Formaten (ähnlich den hiesigen Stadt:Kollektiv-Clubs) überhaupt erst mit Theater in Kontakt gekommen sei. Die in solchen Formaten gemachten Erfahrungen wirkten sich auch empowernd auf Teilnehmende aus.

Schulsystem: Alle vier sind der Meinung, dass das Schulsystem einen erheblichen Teil zum Fortbestand von Klassismus beiträgt.

Theatersprache: Mehrfach wurde angemerkt, dass im Theater (abseits der Bühne) spezielle Sprache und Fachbegriffe verwendet würden. Die Unkenntnis darüber und das infolgedessen fehlende Vokabular führen zu Ausschlüssen.

Kulturpolitik: Die Politik müsse eine Veränderung der Strukturen ermöglichen, ohne ihre Unterstützung sei nicht möglich.

Kodexe: Nicht nur Sprache, auch das erwartete Verhalten, sowohl das des Individuums im Publikum als auch das derjenigen auf der Bühne wirke auf Unwissende exkludierend. Hanna Werth dazu:

„das ist ja auch ein möglicherweise klassistisches Merkmal: Leute gehen ins Theater und es gibt Regeln. Und die Regel ist: ich setze mich in mein Publikum und ich bin still. Und ich kenn ganz oft dieses "Oh nein, es ist eine Schulklasse drin, die werden laut sein", also wir erwarten ein Stückweit scheinbar auch nur so ein Publikum, nen gewissen Verhaltenskodex und den muss man aberkennen! Woher -und das mein ich auch mit Niedrigschwelligkeit- woher weißt du denn dass du, wenn du ins Theater gehst, dass du still sein sollst? Das kriegst du ja auch erst irgendwie antrainiert, beigebracht“ (Z.469-475)

Ökonomisierung: Der Druck, wirtschaftlich zu agieren, schade der kreativen Freiheit der Kunst. Um nicht an Publikum zu verlieren, werde an bestehenden Mustern und Arbeitsweisen festgehalten, anstatt neues auszuprobieren.

Statistik: Es wurde bemängelt, dass zu wenig über die aktuelle Zusammensetzung des Publikums bekannt sei. Auch sei Klassismus insgesamt (auch abseits des Theaters) nicht ausreichend untersucht und erhoben. Die bestehenden Zuschauerstatistiken würden insbesondere im Hinblick auf junges Publikum zugunsten des Hauses dargestellt werden (zum Beispiel durch Einrechnung der Schulbesuche in die gesamten Publikumsstatistiken)

Bluwashing: Die Öffnung des Hauses und alle Behauptungen, dass das Theater ein Ort für alle sei, seien in ihrem Umfang schlichtweg nie zur völligen Umsetzung vorgesehen. Es handele sich dabei um soziale Augenwischerei, um ein Argument zu Existenzlegitimierung.

5.2.1. Zusammenfassung der Standpunkte

Thiemo Hackel glaubt als einziger, dass das Theater nicht grundlegend verändert werden muss, sondern dass man die Menschen nur besser ans Theater heranführen muss. Er glaubt, dass der Spielplan an sich für Alle etwas bereithält.

Bassam Ghazi zufolge sollte Theater interaktiv sein und gar nicht darauf abzielen, die Leute zu bloßen Zuschauern zu machen.

Guy Dermosessian will alles verändern. Für ihn ist das Theater, wie es jetzt ist, komplett nutzlos. Es soll in seiner Arbeitsweise und Funktion grundlegend überdacht und durch wesentlich demokratischere, diversere, repräsentativere und weniger schematische Formate ersetzt werden.

Hanna Werth sieht die internen Spaltungen als größtes Problem. Die förmliche Abgabe der sozialen Verantwortung an das Stadt:Kollektiv, während das Schauspiel weiter sein exklusives Publikum bedient, sei der falsche Weg. Sie sorgt sich auch um die internen Strukturen, in denen wachsende Gräben zwischen unterschiedlichen Berufsgruppen

entstehen. Für das gesamte Theater wünscht sie sich mehr Mut und mehr Rücksicht; mehr Raum für Fehler, um Versuche von Verbesserung nicht im Keim auszubremsen.

