
IASS DISSERTATION

Institute for Advanced Sustainability Studies (IASS)

Potsdam, Oktober 2015

Theater als politische Öffentlichkeit Begriff, Aspekte und eine Fallstudie

Manuel Rivera

IASS
POTSDAM



Dissertation

Eingereicht zur Erlangung des Grades eines
Doktors der Sozialwissenschaften (Dr. rer. soc.)
bei der

**Fakultät für Wirtschafts- und
Sozialwissenschaften
der
Universität Stuttgart**

von
Manuel Rivera
geb. am 16. Dezember 1976
in Karl-Marx-Stadt

Gutachter:
Prof. Dr. Dr. h.c. Ortwin Renn, Universität Stuttgart
Prof. Dr. Peter Ulrich Hein, Universität Duisburg-
Essen

Das Rigorosum wurde abgelegt in Stuttgart am
12. Juni 2015

Theater als politische Öffentlichkeit

Begriff, Aspekte und eine Fallstudie

Von der Fakultät Wirtschafts- und Sozialwissenschaften
der Universität Stuttgart
zur Erlangung der Würde eines
Doktors der Wirtschafts- und Sozialwissenschaften
(Dr. rer. pol.)
genehmigte Abhandlung

Vorgelegt von
Manuel Rivera
aus Karl-Marx-Stadt

Hauptberichter: Prof. Dr. Dr. h. c. Ortwin Renn
Mitberichter: Prof. Dr. Peter-Ulrich Hein

Tag der mündlichen Prüfung: 12. Juni 2015

Institut für Sozialwissenschaften der
Universität Stuttgart

2015

Inhaltsverzeichnis

Zusammenfassung	VI
Abstract	VIII
Zum Geleit: Problemstellung, Überblick, Danksagungen	X
I. Grundbegriffe	1
1. Die Öffentlichkeit	1
(a) Ein Netzwerk aus Arenen und Galerien	1
(b) Diskurs und Darstellung	6
(c) Politische Öffentlichkeit	10
(d) Kulturelle Öffentlichkeiten	13
2. Das Politische	18
(a) Der Bereich gemeinsamer Angelegenheiten	18
(b) Ethik und Politik	21
(c) Pluralität der Perspektiven	24
(d) Antagonismus und Polarisierung	28
(e) Politisch vs. konsumistisch	31
(f) Politisch vs. ritualistisch	34
II. Das Untersuchungsfeld Theater	37
1. Die theatrale Metapher in der Soziologie	37
2. Theater als öffentlicher Raum: historische Schlaglichter	45
(a) Antikes Griechenland	46
(b) Elisabethanisches Theater	50
(c) Bürgerliches Deutschland	56
(d) Coda: Hin zu einer Theatersoziologie?	65

III. Stadttheater: eine Fallstudie	77
1. Methodisches Vorgehen	78
(a) Feldstruktur und Datenerhebung	78
(b) Datenauswertung	85
2. Ergebnisse	88
(a) Der Blick der Zuschauer	88
(i) Das Augenmerk auf die Darstellung	90
(ii) Ein Ort zum Kommunizieren	92
(iii) Das persönliche Theater	97
(iv) Zerstreuung	100
(v) Der politische Raum	104
(vi) Unser Mittelstädter Theater	110
(vii) Weitere Aspekte	112
(b) Die Gedanken der Macher	117
(i) Menschenbilder – Menschen bilden	119
(ii) „Tunnelblick“ und Allzu-Menschliches	121
(iii) Seine Sache gut machen	127
(iv) Kunst zwischen Freiheit und Zwang	129
(v) Unterhaltungsdienst am Kunden	133
(vi) Selbstsein, Sich-Öffnen, Zusammenhänge	136
(vii) Relevanz und (schwierige) Streitkultur	142
(viii) Zusammenfinden und Sich-Stärken	146
(ix) Weitere Aspekte	149
(c) Zwischen Sinngebung und Verkauf: Die Öffentlichkeitsarbeit	152
(i) Einmalige Einladungen: Die Homepage	152
(ii) Highlights zum Anfassen: Das Spielzeitheft	155
(iii) Mehr als Reader's Digest: Die Programmzettel	159
(d) Das Presseregister	163
(e) Aus den Theaterräumen: Ergänzendes	167
(i) Erklärungen statt Dialog: Publikumsforen	167
(ii) Wir (und die Gesellschaft): Fragmente aus der Backstage	170

3. Diskussion: Das Theater Mittelstadt als Produktionsstruktur und Öffentlichkeit	173
(a) Öffentlichkeit	173
(b) Politische Öffentlichkeit	175
(c) Kulturelle Öffentlichkeit	176
(d) Produktionsstrukturen	177
IV. Ausblick	179
1. Abschied vom Ritual?	179
2. Zeigen vs. Sprechen: Expressive Kommunikation in der Öffentlichkeit	184
3. Breite vs. Tiefe des Blicks oder: Öffentlichkeit und Reflexivität	188
Anhänge zur Fallstudie	191
(a) Leitfaden der Zuschauerinterviews	191
(b) Leitfaden der Produzenteninterviews	193
(c) Liste der Interviews und Aufzeichnungen	195
(d) Codesystem der Zuschauerinterviews	196
(e) Codesystem der Produzenteninterviews	197
(f) Codesystem zur Website	198
Literatur	199

Zusammenfassung

An die historische Erfahrung der Gleichursprünglichkeit von Theater und Politik an der ‚Wiege der Demokratie‘, spricht: in der attischen Polis, schließt die Grundintuition der Arbeit an: Auch das Stadttheater in der Bundesrepublik Deutschland sei nicht nur eine Kulturkonsumnische oder ein Bildungsbürgerritual, sondern es bilde zumindest partiell einen öffentlichen Raum, in dem politisch kommuniziert wird. Der empirischen Operationalisierung und Validierung dieser Intuition widmet sich eine Fallstudie, der Begriffsklärungen bezüglich politischer Öffentlichkeit vorausgehen. Diese orientieren sich am Stand der Forschung und Theorie und vor allem an Hannah Arendts Begriff des *Politischen*, mit entsprechenden Gegenbegriffen des *Konsumismus* und *Ritualismus*. Das grundsätzliche Maß, welches die Realität des Theaters als politische Öffentlichkeit angeben kann, ist dabei die Struktur und Reichweite seiner Kommunikationen.

Bezüglich des Begriffes „Öffentlichkeit“ schließt die Arbeit an Jürgen Habermas und andere den Bereich normativ konzipierende Autoren an. Öffentlichkeit ist ein diskursives (reflexives) und darstellendes (präsentierendes) Netzwerk verschiedener „Arenen“ und „Galerien“ (Jürgen Gerhards) mit individuellen „Backstages“ (Produktionsstrukturen; Bernhard Peters). Ein Bereich ist „öffentlich“ insofern Sprecher ihre Beiträge auf ein Publikum ausrichten (Arena) und dieses Publikum diese Ausrichtung auch versteht (Galerie) und ggf. darauf zustimmend oder ablehnend reagiert. Die sog. politische Öffentlichkeit rahmt ihre Themen als Probleme des Gemeinwesens. „Kulturelle Öffentlichkeiten“, in denen Form der Darstellung und „Kathexis“ (Parsons), also affektive Besetzung der Handlungen zum Thema gemacht werden, dienen potenziell als Produktionsstruktur einer solchen politischen Öffentlichkeit, indem sie lebensweltliche Erfahrungen mit Strategien zugänglich und ‚diskursfähig‘ machen, die der politischen Öffentlichkeit im engeren Sinne fremd sind. (Später wird das Thema der affektiven Besetzung sozialer Rollen und ihrer rationalisierenden Reflexion durch die theatralen Begriffe der Soziologie noch einmal vertieft.)

Die Rekonstruktion eines Begriffs des Politischen hält aus der aristotelischen Tradition einerseits fest, dass es um eine kollektive Selbstbestimmung, um einen „Raum gemeinsamer Angelegenheiten“ geht. Insofern hängt der Begriff mit dem der Öffentlichkeit zusammen. Zweitens stellt politische Kommunikation den unhintergehbaren (wenngleich manipulierbaren) Bezug auf ein ethisch Richtiges her. Die Hannah Arendtsche Einsicht in die Pluralität der Perspektiven und Meinungen steht als drittes Definiens in einer Spannung zu dem vierten eines „agonistischen“, in Entscheidungsalternativen polarisierten Raums (C. Schmitt u. a.). Im Gegensatz zu diesen Merkmalen stellt der „Konsumismus“ Bezüge ausschließlich zu individuellen Präferenzen her und formuliert diese normativ neutral sowie (tendenziell) nicht-argumentativ und nicht-exklusiv. Im Gegenbegriff des „Ritualistischen“ hingegen verschwindet die reflexive und pluralistische Dimension; das Gesellschaftliche wird hier auf das Gemeinschaftliche zurückgeführt.

Bevor die so herauspräparierten Begriffe in der Fallstudie empirisch angewandt werden, verdeutlichen exemplarische historische Exkurse ins Theater Athens, des Elisabethanischen England und das Deutschland des 19. Jahrhunderts die Relevanz der Fragen nach der Kommunikationsstruktur der theatralen ‚Sprecher‘ und ihrer Publika, wobei über die letzteren systematisch weniger bekannt ist. Am griechischen Theater wird der Bezug auf gemeinsame Angelegenheiten, am elisabethanischen die Pluralität der Sichtweisen, am deutschen die Ambivalenz zwischen aufs Private zielendem Bildungsauftrag und ritueller Gemeinschaftsbildung hervorgehoben. Das Theater der Bundesrepublik wird als Erbe des bürgerlichen Theaters, dessen Normativität in der mediatisierten Erlebnisgesellschaft unter Druck gerät, vorgestellt. Das „Stadttheater“ wird als Typus von anderen Öffentlichkeiten abgegrenzt (wie der Freien Szene oder den Metropolentheatern), um klar zu machen, womit die Fallstudie sich beschäftigt.

Die Fallstudie im westdeutschen „Mittelstadt“ untersucht Kommunikationen des Theaterbetriebs (Interviews mit Produzenten; teilnehmende Beobachtungen), der Rezipienten (Zuschauerinterviews) und der Arena selbst (Inhaltsanalyse von Texten der Öffentlichkeitsarbeit). Von Interesse sind dabei sowohl Wissen wie Einstellungen der Befragten, also Informationen über Realia wie Desiderate. Die Analyse mit MAXQDA ist dabei qualitativ mit quantitativen Elementen, deren Gesamtbild eine Gewichtung der verschiedenen Kommunikationstypen möglich macht. Politische Attributionen finden sich, außer in Teilen der PR, deutlich stärker ausgeprägt als konsumistische. Ritualistische Vorstellungen und Vorgänge sind randständig. Diskurse haben einen wichtigen Stellenwert sowohl für Macher wie Publikum; reflexive Anschlussfähigkeit des von ihnen Vorgeführten und Wahrgenommenen wird von ihnen geschätzt, aber wegen verschiedener Hemmnisse in der Produktionsstruktur nicht durchweg genutzt.

Am Ende der Arbeit werden die überwiegend positiven Befunde einer teilweise faktisch statthabenden, ansonsten als Normativität allgegenwärtigen politischen Kommunikation am Stadttheater der Bundesrepublik noch einmal kritisch auf ihre Reichweite hin befragt. Dabei wird der offenkundige Verlust großer ritueller Gemeinschaftsbildung im theatralen Feld als möglicherweise doch bedenklich für die Erneuerung politischer Öffentlichkeit gewertet. Eine neue Zentralität der in der Fallstudie oft randständigen *Aufführungen* und ihres kathektisch-repräsentativen Potenzials wird ins Visier genommen. Die Schwierigkeiten kultureller und politischer Öffentlichkeit, sowohl in die Breite der Gesellschaft wie in die Tiefe des individuellen Verständnisses hinein „bildend“ zu wirken, werden angesprochen.

Abstract

In this dissertation, I explore how the link between politics and theatre – which share a common origin in the Attic democracy – is preserved in contemporary Germany, i.e., whether theatre still serves as a “political public sphere” (the overall title of the thesis). In order to do so, the notions of “public sphere” and “the political” are thoroughly defined by revising useful elements provided by sociological and political theory. Following Habermas and other German authors, I understand “public sphere” as a network consisting of “arenas” (speakers) and “galleries” (audiences) who produce discourses and presentations and react to them, with part of the production occurring non-publicly “backstage”. While political publics frame their discourses as related to contentious issues of the polity, cultural publics concentrate on the formal aspects of presentation and on the emotive interface between the individual and society (“cathexis” in Parsonian terms).

Political communication, more specifically, is understood here as discourse which relates (1) to the polity and (2) to what is good or bad for it, presenting arguments in a (3) pluralistic way, and with (4) potential polarization regarding the different alternatives. Hannah Arendt’s view on the political sphere is a central inspiration for criterion [3], noting that there is a tension between this plural exchange of perspectives and the polarization criterion, which leads to difficult trade-offs. As an antonym, “consumerist” communication is only related to individual preferences and indifferent to arguments and normative alternatives. “Ritualism”, on the other hand, is akin to the political, but lacks the decisive feature of pluralism.

The terrain for the empirical study is then paved by looking at exemplary stations of occidental theatre, namely the Athenian, the Elizabethan, and finally the German national theatre of the 19th century. The increasing ritualism of the latter is seen as the normative ancestor of contemporary state-subsidized staging in the Federal Republic of Germany. Among the different types of theatres to be found here, the typical “Municipal Theatre” is singled out as a public of local reach and importance (distinguished, e.g., from the “Metropolitan Theatre” with nation-wide frames and impacts). The discussions in that section make clear that the case study carried out in “Mittelstadt” is a typical one in many respects.

The case study, operationalizing “the public” and “political communication” through a semi-quantitative content analysis of interviews (with producers and audience members) as well as of PR-related texts, finds clear evidence for both *actual* pluralistic discourse and reference to society, and – even stronger – for normative *striving* toward such kind of discourse. The “productive structure” of the Municipal Theatre imposes certain constraints on the realization of said normativity, though, which result in shortcomings of dialogue and lacking of necessary knowledge about the communication partner (mostly about the audience in the case of producers). A missing centrality of the actual theatrical piece, the presentation, within the audience’s discourse is a particularly critical finding.

In the very last section, however, I put the overall positive findings of the case study into perspective. Firstly, I question whether the virtual ‘withdrawal’ of ritualistic elements can be assessed as entirely beneficial for the effectiveness of theatre as a cultural and political sphere (which re-opens the debate on the possibility and conditions for a “linguification of the Sacred” found in Durkheim and Habermas). Secondly, I make the point that the act of demonstration, of “showing” something – located at the heart of theatrical representation – harbours a specific political potential, but only if it is understood and received as a speech act in need of public interpretation. Thirdly, I reconsider the often noted tension between an in-depth elaboration of issues, on the one hand, and the inclusion of ever more topics and voices, on the other. While this tension is inherent to every public and not really dissolvable, in contemporary German theatre it might be advisable to emphasize the “Bildungsauftrag”, the mandate for aesthetic in-depth education, instead of striving for an overproduction of discursive offerings and activities.

Zum Geleit: Problemstellung, Überblick, Danksagungen

Jedem Forschungsvorhaben liegt, noch vor aller konkreten Hypothesenbildung, eine erste Intuition zugrunde. Sogenannte qualitative Designs der Sozialforschung, welche Hypothesen nicht testen, sondern weiterentwickeln, ermöglichen es, dieser Intuition immer wieder reformulierend sich zu nähern, ggf. auch von ihr sich zu distanzieren – in jedem Fall, wissenschaftlich sich zu ihr zu verhalten. Wenn diese Dissertation ein Einleitungskapitel hat, so dient es, neben der Vorausschau auf die Struktur des Buches und den angebrachten Danksagungen, in erster Linie einer offenen, d. h. methodisch weitgehend ungeschützten Darlegung dieser an ihrem Anfang stehenden Intuition.

Es gibt einen engen historischen Zusammenhang zwischen der Entstehung des Theaters und einer für die Demokratie des ‚Abendlandes‘ paradigmatischen Öffentlichkeit: in der griechischen Polis. Dieser (in Kapitel II.2a etwas ausführlicher dargestellte) Zusammenhang ist, soweit das für Historisches gesagt werden kann, weniger eine Konstruktion denn ein Fakt. Eine Konstruktion, wenngleich eine für den deutschen Sprachraum von Lesing bis zur zeitgenössischen Bühnenvereins-Rhetorik weidlich belegte und damit operativ wirksame, ist es, aus diesem *faktischen* Zusammenhang ein *normatives* Erbe abzuleiten, von dem Theater bis in die Gegenwart hinein zehrt und aus dem es Legitimität bezieht: Theater befördere die individuelle Bildung sowie die kollektive Selbstreflexion. (Es wird sich zeigen, dass beide Momente durchaus in einer gewissen Spannung zueinander standen und stehen.) Unter dem Druck, dem eine bestimmte Theaterorganisationsform – die des deutschen Stadttheatersystems – durch verschiedene Faktoren ausgesetzt ist, aber auch angesichts der gesellschaftlichen Dezentrierung der letzten 200 Jahre im allgemeinen wird diese Legitimität fraglich. Die Frage kann z. B. die Gestalt annehmen, ob Theater in der Bundesrepublik Deutschland denn heute noch mehr sei als ein Status garantierendes Konsumgut für eine schrumpfende „Bildungsbürger“-Nische; ob es überhaupt ein öffentlicher Raum sei und nicht vielmehr eine unidirektionale Show; ob es nicht bloß ein selbstreferentielles System bilde, in dem Regimoden sich abwechseln und Intendantenkarussells sich drehen, unbekümmert um die Kommunikation mit den politischen Belangen der Zeit; etc.

Hier nun kommt die zwiefache Grundintuition dieses Dissertationsvorhabens ins Spiel. Zwiefach insofern, als sie erstens die unter den sozialen Akteuren kursierende Frage in fast all ihren Varianten ernst nimmt und grundsätzlich negativ beantwortet wissen will: Nein, Stadttheater in der Bundesrepublik ist nicht – nicht *nur* – ein bildungsbürgerliches Relikt, eine Show, eine rein selbstbezügliche Veranstaltung. Sondern es enthält Elemente eines öffentlichen Raums, in dem politische Belange bewahrt, generiert, verarbeitet und thematisiert werden. Dies, so viel ist klar, ist eine *empirische* These, die empirisch belegt sein will. Zweitens aber, und dies macht die Sache komplizierter und spekulativer, ist Teil der Intuition auch ein unauflöslicher begrifflicher Zusammenhang zwischen theatraler und politischer Öffentlichkeit. Nur wenn dieser – vor und neben der empirischen Arbeit – erforscht und erhellt wird, werden wir der Bedeutung des Theaters im Öffentlichkeitspanorama der Gegenwart wirklich gerecht.

Der begriffliche Teil der Intuition speist sich aus verschiedenen Quellen. Zunächst ist da für den Soziologen, der dem Theater als Gegenstand sich nähert, die erdrückende Fülle von theatralen Metaphern im eigenen, auf die moderne Gesellschaft zugeschnittenen terminologischen Rüstzeug. Ralf Dahrendorf hegte in den Fünf-

ziger Jahren die Erwartung, in der Soziologie bahne sich ein „Consensus“ über die Frage an, „in welcher Weise menschliches Verhalten in Theorien figuriert, die allgemein als soziologisch bezeichnet werden“ – nämlich unter dem Primat des Begriffes *Rolle*.¹ Selbst wenn man diesen erwarteten „Consensus“ ein halbes Jahrhundert später für obsolet ansieht (zumindest der Diskursbegriff des Poststrukturalismus und das Bourdieusche Habitus-Paradigma sowie daran anschließend verschiedene Spielarten der Milieu- und Lebensstilsoziologie konkurrieren erfolgreich mit einer akteurszentrierten Rollentheorie); der Dahrendorfsche Grundbefund, dass theatrale Begriffe wie Rolle, Charakter und Person auf einer ersten abstrahierenden Ebene der sozialen Selbstbeschreibung eine fundamentale Bedeutung haben, die auch von der Theoriebildung berücksichtigt werden muss,² bleibt gültig. Ähnlich ist es um Begriffe wie Publikum und Inszenierung bestellt. Armin Nassehi geht sogar so weit, als „Hauptstrang“ der modernen soziologischen Theoriebildung ein sog. „Arena-Modell“ auszumachen, in dem die Gesellschaft in immer neue Publika differenziert und gleichzeitig Sprecherpositionen ausfindig gemacht werden, die gewissermaßen an die gesamte Arena appellieren, „unter dem Dach eines Geltungsraums“, einer qua Performance hergestellten Kollektivität.³ Wenn die Soziologie die Gesellschaft wirklich so sehr mit Hilfe theatraler Metaphern beschreibt (beschreiben muss?), dann stellt sich unabweisbar die Frage, ob das Urbild dieser Metaphern mit der Gesellschaft, und auch mit ihrem politischen Selbstverständnis, einen mehr als nur kontingenten Zusammenhang wahr.

Zudem stellt sich die Frage, was allgemein und was heute unter „politischer Öffentlichkeit“ sinnvoll verstanden werden kann und was an dieser ‚theatralisch‘ ist. Ein entsprechendes Bemühen um Klärung muss die oben aufgeführten skeptischen, aus der Gesellschaft selbst heraus an das Theater gestellten Fragen ihres polemischen Charakters entkleiden und wörtlich nehmen. Was ist öffentlicher Raum? Wie wird er generiert? Und insbesondere: Was daran ist „politisch“? Der hier verfochtene Ansatz einer Rekonstruktion des Politischen ist wesentlich mitinspiert von Hannah Arendt; als Gegenbegriffe erzeugt er die des Konsumismus und des Ritualismus. Obgleich nur kursorisch ausgeführt, ist diese Rekonstruktion das eigentlich theoretisch-methodologische Herzstück der Arbeit. Sollte sich der hier verwendete Begriff des Politischen mit seinen Kerndimensionen des Gesellschaftsbezugs, der Normativität, der Pluralität und der Polarisierung bewähren, so könnte er auch in Diskursanalysen fruchtbringend zur Anwendung kommen, die außerhalb des engen Felds des Theaters durchgeführt werden. Für jemanden, der wie ich als Forscher sonst eher an Fragen der Stadtentwicklung, der Transdisziplinarität, des Anthropozäns oder der Energiewende interessiert ist, mag eine forschungspraktische Anwendung dieses Begriffs zum Beispiel zeigen, wo bestimmte Ideen politische Resonanz erfahren – und wo nicht. Sie mag erweisen, wo Standpunkte individualisiert oder verallgemeinert sind, wo sie andere einbeziehen (und *wen*), wofür oder vor allem wogegen sie formuliert sind – und was daran in Bewegung ist bzw. der Bewegung zuneigt.