6. Fazit

In meinen Augen ist der effektivste Weg zur Bekämpfung von Klassismus aus dem Theater heraus, nach Abwägung von Aufwand und Nutzen, die Kommunikation: Klassismus wird sichtbar, wenn darüber gesprochen wird - Gerade dieser erste Schritt ist bei Klassismus allen Aussagen der Experten und den Quellen nach der wichtigste Schritt, um dem Thema Sichtbarkeit geben. Somit könnte das Theater (sofern es tatsächlich dazu in der Lage ist, was streitbar bleibt), dazu beitragen, den ersten Schritt zur Verringerung von Klassismus in die Gesellschaft zu tragen, indem es Klassismus in den Spielplänen und weiteren Stücken zum Thema macht, sich selbst darauf untersucht und Klassismus in allen Aspekten und aus allen Perspektiven beleuchtet.

Auch wenn das D'haus den Experten zufolge vereinzelt richtige Wege geht (Partizipative Formate, offene Bühnen/Unterhaus, offenes Foyer), so seien diese Formate noch zu sehr „abgehängt“ vom alteingesessenen, kaum veränderten „eigentlichen“ Programm. Die Aufteilung des Hauses in Sparten wird durchweg als Auslagerung und Abgabe der sozialen Verantwortung an eben diese Sparten (Stadt:Kollektiv und Junges Schauspiel) kritisiert. Die Kernsparte, der Abendspielplan, bedarf einiger Aussagen zufolge die größte Veränderung und sei am stärksten von klassistischen Barrieren betroffen. Wer mit der speziellen Sprache, den Codes, den vielen Standardisierungen eines Ortes wie Theater nicht vertraut ist, wird erst dann genug Anlass haben, ihn zu betreten, wenn das Thema der Veranstaltung, eine persönliche Verbindung zum Geschehen oder andere Gründe die zu erwartenden Erfahrung von Ausgrenzung und alle anderen Barrieren überwiegen.

Um Klassismus angemessen verhandeln zu können, mangelt es auch an bundesweiten Statistiken und Studien. Selbst bei bereits öffentlichen Diskriminierungsformen wie Rassismus wird dies noch bemängelt, wie bei der breiten öffentlichen Debatte und das politische Zögern um eine Rassismus-Studie im Jahr 2021 vielfach zu vernehmen war. Im

künftigen Diskurs um Klassismus sollten auch Messinstrumente entwickelt werden, um speziell klassistische Ungleichheiten statistisch erheben zu können.

Der aktuelle bundesweite Versuch, ökonomische Mobilitätsbarrieren mit dem „9-Euro-Ticket“ zu beseitigen, könnte auch durch Kulturstätten probiert werden. Denkbar wäre es zum Beispiel, einen Monat lang alle Karten für Veranstaltungen von Oper, Tonhalle und Schauspielhaus für einheitlich 9€ anzubieten (der durchschnittliche Ticketpreis liegt zuletzt laut Daten des D’haus bei rund 15€). Bei diesem Versuch sollten bestehende Rabattsysteme (für Sozialhilfeempfangende, Studierende, Auszubildende usw.) beibehalten werden. Durch die Vereinheitlichung der Preise kann möglicherweise die Differenzierung innerhalb des Publikums anhand der Sitzplätze, wie es Hanna Werth beschreibt, verringert werden. Auch kann das Publikum diverser werden, da sich bestenfalls gleichzeitig mehr „Nicht-Besucher*innen“ ins Theater trauen könnten und entgegen den Stammgäst*innen und Abonnent*innen weniger in der andersgelesenen Minderheit wären. Das Theater kann einen solchen vergünstigten Monat mit zusätzlichen Veranstaltungen, Stück-Einführungen vor Vorstellungen und angepasster Spielplangestaltung unterstützen. Gleichwegs würden die Kulturstätten durch die zu erwartenden erheblich geringeren Ticketeinnahmen eine Förderung für diesen Zeitraum benötigen; auch hier hängt also letzten Endes alles von den Entscheidungen der Politik ab.

Theater kann Menschen, die geringe kulturelle Bildung erfahren haben, durch Kommunikation nähergebracht werden. In einer Art „aufsuchender Theaterpädagogik“ könnten zukünftig gezielt jene Menschen angesprochen und ans Theater geführt werden, die sich ausgeschlossen fühlen, keine eigene Erfahrung mit Theater haben, sich nicht zutrauen, Theater zu verstehen. Ganz besonders Erwachsene, jung und alt, die durch die bewährten theaterpädagogischen Maßnahmen an Schulen nicht erreicht werden, sollten mehr in den Fokus rücken. Genau das (ein Fokus auf Erwachsenenarbeit) ist laut Hackel mit einer neu geschaffenen Stelle der Theaterpädagogik für die kommenden zwei Jahre auch geplant (Z.406-407).

Ich halte es dennoch langfristig für unmöglich, dass theaterpädagogische Projekte mit Schüler*innen allein Klassismus beseitigen, solange das Schulsystem nicht verändert wird. Denn aktuell stellen theaterpädagogische Projekte bestenfalls einen sehr kurzen „Ausbruch“ aus dem klassistischen Alltag, aus den geteilten Lebenswelten dieser jungen Menschen dar. Klassismus als Dimension von Diskriminierung ist so tief in Systeme eingewoben, dass selbst Betroffenen oft nicht auffällt, dass sie davon betroffen sind. Bei der einer so unsichtbaren Diskriminierung kann auch gefragt werden, ob überhaupt mit theaterpädagogischer Aufarbeitung zu dem Thema gearbeitet werden kann, oder ob dadurch erst Wunden aufgerissen werden. Bei derartigen Projekten, mehr noch als sonst, sollten von vornherein die persönlichen Schmerzgrenzen aller Beteiligten sehr deutlich abgeklärt werden.

Auch wenn bei allen Interviewten ein Bewusstsein und eine Sensibilität für Klassismus, seine Implikationen im Theaterkontext und die zugehörigen Mechanismen erkennbar sind, scheint es doch keine zentrale, gemeinsame Antwort auf dieses Problem zu geben. Es wird vielmehr als Teil größerer Systeme, wie etwa der Kulturwirtschaft insgesamt, der Kulturpolitik oder gleich als gesamtgesellschaftliches Problem verstanden, dass sich auch auf verschiedene Wege auf Theater auswirkt. Zum „richtigen“ Umgang gibt es verschiedene Meinungen und einzelne Ansätze. Darunter wollten die Interviewten jedoch selbst keine als nachhaltig, weitreichende Lösungen bezeichnen. Klassismusbekämpfung wird als großer, langfristiger und die breite der Gesellschaft umfassender Auftrag verstanden, nicht als kurzfristig lösbarer Konflikt. Dermosessian deutete gar an, dass nur große systematische Veränderungen, wie die Abkehr vom gesamten Kapitalismus oder zumindest die Abkopplung der Kunststätten von ökonomischem Druck klassistische Muster verringern könnten – jene Abkehr von ökonomischen Druck forderte auch Hanna Werth. Paradox: Alle Interviewten kennen sich mit dem Thema Klassismus aus, sind sich der Wichtigkeit des Themas bewusst und sehen einen Handlungsbedarf. Allerdings sagten alle vier auch, dass zuerst das Bewusstsein für das Thema am Haus gesteigert werden müsse. Mit meinem Blick von außen scheint es ganz so, als wäre der Großteil der leitenden Personen (inklusive Chef dramaturg Robert Koall!) sich des Themas bewusst, warte jedoch bloß auf einen zentralen, gemeinsamen Impuls, damit das Thema vom gesamten Haus aufgegriffen wird.