¹ R. Dahrendorf, *Homo sociologicus. Ein Versuch zur Geschichte, Bedeutung und Kritik der Kategorie der sozialen Rolle*, Opladen 1977, S. 98. Dahrendorf nennt natürlich noch weitere *termini technici* wie Rollenerwartung und Sanktion.

² Ebd., S. 21f.

³ A. Nassehi, *Der soziologische Diskurs der Moderne*, Frankfurt 2009, S. 37ff.

In diesem diskursanalytischen Sinn ist auch fürs Theater das grundsätzliche Maß, welches seinen Abstand vom Nicht-Politischen (sei's als Nischenkonsumtempel, sei's als gemeinschaftsstiftende Feierlichkeit) angeben kann, die Struktur seiner Kommunikationen. Sie ist kaum je einer entsprechenden Systematisierung unterworfen worden. Oft wird „das Politische“ nicht nur, aber gerade auch bei der Thematisierung von Theater vorwiegend im manifesten oder latenten *Inhalt* gesucht: meist der Stücke selbst, und dort wiederum im aktuellen Zeitbezug. Wenn Produzenten-, Distribuenten- und Zuschauerdiskurse überhaupt politisch befragt werden, dann meist *ohne* eine grundbegriffliche Klärung dessen, was „politisch“ sei, oder aber durch eine im Hinblick auf die Begriffstradition eher mangelhafte.⁴ Als politisch wird, vage und allzu oberflächlich, meist jenes verstanden, was zeitgleich auch in den Politiksparten des Fernsehens und der Zeitung abgehandelt wird: also etwa ein Reflex dessen, was im Politik-System selbst, bzw. an seiner Oberfläche und seinen Rändern, geschieht. Die empirischen Anteile dieser Dissertation sollen erste Ansätze aufzeigen, wie diesem Mangel forschungspraktisch abzuhelpen wäre – nicht nur, um dies zu betonen, in Bezug aufs Theater.

Dabei wird, neben dem Fruchtbarmachen der Arendtschen Perspektive, Anschluss gesucht an einen gegenwartsbezogenen, (post-)habermasianischen Begriff der Produktion von Öffentlichkeiten, wie man ihn bei Bernhard Peters findet.⁵ Die Vermutung ist im Wesentlichen eine dreifache: Erstens, dass Theater eine „nicht-öffentliche Produktionsstruktur von Öffentlichkeit“ (Vorwort daselbst, S. 22) sind bzw. an einer solchen teilhaben, indem sie über die Bildung der an zahlreichen anderen Öffentlichkeiten partizipierenden Privatleute dafür sorgen, dass neu Geformtes in die Gesellschaft eintritt. Zweitens, dass Theater als „kulturelle Öffentlichkeit“ in einer bestimmten Weise die Lebenswelt und die Belange des Einzelnen in gemeinwesenbezogene Debatten mit einführen kann. Drittens aber auch – und hier liegt der Schwerpunkt der empirischen Untersuchung –, dass die theatrale Öffentlichkeit selbst als Schule pluraler, gemeinwohlaffiner und normativ aufgeladener Kommunikation, kurz: als politische Öffentlichkeit, fungieren könnte.

Wenn in den Strukturbegriff politischer Kommunikation der „Gesellschaftsbezug“, also die Referenz auf ein wie auch immer abgegrenztes Gemeinwesen, eingebaut wird, dann impliziert dies, dass der entsprechende Kommunikations-Modus kein rein selbstreferentieller sein darf. Wäre das Stadttheatersystem etwa bloß Teil eines geschlossenen „Kunst-Systems“ in einem Luhmannschen Sinne, so wäre seine Revindikation als politische Öffentlichkeit von vornherein gescheitert. Auch dies ist ein wesentlicher Aspekt der zu entfaltenden Intuition dieser Arbeit, auf den bei der Diskussion der empirischen Untersuchungen zu achten sein wird. Das heißt auch, dass es ausdrücklich *nicht* um eine Betrachtung des ästhetischen Werts von Theater zu tun ist. Gegenüber diesem verhält sich die Arbeit (sehr im Gegensatz, das sei eingestanden, zu ihrem Verfasser) vollkommen agnostisch. Auf tiefeschürfende und keinesfalls müßige Debatten darum, was „Kunst“ eigentlich sei und was sie in

⁴ Fürs letztere liefert ein Beispiel Dorothea Kraus, wenn sie in ihrem interessanten Buch über die Achtundsechziger und ihr Theater das Politische schlicht als Kampf um „die Breitenwirksamkeit, Nachhaltigkeit und Verbindlichkeit von [gesamtgesellschaftlichen? – M. R.] *Deutungsmustern*“ beschreibt – eine Definition, in der wesentliche Elemente des Politischen zwar impliziert sind, aber auf eine eher verwirrende als klärende – definierende – Art und Weise. Das Politische scheint hier zudem im Kulturellen aufzugehen. (*Theaterproteste. Zur Politisierung von Straße und Bühne in den 1960er Jahren*, Frankfurt & New York 2007, S. 26.)

⁵ B. Peters, *Der Sinn von Öffentlichkeit*, Frankfurt 2007.

der Gesellschaft bedeuten könne, lässt sie sich nur hin und wieder cursorisch ein: bei der Erörterung der Darstellungs-Dimension kultureller Öffentlichkeit etwa, oder bei der Betrachtung der Kategorien der Latenz und der Kathexis. Ein soziologischer Fokus auf Theater *als Kunst* nämlich, und auf die Merkmale und Verbindungen dieses Feldes in andere Bereiche der Gesellschaft hinein,⁶ müsste das theoretische Interesse an *politischer Öffentlichkeit* entweder verdunkeln oder extrem verbreitern. Um beispielhaft ein Schlagwort zu nennen: Auch aus einer bestimmten systemtheoretischen Perspektive, die sich für Öffentlichkeit und das Politische kaum interessiert, lässt sich der Kunst (und dem Theater als Kunst) eine geradezu enorme gesellschaftliche Funktion aufbürden, nämlich die, nicht-realisierte Möglichkeiten ‚im Spiel‘ zu halten – egal auf welchen Bereich menschlicher Angelegenheiten sich diese Möglichkeiten konkret beziehen.⁷ Zur empirischen Überprüfung einer solch breiten Funktionsbeschreibung fehlt es einem begrenzten Forschungsprojekt wie diesem nicht nur an Mitteln – sie würde, soweit überhaupt realisierbar, den Fokus auch vollkommen von der Öffentlichkeitsthematik weg- und hin zu einer biographischen Tiefen- und Langzeitwirkungsforschung verschieben.

Spuren eines solchen lebenslaufsoziologischen Interesses finden sich zwar auch in der Fallstudie. Der Lebenslauf interessiert aber letztlich doch nur im Hinblick auf die *aktuelle* kommunikative Freisetzung gespeicherter „Kunst“-Erinnerungen, so wie das Theater eben nicht als Kunst, sondern als Öffentlichkeit interessiert und so wie seine Produkte, also die Aufführungen, nur als diskursive Anschlussstellen in den Blick geraten. Die Reflexivität von Möglichkeiten wird auf das Thema der Kathexis, des emotionalen Besetzens von Rollen und Handlungen, hin eingeführt. Dies alles, zusammen mit der Tatsache, dass sie nicht vordergründig Ratschläge für eine ‚Reform‘ des Stadttheaters oder dergleichen zu geben sich zutraut, mag diese Arbeit Theatermachern und -liebhabern selbst gelegentlich spröde erscheinen lassen – bildet vielleicht aber eine Brücke zwischen ihnen und jenen, die dem Theater zunächst zwar aufgeschlossen gegenüber-, im Alltag aber nicht besonders nahestehen.

Das Projekt hatte ein weitaus stärker idiographisch als nomothetisch orientiertes Design. Obwohl eine Begrifflichkeit des Politischen und der Öffentlichkeit entwickelt wurde derart, dass das ‚Auffinden‘ oder ‚Testen‘ politischer Öffentlichkeit im Feld partiell möglich wurde, blieb entscheidend das Hinhorchen und Hinschauen auf das, was das Tun der Akteure der Fallstudie – der Theatermacher, Zuschauer und Kritiker – an Handlungsorientierungen und -mustern aufzeigte. Entsprechend gilt für den gesamten Komplex dessen, was hier als zwiefache Grundvermutung angesprochen wurde, dass die theoretische Exploration von der empirischen nicht zu trennen ist. Das kontrollierte Ineinandergreifen von begrifflicher Arbeit und Datenerhebung ist für das qualitative Forschungsparadigma mit seinem Offenheitsgebot eine Selbstverständlichkeit. Es war also für das konkrete empirische Vorgehen im Feld maßgebend – aber eben auch für das Schreiben der theoretischen Teile. In der Struktur der Arbeit schlägt es sich nieder. Ein kurzer Überblick:

⁶ In Deutschland, im Unterschied etwa zu den USA oder Frankreich, hat eine Soziologie der Kunst lange Zeit zwar bedeutende Einzelwerke hervorgebracht, als akademische Disziplin jedoch eher ein randständiges Dasein gefristet. Möglicherweise aber ändert sich das in den letzten Jahren, auch die Gründung eines entsprechenden Arbeitskreises bei der DGS 2010 wirkt wie ein Fanal (vgl. C. Steuerwald & F. Schröder, „Einleitung“, in dies. (Hg.), *Perspektiven der Kunstsoziologie*, Wiesbaden 2013, S. 7–12).

⁷ Vgl. H. Lehmann, *Die flüchtige Wahrheit der Kunst. Ästhetik nach Luhmann*, München 2006, bes. S. 338 ff. – Dirk Baecker spricht im Hinblick auf das Theater mit etwas ‚akteurszentrierterem‘ Akzent von einer „Erprobung“ sozialer Möglichkeiten („Stadt, Theater und Gesellschaft“, in ders., *Wozu Theater?*, Berlin 2013, S. 11–30, hier S. 18).

Ungeklärte Grundbegriffe sind genauso ein – in der Soziologie allerdings recht verbreitetes – Übel wie ihre nominalistische, per definitorischem Handstreich die Sache vorläufig ‚entscheidende‘ Festlegung. In **Kapitel I** werden die Grundbegriffe soweit theoretisch geklärt, wie dies ohne ausführlichen Bezug auf die Empirie dieser Arbeit möglich war und ist. Dabei ist eine Operativität für genau diese Empirie zwar angestrebt, mindestens genauso aber soll eine rein theoretisch überzeugende Konsequenz aus den tradierten Diskussionen um **I.1** „die Öffentlichkeit“ und **I.2** „das Politische“ gezogen werden. Die späteren empirischen Kapitel ihrerseits machen qua Praktikabilität die Konsequenz plausibel.

Als von der Warte der Soziologie aus *nicht* definitionsbedürftig wurde der Begriff „Theater“ angesehen. Gleichwohl ist klar, dass, wenn diese Arbeit sich dem Theater nähert, sie es in einem ganz spezifischen, angesichts der Vielfalt des Welt-Theaters und seiner Organisationsformen auch *engen* Sinne tut. Deswegen widmet sich **Kapitel II** einer Abgrenzung des Untersuchungsfeldes. Gegeben wird dabei einerseits (**II.2**) ein Einblick in wichtige Stationen europäischer Theatergeschichte, wobei die für das Thema „politische Öffentlichkeit“ wichtigen Stichworte und Traditionen markiert werden, andererseits (**II.3**) eine Einführung in die strukturellen Gegebenheiten des Stadttheaters der Bundesrepublik als eigentlicher Untersuchungsgegenstand. Vorweg aber gilt es (**II.1**), den bereits oben angedeuteten Punkt der Verwobenheit der soziologischen Terminologie mit theatralen Begriffen soweit zu klären, wie das für das Erkenntnisinteresse vonnöten ist. Sichtbar wird dabei – genauso wie bei der historischen Betrachtung – ein eigentümlicher begrifflicher Bezug des Theaters zur „Rationalisierung“ bzw. Reflexivierung von emotionalen Bindungen, welcher der empirischen Behauptung, es sei diskursfähig und -fördernd, in die Hände spielt.

Die Feldarbeit, ihr Vorgehen und ihre Ergebnisse sind Gegenstand des **Kapitels III**. Dabei wird ein sehr detailfreudiger Blick auf die Stadttheateröffentlichkeit einer Stadt von ca. 120.000 Einwohnern geworfen. Die Fallstudie arbeitet mit 25 Leitfadeninterviews, einer Inhaltsanalyse von Programmheften, Pressestimmen und Websitedarstellungen sowie einigen wenigen Protokollen teilnehmender Beobachtung. Der öffentliche Raum Theater wird dabei hauptsächlich von den Rändern her eingekreist: Produzenten und Rezipienten, d. h. Theatermacher und Publikum, sowie Distribuenten, d. h. Öffentlichkeitsarbeit und Mediengalerie. Die Frage, welche Ansätze von „politischer Öffentlichkeit“ im Theater und zur Produktion derselben *durch* das Theater sich zeigen, wird erörtert und geprüft. Dabei verdienen Merkmale „kultureller“ Öffentlichkeit in ihrem Verhältnis zu diesen Ansätzen besondere Aufmerksamkeit.

Den geduldigen Leser erwarten in **Kapitel III.3** so etwas wie summarische Antworten auf die Ausgangsfrage. Sie fallen zwar differenziert genug aus, um das allgemeine Vorurteil gegenüber den Sozialwissenschaften, insbesondere den qualitativen, sie lieferten kein ‚hartes‘ Wissen, einmal mehr zu bestätigen, sind aber doch bündig genug formuliert, um ein paar empirische Erkenntnisse mit auf den Weg zu geben. Die Vermutung, Theater selbst kommuniziere politisch oder strebe dies zumindest an, wird einerseits überraschend deutlich bestärkt – konsumistische Attributionen spielen kaum eine Rolle –, andererseits erhält sie einen Dämpfer vor allem durch die Eigenlogik des hierarchisch aufgebauten Betriebs sowie verschiedene Kommunikationslücken und Fehlpassungen zwischen „Sprechern“ und Publikum. Die operative Gegenüberstellung zwischen „politisch“ und „konsumistisch“ erweist sich als tragfähig.

Im Ausblick des **Kapitels IV** werden Grundbegriffe und Befunde noch einmal auf ihre Reichweite hin befragt. Der Bereich des Verstehens und Reflektierens von Emotionen und sozialem Handeln, für die sozialwissenschaftliche Adaption des Theatervokabulars zentral, ist es auch für die Funktionswahrnehmung des Theaters als „kulturelle“ Öffentlichkeit. Aufgerollt werden müssen auch noch einmal das Verhältnis einer ritualistischen Gemeinschaftlichkeit und der eigentlich politischen Kommunikation, sowie das in allen Öffentlichkeiten immer wieder auftauchende Spannungsverhältnis zwischen Themeninklusion und -verarbeitung.

Die Arbeit kommt leider nicht ohne einen schweren Literaturapparat aus. Insofern Zitate aus fremdsprachigen Quellen verwendet wurden, habe ich sie selbst ins Deutsche übertragen, um den Lesefluss zu erleichtern. Die Zitierweise ist ebenfalls ‚deutsch‘, nicht angelsächsisch, und Werke sind bei der Erstnennung mit vollem Titel in den Fußnoten ausgewiesen. Gelegentlich, wenn eine Quelle mehrmals hintereinander zitiert wird, habe ich bei den Folgeangaben die Seitenzahlen (in Klammern) in den Fließtext selbst integriert. Die an einer Hand abzuzählenden Verweise auf Onlinequellen finden sich ausschließlich in den Fußnoten, nicht in der Literaturliste.

Es handelt sich bei diesem Buch um den sprachlich leicht veränderten Text einer Dissertation, die ich im Sommersemester 2015 an der Fakultät für Wirtschafts- und Sozialwissenschaften der Universität Stuttgart verteidigt habe. Zu danken habe ich in diesem Zusammenhang zunächst meinem Erstgutachter, Prof. Dr. Dr. h. c. Ortwin Renn, für die in diesem Fall nicht selbstverständliche Übernahme der Betreuung, für seine Freundlichkeit, seine Geduld und für seine kritischen Ermutigungen. Prof. Dr. Peter Ulrich Hein danke ich für seine Zugewandtheit und seine wertvollen Hinweise auf spezielle Aspekte der Rollen- und Kulturtheorie. Prof. Dr. h. c. mult. Klaus Töpfer hat mich während meiner Zeit am IASS nicht nur immer wieder dazu angehalten, die Arbeit endlich fertigzustellen, sondern mir durch die Gewährung von Sonderurlaub auch Phasen kontinuierlichen Schreibens ermöglicht, die für das Fertigstellen wesentlich waren. Für Kommentare und Korrekturen zum Text der Dissertation danke ich Dr. Bertram Kaschek, Silke Meier und Anna Barbara Sum.

Danken möchte ich neben meinen Interviewpartnern und hilfreichen Kollegen und Freunden in „Mittelstadt“ – aufgrund der Anonymisierung der Fallstudie darf ich sie nicht namentlich nennen – all jenen Menschen in meinem Leben, die mich immer wieder fürs Theater begeistert und mir die beruflichen Erfahrungen damit ermöglicht haben. Unter ihnen nimmt Joachim Stargard einen Ehrenplatz ein. Ohne meine Mutter, Cornelia Schmaus, hätte ich wohl weder einen Sinn für die Schönheiten und Widersprüche des theatralen Mediums entwickelt noch wäre ich so früh schon auf Hannah Arendt gestoßen, deren Denken diese Arbeit mitinspiert.

Nicht zuletzt seien all jene Institutionen und ihre zahlreichen Mitarbeiter bedankt, welche die tagtäglichen Grundlagen meiner Forschung bereitgestellt haben: die Universität Stuttgart (insbesondere ihre Bibliothek), das Institute for Advanced Sustainability Studies in Potsdam sowie, *last not least*, die Staatsbibliothek zu Berlin, deren Architektur und Service wohl zum Besten gehören, was einem Doktoranden begegnen kann.



I. Grundbegriffe

Das Vorhandensein und die Qualitäten politischer Öffentlichkeit zu untersuchen, mag auf den ersten Blick unproblematisch erscheinen. Man könnte zum Beispiel versuchen, „Öffentlichkeit“ durch den faktischen und normativen Stellenwert von „Reden“ (gegenüber Schweigen, non-verbalen Äußerungen usw.) oder durch die Anzahl der Redenden zu messen, „Politisches“ hingegen dadurch, wie viel Raum in diesem Reden Themen einnehmen, die in den Politikressorts der Tageszeitungen vorkommen. In der Tat habe ich selbst mir bei allerersten Konzeptionen der Fallstudie eine solche Art Operationalisierung vorgestellt. Schon die ersten Explorationen im Feld aber haben sie aussichtslos erscheinen lassen (siehe Kapitel III.1) und Anlass zu einer grundbegrifflichen Reflexion gegeben, die sich allmählich zu einem eigenständigen Teilvorhaben ausgeweitet hat. Dieses zielt auf theoretisch belastbare *und* empirisch handhabbare Auffassungen davon, wann mehr oder weniger Öffentlichkeit statthat bzw. wann wir von einem politischen Framing von Themen sprechen können – und wann nicht. Jenseits ihres ursprünglichen Anlasses behauptet diese Reflexion Gültigkeit

und Praktikabilität auch über die hier unternommene empirische Untersuchung hinaus, welche eher als erster Anwendungs- und Plausibilisierungsversuch der Grundbegrifflichkeit aufzufassen ist⁸ als dass diese ‚nur‘ in Vorbereitung einer Fallstudie erarbeitet worden wäre. Denn die qualitative Sozialforschung kann zwar nichts ‚beweisen‘, taugt aber zur ‚Genese von Theorien unter wissenschaftlicher Kontrolle‘.⁹

1. Die Öffentlichkeit

(a) Ein Netzwerk aus Arenen und Galerien

„Öffentlichkeit“ ist ein in der Soziologie ebenso unentbehrlich scheinender wie umkämpfter Begriff. Einerseits von Konservativen als bloßes Epiphänomen, als „Phantom Public“ verdächtigt¹⁰ – eine Tradition, die in der Luhmannschen Systemtheorie eine gewisse Fortsetzung gefunden hat¹¹ – ist sie für den amerikanischen Pragmatismus, für die zweite Generation der Kritischen Theorie und in beider Gefolge für die meisten normativen Demokratietheorien zentral wichtig geworden: als Medium der Konstitution

⁸ Genau dafür sind Fallstudien auch besonders geeignet. Vgl. H. Kromrey, *Empirische Sozialforschung*, Opladen 1998, S. 507.

⁹ S. Lamnek, *Qualitative Sozialforschung*. Band 2: Methoden und Techniken, München 1989, S. 61.

¹⁰ W. Lippmann: *The phantom public*, New York 1927. Öffentliche Meinung zumal ist für Lippmann „die unerträgliche und nicht umsetzbare Fiktion, dass jeder von uns eine kompetente Meinung zu allen öffentlichen Angelegenheiten bilden muss“ (*Public opinion*, New York 1949, S. 31, Herv. M. R.) – eine Fehlinterpretation der *volonté générale* als *volonté de tous*, die sich auch später immer wieder findet, etwa in Dahrendorfs warnender Rede von der „[totalitären] Utopie der total aktivierten Öffentlichkeit“ (R. Dahrendorf, „Aktive und passive Öffentlichkeit“, in W. R. Langenbucher (Hg.), *Politische Kommunikation*, Wien 1993, S. 42–51, hier S. 45).

¹¹ Als zwar „breit angelegte“, aber anscheinend funktionslose „Kommunikation au trottoir“ gehört sie offenbar einer Art residualem (Nicht?-)Resonanzraum der Systeme an (N. Luhmann, „Öffentliche Meinung“, in ders., *Politische Planung*, Opladen 2007, S. 9–34, hier S. 24; ders., *Ökologische Kommunikation*, Opladen 1986, S. 75, S. 225). Der Luhmann-Schüler Dirk Baecker, der diesen Mangel wohl als solchen empfindet und sich um einen „weniger emphatischen als vielmehr soziologischen Begriff“ der Öffentlichkeit bemüht, stützt sich zwar nicht direkt auf Lippmann (sondern auf Harrison C. White), formuliert aber eine Definition die jener wohl gutgeheißen hätte, wenn er am Ende des 20. Jahrhunderts als Systemtheoretiker wäre reinkarniert worden. Öffentlichkeit ist nun „jene Leerstelle der Gesellschaft, in der sich ein Wechsel zwischen den Stellen der Gesellschaft ereignen“, in der (oder bloß ‚durch die hindurch‘: Baecker bleibt hier unklar) also ein Rollen- oder zumindest Perspektivwechsel stattfinden kann. (D. Baecker, „Die Form der Kunst im Medium der Öffentlichkeit“, in ders., *Wozu Theater?*, a. a. O., S. 75–89, hier S. 80.) Hierauf ist in Kapitel IV zurückzukommen.

des Kollektivsubjekts, der Bildung von Legitimität oder des Findens der besten Lösungen. Dabei ist der Bezugsraum von Öffentlichkeit herkömmlicherweise der Nationalstaat; in jüngerer Zeit, der beschleunigten Globalisierung geschuldet, sind es auch transnationale Räume wie die EU. Oft wird der Begriff der Öffentlichkeit in den der Zivilgesellschaft überblendet. Dies vollzieht diese Arbeit schon deshalb nicht mit, weil sie mit dem subventionierten Theater einen Angestelltenbetrieb untersucht, der von vornherein eine „Dignität der Selbstorganisation“ vermissen lässt und damit ein zentrales Definiens von Zivilgesellschaft nicht erfüllt.¹² Auch so bleibt das, was institutionell mit „Öffentlichkeit“ gefasst werden soll, komplex genug. Öffentlichkeit kann im Alltags-, aber auch im Soziologengebrauch die BILD-Zeitung genauso meinen wie die Schalterhalle eines Bahnhofes, die Bundespressekonferenz genauso wie eine städtische Fußgängerzone. Als Selbstbeschreibungskategorie in der Gesellschaft scheint sie unentbehrlich, für die Sozialwissenschaften hingegen schwer handhabbar. Die erwähnte Normativität zumal – etwa, dass Öffentlichkeit zur Formation einer „öffentlichen Meinung“ beitragen solle – hat seit jeher Theoretiker und Empiriker von „Gegenöffentlichkeiten“ auf den Plan gerufen und reizt einige Intellektuelle, gerade im kulturellen Bereich, so sehr auf, dass sie den Begriff am liebsten rundweg entsorgen möchten, ohne dass ihnen dies gelingt.¹³

Angesichts solchen Aufgeladenseins bietet die simple Unterscheidung zwischen „großen“ und „kleinen“ Öffentlichkeiten, wie sie Friedhelm Neidhardt und Jürgen Gerhards treffen, einen ersten unverdäch-

tigen, phänomenologischen Zugang.¹⁴ Die kleinen Öffentlichkeiten finden ihre elementarste Form in „Gespräche[n] im Bus oder in der Eisenbahn, am Arbeitsplatz, an der Pommes-Bude oder in der Schlange an der Kasse des Lebensmittelgeschäfts“; jede Interaktion unter Fremden ist in diesem Sinne bereits öffentlich.¹⁵ Stabilisierte Formen solcher Interaktionen, namentlich in Kaffeehäusern und Salons, ermöglichen in Jürgen Habermas' Modell von der Genese der bürgerlichen Öffentlichkeit in Europa den gesellschaftlichen Wandel bzw. treiben ihn voran.¹⁶ Dies ist ganz sicher zuzugestehen und gegenüber dem sonst oft dominanten Fokus auf die „große“ Öffentlichkeit der Massenkommunikation für die vorliegende Arbeit auch überaus wichtig. Gleichwohl sollte man hervorheben, dass in der Habermasschen Rekonstruktion die *Institutionalisierung* als Schaffung eines eigenen Ortes es ist, die diese beginnende Öffentlichkeit vom im selben Moment sich ausdifferenzierenden „kleinfamiliären Binnenraum“ scheidet (vgl. ebd., S. 87–89). Auch wenn justament die Salons etwa der Romantik und auch heute wohl noch jede häusliche Party mit Interaktion unter Fremden einen gewissen Zwischenraum zwischen privat und öffentlich bilden, ist man doch eher geneigt, sie – im Gegensatz etwa zur antiken Öffentlichkeit des Gastmahls¹⁷ – dem Privaten zuzuschlagen.¹⁸ Das hat wohl einerseits damit zu tun, dass heute, sehr im Gegensatz zur Zeit um 1800, die „große“ Öffentlichkeit in Gestalt von Massenmedien voll ausgebildet ist und sich erst jüngst in Teilen des Internets noch einmal weiterentwickelt und ausdifferenziert hat. Andererseits war es bereits der Verstärkungsprozess des 19. Jahrhunderts selbst, der die räumliche Trennung von Privatheit und Öffent-

¹² Vgl. D. Gosewinkel & D. Rucht, „History meets sociology: Zivilgesellschaft als Prozess“, in dies./W. v. d. Daele/J. Kocka (Hg.), *Zivilgesellschaft – national und transnational*, WZB-Jahrbuch 2003, S. 29–55, hier S. 34.

¹³ Siehe zum Beispiel S. Sheikh, „In the place of the public sphere? An introduction“, in ders. (Hg.), *In the place of the public sphere?*, Berlin 2005, S. 6–19. Der dadurch eingeleitete Band selber versammelt zahlreiche Beiträge über kleine, hoch diversifizierte, manchmal mit Privatheit überlappende Foren von – Öffentlichkeit.

¹⁴ Vgl. den Titelaufsatz von F. Neidhardt in ders. (Hg.), *Öffentlichkeit, öffentliche Meinung, soziale Bewegungen*, Kölner Zeitschrift für Soziologie und Sozialpsychologie, Sonderheft 34, Opladen 1994, S. 7–41, bes. S. 10.

¹⁵ J. Gerhards & F. Neidhardt, „Strukturen und Funktionen moderner Öffentlichkeit: Fragestellungen und Ansätze“, in Langenbucher (Hg.), a. a. O., S. 52–88, hier S. 63.

¹⁶ J. Habermas, *Strukturwandel der Öffentlichkeit*, Frankfurt 1996, S. 92ff.

¹⁷ Das Symposion als Zwischenbereich zwischen öffentlich und privat und die Wichtigkeit seiner Praktiken, vornehmlich der des Teilens, für die Entstehung der attischen Demokratie analysiert im Anschluss an verschiedene deutsche und französische Altertumsforscher A. O. Hirschman (*Tischgemeinschaft*, Wien 1997, S. 24–29). Man kann darin, *mutatis mutandis*, eine vormoderne Parallele zu Salons und Kaffeehäusern des 18. Jahrhunderts erblicken.

¹⁸ Dies stünde gewissem Gegensatz zu Gerhards und Neidhardt, die aber selbst gelegentlich von „Halböffentlichkeit“ sprechen („Strukturen und Funktionen“, a. a. O., S. 83 Fn. 13).

lichkeit möglich machte und erforderte, zunächst vor allem für den wohlhabenden Teil des Bürgertums, später auch für die unteren Mittelschichten, schließlich für tendenziell *alle*.¹⁹ Auf die Gegenreaktion, das Private dann auf den sich abtrennenden Raum des Öffentlichen zurückzuprojizieren, wird im nächsten Unterkapitel einzugehen sein.

Weiter differenziert hat sich freilich auch die bei Gerhards und Neidhardt sehr wichtige zweite Stufe teils kleiner, teils großer (aber eher kleiner) Öffentlichkeiten, der sog. „Versammlungsöffentlichkeiten“. Zu ihnen rechnen heute vom Technoclub bis zum Medizinerkongress, von der Fanmeile bis zum Bundestag, von der Vernissage bis zur Aktionärsversammlung so zahlreiche und unterschiedlich verfasste Räume, dass mehr die Unterschiede als die Gemeinsamkeiten ins Auge fallen; auch der Untersuchungsbereich dieser Arbeit, Theater, gehört zu dieser heterogenen Menge. Versammlungsöffentlichkeiten sind indes (eine so simple wie folgenschwere Gemeinsamkeit) immer *Präsenzöffentlichkeiten* – selbst dann, wenn diese Präsenz, wie in einem Chatroom, virtualisiert wird. Als solche machen sie greifbar und anschaulich, wie Öffentlichkeiten allgemein strukturiert sind. Jürgen Gerhards verortet „öffentliche Diskurse“ in „Foren“, welche gewissermaßen dreigeteilt erscheinen:

Ein Forum besteht aus einer Arena, in der individuelle oder kollektive Akteure mit kommunikativen Beiträgen agieren. Ein Forum besteht zweitens aus einer Galerie, besetzt mit einem Publikum, das das Geschehen in der Arena beobachtet und bewertet und auf das hin Akteure in der Arena ihre Beiträge ausrichten. Jede Arena eines Forums verfügt zusätzlich noch über eine „backstage“. Wir bezeichnen die „backstage“ auch als Produktionsstruktur öffentlicher Diskurse. Die Produktionsstruktur besteht aus den Ressourcen, über die Akteure verfügen – Geld, Personal, Know-How –, und den Koalitionen und Beziehungsmustern zwischen verschiedenen Akteuren.²⁰

Die Arena-Metapher stammt aus einer bestimmten (Verfalls-)Phase des antiken Theaters – der spätere-publikanisch- und vor allem kaiserlich-römischen – und einer ganz bestimmten Unterhaltungsform – den Gladiatorenspielen und Tierhetzen – in der pikanterweise die „kommunikativen Beiträge“ der Arena sehr wenig diskursiv verfasst waren und die „Bewertungen“ aus den Galerien sich auf die Glorifizierung oder die Ablehnung, oft sogar auf die Forderung nach physischer Vernichtung des Darstellenden beschränkten. Dies deutet auf eine bestimmte Ambivalenz der öffentlichen Kommunikation, auf die noch zurückzukommen sein wird.²¹ Die kreisrunden bzw. ovalen römischen Amphitheater verfügten zudem de facto zwar über eine Backstage, aber nicht über eine, die wie im griechischen Theater in den Veranstaltungsraum gewissermaßen mit einkalkuliert, sichtbar-unsichtbar war.²² Zur Architektur der Arena gehört die Backstage, ein „Hinter den Kulissen“, weniger als zu jener der Szene, der Bühne. Aber auch wenn die Arena-Metapher ein wenig hinkt, soll sie hier aufgegriffen und weiterverwendet werden, denn das Gemeinte ist evident im Hinblick darauf, dass erstens das Forum als Dreiklang aus Sprecher-Arena, Publikums-Galerie und Backstage-Betrieb beschrieben wird, dass also Öffentlichkeit immer Aktivität, Passivität sowie Verborgenheit (Produktionsstruktur) impliziert, und dass zweitens Öffentlichkeit nicht mehr als *eine* (z. B. national begrenzte) Arena mit (un-)abgeschlossenem Publikum gefasst ist, als die sie ursprünglich postuliert wurde, sondern als eine Vielzahl von Foren. Diese sind, Gerhards und Neidhardt zufolge, wandelbar und nur „teilweise miteinander vernetzt“.²³ Wer in dem einen Forum Arena-Sprecher ist, kann in dem anderen Galerie-Zuschauer, im dritten Backstage-Akteur und im vierten vielleicht gar nicht beteiligt sein. Das Publikum eines thematischen oder lokalen Forums mag einem thematisch ganz ähnlichen, aber lokal anders situierten fernbleiben, während es am selben ‚Ort‘ (der virtuell sein kann; die Struktur gilt

¹⁹ Vgl. H. Häußermann/D. Läßle/W. Siebel, *Stadtpolitik*, Frankfurt 2008, S. 23–27.

²⁰ J. Gerhards, „Diskursanalyse als systematische Inhaltsanalyse“, in R. Keller et al. (Hg.), *Handbuch Sozialwissenschaftliche Diskursanalyse*. Band II, Opladen 2003, S. 299–324, hier S. 300 (Herv. im Orig.).

²¹ Vgl. die Unterkapitel 1b und 2d.

²² Das erste römische Amphitheater wurde, wie der Name es suggeriert, tatsächlich aus *zwei* drehbaren Theatern ‚zusammengefügt‘. Vgl. H. Kindermann, *Das Theaterpublikum der Antike*, Salzburg 1979, S. 125f.

²³ Gerhards & Neidhardt, a. a. O., S. 63, S. 68.

auch für die ‚großen‘, massenmedialen Öffentlichkeiten) an völlig anderen Themen partizipiert. Die entsprechenden Verzweigungen, Mehrfachbesetzungen, Bündelungen und Verluste von Positionen formen den ‚Raum‘ einer z. B. nationalen Öffentlichkeit (für diese interessieren wir uns immer noch besonders, wenn wir von *politischer* Öffentlichkeit sprechen).

Nun ist Öffentlichkeit aber nicht nur eine bestimmte Struktur, sondern umfasst auch die in dieser Struktur angeordneten Akteure selber. „Die Öffentlichkeit“ ist ein „Personenverband“; als solches ist ihr Begriff vom lateinischen „Publikum“ ins Deutsche übertragen worden und erhält seit der Aufklärung seine Konnotation als ideales Kollektivsubjekt.²⁴ Dieses Kollektivsubjekt ist auch der Anker für die normativen und historisch wirksam gewordenen Vorstellungen von immer größerer Zugänglichkeit: Inklusion von immer mehr Themen, Inklusion von immer mehr Menschen.²⁵ Die *potenzielle Unabgeschlossenheit* jedes Forums durch seinen Anschluss ans Netzwerk ist ein wesentliches Definiens von Öffentlichkeit. Es wird durch den empirischen Umstand, dass bestimmte Galerien z. B. durch Eintrittsgelder abgeschottet oder durch milieuspezifische Codierung für ‚Fremdlinge‘ unattraktiv gemacht werden können, keinesfalls entwertet. Auch dass potenziell jede/r ein/e Sprecher/in, ein Akteur in den Arenen werden kann, wird durch empirische Restriktionen als Kriterium für Öffentlichkeit nicht negiert, vielmehr erweist sich gerade an diesen Restriktionen die Nützlichkeit des Kriteriums: zur Beurteilung der inklusiven Qualitäten von Öffentlichkeit.²⁶ Die bürgerliche Idee dieser Inklusion war dabei historisch sehr stark auf den gemeinsamen Raum des Nationalstaats bezogen. Auf die Logik der Unabgeschlossenheit beriefen sich die zunächst ausgeschlossenen Gruppen (z. B. Frauen und Arbeiter)

indes nicht nur innerhalb dieses Raums, sondern konstituierten auch internationale Öffentlichkeiten, um ihre nationalen Teilhaberechte zu erstreiten.

Diese Behauptung des Bezugs auf einen gemeinsamen Raum, der *grosso modo* der des Nationalstaates ist, darf daher nicht zu eng gefasst oder missverstanden werden. Gerade wenn man es, wie in dieser Arbeit, mit kulturellen Öffentlichkeiten zu tun hat, ist die Bedeutung von interkulturellen Einflüssen augenfällig und der nationale Raum keineswegs eine prohibitive Grenze. Auch Theatergeschichte kann spätestens seit der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts kaum noch als rein nationale Geschichte geschrieben werden.²⁷ Politische Themen überschreiten die Grenzen umso mehr, als die Verantwortlichkeiten dies ebenfalls tun. Wissenschaftlicher Fortschritt wäre ohne transnationale akademische Foren nicht denkbar. Und so weiter. Aber es gilt doch: gerade Diskurse, also die sprachlichen Konstituenten der Öffentlichkeit, wurzeln in einem gemeinsamen Sprachraum, der nicht nur in Europa oft mit dem nationalen gleichursprünglich ist oder stark überlappt. Eines der stärksten Hindernisse für das Entstehen einer EU-Öffentlichkeit ist das Fehlen einer gemeinsamen Sprache. Die Träume von einer wirklich globalen *lingua franca* stoßen auch in Zeiten des anglophonen Internets an Grenzen der Realisierung. Auch kulturelle Öffentlichkeiten, und das umso mehr, je stärker sie Sprache als Kern haben (Sprech- also z. B. mehr als Musiktheater) haben diesen Raum als Referenzrahmen. Und: sobald wir von *politischer* Öffentlichkeit sprechen (siehe Unterkapitel [c]) und entscheidungsfähige und -bedürftige Konflikte in den Mittelpunkt rücken, verengt sich, ob gewollt oder nicht, die Thematik der Öffentlichkeit aufs Nationale oder gar Lokale, wenn auch – zugegeben – wohl niemals mehr gänzlich. Diese Verengung

²⁴ Ebd., S. 53.

²⁵ Beides steht seit jeher in gewisser Spannung zur deliberativen „Qualität“ von Öffentlichkeit. Vgl. zur Entwicklung im 19. Jh. und der Kritik der Liberalen daran Habermas, *Strukturwandel*, a. a. O., S. 211ff.

²⁶ Damit soll nicht gesagt sein dass mehr Inklusion immer „besser“ ist. Zumindest bei den Restriktionen für Themen lassen sich sicher schnell Beispiele finden – wie gewisse Tabus, die Minderheitenschutz oder kollektive Traumata betreffen – die für das Weiterbestehen der Öffentlichkeit und die Aufrechterhaltung der Kommunikation funktional sind (vgl. Gerhards & Neidhardt, a. a. O., S. 70). Abgelehnt wird hier aber die Luhmannsche Perspektive, dass genau die *Selektivität*, anstelle der Inklusion, es sei, welche die wesentliche funktionale Leistung von Öffentlichkeit darstelle, indem sie „die Beliebigkeit des politisch Möglichen einschränkt“ (Luhmann, „Öffentliche Meinung“, a. a. O., S. 13).

²⁷ Vgl. T. Becker, „*Londoner Theater in Berlin*“, in E. Fischer-Lichte/M. Warstat/A. Littmann (Hg.), *Theater und Fest in Europa*, Tübingen & Basel 2012, S. 377 – 401, hier S. 401.

ist eine kontingente – und kritikwürdige – Tatsache,²⁸ und es ist auch eine Tatsache die sich in den verschiedenen Globalisierungsschüben immer wieder modifiziert – die Verengung verschiebt sich, weicht auf, wird teilweise schwächer – ; aber es bleibt eine Tatsache, derer man sich bei der Analyse von Öffentlichkeit und dessen, was phänomenologisch als „gemeinsam“ aufgefasst wird, bewusst sein sollte.

Im Netzwerk der Arenen und Galerien, unabhängig davon wie national oder transnational es beschreibbar ist, behaupten die physischen Präsenzöffentlichkeiten, behauptet der wörtlich verstandene „öffentliche Raum“ seinen besonderen Status insofern, als in ihm Öffentlichkeit ‚sichtbar‘ und damit die Darstellungskomponente des in ihr sich Vollziehenden ‚greifbar‘ wird. Den Akzent auf diese sinnliche Gegenwart – die in der Fallstudie dieser Untersuchung von Interviewten immer wieder als essentieller Vorzug des Theaters vor dem Kino beschrieben wird – könnte man in Zeiten der virtuellen Foren, Portale und Blogs schnell als Nostalgie abtun. Man könnte auch die auf Daten der späten Achtzigerjahre basierende Schulzesche Kulturosoziologie, die (Kultur-)„Szenen“ als Netzwerke lokaler Publika mit „partielle[r] Identität von Personen, von Orten und von Inhalten“ beschreibt und ihnen einen „Relevanzvorsprung“ vor räumlich dispersen, individualisierten Publika zuschreibt,²⁹ als bloß noch historisch interessant ansehen und betonen, dass es nun aber wirklich „die Medien“ seien, welche Milieus strukturierten. In der Tat wurde so bereits in den Neunzigerjahren, noch vor der massenhaften Verbreitung des Internets und vor allem anhand der Distinktion durch Fernsehprogramme, argumentiert.³⁰

Ungeachtet der Triftigkeit solcher empirischen Beobachtungen von ‚Virtualisierung‘: sie zu verabsolutieren, würde die Dialektik des öffentlichen Raums der (Post-)Moderne verkennen. Als *urbanes* Phänomen unterhält er eine fragile und widersprüchliche Beziehung zu den großen Konzentrationsvorgängen der Weltökonomie, welche sich in der Global City verkörpern. Die Wall Street ist ein systemisches, virtuelles Gebilde – aber physisch existiert immer noch das Wall Street District und in ihm auch ein öffentlicher Zuccotti Park, in welchem lebensweltlicher Protest sich ereignen kann. Die Bewahrung bzw. Restitution öffentlichen Raumes, der Zugang zu ihm im ganz konkreten, physischen Sinne, taucht im Spannungsfeld zwischen Privatisierungstrends und der Idee der Städte als „commons“ nicht umsonst als eine wichtige Zielvorstellung internationaler Diskurse auf.³¹ Benjamin Barber argumentiert, dass die Stadt

*...wesentlich ein integral zusammenhängendes Gemeingut [ist], auf eine Weise die einer landwirtschaftlichen Region oder einem vorstädtischen Shoppingcenter fremd ist. [...] So verschieden sie voneinander sind: sowohl Landwirtschaft als auch Kapitalismus verkörpern privates Eigentum und privaten Raum. Die Stadt ist ein öffentliches politisches Gebilde, das von einem robusten Begriff des öffentlichen Raumes abhängt und ihn speist. Diese Affinität zu öffentlichem Raum mag Städten dabei helfen, ein globales Publikum durch globale Netzwerke herzustellen.*³²

Mit anderen Worten: Das Netzwerk, das Öffentlichkeit ist, mag abhängen vom Einschluss physisch erfahrbarer, meist urbaner Präsenzöffentlichkeiten. Die virtuelle Repräsentation von Räumen leitet sich ab von realen Räumen der Repräsentation und wird

²⁸ Kritikwürdig insofern, als diese Verengung das Jenseits der Nation auch dann unsichtbar macht oder in den Bereich der „Außen“-Politik abschiebt, wenn es in engstem funktionalen oder ethischen Zusammenhang mit den nationalen Angelegenheiten steht.

²⁹ G. Schulze, *Die Erlebnisgesellschaft*, Frankfurt & New York 1997, S. 747 (Herv. M. R.), S. 463.

³⁰ S. Kombüchen, *Von der Erlebnis- zur Mediengesellschaft*, Münster 1999, bes. S. 176ff.

³¹ *Pars pro toto*, siehe Governing Council of the United Nations Human Settlements Programme, „Resolution on sustainable urban development through access to quality urban public spaces“, HSP/GC/23/CRP.4/Rev.1, unter http://www.unhabitat.org/downloads/docs/9771_1_593694.pdf (Abruf vom 14.2.2014), und die Website der von UN-Habitat mitveranstalteten Biennale des öffentlichen, Raums, incl. der „Charter of Public Space“, unter <http://www.biennalespaziopubblico.it> (Abruf dito).