Hanna Werth äußerte dazu die Vermutung, dass es an einem Willen zur Veränderung mangle. Ich schließe mich dieser Vermutung an, da ich abschließend feststellen muss: Es gibt ein offensichtliches Bewusstsein für das Thema. Spätestens seit der Inszenierung „Working Class“ sollte sich der Leitung des Hauses der Gedanke gekommen sein, das eigene Wirken auf Klassismus zu hinterfragen. Es scheint jedoch ein Festhalten an Traditionen und Strukturen zu geben, das den nötigen, sicherlich großen Veränderungen im Wege steht. Auch ein ökonomischer Druck, der Kunsteinrichtungen zwangsläufig in ihrem Handeln und ihrem kreativen Mut einengt, verhindert möglicherweise verbessernde Umwälzungen - die größte Sicherheit wird im Festhalten an augenscheinlich funktionierende, wenn auch exkludierende, Strukturen und Arbeitsweisen gesehen. Dieselben Ursachen verhindern meiner Einschätzung nach auch die grundsätzlichen Veränderung der streng hierarchischen Leitungsstrukturen der großen Theaterhäuser.

Literaturverzeichnis

Assmann, Aleida (2011): Einführung in die Kulturwissenschaft. Grundbegriffe, Themen, Fragestellungen. 3., neu bearbeitete Aufl. Berlin: Schmidt, Erich (Grundlagen der Anglistik und Amerikanistik, 27).

Baron, Christian; Steinwachs, Britta (2012): Faul, frech, dreist. Die Diskriminierung von Erwerbslosigkeit durch BILD-Leser*innen. Teilw. zugl.: Trier, Univ., Bachelorarbeit, 2011. 1. Auflage. Münster: Edition Assemblage (Kritische Wissenschaften - Klassismus, Bd. 1).

Bourdieu, Pierre (2012): Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft. 12. Auflage. Frankfurt am Main: Suhrkamp (Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft, 658).

Brook, Peter; Hasenclever, Walter (2015): Der leere Raum. 12. Aufl. Berlin: Alexander-Verl.

Deutscher Bühnenverein e.V. (2003): Auswertung und Analyse der repräsentativen Befragung von Nichtbesuchern deutscher Theater. Eine Studie im Auftrag des Deutschen Bühnenvereins. Hg. v. Deutscher Bühnenverein e.V. Online verfügbar unter https://miz.org/sites/default/files/documents/Buehnenverein_NichtbesucherAnalyse.pdf, zuletzt geprüft am 16.05.2022.

Düsseldorfer Schauspielhaus: Über das Haus. Online verfügbar unter <https://www.dhaus.de/service/ueber-das-haus/>, zuletzt geprüft am 27.05.2022.

Findeis, Patrick: Fuck The Parkett, S. 18. Hg. v. Daniela Dröscher. Online verfügbar unter checkyourhabitus.com, zuletzt geprüft am 01.05.2022.

Fuchs, Max (2016): Elfenbeinturm oder menschliches Grundrecht? Kulturnutzung als soziale Distinktion versus Recht auf kulturelle Teilhabe. In: Birgit Mandel (Hg.): Teilhabeorientierte Kulturvermittlung: Diskurse und Konzepte für eine Neuausrichtung des öffentlich geförderten Kulturlebens: Transcript Verlag, S. 51–60.

Giebeler, Cornelia (Hg.) (2013): Intersektionen von race, class, gender, body. Theoretische Zugänge und qualitative Forschungen in Handlungsfeldern der Sozialen Arbeit. Opladen: Budrich.

Girtler, Roland (2001): Methoden der Feldforschung. 4., völlig neu bearbeitete Auflage. Wien: Böhlau Verlag.

Hoffmann, Hilmar (1981): Kultur für alle. Perspektiven und Modelle. Erw. und aktualisierte Ausg. Frankfurt am Main: Fischer-Taschenbuch-Verlag.

Krais, Beate (2005): Die moderne Gesellschaft und ihre Klassen: Bourdieus Konstrukt des sozialen Raums. In: Catherine Colliot-Thélène (Hg.): Pierre Bourdieu. Deutsch-französische Perspektiven. Orig.-Ausg., 1. Aufl. Frankfurt am Main: Suhrkamp (Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft, 1752), S. 79–106.

Kuckartz, Udo (2018): Qualitative Inhaltsanalyse. Methoden, Praxis, Computerunterstützung. 4. [überarbeitete] Auflage. Weinheim, Basel: Beltz Juventa (Grundlagentexte Methoden).

Lamnek, Siegfried; Krell, Claudia (2016): Qualitative Sozialforschung. Mit Online-Material. 6., überarbeitete Auflage. Weinheim, Basel: Beltz.

Liebau, Eckart (2010): Kulturelle Bildung als ästhetische Bildung. In: Gabi Dan Droste (Hg.): Theater von Anfang an! Bildung, Kunst und frühe Kindheit. 2., unveränd. Aufl. Bielefeld: Transcript (Theater (transcript), Bd. 11, Ed. 2), S. 45–58.

Mandel, Birgit (2016): Sozial integrative Kulturvermittlung öffentlich geförderter Kulturinstitutionen zwischen Kunstmissionierung und Moderation kultureller Beteiligungsprozesse. In: Birgit Mandel (Hg.): Teilhabeorientierte Kulturvermittlung: Diskurse und Konzepte für eine Neuausrichtung des öffentlich geförderten Kulturlebens: Transcript Verlag, S. 125–140.

Meier, Stefanie: Qualitative Inhaltsanalyse. Online verfügbar unter <https://blogs.uni-paderborn.de/fips/2014/11/26/qualitative-inhaltsanalyse/>, zuletzt geprüft am 23.05.2022.

Melter, Claus; Scharathow, Wiebke (2011): Rassismuskritik. 2. Aufl. Schwalbach/Ts: Wochenschau Verlag (Reihe Politik und Bildung, Bd. 47-48).

Ministerium für Kultur und Wissenschaft des Landes Nordrhein-Westfalen (2022): Landeskulturbericht 2022. Hg. v. Ministerium für Kultur und Wissenschaft des Landes Nordrhein-Westfalen. Düsseldorf. Online verfügbar unter <https://www.mkw.nrw/kultur/rahmen-der-kulturpolitik/landeskulturbericht>, zuletzt geprüft am 22.02.2022.

Radermacher, Norbert (Hg.) (2014a): Theater mit allen. Konzepte, Methoden, Praxisbeispiele. Unter Mitarbeit von Peter Ambeck-Madsen. Berlin, Milow, Strasbourg: Schibri-Verl.

Radermacher, Norbert (2014b): Theater mit allen, Theater für alle. In: Norbert Radermacher (Hg.): Theater mit allen. Konzepte, Methoden, Praxisbeispiele. Unter Mitarbeit von Peter Ambeck-Madsen. Berlin, Milow, Strasbourg: Schibri-Verl., S. 15–18.

Renz, Thomas (2016): Nicht-Besucher im Kulturbetrieb. Ein Überblick des aktuellen Forschungsstands und ein Ausblick auf praktische Konsequenzen der Publikumsforschung in Deutschland. In: Birgit Mandel (Hg.): Teilhabeorientierte Kulturvermittlung: Diskurse und Konzepte für eine Neuausrichtung des öffentlich geförderten Kulturlebens: Transcript Verlag, S. 61–70.

Spitz, Markus Oliver (2013): Präention - Distinktion - Dignität. Eine Bourdieusche Lesart nebst sechs Fallstudien. Würzburg: Königshausen et Neumann (Epistemata / Reihe Literaturwissenschaft, 769).