³² B. Barber, *If mayors ruled the world. Dysfunctional nations, rising cities*, New Haven & London 2013, S. 71.

ganz ohne diese nicht auskommen. Dies wird auch in neueren Raumkonzepten, die betonen, wie Raum durch Kommunikation erzeugt und verändert wird, weiterhin anerkannt.³³ Das Netzwerk der Arenen und Galerien, und zumal auch ihrer Backstages, wird wohl kaum je primär durch das „Netz“ realisiert werden können (und schon gar nicht durch seine massenmedialen Vorläufer); es bedarf der kleinen bzw. mittleren Präsenz- und Versammlungsöffentlichkeiten.

(b) Diskurs und Darstellung

Im Zentrum des Denkens über Öffentlichkeit stehen seit jeher Diskurse. Diese werden hierbei zunächst als verbaler Interaktionszusammenhang, also als miteinander-Sprechen verstanden, selbst wenn dieses Sprechen medial vermittelt ist. Dieses Verständnis markiert einerseits den Unterschied zu einem Diskurspositivismus Foucaultscher Prägung, bei dem die *agency* zumeist unklar oder geradezu verschleiert erscheint.³⁴ Für Öffentlichkeitstheoretiker mögen Diskurse zwar „transsubjektive Strukturen“ bilden – aber schwerlich werden sie, wie bei Foucault, „als soziales Apriori diese Subjektivitäten auslösen, steuern, strukturieren oder beherrschen“.³⁵ Dies erklärt wohl andererseits auch das Fremdeln der Luhmannschen Systemtheorie mit dem Begriff Öffentlichkeit, denn Systeme stellen ein eben solches Apriori dar. Die vorliegende Arbeit folgt grundbegrifflich – Differenzierungen bei den methodischen Erwägungen in Kapitel III unbenommen – der ‚naiven‘ Vorstellung von Diskursen als etwas lebensweltlich Hergestelltem, versteht sie also als „Kommunikationen von Akteuren über Themen, darauf bezogenen Positionen, Begründungen und Deutungen“.³⁶ Dieser Vorstellung wäre eine gewisse räumliche und zeitliche Offenheit der Kommunikationen hinzuzufügen, um Diskurse von

bloßen Gesprächen, Diskussionen und Wortwechseln abzugrenzen.

Mit ihrer Offenheit, Unabgeschlossenheit wird Öffentlichkeit demzufolge beinahe ein Definieren von Diskursen; man denke an die oben angesprochene Inklusionstendenz. *Private* Diskurse würden zu einer *contradictio in adjecto*. Dies ist freilich nicht ganz zutreffend, denn auch im privaten Zusammenhang ist der Adressatenkreis eines Sprechakts weniger abgeschlossen, als es auf den ersten Blick den Anschein hat: Meinungen über Personen, aber auch politische Erörterungen machen in Familiensystemen genauso die Runde wie in öffentlichen Foren; Positionen setzen sich durch; es gibt „Schweigespiralen“, etc. Die Unabgeschlossenheit des Adressatenkreises, vor allem aber die potenzielle Offenheit in die Zeit hinein („das unendliche Gespräch“) finden sich, wenngleich oft sehr viel weniger sichtbar, auch im privaten Raum und machen ein Überlappen mit dem Öffentlichen – und damit den Eintritt von *Neuem* ins Öffentliche – wohl überhaupt erst möglich. Aber nur wo diese Offenheit reflexiv von Sender und Empfänger mit eingerechnet, oder noch genauer: wo sie zur (in den Begriffen der Sprechakttheorie: illokutiven) *Bedingung* des Sprechens wird: nur da kann vom öffentlichen Diskurs die Rede sein. Beim simplen Vergleich zwischen den Textsorten eines sog. „Offenen“ und eines privaten oder geschäftlichen Briefs wird dieser Unterschied sofort augenfällig. Über die letzteren später ‚offen‘ zu reden ist zwar *möglich*, wenn auch bisweilen nicht statthaft; eine Positionierung von Dritten usw. wird immer noch möglich sein, wenn auch kaum ohne erhebliche Normverletzung. Für den Offenen Brief hingegen ist öffentliche Thematisierung *notwendig*; wenn er nicht in einen entsprechenden Diskurs eintritt, hat er seinen Sinn verfehlt.

³³ „Auf der Basis eines wahrnehmbaren Raumes, der sich durch soziale Praktiken bildet, entstehen in kommunikativen Prozessen Repräsentationen von Raum, werden Räume imaginiert und durch Beziehungen gebildet.“ (R. Drüeke, *Politische Kommunikationsräume im Internet*, Bielefeld 2013, S. 71, Herv. M. R.)

³⁴ Zu diesem Zug der französischen Tradition vgl. S. Mills, *Discourse*, London & New York 1997, S. 29f. Die Autorin erklärt die enorme Popularität dieser Verunklarung, wissenssoziologisch, mit dem Misskredit der marxistischen Rollenauffassungen und des entsprechenden Ideologiebegriffs. Beim späten Foucault und seinen Nachfolgern scheint es im übrigen dann doch noch zu stärker akteurszentrierten, agonalen Auffassungen von Diskursen als Spielen, als Interpretations- und „Definitionswehkampf“, gekommen zu sein. Vgl. R. Keller, „Wissenssoziologische Diskursanalyse als interpretative Analytik“, in ders. et al. (Hg.), *Die diskursive Konstruktion von Wirklichkeit*, Konstanz, 2005, S. 49–75, hier S. 54f.

³⁵ J. Renn, „Wie ist das Bewusstsein am Diskurs beteiligt?“, in Keller et al. (Hg.), *Die diskursive Konstruktion von Wirklichkeit*, a. a. O., S. 101–126, hier S. 103.

³⁶ Gerhards, „Diskursanalyse als systematische Inhaltsanalyse“, a. a. O.

Dass Diskurse verbal sind, ist insofern nicht trivial und außerdem zu spezifizieren, als dass sie, wie im Gerhards-Zitat oben anklingend, immer Diskurse *über etwas* sind. Deshalb positionieren, deuten und begründen sie. Diese strukturelle Reflexivität sichert einerseits ihre Anschlussfähigkeit und begründet andererseits ihre Affinität zur Form der Argumentation. Habermas selbst hat den Term „Diskurs“ ausschließlich für Problematisierungen und *Argumentationen* reserviert, d. h. nur für diejenige Kommunikation, die Kommunikation selbst zum Thema macht. Diskurse sind für ihn immer nur dann gegeben, wenn Kommunikation vom Handeln „nachträglich entkoppelt“ wird bzw. „handlungsentlastet“ ist, und zwar um der Annahme willen, dass man über die im Handeln wirksamen Geltungsansprüche ein Einverständnis erzielen kann.³⁷ Das grundbegriffliche Verständnis der vorliegenden Arbeit (und implizit vieler Arbeiten, in denen es um Öffentlichkeit geht) ist weniger eng; Diskurse werden performativ, als an Handlungen gekoppelt begriffen. Auch ihre Verständigungsorientierung wird nicht verabsolutiert. Im Unterschied etwa zu Bernhard Peters würden hier verhandlungsartige Konstellationen, symbolische Gewalt oder kulturelle Fragmentierung, nur weil sie die Argumentation, den Widerspruch oder überhaupt die Verständigung blockieren, nicht von vornherein als „nicht-diskursive“ Kommunikation bezeichnet.³⁸ Diskurse haben vielmehr *auch* über die (einander verstehenden) Köpfe der Subjekte hinweg statt; nicht immer ist die Intentionalität im Handlungszusammenhang selber zugänglich.³⁹ Gleichwohl ist Peters’ Abgrenzung der diskursiven von der „expressiven“ Kommunikation im öffentlichen Raum (s. u. unter dem Stichwort „Darstellung“) in gewisser Weise sinnfällig; was den Unterschied macht, ist der

simple Umstand der Nicht-Sprachlichkeit. Nur wenn Reflexivität in der Kommunikation selbst nicht unbedingt mitvollzogen, aber doch *angelegt* ist, haben wir einen Diskurs vor uns – und dafür muss sie verbal sein.⁴⁰ Innerhalb des verbalen Bereichs selber bilden Sprechakte, die explizit die Reflexion oder den verbalen Anschluss *verbieten*, zumindest Grenzfälle – weder Schießbefehl noch Redeverbot wären wir wohl geneigt, einem „Diskurs“ zuzurechnen.

Hierin zeigt sich erneut die Normativität eines von Habermas inspirierten Öffentlichkeitsbegriffs: Öffentlichkeit muss Diskurse ermöglichen, und Diskurse haben durch ihre reflexive Anschlussfähigkeit sowohl eine intrinsische Tendenz zur Inklusion (von Sprechern und v. a. Argumenten, also Sprecherpositionen) wie dazu, Verständigung und die Bildung einer „öffentlichen Meinung“ (im Gegensatz etwa zu öffentlicher Stimmung) zu ermöglichen. Dieser rationalisierende Prozess ist notwendig transformativ (etwas Neues wird inkludiert und erzeugt) *und* reproduktiv (Ausschließungen werden – vorerst – bestätigt und alte Positionen gefestigt). Dabei gerät potenziell der ganze kulturelle Bestand an Normen und Werten, aber auch an Wissen in die Reichweite von Reflexion, und an dieser Reichweite könnte man zumindest eine ganz bestimmte Art der Messung der Qualität von Diskursen – und damit von „Öffentlichkeit“ – orientieren. Ob diese Qualität dann „ihrer kritischen Intention nach“ sozialintegrativ auf eine Art *volonté générale*, also die Demokratisierung „der Gesellschaft“ hin wirken soll, wie beim frühen Habermas,⁴¹ oder lediglich kräfteverschiebend die Forderungen der Lebenswelt gegenüber Geld und administrativer Macht stärker zur Geltung bringen, wie beim späteren,⁴² ist eine zweite Frage. Grundlegend bleibt, dass eine Öff-

³⁷ Vgl. Habermas, *Theorie des kommunikativen Handelns*, Frankfurt 1995, Bd. 1, S. 71; ders., „Wahrheitstheorien“, in *Vorstudien und Ergänzungen zur Theorie des kommunikativen Handelns*, Frankfurt 1995, S. 127–183, hier S. 130f., S. 135. – Im frühen *Strukturwandel der Öffentlichkeit* hingegen ist von Meinungsbildung, Diskussionen usw. die Rede, nirgends jedoch von Diskurs.

³⁸ Vgl. B. Peters, *Der Sinn von Öffentlichkeit*, a. a. O., S. 89ff.

³⁹ Renn, a. a. O., S. 110f., spricht – recht verklausuliert – von unterschiedlichen „Grade[n] von Rekursivitätsspielflächen“, anhand derer sich Diskurse unterscheiden ließen, und entsprechend von verschiedenen „Gewichtsverteilungen zwischen intentionalen, transsubjektiven und quasi-autopoietischen Konstitutionsinstanzen“.

⁴⁰ Es mag Fälle einer Quasi-Sprachlichkeit in expressiver Kommunikation geben, wenn man etwa an Duchamps Interventionen oder an ohne Text gesungene Lieder usw. denkt; meist sind diese Kommunikationen dann jedoch der explizit verbalen Ergänzung umso mehr bedürftig, um „Sinn zu machen“. Oft wird der Schritt zum verbalen Diskurs im selben Atemzug vollzogen, emblematisch etwa bei Magrittes Bild *Dies ist keine Pfeife*.

⁴¹ Habermas, *Strukturwandel*, a. a. O., S. 339, S. 342.

⁴² Ebd., Vorwort zur Neuauflage, S. 36.

fentlichkeit umso ‚besser‘ ist, je diskursiver sie ist. Ob die Diskurse wiederum umso ‚besser‘ sind, je mehr sie in eine „öffentliche Meinung“ münden, oder ob vielleicht gerade das Gegenteil der Fall ist,⁴³ und welchen Stellenwert diese öffentliche Meinung dann im Verhältnis zu staatlichen Entscheidungen hat – dies sind demokratietheoretisch sehr wichtige Fragen, die für die Zwecke der vorliegenden Arbeit aber im Hintergrund bleiben können; ein paar wenige Bemerkungen hierzu im nächsten Unterkapitel. –

Ein vom diskursiven abweichendes normatives Modell konstruiert das Mitte der Siebzigerjahre veröffentlichte und sehr bekannt gewordene Buch von Richard Sennett über *The fall of public man*.⁴⁴ Es tut dies anhand der begrifflichen Unterscheidung von öffentlich vs. privat und behauptet, das öffentliche Leben Europas habe seine „Energie“ weitgehend aus der menschlichen Fähigkeit zum Maskentragen und Schauspiel gezogen, die dann im 19. Jahrhundert durch den Narzissmus und eine „Tyrannei der Intimität“ zerstört worden sei. Sennett sieht nicht sosehr die Räume freien Rasonnierens als das gefährdete höchste Gut der bürgerlichen Öffentlichkeit, sondern allgemeiner und ‚kultureller‘ die Fähigkeit, „mit Fremden auf eine emotional zufriedenstellende Weise umzugehen und doch Distanz zu ihnen zu wahren“ (ebd., S. 35). Dafür braucht es *Konventionen*, die einer öffentlichen Kommunikation erst genuine *Expressivität* erlauben – Kategorien, die Sennett im Theater gut aufgehoben sieht, die aber der aus der kapitalistischen Privatisierung der Bürger, dem Kul-

tus des Intimen und des Authentischen erwachsende Zwang zur öffentlichen Offenbarung gerade zunichte macht (vgl. S. 58f.).⁴⁵ Das Agens, das die konventionell-expressive Öffentlichkeit zerstört, sind „Regungen... des Narzissmus“, die in ihrer „Unabgeschlossenheit und Unabschließbarkeit“ einen „gänzlich *formlos*“^[en] Ausdruck erzwingen: „jede Gestaltung, jede Objektivierung scheint die ausgedrückten Gefühle ihrer Authentizität zu berauben“ (S. 421f.; Herv. M. R.). Geformte Darstellung und objektivierender Diskurs werden daher in einer das Intime und Öffentliche konfundierenden Kultur unter Verdacht gestellt.

Habermas hat Sennett recht bündig bescheinigt, seine Diagnose „an einem falschen Modell zu orientieren“.⁴⁶ Der „hochstilisierte Rahmen“ des feudalen, „repräsentativen“ Typus von Öffentlichkeit habe nicht erst im 19., sondern bereits im 18. Jahrhundert begonnen zu zerbrechen; zur damals entstehenden spezifisch bürgerlichen Öffentlichkeit habe von Anfang an auch eine „publikumsbezogene Privatheit“ gehört. Dies ist sicherlich triftig und wird bei der Analyse des bürgerlichen Theaters und seiner Ambivalenzen (Kapitel II.2c) noch eine Rolle spielen. Gleichwohl ist Sennetts Modell, jenseits der Frage historischer Präzision, *grundbegrifflich* interessant. Es erinnert daran, dass die bürgerliche Opposition gegen das „Geheime“, hinter den Kulissen Stattfindende (heißt: die fürstlichen Arkanpolitiken) zusammen mit vielen anderen Faktoren (wie Entkonventionalisierung und Flexibilisierung⁴⁷) einer ganz bestimmten Entwicklung des Öffentlichkeitsideals zumindest Vorschub

⁴³ Dieses im Sinne einer Kritik an „veröffentlichter“ (Mehrheits)-Meinung (worin auch Habermas eine ihrer Funktionen sieht), wenn diese Kritik (im Gegensatz zu Habermas' Annahmen) selbst nicht die Form eines Konsensus annehmen darf und kann. Mit einem skeptizistischen Akzent argumentiert so etwa J. Graham, „Public opinion and the public sphere“, in C. J. Emden & D. Midgley, *Beyond Habermas*, New York & Oxford 2013, S. 29–41. Interessanterweise koinzidiert dieser eher konservativ, d. h. aus der alten Angst vor ‚Vermassung‘ inspirierte Aufsatz in der Pointe mit der alten linken Kritik an Habermas' bürgerlicher Öffentlichkeit, diese verdränge im rationalisierenden Diskurs notwendig marginale Sprecher, Erfahrungen und Antagonismen und sei daher „Scheinöffentlichkeit“ (O. Negt & A. Kluge, *Öffentlichkeit und Erfahrung*, Frankfurt 1972, S. 134f.).

⁴⁴ R. Sennett, *Verfall und Ende des öffentlichen Lebens. Die Tyrannei der Intimität*, Frankfurt 1986.

⁴⁵ In Anlehnung an Sennett, Agnew und andere rekonstruiert Bernd Stegemann denselben Sachverhalt sozialund theatergeschichtlich unter Rückführung der Kausalität vor allem auf den Markt und seinen Zwang zur Präsentation von glaubwürdiger Warenqualität unter Fremden: Es „... entsteht eine bürgerliche Gesellschaft, die für ihr soziales Leben eine neue, vom Adel unterschiedene Technik des Authentischen kreieren muss. [...] Die Sichtbarkeit der Spielregeln des Adels wird nun gerade nicht mehr als Technik der Glaubwürdigkeit anerkannt, sondern als Lüge bewertet.“ (*Kritik des Theaters*, Berlin 2013, S. 42, S. 46.)

⁴⁶ Habermas, *Strukturwandel*, a. a. O., S. 17. Zum Folgenden vgl. ebd.

⁴⁷ Hellmuth Plessner rechnet interessanterweise (lange vor Sennett) auch die Anti-Entfremdungs-Polemik der Theoretiker der Arbeiterklasse zur bürgerlichen Ideologie eines öffentlichen „Einsseins mit sich selbst“ und zu den Faktoren, die einen „entmythisierten Öffentlichkeitsbegriff“ blockieren. (*Das Problem der Öffentlichkeit und die Idee der Entfremdung*, Göttingen 1960, S. 18f., S. 21.)

leistete: einer Entwicklung, die eine Exposition auch noch des Innersten der Menschen nicht nur erlaubte, sondern, wie Sennett am Beispiel der Dreyfus-Affäre zeigt,⁴⁸ sie sogar forderte oder gar zum Oberkriterium aller Legitimität erhob. Ähnlich und noch krasser lag der Fall wohl bereits ein Jahrhundert früher in den jakobinischen Momenten der Französischen Revolution mit ihrem Gesinnungsterror.⁴⁹ Daher konnte dieses Ideal – das heute eine späte Blüte im Kult der „Transparenz“ zu treiben scheint – in sehr prononcierten Gegensatz geraten zur klassisch-griechischen Auffassung, der das weltliche Handeln *als solches* galt, unabhängig von der „Gesinnung“.⁵⁰ Der zunehmende „Authentizitätszwang“ der Moderne, der – meist vergeblich – gegen Entfremdungserfahrungen opponiert,⁵¹ führt im öffentlichen Bereich dazu, jeden Ausdruck auf seine Motiv-Wurzeln zu befragen, der Arena zu misstrauen und hin zur Backstage zu wollen – und zwar in letzter Instanz zur allerprivatesten, der des „Ich“.

An dieser Stelle allerdings ist etwas ganz Simples begrifflich festzuhalten, das in Sennetts Reden von Form vs. Formlosigkeit und von öffentlich-theatralischer „Eigenständigkeit der Darstellung gegenüber dem Text“⁵² wieder und wieder betont wird: In der Öffentlichkeit verständigen wir uns nicht nur, wir stellen immer auch dar. Dies wird im Habermasschen Modell zwar insofern berücksichtigt, als die „dramaturgische“ Funktion von Handlungen und der „expressive“ Geltungsanspruch von Diskursbeiträgen in ihm systematisch fungieren.⁵³ Aber es lässt sich plausibel behaupten, dass die Darstellung noch einmal etwas anderes, Höherstufiges ist als die neben Normativität und Kognition stehende „Expression“. Ohne Darstellung – Repräsentation – kein semiotisches System; ohne öffentlich *sichtbare Gegenstände* keine Verstan-

digung über dieselben. Die Gegenstände mögen dabei materiell oder immateriell sein – die deutsche Sprache erlaubt es treffend, sie alle als „Gegenstände“ (einer Betrachtung, Erörterung usw.) aufzufassen. Nicht notwendig ist das, was sich dem Dargestellten in der Öffentlichkeit gegenüberstellt, sofort eine verbale Reaktion; noch weniger notwendig ist es eine diskursive Auseinandersetzung. Für beides aber bietet die Darstellung Anschlussstellen. Werden diese genutzt, entfaltet sich Öffentlichkeit. In *nuce* aber ist sie bereits in dem vielen Augen oder Ohren zugleich Vorgeführten, dem öffentlichen Gegenstand, enthalten. Die Messe, die Sinfonie, die Installation sind ‚Öffentlichkeitspotenziale‘. Durch das erste Wort, das im entsprechenden Forum über sie gesprochen wird, werden sie aktualisiert. Dabei wird immer neues interpretatives Licht auf die „Gegenstände“ geworfen, die dadurch entweder dieselben bleiben oder aber sich verändern. Ein Korpus an Informationen und Deutungen wird reproduziert oder transformiert, der, wenn das gesamte Netzwerk in Betracht gezogen wird, letztlich derjenige „der Gesellschaft“ ist. Öffentlichkeit bestimmt somit, was die Gesellschaft wahrnimmt, darstellt und diskutiert – pointiert gesagt: wie sie sich selber deutet.

Dies alles ist wichtig, um die folgenden beiden, stark auf bestimmte Arten *der Diskurse* zugeschnittenen Unterkapitel richtig einzuordnen. Andere Kategorisierungen von Öffentlichkeit, wo man eher nach der Art der *Darstellung* unterscheidet, sind denkbar, z. B. medial vs. persönlich, produkthaft vs. prozedural, thetisch vs. signalartig. Das Feld dieser Untersuchung bereits – Theater – ist durch die in ihm vorherrschende *Darstellungsweise* abgegrenzt. Bernhard Peters hat das Verhältnis von Diskurs und Darstellung in der Öffentlichkeit zu bestimmen eine „faszi-

⁴⁸ Sennett, *Verfall und Ende*, a. a. O., S. 306–320.

⁴⁹ Vgl. H. Arendt, *Über die Revolution*, München 1974, S.122ff.

⁵⁰ Emil Staiger bemerkt dies anhand der Konstellation von Schuld der Tat und Unschuld der Absicht in Sophokles' *König Ödipus*: „Er [der Grieche], dem die Polis alles gilt, der kein Privatmann, sondern vor allem Bürger sein will und im Namen der Stadt empfindet, hat kein Verständnis dafür, dass ‚gut‘ allein der gute Wille sei und Gott allein das Herz ansehe... Er nimmt den Menschen so, wie er in der Öffentlichkeit in Erscheinung tritt, und macht ihn für seine Erscheinung haftbar, unbekümmert um seine Gesinnung.“ (E. Staiger, *Gipfel der Zeit*, Zürich & München 1979, S. 25.)

⁵¹ Vgl. H. Rosa, *Weltbeziehungen im Zeitalter der Beschleunigung*, Frankfurt ²2013, S. 174f., S. 242–247.

⁵² Sennett, *Verfall und Ende*, a. a. O, S. 152.

⁵³ Habermas, *Theorie des kommunikativen Handelns*, Bd. 1, a. a. O., S. 135ff, S. 436–439.

nierende Herausforderung“ genannt.⁵⁴ Als politischer Soziologe hat er sie jedoch erklärtermaßen nicht angenommen und sich auf den Bereich der öffentlichen Diskurse konzentriert. Und bei aller Aufmerksamkeit für die Ebene der Darstellung tut es ihm diese Arbeit darin gleich. Das Interesse an einer ganz bestimmten Eigenschaft des Darstellungsfeldes Theater (politisch zu sein) konzentriert sich nämlich auf die Frage, ob politische Diskurse darin verarbeitet oder generiert werden und wenn ja, auf welche Weise. Insofern bestimmt diese Frage die weitere Kategorisierung.

Zunächst jedoch sei aus den ersten beiden Unterkapiteln Folgendes festgehalten und zugespitzt: Einen Bereich können wir „öffentlich“ nennen, insofern

- (a) *reflexiv anschlussfähige Kommunikation* (Diskurs) überhaupt in ihm vorrangig statthut und
- (b) *präsentative (non-verbale) Symbole in dieser mitreflektiert* werden, wobei
- (c) *Sprecher ihre Beiträge auf ein Publikum ausrichten (Arena) und*
- (d) *dieses Publikum diese Ausrichtung auch versteht (Galerie) und ggf. darauf zustimmend oder ablehnend reagiert.*

Kriterium [c] ist außerdem mit Backstage-Prozessen verbunden bzw. lässt sich an diesen mit ablesen. Dies wird wichtig sein, wenn in der Fallstudie untersucht wird, inwieweit betriebsinterne Produzentendiskurse sich eigentlich an Arenen ausrichten, und an welchen.

(c) Politische Öffentlichkeit

Nachdem zumindest angedeutet wurde, dass Öffentlichkeit qua Diskurs und Darstellung das Selbstverständnis und den Wissensstand der Gemeinschaft und ihrer Mitglieder reproduziert, verändert und aushandelt, stellt sich natürlich die Frage, ob sie damit nicht schon immer und als solche „politisch“ ist. Ohne dem Kapitel 2 vorzugreifen, dem es um ein genaueres Verständnis „des Politischen“ zu tun ist, können wir erst einmal der Intuition stattgeben, dass es öffentliche Foren gibt, wo es *nicht* primär um politische Fragen geht, sondern um andere Dinge: den Tod von Lady Di etwa, die Tabellenplätze der Bundesliga oder den Literaturnobelpreis. Auch wissenschaftliche Kongresse oder Automobilmessen als öffentliche Räume scheiden aus, wenngleich aus anderen Gründen. Intuitiv ist ebenso klar, dass die Einstufung der Berliner „Love Parade“ der Neunzigerjahre als politische Demonstration auf viel Kritik stieß, während niemand diese Kategorisierung bei Märschen gegen den Bosnienkrieg oder für Erneuerbare Energien in Frage stellte.

Welche Themen also werden von politischer Öffentlichkeit dargestellt, welche Ansprüche in ihr erörtert? Schwerlich solche, die nur intrinsische Eigenschaften des Gegenstands, also etwa: Charaktereigenschaften, technische Produktqualität, ästhetischen Wert usw., betreffen. Schon gar nicht jene, in denen von diesen Eigenschaften zugunsten eines auf ihrer Grundlage ausgehandelten Tauscherts abstrahiert wird. *Markte*, und zwar sowohl produkt- wie konsumorientierte, sind Öffentlichkeiten, aber sie sind nicht politisch. In der später zu erörternden Arendtschen Terminologie sind sie die Öffentlichkeit des Homo Faber bzw. des Konsumenten.⁵⁵ – Ebenso wenig kommen für die politische Öffentlichkeit Themen der „Intimität“ infrage, also isoliert betrachtete Gefühle und Einzelschicksale von Personen. Selbst die Kontextualisierung sol-

⁵⁴ Peters, *Der Sinn von Öffentlichkeit*, a. a. O., S. 108. – Peters spricht, semantisch etwas gewagt, sogar von diskursiven vs. „präsentativen“ *Bedeutungen*. Er verortet sie „in den Künsten und in populärer Unterhaltung, in der Literatur, in Geschichten und Märchen, in Zeichen, Fotos, Werbegraphik, der Architektur, Gedenkstätten, öffentlichen Ritualen, in Konsumgütern, Mode, Sport“ (ebd.).

⁵⁵ Vgl. H. Arendt, *Vita activa*, München 1989, S. 146ff.

cher Themen durch Kunst enträt eines positionalen Elements der Verhandelbarkeit, das wir intuitiv mit politischer Öffentlichkeit in Verbindung bringen.⁵⁶

Näher läge es, politische Öffentlichkeit auf die Politik zu beziehen. Politik wäre hier systemtheoretisch als jener Bereich der Gesellschaft zu verstehen, in dem kollektiv verbindliche Entscheidungen formuliert, aggregiert und durchgesetzt werden.⁵⁷ Die Triftigkeit dieser Auffassung von Politik wird nicht geschmälert, wenn man einschränkend hinzufügt, dass in ihr nur ganz bestimmte Aspekte dessen zum Tragen kommen, was man als „politisch“ bezeichnet (siehe Unterkapitel [2]). Nun aber politische Öffentlichkeit ausschließlich als das aufzufassen, was sich auf dieses „politische System“ beobachtend bezieht bzw. diesem System die Selbstbeobachtung ermöglicht⁵⁸, birgt die Gefahr eines Rubrizierens, unter dem dann nur noch *bereits etablierte* politische Akteure und Themen auftauchen – so wie es in der Tat, oder zumindest der Tendenz nach, im Politikteil der Tageszeitungen der Fall ist. Warum es aber auch immer wieder einmal *neue* Themen und Akteure in diesen Politikteil ‚schaffen‘ (und andere nicht), kann dieser systemtheoretische Ansatz allein nicht erklären. Im Gegenteil präjudiziert er, schon dem Beobachtungs-Vokabular nach, eine ganz bestimmte zeitgenössische, stark

selbstreferenzielle Form von politischer Öffentlichkeit: Ausrichtung eines sozial dispersen Publikums (eigentlich: Einzelinteressierter) an einer ihrerseits an ihnen ausgerichteten Politikdarstellung.⁵⁹ Die in einer solchen Konstellation vorrangig geführten Diskurse sind im Habermasschen Sinne strategisch, nicht verständigungsorientiert.⁶⁰ Dies ist ein Teil der Wahrheit: Neue öffentliche Akteure und Debatten – man denke an so unterschiedliche Phänomene der letzten Jahre wie Occupy Wallstreet, den akademischen Diskurs um alternative Wohlstandsparameter oder die sozial weitgefächerte Sterbehilfediskussion – werden *auch* dadurch politisch, dass sie mehr oder weniger direkt Erwartungen an „die Politik“ (an zu treffende kollektiv verbindliche Entscheidungen) artikulieren. Eine Positionierung von Thesen und Slogans in den Massenmedien und eine Reaktion der institutionalisierten Politik sind ein Erfolgskriterium für die entsprechenden Akteure.⁶¹

Aber – und dies ist das Entscheidende – die Definition dessen, was ein kollektiv relevantes und entscheidungsbedürftiges Thema ist, die Ausdifferenzierung von Alternativen bzgl. der Ziele und Mittel einer solchen Entscheidung, usw.: sie erfolgen nicht (nur) top-down, aus den Vorgängen des politischen Systems heraus. In deutschen Massenmedien, auf Demos

⁵⁶ Beide Bereiche, die Märkte und die Intimität, je separat zu erwähnen ist deshalb wichtig, weil das neuzeitliche Theater justament oft – etwa von dem bereits zitierten Bernd Stegemann – als Institution beschrieben wird, die der Glaubwürdigkeitsproduktion in marktförmigen Gesellschaften diene und in der Zuschauer lernten, „dass Sicherheit genauso im Versprechen der Aufführung (performance) liegt wie im Vollzug (performance) des Versprechens“ (J.-C. Agnew, *Worlds Apart: The market and the theater in Anglo-American thought*, Cambridge et al. 1986, S. 158).

⁵⁷ So Jürgen Gerhards, „Politische Öffentlichkeit“, in Neidhardt (Hg.), *Öffentlichkeit, öffentliche Meinung, soziale Bewegungen*, a. a. O., S. 77–105, hier S. 93.

⁵⁸ Ebd., S. 97f.; auch Gerhards & Neidhardt, a. a. O., S. 58.

⁵⁹ Zu dieser Darstellung können, strukturfunktionalistisch gesehen, natürlich nicht nur mandatierte Politiker, sondern auch andere qua „Amt“ instituierte Rollenträger in Universitäten, Unternehmen usw. beitragen – wobei die klassisch-moderne Diagnose war, dass die professionalisierte Politik immer mehr ins Zentrum rückt. (Vgl. T. Parsons, *Das System moderner Gesellschaften*, München 1972, S. 27, S. 130f.) Ein halbes Jahrhundert später erscheint weder die empirische Diagnose allzu ungetrübt gültig, noch ist es plausibel, nur dann von einer „politischen Erscheinung“ zu sprechen, wie Parsons dies tut, wenn es um die konkrete „Verwirklichung der Ziele einer besonderen Gemeinschaft geht“ (S. 27, Herv. M. R.). Auch die Formulierung solcher Ziele ist eine politische Tätigkeit.

⁶⁰ Zeitdiagnostisch hat dies Habermas, was die Massenmedien betrifft, schon früh sehr ähnlich gesehen (*Strukturwandel*, a. a. O., S. 312ff.). Das Argument hier geht gegen die Hereinnahme dieser Zeitdiagnostik in die Grundbegriffe selber – ganz im Sinne der Habermasschen Unterscheidungen zwischen Lebenswelt und System, Teilnehmer- und Beobachterperspektive, kommunikativem vs. strategischem Handeln usw.

⁶¹ Dies deutet vielleicht auf einen ‚kulturell‘ verankerten Primat des politischen Systems für die ihm zugewandte „weltaneignende“ politische Öffentlichkeit, und erhellt die Chancen und Schwierigkeiten, die Resonanz der letzteren über die nationalen Grenzen, welche Grenzen der politischen Systeme selbst sind, auszuweiten. Vgl. Rosa, a. a. O., S. 357f.

und Parteiveranstaltungen wurde nicht 40 Jahre lang systematisch und kontinuierlich das Pro und Contra von Atomkraft diskutiert, sondern eher in um bestimmte Ereignisse zentrierten Schüben. Dennoch ist davon auszugehen, dass die deutsche *politische Öffentlichkeit* von Wyhl bis Fukushima einen Meinungsbildungsprozess durchgemacht hat, dessen Ergebnis dann bestimmte Entscheidungen, zuletzt die von der Ethikkommission vorbereitete und vom Bundestag im Juni 2011 beschlossene des Atomausstiegs, mit ermöglichte. Das Verbot des Rauchens in öffentlichen Gebäuden, die Einführung des Elterngelds für Väter, die Legalisierung gleichgeschlechtlicher Partnerschaften: alles Entscheidungen, die *auch* auf eine politische ‚Dauer‘-Öffentlichkeit angewiesen waren, die sich nicht in einer direkten Referenz auf das aktuelle politische System erschöpfte. Diskussionen über solche Themen in Versammlungsöffentlichkeiten, im halböffentlichen Bereich, im Internet: sie alle treiben politischen Wandel mit voran, und sie sind Diskurse politischer Öffentlichkeit.

Es ist also eine bestimmte Art, Themen als gesellschaftlich relevant und in letzter Instanz kollektiv entscheidungsbedürftig anzusehen, die hier als konstitutiv für politische Öffentlichkeit aufgefasst werden soll – ohne dass diese Entscheidungsbedürftigkeit jedes Mal *direkt* zum Thema werden müsste. Den Primat hat nicht die Rationalisierung der politischen Entscheidungen, sondern die „Rationalisierung des öffentlichen Argumentationshaushalts“⁶². Politische Öffentlichkeit muss sich daher nicht in spezialisierten Foren ereignen – die wie das genannte Politikressort oder eine öffentliche Demonstration aufs politische System ausgerichtet sind –; sie kann es überall tun. Wo sie es tut, ist eine empirische Frage, vielleicht eine der interessantesten der gegenwärtigen politischen Soziologie. Wohlgermerkt nimmt dieser Ansatz, so

normativ anspruchsvoll er sich zunächst darstellt, den ursprünglich im *Strukturwandel der Öffentlichkeit* formulierten, weiter reichenden Anspruch (teilweise) zurück, politische Publika sollten „deliberieren“ und so als Organ der *volonté générale* politische Konsense herstellen bzw. sichern, im Mindestfall die Deliberation des politischen Systems „kontrollieren“. Solche Zurücknahme hat, wie oben bereits angedeutet, auch der spätere Habermas selbst betrieben. In *Faktizität und Geltung* beschreibt er die Öffentlichkeit nur mehr als einen „Resonanzboden“ politischer Probleme, eine Art „Warnsystem“⁶³ und bewegt sich damit, in Bezug auf die Funktion – nicht aber die Genese – öffentlicher Meinung auf Luhmann zu, der von einer „Anpassung der Themenstruktur ... an den jeweiligen Entscheidungsbedarf der Gesellschaft“ gesprochen hatte.⁶⁴ In beiden Ansätzen tritt das Qualifizieren der *Meinungen* hinter jenes der *Themen* zurück. Der entscheidende Unterschied bleibt für Habermas – und für diese Arbeit – dass der „Bedarf“ normativ letztlich immer in der (für Luhmann soziologisch unsichtbaren) Lebenswelt verortet wird, dass also Öffentlichkeit die Systeme (vor allem die Politik) auf dieser Grundlage zu kritisieren imstande sein muss. Für Luhmann hingegen wird der „Entscheidungsbedarf“ durch die Systeme, hier insbesondere das politische, selbst definiert. Entsprechend sieht Luhmann die funktionale Leistung politischer Öffentlichkeit vor allem in einer Begrenzung, Habermas eher in einer Erweiterung von Themen.⁶⁵

Im Fokus auf Themen- vor Meinungsbildung erscheint auch die *politische Rhetorik* im richtigen Licht – und damit ein spezifischer Zusammenhang von Diskurs und Darstellung. Rhetorik hat in der politischen Öffentlichkeit immer ihre Rolle gespielt und wird sie weiterhin spielen. Ihre Effekte per se als ideologisch bzw. verunklarend zu diffamieren, verkennt die be-

⁶² B. Peters, „Deliberative Öffentlichkeit“, in L. Wingert & K. Günther (Hg.): *Die Öffentlichkeit der Vernunft und die Vernunft der Öffentlichkeit*, Frankfurt 2001, S. 655–677, hier S. 657.

⁶³ J. Habermas, *Faktizität und Geltung*, Frankfurt 1998, S. 435.

⁶⁴ N. Luhmann, „Öffentliche Meinung“, a. a. O., S. 15.

⁶⁵ Luhmann gesteht allerdings an anderer Stelle zu, dass öffentliche Beteiligung genau dasjenige ‚vorrätig‘ zu halten hilft, was von der politischen Entscheidung zunächst verneint wird – also was verhindert, dass die unterdrückte Alternative vernichtet wird („Komplexität und Demokratie“, in *Politische Planung*, a. a. O., S. 35–45, hier S. 40). Dies ist zwar keine Erweiterung, wohl aber eine *Verhinderung der Verengung* des Themenspektrums. Damit wird ein Aspekt angesprochen, der in Kapitel 2c als ‚sichtbar machende‘ Funktion des Politischen gestreift und der sich in Form der „Latenz“ durch die Fallstudie erneut in die Diskussion drängen wird.

deutende Mobilisierung von Emotionen und Sinn-Besetzungen, die durch diese Effekte geleistet wird – eine Mobilisierung, die logisch (bislang) Getrenntes zueinander zu bringen vermag und in diesem Sinne „welterschließend“ ist.⁶⁶ Affekte zu erregen, besonders jene, welche die Menschen in Bewegung bringen, war bereits für Aristoteles genauso selbstverständlich eine zentrale Funktion politischer Rede, wie durch Metaphern einen „fremdartigen Ton“ zu erzeugen, neue Sichtweisen anzuregen und dadurch Aufmerksamkeit zu gewinnen.⁶⁷ Ähnliche Effekte können sicher auch mit außersprachlichen politischen Symbolen, Bildern usw. hervorgerufen werden. Das Telos ihrer Verwendung indes liegt letztlich, zumal von der Warte säkularisierter und spezialisierter Gesellschaften gesehen, in der streng „innerweltlichen“ Transformation von Bewertungen und Behandlungen, von Gründen und Schlussfolgerungen. Schon Aristoteles hatte bezüglich des Gebrauchs von Tropen in der politischen Rede auf „Klarheit“ und „Angemessenheit“ insistiert (wobei er letztere vor allem durch eine Balance von Pathos und Ethos definierte);⁶⁸ dabei sei freilich niemals die ultimative Präzision des schriftlichen Stils zu erlangen, denn „der Stil der Streitrede entspricht am ehesten der Kunst des Schauspielers“.⁶⁹ Damit war, wohlgemerkt, immer unidirektionale politische Kommunikation gemeint; die „Zähmung“ rhetorischer Mittel (Habermas) ist sicher ein noch stärkeres Imperativ für die politische *Diskussion*, wo sich eine spezifisch verhandelbare Pluralität und die Tendenz zu Pro und Contra erst wirklich entfalten können. Dies schließt aber eben nicht aus, sondern setzt im Gegenteil mit voraus, dass die *Aufmerksamkeit* auf Gegenstände, ja das Herauspräparieren *als*

politische Gegenstände schon vor der Diskussion erzeugt bzw. befördert wird, etwa durch bildliche Präsentation oder – im Diskurs – eben durch individuelle Rhetorik.

Provisorisch und vorbehaltlich der Erörterungen in Kapitel 2 ist festzuhalten: In der sogenannten „politischen“ Öffentlichkeit hat eine Ausrichtung der Themen und Argumente auf *Probleme bzw. Konflikte des Gemeinwesens* statt. Das Idealformat der politisch-öffentlichen Diskurse sind daher *Debatten*, aber auch andere Diskurse sind politisch, sofern sie eine gewisse argumentative Polarisierung aufweisen. Es geht um Gemeinsames, das strittig und das entscheidungsfähig ist. Dass es strittig ist, heißt, dass es neuer Affirmation oder aber der Negation bedarf. Setzt sich letztere durch, wird Druck auf das politische System erzeugt, durch Entscheidungen entsprechende Veränderungen herbeizuführen, oder aber es wird – im Falle einer Umwälzung – das politische System selbst erneuert.⁷⁰

(d) Kulturelle Öffentlichkeiten

Öffentliche Diskurse, so wurde sinngemäß im Unterkapitel [b] festgehalten, reproduzieren und transformieren eine öffentliche Kultur; ein bestimmtes Repertoire an Wissensbeständen, Normen und Werten, kollektiven Selbstdeutungen.⁷¹ Wie aber grenzen wir innerhalb dieses Repertoires noch einmal eine gesonderte „kulturelle“ Sphäre ab? Haben Theater, Museen, Buchmessen wirklich einen besonderen Status, und inwiefern „reproduzieren“ bzw. „transformieren“ sie Kultur?

⁶⁶ Vgl. die Diskussion einer politischen Metapher bei C. Geertz, „Ideology as a cultural system“ in ders., *The interpretation of cultures*, New York 1973, S. 193–233, hier S. 209–211. Zum Terminus „welterschließend“ als entgegengesetzt zu „innerweltlich“ siehe J. Habermas, *Der philosophische Diskurs der Moderne*, Frankfurt 1988, S. 240ff. Habermas geht davon aus, dass Kunst und Literatur auf die erstere Geltungsdimension, Wissenschaft, Moral und Recht auf die zweite spezialisiert sind (S. 243) – letztere, und mit ihnen auch das *politische* Sprechen leben für ihn zwar *auch* „von der Leuchtkraft metaphorischer Redewendungen, aber die keineswegs getilgten rhetorischen Elemente sind gleichsam gezähmt und in Dienst genommen für spezielle Zwecke der Problemlösung“ (S. 245).

⁶⁷ Aristoteles, *Rhetorik*, Stuttgart 1999, S. 77–85 [1378a–1380b], S. 156 [1404b] ff.

⁶⁸ Ebd., S. 154 [1404b], S. 165 [1408a].

⁶⁹ Ebd., S. 181 [1413a].

⁷⁰ Es ist in diesem letzteren Falle, dass die Macht zur Bedeutungsverschiebung politischer Rhetorik, ja ihre Fähigkeit zum Neu-„Bestimmen“ von Bedeutungen, die immer vorhanden ist, das größte Gewicht erhält: die Prägung eines neuen Vokabulars gehört zu jeder politischen Umwälzung konstitutiv hinzu. In diesem Zusammenhang betrachtet auch Cornelius Castoriadis das „Magma“ von sprachlichen Bedeutungen, wo Sprecher sich zwar einerseits „auf Identisches beziehen können müssen“, dies aber vor allem, um „Anderes zu schöpfen“. (*Gesellschaft als imaginäre Institution*, Frankfurt 1990, S. 566ff., hier S. 578.)

⁷¹ Vgl. Peters, „Deliberative Öffentlichkeit“, a. a. O., S. 668.