Steinwachs, Britta (2015): Zwischen Pommesbude und Muskelbank. Die mediale Inszenierung der "Unterschicht". Zugl.: Jena, Univ., Masterarbeit. 1. Auflage. Münster: Edition Assemblage (Kritische Wissenschaften - Klassismus, Band 2).

Thien, Hans-Günter (2015): Klassen in der aktuellen Diskussion. Einige Überlegungen. In: *Kurswechsel : Zeitschrift für gesellschafts-, wirtschafts- und umweltpolitische Alternativen* (4), S. 6–17.

Treinen, Heiner (2012): Die "feinen Unterschiede" in der Kulturnutzung. Zur Soziologie der Nutzer von Kulturangeboten. In: Karl Ermer (Hg.): Kultur für alle oder Produktion der "feinen Unterschiede"? Wozu kulturelle Bildung dient ; [Dokumentation der Tagung "Kultur für Alle oder Produktion der "Feinen Unterschiede"? Wozu Kulturelle Bildung Dient" der Bundesakademie für Kulturelle Bildung Wolfenbüttel vom 27. bis 28. Oktober 2011]. Wolfenbüttel: Bundesakad. für Kulturelle Bildung (Wolfenbütteler Akademie-Texte / Bundesakademie für Kulturelle Bildung Wolfenbüttel, Bd. 55), S. 17–29.

Tscholl, Miriam (2014): Die Bürgerbühne. Betrachtung eines Modells. In: Ute Pinkert (Hg.): Theaterpädagogik am Theater. Kontexte und Konzepte von Theatervermittlung. Unter Mitarbeit von Mira Sack. Berlin, Milow, Strasbourg: Schibri-Verl., S. 157–163.

Vester, Michael; Gardemin, Daniel (2001): Milieu und Klassentruktur. Auflösung, Kontinuität oder Wandel der Klassengesellschaft? Pierre Bourdieu zum siebzigsten Geburtstag. In: Claudia Rademacher und Peter Wiechens (Hg.): Geschlecht, Ethnizität, Klasse. Zur sozialen Konstruktion von Hierarchie und Differenz. Opladen: Leske + Budrich.

Wellgraf, Stefan (2013): „The Hidden Injuries of Class“. Mechanismen und Wirkungen von Klassismus in der Hauptschule. In: Cornelia Giebeler (Hg.): Intersektionen von race, class, gender, body. Theoretische Zugänge und qualitative Forschungen in Handlungsfeldern der Sozialen Arbeit. Opladen: Budrich, S. 39–60.

Wellgraf, Stefan (2015): Ein Ort der Verachtung. Die Hauptschule als institutionalisierte Form von Klassismus. In: *Kurswechsel : Zeitschrift für gesellschafts-, wirtschafts- und umweltpolitische Alternativen* (4), S. 53–57.

Witt, Kirsten (2012): "Mein Haus, mein Auto, mein Geigenunterricht" - Distinktionspotenziale kultureller Bildung. Ein Tabuthema und wie wir trotzdem gute kulturelle Bildungsarbeit machen können. In: Karl Ermert (Hg.): Kultur für alle oder Produktion der "feinen Unterschiede"? Wozu kulturelle Bildung dient ; [Dokumentation der Tagung "Kultur für Alle oder Produktion der "Feinen Unterschiede"? Wozu Kulturelle Bildung Dient" der Bundesakademie für Kulturelle Bildung Wolfenbüttel vom 27. bis 28. Oktober 2011]. Wolfenbüttel: Bundesakad. für Kulturelle Bildung (Wolfenbütteler Akademie-Texte / Bundesakademie für Kulturelle Bildung Wolfenbüttel, Bd. 55), S. 131–143.

Anhänge

Ausgedruckt angehängt befindet sich die wortgleiche Abschrift Feldbeobachtung, diese liegt jedoch auch digital vor.