Der Versuchung, extensional unter kulturellen Öffentlichkeiten all das – oder ‚nur das‘ – zu fassen, was heutzutage Gegenstand der Betrachtung in Feuilletons werden kann, kann nicht ohne weiteres nachgegeben werden, solange man einen gewissen gesellschaftstheoretischen Anspruch hochhalten will. Auch wenn die (oft wenig entwickelten) sog. speziellen Soziologien wie Musik- oder Literatursoziologie nominell unter „Kultursoziologie“ subsumiert werden und damit Kultur als ein Spezifisches bereits irgendwie vordefiniert scheint, darf dies nicht darüber hinwegtäuschen, dass Kultur zu den soziologischen Grund- bzw. Schlüsselbegriffen gezählt und damit behauptet wird, dass sie ‚die Gesellschaft‘ als Ganzes durchdringt.⁷² Kultur wiederum mit Gesellschaft gleichzusetzen bzw. mit deren Handlungs-, ggf. auch Kommunikationsmustern (*patterns*), ist daher eine Tendenz, die bei ihrer Betrachtung unwillkürlich Raum greift. Der entsprechende Kulturalismus, der z. B. die gesamte Wissenschaft oder auch Regierungsformen unter „Kultur“ einbegreift, findet sich bei unterschiedlichsten sozialwissenschaftlichen Autoren und Denkstilen.⁷³ Sie oszillieren zwischen einem undifferenziert „totalitätsorientierten“ und einem spezifischer „bedeutungsorientierten“ Kulturbegriff.⁷⁴ Am konsequentesten und einflussreichsten ist dieser letztere wohl von Clifford Geertz formuliert worden, der von „Netzen von Bedeutung“ sprach, die zwischen Symbolen und Verhalten aufgespannt seien, oder auch von den „symbolischen Dimensionen sozi-

alen Handelns“.⁷⁵ Diese Definition enthält ein für die Abgrenzung kultureller Öffentlichkeit nützliches Element – das semiotische –, auf das zurückzukommen sein wird; würde man ihr allerdings in ihrer Gänze folgen, wäre kulturelle Öffentlichkeit dann doch fast *jede* Öffentlichkeit – der Kulturbegriff würde (zumindest für unseren Zusammenhang) redundant.⁷⁶ Eine bestimmte Lesart des Strukturfunctionalismus wiederum, die beim Kultursystem die Funktion der „Normenerhaltung“ (*pattern maintenance*; „*latency*“), also der *Reproduktion* von Handlungs- bzw. Wertmustern verortet sieht,⁷⁷ könnte uns mittelbar dazu führen, einerseits alles, was mit Erinnerungs- und Identitätspflege zu schaffen hat, als kulturell anzusehen (also so heterogene Dinge wie Museen, Feiertage, Konfirmationen, Schulen bzw. bestimmte Schulfächer). Andererseits würde so auch jede Art von Ritualen automatisch „kulturell“ (siehe Unterkapitel 2e), weil Rituale gesehen selbst dann wert-affirmativ sind, wenn sie auf den ersten Blick eher das Neue als das Alte in den Vordergrund rücken (wie im Falle von Talentwettbewerben oder Theaterpremierern). Begräbnisse und Hochzeiten wären also genauso kulturelle Öffentlichkeit wie Kochkurse und philosophische Seminare.

An diesem Ansatz stören mindestens drei Dinge: Die Kategorie würde empirisch unüberschaubar, die Abgrenzung des Öffentlichen zum Privaten wie des Kulturellen zum Politischen wären funktional nicht

⁷² K.-S. Rehberg, „Kultur“, in H. Joas (Hg.), *Lehrbuch der Soziologie*, Frankfurt & New York 2001, S. 64–92, hier S. 68.

⁷³ Siehe etwa für das Stichwort Wissenschaft T. Parsons, *The social system*, Glencoe 1952, S. 326ff.; für den Bereich Technologie pars pro toto C. v. Barloewen, „Epilog“, in ders./M. Rivera/K. Töpfer (Hg.), *Nachhaltigkeit in einer pluralen Moderne*, Berlin 2013, S. 411–514, bes. S. 414., S. 478; für Regierungsformen Rehberg, a. a. O., S. 71; für Ideologien C. Geertz, „Ideology as a cultural system“, a. a. O., bes. S. 218–220., S. 230ff.

⁷⁴ Siehe A. Reckwitz, *Die Transformation der Kulturtheorien*, Weilerswist 2000, S. 72–78, S. 84ff.

⁷⁵ C. Geertz, „Thick description. Toward an interpretive theory of culture“, in ders., *The interpretation of cultures*, a. a. O., S. 3–30, bes. S. 5.

⁷⁶ Ganz anders sieht dies aus, wenn man sich für *Erklärungsmuster des Handelns* interessiert – hier behaupten der sog. Cultural Turn der Sozialwissenschaften und sein Abheben auf Verstehensprozesse natürlich sein Recht. Die in diesem Unterkapitel herauspräparierte Definition von Kultur ist deshalb ‚enger‘, weil das Interesse daran primär „differenzierungstheoretisch“ und eben nicht „kulturtheoretisch“ ist (vgl. Reckwitz, a. a. O., S. 79ff.).

⁷⁷ Vgl. Parsons, *System moderner Gesellschaften*, a. a. O., S. 20, S. 25f., S. 126f. Sicher sind Parsons und sein Mitarbeiter Bales zunächst auch davon ausgegangen, dass die L-Funktion nicht nur einer *Erhaltung*, sondern auch einer *Erneuerung* von Mustern dienen kann, welches im Ausdruck „*pattern maintenance*“ bisweilen unterschlagen wird. In jedem Fall aber ist im AGIL-Schema ein reproduzierender Charakter der Kultur insofern angelegt, als sie *reaktiv* auf Spannungen reagiert die aus dem adaptiven (ökonomischen) Bereich stammen. Vgl. H. Staubmann, „Handlung und Ästhetik“, in *Zeitschrift für Soziologie*, Jg. 24, Heft 2, April 1995, S. 95–114, hier S. 109. Staubmann beschreibt übrigens die späteren (definitiven) Ausprägungen der AGIL-Schematik als eine vom „Strukturfunctionalismus“ *verschiedene* Phase der Parsonsschen Theorieentwicklung.

mehr gegeben, und es wird der Intuition nicht genüge getan, dass kulturelle Öffentlichkeit vor allem etwas mit *einer bestimmten Art* von Gegenständen oder Prozessen zu tun hat. Ein vierter Einwand wäre, man hätte den Kulturbegriff damit so konservativ gestrickt, dass man das oben genannte Wort „transformieren“ eigentlich getrost streichen könnte. Kultur wäre immer nur Variation des Ererbten, niemals etwas wirklich Neues. Dieser letzte Einwand ist weniger grundbegrifflich-pragmatischer als empirisch-politischer Natur und sei daher vorerst zurückgestellt. Wie sieht es mit den Alternativen angesichts der ersten drei Kritikpunkte aus?

Der erste Aspekt ist selbstevident: Die Frage etwa, ob kulturelle Öffentlichkeiten politische Öffentlichkeit produzieren helfen, könnte man angesichts der sozialen Heterogenität von Tanzkursen, Uni-Vorlesungen, Fußballweltmeisterschaften und Ärztekongressen kaum noch sinnvoll stellen. Offenbar wird dazu ein Kriterium benötigt, das eine überschaubare Teilmenge von Ereignissen und Institutionen auszuwählen hilft. – Auch der zweite Punkt wird rasch klar: Wenn wirklich jedes Ritual – also auch die Hochzeit, das monatliche Treffen von Rollenspielern, das familiäre Schmücken des Weihnachtsbaums – allein deshalb, weil es kulturelle Muster einübt, eine außeralltägliche Bestätigung des kulturellen Zusammenhangs vollzieht usw., „kulturelle Öffentlichkeit“ wäre, dann würde diese Öffentlichkeit das Private einschließen und wäre ein gemeinschaftliches, kein primär gesellschaftliches Phänomen. Dabei wissen wir, dass zwar jedes dieser Beispiele potenziell öffentlichkeitsfähig ist (man denke an die Rubrik „Vermischtes“, vor allem in Lokalzeitungen, an Ratgeberseidungen etc.), aber wir werden doch das Gefühl nicht los, hier würde bloß Privates in die Öffentlichkeit gezerrt, von dieser also eine Art parasitärer Gebrauch gemacht. Umgekehrt wären große politische Rituale wie Wahlen, Gedenktage, sogar eine Parlamentssitzung, unter einer solchen Optik ebenfalls Aktualisie-

rung des Symbolhaushalts, also kulturelle Öffentlichkeit – ein weiterer Verlust an Trennschärfe.

Beim dritten Aspekt – also bei der Intuition, dass kulturelle Öffentlichkeit eine spezifische Klasse von Gegenständen bzw. Themen darstellt und diskutiert – ist man sehr dicht an der zu treffenden forschungsstrategischen Entscheidung. Ein neuerlicher Blick auf den Strukturfunktionalismus – mehr insofern es ihm um die Strukturen, als um die Funktion zu tun ist – ist in diesem Zusammenhang instruktiv. *Kulturelle Elemente* waren für Parsons als sozialwissenschaftliche Abstraktion „musterhaft angeordnete Elemente, die Kommunikation und andere Aspekte der Gegenseitigkeit von Orientierung in Interaktionsprozessen vermitteln und regeln“.⁷⁸ Solche kulturellen Elemente sind für ihn Sprachbedeutungen, Wertorientierungen, grundsätzliche Rollendefinitionen, Ideologien, Religionen, wissenschaftliche Regeln, Rituale und viele andere mehr. Diese Elemente können entweder in Form von Symbolen (z. B. sprachlichen Zeichen), internalisierten Persönlichkeitsmerkmalen (z. B. Familiensinn) oder institutionellen Mustern (z. B. Hierarchien) auftauchen, also durchdringt Kultur quasi alle Bereiche des sozialen Systems, und man ist wieder bei der (zu) breiten Definition angekommen. Nun unterscheidet Parsons aber drei unterschiedliche Typen kultureller Muster, nämlich solche mit primär kognitivem, primär moralischem oder primär expressivem („*kathektischem*“⁷⁹) Gehalt, und jeder dieser Typen findet seine Entsprechung eben auch in spezialisierten Institutionen (ebd., S. 57f.). Während nun zwar auch Glaubenssysteme (inklusive Wissenschaft) sowie Moral formaliter als „kulturelle Institutionen“ bezeichnet werden – und letzterer die Hauptlast der sozialen Stabilisierung aufgebürdet wird⁸⁰ –, sind es doch die „Systeme expressiver Symbole“, denen Parsons in *The social system*, dem Hauptwerk seiner mittleren Schaffensperiode, ein eigenes Kapitel mit vielen offenen Fragen widmet und von denen er gleich einleitend bemerkt, ihr Status in seiner Handlungstheo-

⁷⁸ T. Parsons, *The social system*, Glencoe ²1952, S. 327.

⁷⁹ Das englische Wort „*cathectic*“, das hier übernommen wird, stammt von *Kathexis*, dem Term, den der englische Freud-Übersetzer Strachey für den psychoanalytischen Begriff der „Besetzung“ verwendet hatte. *Kathektisch* ist also die seelische, emotionale Investition in eine Person, ein Objekt oder eine Handlung.

⁸⁰ Parsons spricht von der „zentrale[n] Bedeutung moralischer Maßstäbe in der gemeinsamen Kultur von Systemen sozialer Interaktion“ und versteht sie als „Brennpunkt der wertenden Vorstellungen“ bzw. „Kern der stabilisierenden Mechanismen des Systems sozialer Interaktion“ („Das Über-Ich und die Theorie der sozialen Systeme“, in *Sozialstruktur und Persönlichkeit*, Eschborn ⁷2002, S. 25–45, hier S. 31).

rie sei der am wenigsten entwickelte (a. a. O., S. 384). Einige Elemente sind gleichwohl klar erkenn- und für eine Definition des Kulturellen verwendbar.

„Expressiver Symbolismus ist jener Teil der Kulturtradition, der am direktesten mit den kathektischen Interessen des Handelnden zusammenhängt.“ (Ebd., S. 386.) Das expressive Interesse wird dadurch verwirklicht, dass Zeichensysteme und Verweiszusammenhänge zwischen Symbolen selbst zum Thema gemacht werden (S. 388), und zwar immer in Hinsicht auf ihre kathektische Bedeutung für *den Einzelnen*. Dabei können alle kulturellen Objekte zum Thema werden, aber die, welche primär zum Zwecke der Expression hervorgebracht wurden (Kunstwerke), stellen eine Art Idealtyp für die kulturelle Kommunikation dar (S. 389). Die kathektische *Thematik* betrifft im Wesentlichen immer das Verhältnis des Einzelnen zur Gesellschaft bzw. beider Schnittpunkt;⁸¹ die Art und Weise, wie sie gefasst wird, betrifft die Form der *Darstellung* dieses Verhältnisses.

In dieser meiner Interpretation der Parsonsschen Ansätze erscheint „Kultur“ als spezifischer sozialer Bereich, beinahe komplementär zur Geertzschen Auffassung vom „Bedeutungsnetz“, in das der Einzelne gespannt ist. Während nämlich letzterer zufolge alle Kultur in *öffentlichen* Bedeutungen besteht und so noch das privateste Handeln des Individuums mitformt⁸² – Kultur also der öffentliche Sinn (auch) im Privaten ist –, werden umgekehrt nur in einem spezifischen „kulturellen“ Bereich der Öffentlichkeit die je individuelle Zuschreibung von Sinn und ihre symbolischen Codierungen selbst thematisch, wird Kultur als privater Sinn also Gegenstand der Öffentlichkeit. Teile der Sozialwissenschaften können diese The-

matisierung natürlich ebenfalls leisten, aber in der ausdifferenzierten kulturellen Öffentlichkeit ereignet sie sich Tag für Tag als – nicht-wissenschaftliches – Reflexionshandeln. Kunst spielt in diesem Bereich insofern eine privilegierte Rolle, als ihre Mittel, also Darstellungsweisen, „untrennbar sind von dem Lebensgefühl, das sie beseelt“ und dass sie weniger als einzelne „Botschaften“ gelesen werden können denn als Idiome, also „Denkweisen“.⁸³

Kulturelle Öffentlichkeit, ließe sich anschließend an diese Gedanken sagen, wäre also jene, welche sich darauf spezialisiert hat

(a) nicht nur darzustellen (denn dies tut jede Öffentlichkeit), sondern die Form dieser *Darstellung selbst zum Thema* zu machen und dabei

(b) weniger Handlungsfolgen oder -ursachen als vielmehr *-motivationen* zum Thema zu machen, also den Bezug zur seelischen Besetzung durch den Einzelnen (Kathexis) herzustellen.

Die Implikationen dieser Arbeitsdefinition sind zahlreich; beispielsweise könnte man anhand ihrer erörtern, warum eine kulturelle Öffentlichkeit einen Bezug zur Individualisierung unterhält, der sie zu einem spezifisch *modernen* Phänomen macht.⁸⁴ Man könnte auch dem von den Kulturschaffenden zur Legitimierung ihres Tuns immer wieder herangezogenen Zusammenhängen zwischen Kultur und Bildung nachfragen, für dessen Relevanz natürlich, *prima facie*, die enge Verbindung zwischen Kathexis, Rollen- und Regel-Lernen bei der kindlichen Sozialisation spricht.⁸⁵ Für den vorliegenden Zusammenhang ist indessen erst einmal wichtig, dass kulturelle Öffentlichkeit ei-

⁸¹ In Form von *Rollen*; vgl. ebd., S. 394ff., und Kapitel II.1 dieser Arbeit. – Mit der Betonung von Kathexis wird m. E. auch ein ‚strukturalistischer‘ Ansatz, der Muster abgelöst von konkreten Handlungen analysiert, zumindest relativiert. Dieser Ansatz ist nicht nur der vieler klassischer Anthropologen, sondern auch der von Phänomenologen wie Alfred Schütz. (Vgl. dessen Brief an Parsons vom 17. März 1941, in A. Schütz & T. Parsons: *Zur Theorie sozialen Handelns. Ein Briefwechsel*, Frankfurt 1977, S. 112f.)

⁸² Geertz, a. a. O., S. 12f. (im Anschluss unter anderem an Wittgensteins Argumente gegen die Möglichkeit einer Privatsprache).

⁸³ C. Geertz, „Art as a cultural system“, in ders., *Local knowledge*, New York 1983, S. 94–120, hier S. 98., S. 120.

⁸⁴ Als spezifisch „bürgerliche“ erfährt die Kultur seit dem 18. Jahrhundert sowohl eine „Verselbständigung“, trennt sich also von anderen Bereichen ab und wird in eigenen Gütern, Institutionen und Rollen „eingehegt“, als auch eine „Vergesellschaftung“, die sie aus den gemeinschaftlichen Kontexten entbettet und potenziell allen zugänglich macht. Vgl. F. H. Tenbruck, „Bürgerliche Kultur“, in *Die kulturellen Grundlagen der Gesellschaft. Der Fall der Moderne*, Opladen 1989, S. 251–272.

⁸⁵ Vgl. Parsons, *Sozialstruktur und Persönlichkeit*, a. a. O., S. 37ff. – Siehe auch unten, Kapitel II.1, S. 59f.

nerseits sich darstellend oder reflektierend mit dem Einzelnen und seinen Handlungsmotivationen befassen muss, also Diskurse etwa über Kochrezepte oder sportliche Leistungen ihr nicht unbedingt zuzurechnen sind, andererseits aber auch Thematisierungen des Einzelnen in ihr nicht, wie in der Psychologie, institutionalisiert werden, solange sie abstrakt-diskursiv bleiben und die Darstellungs- bzw. Formkomponente nicht in den Vordergrund rückt. Der zweite Aspekt legt es nahe, dass kulturelle Öffentlichkeit sich entlang von Darstellungsformen weiter differenziert (so wie politische entlang von Themen), ohne dass dabei ein gemeinsamer Horizont erhalten bliebe (wie bei der politischen: das Gemeinwesen). Daher scheint es im Angesicht von Theater, Literatur, Film usw. sinnvoller, von kulturellen Öffentlichkeiten, im Plural, zu sprechen.

Die eingangs gestreifte Frage, ob diese kulturellen Öffentlichkeiten „Produktionsstrukturen“ von politischer Öffentlichkeit darstellen können, ließe sich entsprechend präzisieren und ausdifferenzieren. Es lässt sich nun z. B. danach fragen, ob eine Betrachtung von Themen im Hinblick auf die individuelle Kathexis förderlich dafür sein kann, den kollektiven Entscheidungsbedarf dieser Themen zu thematisieren (oder nicht vielmehr ganz unabhängig davon ist). Oder aber: ob eine Reflexion auf die Darstellungsweise etwa einer sozialen Rolle die gemeinwesenbezogene Evaluation dieser Rolle bestätigt oder verändert. Die Theoretiker der *pattern maintenance* haben sicher immer in die Richtung der Affirmation gedacht; den radikalsten Schritt in diese Richtung aber hat später, kritisch gewendet, Pierre Bourdieu getan, als er legiti- me, d. h. öffentlich anerkannte Kunstwerke als die am stärksten „Klasse verleihenden“, also bestehende soziale Lagen reproduzierenden Konsumgüter bezeichnete, weil sie „eine endlose Reihe von *distinguos*

zu erzeugen gestatten“.⁸⁶ Dieser Generalverdacht gegen die kulturelle Sphäre – die private wie die öffentliche – als Schauplatz der Distinktionen zielt auf das, was in Kapitel 2e als „konsumistische“ Einstellung zu Gegenständen bezeichnet werden soll.

Solche Vorbehalte eingeklammert, sind kulturelle Öffentlichkeiten durchaus als möglicher Übergang vom Privaten zum Politischen interessant. Jürgen Habermas wies der Ambivalenz der Öffentlichkeit zwischen kulturell-expressiv und politisch-regulativ eine treibende Rolle bei der zunehmenden Inklusion z. B. von Frauen insofern zu, als diese zur ersteren weit früher Zugang hatten und von dort aus dann Teilhabe an der gesellschaftlichen Regelung verlangen konnten.⁸⁷ Auch sieht er diese Ambivalenz als Brücke von privaten zu politischen Themen: „die Humanität der literarischen Öffentlichkeit [dient] der Effektivität der politischen zur Vermittlung“ (ebd.). Es gibt zudem historische Hinweise darauf, dass da, wo kulturelle Öffentlichkeit wirklich tages- oder grundsatzpolitisch *brisant* wird, die eigentlich treibenden Diskurse in einer Art „kleinen“ (Neidhardt) oder Halb-Öffentlichkeit geführt werden, während die Diskursteilnehmer das in die „große“ Öffentlichkeit Hinauszutragende sorgfältig filtern. Solches referiert z. B. Peter Weber im Hinblick auf die berühmte *Berlinische Monatsschrift*, eine Art Zentralorgan der deutschen Aufklärung, deren Autoren und Herausgeber sich in ihrer sog. Mittwochsgesellschaft unter Regeln relativ strenger Geheimhaltung und ausschließlich in Privatwohnungen zusammenfanden, um den freien Gedankenaustausch vor den Blicken der Zensur zu verbergen.⁸⁸ Es wird insbesondere dem historischen Teil dieser Arbeit (Kap. II.2.c) obliegen, exemplarisch zu zeigen, wie das *Theater* bei der Konstitution der bürgerlichen Öffentlichkeit im 18. und 19. Jahrhundert mitgewirkt hat.⁸⁹

⁸⁶ P. Bourdieu, *Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft*, Frankfurt 1987, S. 36.

⁸⁷ In Habermas' Worten verständigten sich „die Privatleute im literarischen Raisonement qua Menschen über Erfahrungen ihrer Subjektivität [...] und] im politischen Raisonement qua Eigentümer über die Regelung ihrer Privatsphäre“, welches (mit einem ökonomistischen Bias) im Wesentlichen den materialen Aspekt der hier vollzogenen Unterscheidung zwischen politischer und kultureller Öffentlichkeit vorwegnimmt (*Strukturwandel*, a. a. O., S. 120f.).

⁸⁸ P. Weber, *Literarische und politische Öffentlichkeit. Studien zur Berliner Aufklärung*, Berlin 2006, S. 29f.

⁸⁹ Interessant an der Beschreibung kultureller Öffentlichkeiten – unter die das Theater eingereicht ist – beim frühen Habermas ist, dass er ihnen einerseits eine vorbereitende Rolle für die Konstitution politisch deliberierender Öffentlichkeit zuschreibt, sie andererseits aber auch als „Öffentlichkeitsersatz“ für ein politisch in seinen Wirkungsmöglichkeiten beschnittenes Bürgertum bezeichnet. Vgl. Habermas, *Strukturwandel*, a. a. O., S. 69; auch S. 88ff., S.100f.