Folgende Anhänge befinden sich auf der beiliegenden CD:

- I. Interviewtranskript Bassam Ghazi
- II. Interviewtranskript Guy Dermosessian
- III. Interviewtranskript Thiemo Hackel
- IV. Interviewtranskript Hanna Werth
- V. Auswertung Transkripte – Kategorien+Themen
- VI. Abschrift Feldbeobachtung Working Class
- VII. Zuschauerstatistiken 1 [nicht zur weiteren Veröffentlichung!]
- VIII. Zuschauerstatistiken 2 (ohne Schulklassen) [nicht zur weiteren Veröffentlichung!]

IX. Vollständige Bachelorthesis (digital)

Anhang: Wortgleiche Abschrift der handschriftlichen Notizen meiner Beobachtungen
bei der AMA1-Probe von „Working Class“, Düsseldorfer Schauspielhaus, kleines Haus,
30.03.2022

(AMA1= „Alles mit Allen“. Die AMA-Proben sind die ersten Proben, bei denen in einem Durchgang das gesamte Stück unter Mitwirkung aller Gewerke geprobt wird. Dabei ist das Stück oft noch nicht vollständig fertig und einige Abläufe und technische Details (insbesondere Licht- und Tontechnik) müssen noch abgestimmt werden.)

-Beginn der Aufzeichnungen-

16:15

MA aller Gewerke arbeiten leise um die Bühne.

Regisseur Bhassam Ghazi steht mit Spielenden auf der Bühne, spricht Details durch, spricht dann den Text einer Szene mit ihnen durch. Viele können den Text noch nicht. Mit dem Textbuch in der Hand steht BG in der Runde und hilft allen, die Szene durchzusprechen. Teilweise erklärt er die Intention und Stimmung bestimmter Passagen.

In den Textstücken, die ich höre, bemerke ich die Themen Community, Gewerkschaften, Referenzen auf Aktivistinnen und historische Ereignisse.

16:45

Während die Probe läuft, habe ich die aktuelle Textfassung quergelesen. Es geht im Stück vor Allem um Arbeit, um Arbeitszeiten, Arbeitsbedingungen und Lohn. Klassen werden in erster Linie nach Vermögen und Lohn definiert. Auch Rassismus gegen Gastarbeiter spielt eine wichtige Rolle.

16:50

Die Spielenden werden als Kern der Inszenierung würdig behandelt. Zwar erhalten sie viele Hinweise zu Stimme, Haltung und Position, aber sie erhalten grundsätzlich ähnliche Kommandos wie „echte“ Schauspieler*innen.

Die jüngsten Beteiligten sind anscheinend junge berufstätige Erwachsene.

16:55

Ich beobachte die Gruppendynamik; ich erkenne, wer die Anderen meist motiviert und mit seiner Energie die Gruppe immer wieder antreibt: Jamal. [Anmerkung: Gemeint war der Spieler Sabri, nicht Jamal.]

17:00

Pause – in den nächsten 1h30m gehen die Spielerinnen in die Maske. Ich habe Gelegenheit, mit allen kurz zu sprechen.

Folgende Themen möchte ich ansprechen:

1. Wie kommst Du zur Produktion?

2. Wie findest du dich repräsentiert?

3. Vorher schon mit Klassismus beschäftigt?

4. Zugang zum Theater

Phillip

1. aufgrund des Werdegangs, wollte aber eigentlich eh am Theater arbeiten

2. absolut repräsentiert

3. -wollte am Theater arbeiten; Arbeit ohne Hände und Selbstverwirklichung aus unterer Schicht heraus unvorstellbar -> durch Umfeld Druck

4. Theater wurde als offen für Alle empfunden, Oper explizit als verschlossen

Nadine

1. ohnehin im Theater unterwegs

2. auf jeden Fall

3. Ja, selbst erlebt

-> Vorurteile gegenüber Nicht-Studierenden (als eine von Wenigen aus ihrem schulischen Umfeld hat sie nicht studiert)