Dennoch steht all dies insofern nur zum Teil im Zentrum dieser Arbeit, als sie ja vor allem auch danach fragt, inwieweit Theater selbst *politische* (also nicht ‚bloß‘ kulturelle) *Öffentlichkeit* ist. Um dies zu bestimmen, soll im folgenden noch einmal genauer untersucht werden, was es heißen kann, „politisch“ zu kommunizieren. Dass Theater aber auch und vor allem kulturelle, also am Einzelnen und an der Form interessierte Öffentlichkeit sein sollte, und dass es als solche (und allgemein als Öffentlichkeit im Sinne der ersten zwei Unterkapitel) bereits einem eigenen normativen Anspruch auf die Produktion von Diskursen genügen muss, bleibt grundbegrifflich festzuhalten.

2. Das Politische

Wenn im vorigen Kapitel davon die Rede war, sich hier auf eine genuin politische Öffentlichkeit zu konzentrieren, und wenn dies dahingehend näher erläutert wurde, dass diese nicht notwendig zu „deliberieren“, wohl aber in ihren Diskursen und Narrationen politische Themen zu explizieren habe, so wurde in einer solchen Arbeitsdefinition der seinerseits undefinierte Begriff des „Politischen“ ohne weiteres vorausgesetzt. Nun zeigt es sich aber gerade in Abwesenheit von im engeren Sinne deliberativen, letztlich staatsbezogenen Prozessen, dass es nicht trivial oder zu vernachlässigen ist, was ein „politisches Thema“ überhaupt ausmache bzw. wann genau ein Thema denn „politisch“ gefasst sei.

Extensionale Definitionen wie z. B. die, unter „politisch“ alles zu fassen, was in der Medienöffentlichkeit entsprechend rubriziert wird, sind nicht nur zirkulär, sondern auch in Gefahr, marginale oder neuartige politische Themen, mit denen eine kulturelle Öffentlichkeit den politischen Diskurs bereichern könnte, von vornherein auszuschließen. Will man hingegen

intensional vorgehen – und dies soll im Folgenden geschehen –, steht man zunächst vor der Tatsache „einer weitgehenden Indifferenz der ... Politischen Theorie gegenüber der Bestimmung ihres eigentlichen Gegenstandes“,⁹⁰ d. h. man stellt fest, dass die politische Wissenschaft ohne einen klar definierten Grundbegriff auskommt. Dieses Problem, „nicht mehr mit hinreichender Klarheit sagen zu können, was ... ‚das Politische‘ eigentlich ist“,⁹¹ hindert die Politische Theorie indes nicht daran, einige klare Elemente an die Hand zu liefern, mit denen sich – Auswahl und Kohärenzprüfung vorausgesetzt – arbeiten lässt. Diese seien hier in einer mit Gedanken zu Fragen politischer Theorie selber zwar begründeten, letztlich aber v. a. auf eine für unsere Zwecke operable Arbeitsdefinition abzielenden Weise ausgewählt und dargestellt. Das Verfahren ist dabei das einer Suche weniger nach substanziellen Gegenständen bzw. Zwecken „der Politik“, als vielmehr nach politischen Modi oder Einstellungen – eine Verfahrensweise, die nicht nur philosophisch diejenige der herangezogenen Autoren ist,⁹² sondern sich beim Aufspüren des Politischen in Bereichen jenseits der Politik, also etwa in der Öffentlichkeit des Theaters, empirisch zu bewähren verspricht.

(a) Der Bereich gemeinsamer Angelegenheiten

Die weit über ihren Theorichorizont hinaus selbstverständlich gewordene aristotelische Definition des Menschen als eines *zoon politikon* ordnet ihn – was weit weniger selbstverständlich ist – nicht sosehr in irgendeine Art von „Gesellschaft“ ein als vielmehr in die Polis, den Staat. Dabei wird, wie Aristoteles’ phylogenetische Trias Familie-Dorfgemeinde-Staat suggeriert, der letztere als ein jeder menschlichen Verbindung inhärentes Telos begriffen – als „voll-

⁹⁰ K. Lenk & B. Franke, *Theorie der Politik. Eine Einführung*, Frankfurt & New York 1987, S. 39.

⁹¹ V. Gerhardt, „Politisches Handeln. Über einen Zugang zum Begriff der Politik“, in ders. (Hg.), *Der Begriff der Politik*, Stuttgart 1990, S. 291–309, hier S. 292.

⁹² Zu dieser Unterscheidung vgl. P. Brokmeier, „Hannah Arendts philosophischer Begriff des Politischen“, in D. Horster (Hg.), *Verschwindet die Politische Öffentlichkeit?*, Weilerswist 2007, S. 27–43, hier: S. 30–32. Ähnlich argumentiert Seyla Benhabib gegen einen bei Hannah Arendt virulenten „phänomenologischen Essentialismus“, der jeder Tätigkeit „ihren Ort“ zuweisen will, verwirft die entsprechende scharfe Trennlinie zwischen „Gesellschaftlichem“ und „Politischem“ und verweist auf die bei Arendt selbst angelegte Gegentendenz, diese Begriffe eher an „Mustern von Einstellungen“ zu orientieren als an „Gegenstandsbereichen“ (S. Benhabib: *Hannah Arendt. Die melancholische Denkerin der Moderne*, Frankfurt 2006, S. 222ff.).

kommene Gesellschaft“.⁹³ Der Staat ist für Aristoteles ein „Zusammengesetztes“⁹⁴ ausdrücklich jenseits von Blutsbanden oder Stammeszugehörigkeiten zu Begreifendes; Kriterium ist, wie seine Anwendung des Staatsbegriffs auf Bienen, Ameisen und dergleichen nahe legt, wohl letztlich die „einheitliche und gemeinsame Tätigkeit“.⁹⁵ Im Gegensatz zu etwaigen Tier-Staaten sieht Aristoteles aber die menschliche Staatstätigkeit durch Zwecke bestimmt, die nicht in bloßem Überleben und ökonomischer Reproduktion zu finden sind. Genannt werden von ihm vielmehr, insbesondere im siebten und achten Buch der *Politik*, Dinge wie sittliche Erziehung und individuelle Bildung: eine Art Vervollkommenung des einzelnen Menschen also.

Hannah Arendt hat sich daher mit einigem Recht über die Fehlübersetzung des *zoon politikon* durch Thomas von Aquin: der Mensch als „animal socialis“, als gesellschaftliches Lebewesen, empört; sie erkennt darin ein modernes Missverständnis des Staatlichen, und damit des Politischen, als eine Art aufgeblasenes Haushaltswesen. Die antike Trennung zwischen Oikos und Polis wird missachtet,⁹⁶ der Staat als rein reproduktive, letztlich unpolitische Instanz missverstanden. Diese Kritik ist wiederum insofern kritisierbar, als dafür, dass eine gemeinsame Tätigkeit der Einzelnen zum Wohle der Einzelnen überhaupt einsetzen kann, eine ökonomische Grundsicherung dieser Einzelnen Voraussetzung und Gegenstand der Tätigkeit gleichermaßen sein muss – weil diese sonst nämlich entweder, wie Hannah Arendt gelegentlich der „Armen“ selbst bemerkt, zwangsweise aus dem

öffentlichen Raum und der gemeinsamen Tätigkeit überhaupt verschwinden⁹⁷ oder aber, worauf Judith Shklar insistiert hat, durch Furcht eingeschränkt und erpressbar werden.⁹⁸ Beides war natürlich kein öffentliches Thema in der Sklavenhaltergesellschaft des Aristoteles, in welcher die reproduktiven Tätigkeiten durch entweder vollkommen (Sklaven) oder politisch (Frauen) rechtlose Subjekte ausgeführt wurden und vom *pater familias* nach Gutdünken im Raum des eigenen Haushalts ‚geregelt‘ werden konnten.

Gleichwohl beweist der Grundgedanke selbst – dass es des Bezugs auf nicht-private und damit in einem interindividuell differenzierbaren Sinne⁹⁹ „gemeinsame“ Angelegenheiten bedarf, um vom Politischen sprechen zu können – seine Gültigkeit über die Bedingungen seiner Formulierung durch Aristoteles hinaus, und das auch in Theorien, die der Arendtschen, die den Sinn von Politik in „Freiheit“ sieht¹⁰⁰, sehr fern stehen. Auf der Linie Machiavelli-Max Weber etwa, wo das Entscheidungen-fällen-Können als das Kriterium des Politischen schlechthin behauptet wird, müssen die *Gegenstände* dieser Entscheidungen eben immer auch *gemeinsame* sein bzw. als solche dargestellt werden können. Die antilibérale Tendenz hiervon geht freilich dahin, letztlich alles, auch das Privateste, in diesen Raum des Gemeinsamen hin einholen zu können. Man denkt an die Metapher vom Bienenstaat, in welchem es auch keine Rückzugsräume und Rechte des Individuums gibt. Diese Tendenz kann sich auf eine bestimmte Aristoteles-Lektüre berufen und ist paradoxerweise auch die des Rousseauismus und des Kommunitarismus.¹⁰¹

⁹³ Aristoteles, *Politik*, Hamburg 1981, S. 4.

⁹⁴ Ebd., S. 76.

⁹⁵ So die Anmerkung des Übersetzers Eugen Rolfes, ebd., S. 302; Rolfes übersetzt übrigens „politisches Lebewesen“ konsequent durch „staatliches Lebewesen“.

⁹⁶ Vgl. Arendt, *Vita activa*, a. a. O., S. 27ff.

⁹⁷ Vgl. H. Arendt, *Über die Revolution*, a. a. O., S. 86f.

⁹⁸ J. Shklar, *Der Liberalismus der Furcht*, Berlin 2013, S. 47f.

⁹⁹ Diese Formulierung trägt bereits der Arendtschen Sorge Rechnung, das Familiäre und das Gesellschaftliche, insofern es vom Familiären abgeleitet ist, aus dem Politischen, zumindest provisorisch, auszuklammern; siehe dazu Unterkapitel [c] sowie Arendt, *Vita activa*, a. a. O. S. 32ff.

¹⁰⁰ „... wobei Freiheit negativ als Nicht-beherrscht-Werden und Nicht-Herrschen verstanden wird und positiv als ein nur von Vielen zu erstellender Raum, in welchem jeder sich unter seinesgleichen bewegt“ (Arendt: *Was ist Politik?*, München 32007, S. 39.)

¹⁰¹ Die entsprechenden Autoren relativieren aber im Gegensatz zur Machiavellischen Linie den Staat oder lehnen ihn sogar ab; sie schalten mehr oder weniger auf die zweite Stufe der Aristotelischen Trias, also die *Gemeinschaft*, zurück.

Fünfzehn Jahre nach dem Tod Max Webers kulminiert sie in der Schmittschen Souveränitätsformel.¹⁰² Die Grundfigur, das Politische als das Gemeinsame zu begreifen, bleibt indes gültig.

Das tut sie auf der anderen Seite auch, wenn in der liberalen Gerechtigkeitstheorie das Ökonomische im Sinne der Verteilung von Gütern und Chancen systematisch wieder in den politischen Raum integriert, ja ihm zugrunde gelegt wird. John Rawls' berühmte Formel vom „Schleier des Nichtwissens“, unter dem gedankenexperimentell über faire Ausgangspositionen verhandelt wird, entkleidet die Individuen ihrer konkreten privaten Interessen und zwingt sie somit, abstrakt ein *gemeinsames* Regelwerk für die Behandlung dieser Interessen zu schaffen.¹⁰³ Rawls denkt, wie vor ihm verschiedene Autoren der Frühen Neuzeit, das Gesellschaftliche unter *vertragstheoretischen* Prämissen – nur ist es diesmal anstatt des bloßen Überlebens der soziale Interessenausgleich, welcher Gegenstand des (virtuellen) Vertrags ist. Das Politische in diesem Modell liegt nicht in den Interessen und auch nicht sosehr in dem spezifisch Rawlsschen Vorschlag für ihre faire Behandlung, sondern vielmehr im *Modus*, in dem sie im Hinblick auf eine übergreifende, gemeinsame Ordnung abgewogen werden. Noch in der Begründung der zweiten Gerechtigkeitsmaxime äußert sich dieser Modus überdeutlich, wenn Rawls davon spricht, dass ein Bevorteilen Einzelner sich nur im Hinblick auf positive Effekte für das Gemeinwohl und damit auch das der jeweils anderen rechtfertigt, da „das Wohlergehen eines jeden von einem System der gesellschaftlichen Zusammenarbeit abhängt“, und wenn er hinzufügt, dass die Bevorteilten „mit der bereitwilligen Mitarbeit aller nur dann rechnen können, wenn die Regeln des Systems vernünftig sind“.¹⁰⁴

Das Politische als Gemeinsames ist also in verschiedensten Traditionen politischer Theorie dem Privaten gegenübergestellt und übergeordnet – unabhängig davon ob dieser neue Bereich im engeren Sinne als „Staat“ gefasst oder sub-staatlichen Gebilden (Gesellschaft; Gemeinschaft) zugeschrieben wird, oder gar bestimmten Zwischenzuständen, in welchen der Staat in der Krise ist und die Menschen ihren *modus vivendi* neu organisieren bzw. spontan kreieren müssen.¹⁰⁵ Dass auch „das Private politisch“ sei, wie es die Achtundsechziger verkündeten, kann unter dieser Prämisse nur dann als sinnvolles Postulat begriffen werden, wenn es z. B. darauf zielt, gewisse Fragen des Zusammenlebens nicht mehr im Bereich des Privaten zu belassen, sondern zum Gegenstand einer gesellschaftlichen Regulierung, zumindest einer entsprechenden Auseinandersetzung zu machen.¹⁰⁶ Wenn es aber meint, dass es letztlich gar nichts Privates mehr geben könne oder geben dürfe, dann wäre diese Haltung dem Schmittschen Extrem verwandt und würde schon rein begrifflich das Politische und das Private vernichten.

Gleichwohl bedeutet die Definition des Politischen in negativer Abhängigkeit vom Privaten *per se* noch keine Ineinsetzung von „politisch“ und „öffentlich“. Denn das Private wird hier vor allem als das Einzelne begriffen, weniger als das Geheime. Der bürgerliche Liberalismus erst hat Privatheit durch Abwehrrechte gegen den Staat kodifiziert und dabei neben den Rechten zur Verfolgung der eigenen Interessen auch das Recht auf Geheimhaltung eingeschlossen, während er (siehe oben, Kapitel 1.b) das Politische gleichzeitig immer mehr mit dem Nicht-Geheimen und damit Öffentlichen identifiziert hat. Dies ist immer ein Stück Ideologie geblieben; allein schon das Fortbestehen staatlicher Nachrichtendienste, welche helfen,

¹⁰² Diese besagt bekanntlich, souverän sei derjenige, der sich „am Ernstfall“ orientiere, die Entscheidung „über den maßgebenden Fall, auch wenn das der Ausnahmefall ist“, treffe, und letztlich Zugriff auf Leib und Leben habe (Carl Schmitt, *Der Begriff des Politischen*, Berlin 2002, S. 39, S. 33).

¹⁰³ J. Rawls, *Eine Theorie der Gerechtigkeit*, Frankfurt 1979, S. 36, S. 159ff.

¹⁰⁴ Ebd., S. 124.

¹⁰⁵ Vgl. Castoriadis, a. a. O., S. 342f, S. 603ff; Arendt, *Über die Revolution*, a. a. O., S. 327ff.

¹⁰⁶ In diesem Sinn ist für den Journalisten Gunter Hofmann „die Entscheidung, was am Gesellschaftlichen [d. h. Hannah Arendtsch auch: Privaten] im allgemeinen Interesse zur Debatte gestellt werden soll, der wirkliche politische Akt“ („Öffentlichkeit im Zeitalter von Marketing und Günther Jauch – ein Lagebericht“, in Horster [Hg.], a. a. O., S. 69–84, hier S. 69).

das Gemeinsame geheim zu beeinflussen und dabei die Geheimnisse der Einzelnen ohne Wimpernzucken verletzen, spricht diesbezüglich eine klare Sprache. Im Sinne dieses Unterkapitels kann man das Wirken der Geheimdienste nicht eigentlich „unpolitisch“ nennen. Gleichwohl geht ihnen als einer stark verselbständigten Verwaltungsapparatur etwas ab, das wir intuitiv zum Politischen rechnen und dessen Abwesenheit wir als bedrohlich empfinden. Dieses Etwas ist der Wertebezug.

(b) Ethik und Politik

Sowohl bei Platon als auch bei Aristoteles sind Politik und Ethik „ungeschiedene“ Erkenntnisgebiete,¹⁰⁷ wobei von Aristoteles immerhin zwei verschiedene, konzeptionell aufeinander aufbauende Schriften mit den entsprechenden Titeln überliefert sind. Die *Nikomachische Ethik* beansprucht in ihrem Ersten Buch, einen „Bereich der Wissenschaft vom Staate“ darzustellen, für den die Leitidee der Ethik – das Glück – genauso Gültigkeit habe wie für den einzelnen Menschen; mehr noch:

*Wenn ... auch das Ziel für den einzelnen und das Gemeinwesen identisch ist, so tritt es doch am Gemeinwesen bedeutender und vollständiger in Erscheinung: im Moment des Erreichens sowohl wie bei seiner Sicherung. Es ist gewiss nicht wenig, wenn der einzelne für sich es erreicht; schöner noch und erhabener ist es, wenn Völkerschaften oder Polis-Gemeinden so weit kommen.*¹⁰⁸

Folgerichtig leitet das zehnte und letzte Buch der *Ethik*, nachdem der Kreislauf der Betrachtung über die Tugenden usw. abgeschlossen ist, zur Gesetz-

gebung und damit zur *Politik* über, um „die Wissenschaft vom menschlichen Leben abzurunden“.¹⁰⁹ Diese nimmt dann ihrerseits allenthalben Fragen der richtigen Lebensführung wieder auf, sowohl bei der Auswahl der Staatsmänner, wo „die Tugend“ das oberste Kriterium sein soll,¹¹⁰ als auch und vor allem bei Fragen der Gleichheit und Qualität der Erziehung, einer Erziehung für das Gemeinwesen.¹¹¹

Damit ist – für eine lange Traditionslinie bis hin ins 20. Jahrhundert, etwa zu Leo Strauss, aber auf unkonventionellere Weise auch zu John Rawls – eine klassische Position der Politischen Theorie gestiftet: die der Verwirklichung einer am Gemeinwohl orientierten „guten Ordnung“. Ihr gegenüber stehen ein für die hiesige Fragestellung nicht weiter relevanter, institutionalistisch-deskriptiver Ansatz, vor allem aber die Auffassung von Politik als Machtkampf.¹¹² Diese, auf Machiavelli zurückgehend, hat natürlich mit ethischen Fragestellungen nicht allzu viel zu schaffen. Im 15. Kapitel des *Fürsten* sagt Machiavelli ausdrücklich, er wolle die Menschen lehren, nicht gut zu sein – womit er möglicherweise nicht meint, er wolle sie lehren, schlecht zu sein, sondern die Begriffe gut und schlecht überhaupt aus dem Politischen, das auf Ruhm und unvergängliches Gedächtnis gerichtet ist, herauszuhalten.¹¹³ In gewisser Weise erinnert dies an einen Gegensatz des Öffentlichen zum Privaten, an den, wie weiter oben diskutiert wurde, Richard Sennett mit seiner Polemik gegen Intimitätskult und Gesinnungsprüfung gerührt hat. Auch Hannah Arendt hat ihn in ihren Denkbewegungen gegen die Tendenz „der Gesellschaft“, „das Private wie das Öffentliche zu absorbieren“, angesprochen: Das Gute sowohl im Sinne der Herzenslauterkeit wie auch –

¹⁰⁷ Vgl. das Nachwort von Franz Dirlmeier in: Aristoteles, *Nikomachische Ethik*, Stuttgart 1969, S. 363–382, hier S. 369f.

¹⁰⁸ Aristoteles, *Nikomachische Ethik*, S. 6 [1094b].

¹⁰⁹ Ebd., S. 302 [1181b].

¹¹⁰ Aristoteles, *Politik*, a. a. O., S. 108 [1284b].

¹¹¹ Vgl. ebd., S. 267 [1332b] und das gesamte Achte Buch, S. 282–300.

¹¹² H. Münkler, „Politikwissenschaft. Zu Geschichte und Gegenstand, Schulen und Methoden des Fachs“, in ders./I. Fetscher: *Politikwissenschaft*, Reinbek bei Hamburg 1985, S. 10–24, hier S. 14f.

¹¹³ Das Verb ist „parere“, erscheinen: Der Mensch, bzw. insbesondere der herrschen wollende Mensch, solle nicht als gut erscheinen (N. Machiavelli, *Il Principe*, Stuttgart 1986, S. 118/119.) Man kann dies negativanthropologisch und insbesondere gegen Platon und Aristoteles’ Tugendlehre gerichtet lesen, wie Giovanni Panno es tut (ders., „Die Tugenden des Fürsten zwischen Sein und Schein“, in O. Höffe [Hg.], *Niccolò Machiavelli, Der Fürst*, Berlin 2012, S. 89–105, hier S. 91f.), man kann es aber auch als bloße Maxime der Repräsentation im öffentlichen Raum verstehen.

was bemerkenswerter ist – der karitativ *tätigen Güte* sei in gewisser Weise nicht öffentlichkeits- bzw. politikfähig oder werde, wenn es denn doch in den Raum des Politischen eintrete, zur nackten Gewalt.¹¹⁴

Das kuriose Missbehagen und die Empfindungen von fehl- oder entpolitisierte Öffentlichkeit, welche sich einstellen, wenn man die zahlreichen Versuche der Institutionalisierung oder des Kults um angebliche oder tatsächliche Güte betrachtet – von den endlosen Heiligsprechungen der katholischen Kirche bis hin zur „Königin der Herzen“ – sind Indizien genug, dass etwas an diesem Machiavellischen Gedankengang, der von Griechen wie Thukydides nicht gar so weit entfernt sein dürfte,¹¹⁵ triftig ist. Der antimoralische Ansatz des Florentiners reagierte überdies auf eine realitätsblinde „Unterkomplexität“ der älteren Theorie, welche politische „Techniken“ und ihre Erfolgskriterien zu wenig zur Kenntnis genommen hatte.¹¹⁶ Die Fadheit idealer Staatsentwürfe wird mit einer pragmatischen Lehre darüber, ‚wie es wirklich läuft‘ in der Politik, effektiv kontrastiert.¹¹⁷ Gleichwohl ist dieser Gedankengang, abgesehen davon, dass er unter der Hand dann doch eine ganz bestimmte wertgeladene Auffassung von Tugend (*virtù*) – nämlich eine männlich-heroische – propagiert¹¹⁸ eigentümlich stumpf gegen die operative Wirksamkeit der normativen, gemein- und individualwohlbezogenen Dimensionen

des Politischen. Nähme man ihn so simpel wie er sich präsentiert, so wären Wallenstein, Napoleon und Hitler gleichermaßen „große Politiker“ gewesen, völlig ungeachtet der ethischen Implikationen ihrer Taten, Gandhi hingegen würde vermutlich aus diesem Raster sofort herausfallen. (Oder sie alle schieden aus ob ihres machtpolitischen Scheiterns zum letzten Ende.¹¹⁹) Noch augenfälliger wird mangelnde Schärfe des pragmatischen Erfolgskriteriums, wenn man sich die zahlreichen mittleren Fälle anschaut, mit ihren schillernden moralischen Bilanzen und ihrem umstrittenen politischen Stellenwert, der ja oft gerade damit zu tun hat, ob das, was jemand im politischen Raum getan hat, nun „gut“ für alle war, oder nur für manche, oder für keinen.