4. nicht in Theater „hineingewachsen“, dadurch größere Distanz zu Theater

-> fehlendes Umfeld erschwert Zugang

Sabri

1. Schon in Köln mit Bassam gearbeitet, auch Teil eines Kollektivs

2. Ja, voll

3. Ja, nicht viel, auch im Theater bei anderen Produktion von „Brave New World“ (16x ausverkauft)

Ich gehe davon aus, dass ich betroffen bin. Ich merke dass ich nicht Zugänge und Privilegien habe

4. Kann ich nicht beantworten, seit 6. Klasse mach ich Theater. Zugang dann spätestens durch Import:Export:Kollektiv

„Eingeschleust“ in Köln <-> Stadt: Kollektiv viel präsenter und etablierter

-teilweise verwirrte Reaktionen in Köln

-> über die Jahre viel etablierter und mehr Produktionen

-Erfahrung: Diverse Gruppe als Bereicherung

-Als Publikum Fremdheits-Gefühl

„Staatliches Theater von Allen bezahlt, soll also auch für alle zugänglich sein“

„Lebensrealitäten müssen zu dem, was auf der Bühne passiert, passen“ -> Das ist aktuell nicht immer gegeben

Jamal

1.Kein Kontext, nur durch Tochter

4.Zu Hause (Libanon) war ich oft im Theater, seit ich hier lebe, finde ich keine Zeit dazu.

2.In vielen Dingen, ja.

3.Gelegentlich, bei der Kundschaft im Restaurant. Herablassendes Verhalten.

4.Nicht versucht, aber würde mich wohl nicht unwohl fühlen.

Kadija

1.Bassam hat aktiv Gewerkschaften angeschrieben, gehe gern in Theater

2.Ja, ich habe das Gefühl, das Stück beeinflusst zu haben

3.Ja, seit Klimaaktivismus in den 80ern. Auch politisch aktiv. Durch Klimagerechtigkeit Gedanken auf den Kern geführt, so bin ich bei Anarchismus. Selbst SoWi studiert.

4.schon immer affin, obwohl Eltern garnichts gemacht. Schule mit vieler kultureller Bildung

-Gewerkschaften, Aktivistin FAU

-Georg-Christoph-Lichtenberg-Gesamtschule

Anahit

1.auf Insta Werbung, wollte das eh schonmal machen

4.auf jeden Fall. Benachteiligung durch Klasse. + keine Zeit wegen Arbeit

-Migrationserfahrung: in Hauptschule: „Wo gehen die deutschen Kinder hin?“

->auf Gymnasium einzige Ausländerin

Erfahrungen: Deutsche Migrant*innen konditioniert, nicht erfolgreich zu sein

„Klasse entscheidet über alles“

„wir alle fühlen uns lebendig, seit wir uns kreativ und künstlerisch ausleben können“

18:30

Das Warm-Up + und die Soundchecks beginnen. Zwei Mitspielende konnte ich aus Zeitgründen nicht interviewen.

19:00 AMA1 beginnt

Ich sehe meine vorherigen Beobachtungen bzgl. Themen und Inhalten des Stückes bestätigt.

Zusätzlich aber auch:

SOZIALES KAPITAL

BILDUNG

Eidesstattliche Erklärung

Hiermit versichere ich, dass die vorliegende Bachelor-Thesis „*Wie begegnet Theater der Diskriminierungsdimension Klassismus?*“ selbstständig verfasst und keine anderen Hilfsmittel als die angegebenen verwendet habe. Alle Textstellen, die ich sinngemäß oder im Wortlaut von anderen Autoren*innen übernommen habe, habe ich als Zitate unter Angabe der Quelle kenntlich gemacht. Die Arbeit wurde bisher weder in teilen noch vollständig einer anderen Prüfungsbehörde vorgelegt und noch nicht veröffentlicht.

Düsseldorf, den 08.06.2022

Unterschrift/Louis Martin