Einer der modernen Vertreter der ‚Machtkampf‘-Linie, Max Weber, gesteht immerhin zu, dass ethische Erwägungen *im Bewusstsein des Politikers* eine Rolle spielen müssen – die berühmte Trias von Leidenschaft, Verantwortung und Augenmaß gehört hierher genauso wie der noch berühmtere, implizit auf Kant und Hegel zurückgehende Gegensatz von Gesinnungs- und Verantwortungsethik.¹²⁰ Dies und die Warnung vor einer zweckentleerten „Machtpolitik“ ändern aber nichts daran, dass definitorisch auch für Weber gilt, Politik sei „Streben nach Machanteil oder nach Beeinflussung der Machtverteilung“,

¹¹⁴ Arendt, *Über die Revolution*, a. a. O., S. 104–111.

¹¹⁵ Und ganz sicher nicht von der provokativen Position des Thrasymachos bei Platon, *Der Staat*, Stuttgart 2000, S. 99ff. [338–340], der freilich von Sokrates dann im Sinne des notwendig ethischen Bezugs von Herrschaft, widerlegt wird.

¹¹⁶ Vgl. W. Reese-Schäfer, *Klassiker der politischen Ideengeschichte*, München & Wien 2007, S. 42.

¹¹⁷ Für Lippmann, durchaus ein Vertreter dieser anti-normativen Richtung, ist Machiavelli „ein erbarmungslos verleumdeter Mann, weil er der erste Naturalist mit einer klaren Sprache auf einem Gebiet war, auf dem sich bis dahin die Supernaturalisten tummelten“; er nennt ihn den politischen Denker „mit dem übelsten Leumund und den meisten Schülern“ (W. Lippmann, *Public opinion*, a. a. O., S. 264).

¹¹⁸ So Deirdre McCloskey, *The bourgeois virtues*, Chicago & London 2006, S. 201f., die bemerkt, dass die Vermännlichung des Tugendbegriffs sich auf die martialische römische Etymologie des Wortes berufen konnte und bei Machiavelli mit der radikalen Ablehnung der ‚weiblichen‘, christlichen Tugenden von Glaube, Liebe, Hoffnung einherging – was ihn auf den Index der katholischen Kirche brachte. Aber diese spezifische Wertgeladenheit betrifft mehr den politisch Handelnden selbst als seine Handlung. Das Kriterium für diese ist weniger ihr Mut, als vielmehr ihr Erfolg. McCloskey selbst weist auf die zahlreichen Beispiele griechischer und römischer Feldherren und Kaiser hin, die Machiavelli immer wieder anführt: „der besten – oder jedenfalls der *siegreichen*“ (S. 202, Herv. M. R.).

¹¹⁹ So argumentiert beiläufig bereits Kant gegen die bloße „allgemeine Klugheitslehre“, die nie mit Gewissheit die letzten Folgen ihres Operierens berechnen könne – ein Argument, das sich freilich sowohl gegen den realitätsnüchternen Machiavelli wie gegen den ethisch mit der *phronesis* es haltenden Aristoteles richten kann. Vgl. I. Kant, *Zum ewigen Frieden*, Hamburg 1992, S. 84, S. 92 [B72, B89f.].

¹²⁰ M. Weber, „Politik als Beruf“ [1919], in ders., *Schriften zur Sozialgeschichte und Politik*, Stuttgart 1997, S. 271–339, hier S. 320f., S. 328.

vorzugsweise innerhalb bzw. zwischen Staaten.¹²¹ Sein Begriff der Macht wiederum ist einer des Sich-durchsetzen-Könnens gegen andere und damit sehr nahe an dem der Herrschaft, des Befehle-geben-Könnens, der ihn gewissermaßen soziologisch präzisiert.¹²² Das Politische braucht Weber zufolge, um durch das Handeln der Menschen sich zu realisieren, einen „ethischen Ort“, aber es vollzieht sich letztlich als selbstbezoglicher Kampf zwischen Proponenten und Opponenten um Entscheidungen, deren Resultate dann Gegenstand der nächsten Kampfrunde sind und so *ad infinitum*. Dem politischen Soziologen ist dabei die personale Dimension, einschließlich der „Ämterpatronage“, bevorzugter Gegenstand der Analyse; Politik bewährt sich im Weitermachen-Können gewisser Akteure.

Ohne Zweifel spielt diese Dimension in der landläufigen Rede davon, was ein „guter“ Politiker ist, ihre Rolle. Schlechtes Handwerk, falsche Taktik usw. sind politische Sünden. Der Machtkampf selbst ist bevorzugter Gegenstand politischer Berichterstattung, in der die Bewertung der Inhalte selbst zuweilen in den Hintergrund tritt. Zum guten politischen Handwerk gehört es gerade auch, das solchermassen inszenierte Politische und die Aktionen „hinter den Kulissen“, die Politik-Öffentlichkeit und ihre Produktionsstruktur geschickt auseinanderzuhalten. Auch bei politischen Inhalten von Theaterstücken dreht sich vieles – man denke an die Shakespeareschen Königsdramen – um die Mechanismen von Macht; Mechanismen, denen in der englischen Sprache der Ausdruck „politics“ recht eigentlich vorbehalten ist.¹²³ Doch die Norma-

tivität der „guten“ Politik erschöpft sich nicht im Pragmatischen; sie hat einen Zug ins Kollektivethische, ja Moralisches,¹²⁴ der bei Aristoteles noch sehr klar zutage liegt und sich bis heute im Reden von politischen Überzeugungen, Loyalitäten, Visionen usw. niederschlägt. Leugnet man diese Dimension völlig, dann wechselt man, schon rein formal und vor allen Inhalten gesprochen, von einem Anhängerschafts- zu einem Marktmodell politischer Kommunikation; die existierenden ethischen Kommunikationsnormen politischer Rede wie „Rede fair!“ oder „Rede zum Wesentlichen!“ werden einem Grundsatzzweifel unterzogen.¹²⁵ Der Verweis auf Zwecke ‚hinter‘ oder jenseits der Rede – allgemein die perlokutive Dimension der Sprechakttheorie; konkret etwa meta-normative Anliegen wie Gleichgewicht oder die Einheit Italiens bei Machiavelli¹²⁶ –, den Theoretiker des Machtkampfs durchaus ins Feld führen können, bleibt gegenüber dieser unmittelbar-intrinsischen Normativität des Politischen stumpf.

Aber noch von einem anderen Gegensatz hebt das Verständnis des Politischen als einer *wertbezogenen* Sphäre sich ab, und diesen Gegensatz ins Auge zu fassen ist für eine Arbeit wie die vorliegende fast noch wichtiger. Es handelt sich um das famose „technokratische“ Verständnis von Politik, die Auffassung von Politik als einer Problemlösung, der das Moment der *Entscheidung* gewissermaßen ausgetrieben wurde und die als bloß der Sache angemessene, effektive und effiziente Schlussfolgerung aus den Tatsachen erscheint. Thatchers gerade in wirtschaftspolitischen Fragen behauptetes TINA-Prinzip („There Is No

¹²¹ Ebd., S. 272.

¹²² M. Weber, „Soziologische Grundbegriffe“, § 16, in ders., *Wirtschaft und Gesellschaft*, Neu-Isenburg 2005, S. 38.

¹²³ Im Gegensatz zur sachbezogenen „policy“ und zur Konstitution des Gemeinwesens, der „polity“. Eine Öffentlichkeit, deren Hauptinteresse den „politics“ gilt, auf Kosten der beiden anderen Dimensionen, wäre eine sozusagen halbierte, ja entkernte „politische“ Öffentlichkeit. (Zu den Begrifflichkeiten vgl. Th. Meyer/R. Ontrup/C. Schicha, *Die Inszenierung des Politischen*, Wiesbaden 2000, S. 33ff.)

¹²⁴ Vgl. die Begrifflichkeit in J. Habermas, „Vom pragmatischen, ethischen und moralischen Gebrauch der praktischen Vernunft“, in ders., *Erläuterungen zur Diskursethik*, Frankfurt 1991, S. 100–118. Das Kollektivethische und das Moralisches können natürlich auch kollidieren. Insbesondere in der Konstellation Kollektivrecht vs. Menschenrechte hat dies Carl Schmitt antizipiert, wobei er natürlich die „politischen Ideale“ ausschließlich ersterem zuschlug und in unversöhnlichen Gegensatz zum „moralischen Pathos“ setzte (siehe z. B. *Die geistesgeschichtliche Lage des heutigen Parlamentarismus*, Berlin 1920 [1922], S. 23).

¹²⁵ J. Klein, „Dialogblockaden. Dysfunktionale Wirkungen von Sprachstrategien auf dem Markt der politischen Kommunikation“, in ders. & H. Diekmannsheke (Hg.), *Sprachstrategien und Dialogblockaden*, Berlin & New York, S. 3–29, hier S. 4, S. 8.

¹²⁶ Vgl. Machiavelli, a. a. O., S. 198–200. Otfried Höffe spricht insofern von einer lediglich „provisorischen Amoral“ des Fürsten, siehe in Höffe (Hg.), a. a. O., S. 107–119.

Alternative“) will (zumindest ideologisch) das Moment der Entscheidung aus der Politik exorzieren – ein Moment, das weder Machiavelli noch Weber und eigentlich kaum ein politischer Theoretiker je ernsthaft aus ihr ausgeschlossen hätte. Entscheidung aber ist, soll sie den Namen verdienen, die zwischen Alternativen – nicht nur das Sich-Schicken ins ohnehin Notwendige. (Ein Gutteil der Arendtschen Polemik gegen Hegel und Marx richtet sich deshalb gegen das anti-politische Moment „geschichtlicher Notwendigkeit“.) Die Darstellung der eigenen Entscheidung als „alternativlos“ erfüllt nicht nur eine praktische ideologische Funktion, sondern sie entpolitisiert ihr Publikum.

Dabei ist jede Entscheidung zwischen wirklich politischen statt bloß technischen Alternativen entweder eine zwischen den ihnen zugrunde liegenden *Werten* oder mindestens eine zwischen *Bewertungen*. Und zwar „Bewertung“ hier nicht als technische Einschätzung, sondern in der Beschreibung etwa eines Ereignisses oder Zustandes (z. B. eines Krieges oder einer Armutquote) als qualitativ so-und-so (z. B. „grausam“ oder „unhaltbar“). Mit solchen Zuschreibungen ist die ohnehin fließende Grenze zwischen Beschreibung und Bewertung¹²⁷ definitiv hin zu letzterer überschritten; was dann zur Debatte steht, ist aber nicht der Wert an sich (z. B. dass Grausamkeit abzulehnen ist), sondern das politische Urteil und seine Anwendung von Werten auf die konkrete Situation. Von daher lässt sich das Moment der wertgeladenen Entscheidung zwischen Alternativen gegenüber Max Weber, der darin den unausweichlichen Kampf der „alten vielen Götter... [um] Gewalt über unser

Leben“ und im Wertbezug der Politik das Paktieren mit „diabolischen Mächten“ erblickte,¹²⁸ zumindest teilweise entdramatisieren. Auch wenn es Momente von irreduzibler Dezsion bezüglich öffentlich relevanter Alternativen sicher gibt, gerade in den am höchsten politisierten Momenten und übrigens in starker Analogie zur Entscheidung zwischen existenziellen Alternativen beim Individuum: die *meisten* Alternativen liegen im Bereich der Debatte um Beurteilungen und adäquate Beschreibungen oder, anders formuliert: im Bereich der Problemdefinition und des Problemzuschnitts. Die Rolle, die Werte dabei spielen, ist durch ‚Experten‘-Erwägungen zur Zweck-Mittel-Rationalität nicht zu substituieren. Wenn man dies zugesteht, gerät man nicht in den vollkommenen Relativismus oder gar Irrationalismus, sondern macht politische Deliberation einer Rationalisierung wohl erst wirklich zugänglich.¹²⁹

(c) Pluralität der Perspektiven

Die für diese Arbeit folgenreichste theoretische Quelle ist bereits zitiert worden; es handelt sich um das Gesamtwerk von Hannah Arendt, die nicht müde wurde daran zu erinnern, dass der klassisch-griechische

*... Sinn des Politischen... aber nicht sein Zweck, ist, dass Menschen in Freiheit, jenseits von Gewalt, Zwang und Herrschaft, miteinander verkehren, Gleiche mit Gleichen, die nur in Not-, nämlich Kriegszeiten einander befehlen und gehorchten, sonst aber alle Angelegenheiten durch das Miteinander-Reden und das gegenseitige Sich-Überzeugen regeln,*¹³⁰

¹²⁷ Siehe H. Putnam, *The collapse of the fact/value dichotomy*, Cambridge & London 2002. Putnam recurriert wiederholt auf die sog. „dichten ethischen Konzepte“ (unter denen das Wort „grausam“ eines seiner Lieblingsbeispiele darstellt), um zu zeigen, dass in ihnen Bewertung und Beschreibung unauflösbar verwoben sind und dass gewisse Fakten in der sozialen Welt nicht beschrieben werden können, ohne dass der Beschreibende sich dabei „in seiner Vorstellung mit einem bewertenden Standpunkt identifiziert“ (S. 39; siehe auch S. 24f., 62f., 126ff.). Diese normativ aufgeladenen Deskriptionen sind natürlich noch keine „politischen Urteile“, bilden aber oftmals deren Voraussetzung.

¹²⁸ M. Weber, „Wissenschaft als Beruf“, in ders., *Gesammelte Aufsätze zur Wissenschaftslehre*, Tübingen 1988, S. 582–613, hier S. 605. Ders., „Politik als Beruf“, a. a. O., S. 331.

¹²⁹ Vgl. dazu die Auseinandersetzung mit Max Webers Rationalitätsbegriff bei Habermas, *Theorie des kommunikativen Handelns*, a. a. O., Bd. 1, S. 22ff., S. 205ff.

¹³⁰ Arendt, *Was ist Politik?*, a. a. O., S. 39.

und an dieser eigentümlich *differenzierten* Egalität auch zeitübergreifend als Modus („Sinn“) des Politischen festhielt.¹³¹ Für die Realisierung dieses Sinns ist die Öffentlichkeit des Miteinander-Redens nicht nur pragmatisch notwendig, sondern konstitutiv, insofern sie qua Pluralität erst die gemeinsame Welt – also den Gegenstand des Politischen – erzeugt:

[...] niemand [kann] all das, was objektiv ist, von sich her und ohne seinesgleichen in seiner vollen Wirklichkeit erfassen [...], weil es sich ihm immer nur in einer Perspektive zeigt und offenbart, die seinem Standort in der Welt gemäß und inhärent ist. Will er die Welt, so wie sie ‚wirklich‘ ist, sehen und erfahren, so kann er es nur, indem er sie als etwas versteht, was Vielen gemeinsam ist, sie trennt und verbindet, sich jedem anders zeigt und daher nur in dem Maß verständlich wird, als Viele miteinander über sie reden und ihre Meinungen, ihre Perspektiven miteinander und gegeneinander austauschen. Erst in der Freiheit des Miteinander-Redens entsteht überhaupt die Welt als das, worüber gesprochen wird, in ihrer von allen Seiten her sichtbaren Objektivität. In-einer-wirklichen-Welt-Leben und Mit-Anderen-über-sie-Reden sind im Grunde ein und dasselbe [...]. (Ebd., S. 52)

Im oben genannten Sinne *differenziert* sind also die Perspektiven, welche den gemeinsamen Raum erzeugen, und jede davon ist *a priori* gleich wichtig. Dabei ist unbenommen, dass die politische *Initiative* (das Etwas-Anfangen), gleichsam „präpolitisch“, von außen in den Raum der Perspektiven hinzutritt (vgl. ebd. S. 45f.), wo sie dann dargestellt, bewertet, diskutiert und als Baustein der gemeinsamen Welt ‚verewigt‘ bzw. vergeschichtlicht wird. Und auch dass es Perspektiven gibt die *unterliegen*, gerade im agonalen Verständnis der Polis, leugnet Arendt natürlich nicht. Was für sie aber außerhalb der Ränder des

Politischen liegt, sind einerseits die nicht-öffentlichen, also nicht-dargestellten und nicht-perspektivierten Taten¹³², und andererseits jene gewaltsamen Ereignisse die Tatsachen, Perspektiven und Erinnerungen vernichten, also die Auslöschung ganzer Völker und Kulturen. Homer besingt nicht nur die Heldentaten der Griechen, sondern auch die der untergegangenen Trojaner, und vollbringt damit stellvertretend den eigentlich politischen Akt.¹³³

Dieser Blick auf Politik als das, was *zwischen verschiedenen Menschen* ist und daher der Öffentlichkeit, des Gesehen-Werdens, bedarf (auf den Aspekt der Darstellung wird gleich zurückzukommen sein), hat Auswirkungen auch darauf, wie Arendt politische *Macht* begreift. Gegen den oben zitierten Max Weberschen Grundbegriff und die „verhängnisvolle Reduktion des Politischen auf den Herrschaftsbe-
reich“ erinnert Arendt daran, dass, „wenn wir von jemand sagen, er ‚habe die Macht‘“, dies in Wirklichkeit heißt, „dass er von einer bestimmten Anzahl von Menschen ermächtigt ist, *in ihrem Namen zu handeln*“¹³⁴. Das heißt also, dass Macht weniger von oben ausgeübt als vielmehr von unten delegiert wird, und dass sie, im Gegensatz zu Gewalt und Unterdrückung, die auch zwischen einzelnen statthaben, immer der Gruppe bedarf. Obwohl im Staatswesen Macht und Gewalt meist zusammen auftreten, sind sie für Arendt deshalb letztlich „Gegensätze: wo die eine absolut herrscht, ist die andere nicht vorhanden.“¹³⁵ Deshalb ist für Arendt der Krieg auch ganz und gar nicht, wie für Schmitt, das Paradigma des Politischen, sondern eine seiner Bedrohungen; Gewalt kann Macht – das Politische – substituieren und auch vernichten, aber nicht erzeugen. Macht wiederum bedarf der fortwährenden Erneuerung durch kommunikative Vor-

¹³¹ Zur Konzentration auf den *Sinn* des Politischen anstatt auf die *Zwecke* der Politik siehe oben, Fn. 92. Dies schließt nicht aus dass, zu den Zwecken, oder in Arendts Sprache „Um-willen“ der Politik wiederum auch die „Sicherung des Zusammens als solchem“ und der Pluralität gehört. (Arendt, *Denktagebuch*, zitiert bei Brokmeier, a. a. O., S. 31.)

¹³² Dies ist nicht normativ aufgeladen. Arendt zählt wie gesagt unter solche nicht-öffentlichen, ja sogar nichtöffentlichen Tätigkeiten z. B. auch die tätige Güte, die Caritas (siehe oben, Fußnote 114, sowie *Vita activa*, a. a. O., S. 66, S. 73ff.). Dieser Gedanke findet eine Radikalisierung bei Derrida, für den die wirkliche „Gabe“ ein Ding der Unmöglichkeit ist, da, sobald sie Anerkennung, Dank, Erwidern usw. erwartet, sie bereits keine mehr ist, vgl. z. B. J. Derrida, *Eine gewisse unmögliche Möglichkeit, vom Ereignis zu sprechen*, Berlin 2003, S. 27ff.. Dies steht natürlich im Gegensatz zur ethnologischen Sicht auf die Gabe als *Funktion* im ökonomischen Zyklus im Anschluss an Marcel Mauss.

¹³³ Arendt, *Was ist Politik?*, S. 92.

¹³⁴ Arendt, *Macht und Gewalt*, München 192009, S. 45 (Herv. M. R.).

¹³⁵ Ebd., S. 57.

gänge; wo sie nicht ‚realisiert‘ wird, verfällt sie. Sie ist nicht einfach ein Mittel zu Zwecken, und schon gar nicht eines, das von Einzelnen aufgespeichert werden kann; sie ist selbstzweckhaft und ein „Gruppeneffekt“.¹³⁶ Sie ist angewiesen auf die Erneuerung durch die Öffentlichkeit, aber sie ist wiederum auch die Vorbedingung einer solchen, sie hängt unauflöslich zusammen mit dem, was Arendt im pluralen Verständnis den „Erscheinungsraum“ nennt. Macht ist (nur!) „das im Miteinander sich bildende Machtpotenzial“.¹³⁷

Jürgen Habermas, für dessen normative Konzeption von Öffentlichkeit dieser Machtbegriff natürlich mitinspirierend war, hat Arendt unter anderem dafür kritisiert, dass sie ihrem eigenen Machtbegriff als einem der Verständigung nicht genug vertraut und, zumindest in *Vita activa*, wieder auf die naturrechtliche Denkfigur des Vertrags zurückgreift.¹³⁸ Arendts Auffassung des Politischen liegen mindestens zwei entscheidende Rückgriffe auf kantische Motive zugrunde: auf den *epistemologischen Eigensinn* der nur in der diskursiven Pluralität und anhand von mannigfachen Beispielen sich entfaltenden, nicht auf ‚einsames‘ Denken oder Wollen zurückführbaren Urteilskraft einerseits,¹³⁹ auf die *legitimatorische Kraft* von Öffentlichkeit im aufgeklärten Gemeinwesen andererseits (Publizitätsgebot).¹⁴⁰ Für Habermas betont sie das zweite Motiv gerade deshalb nicht stark genug, weil sie das erste zu rigide versteht: Wenn man politischem Urteilen keine Wahrheitsfähigkeit im emphatischen Sinne zuschreibt, kann man in politischer Verständigung auch keine verlässliche und kritisierbare Quelle von Legitimität (anstelle von bloßer Legitimation) erblicken. Diese Kritik ist triftig. Abgesehen davon, dass ihre Erörterung aber viel zu

tief in erkenntnistheoretisches Terrain führen würde, ist sie an dieser Stelle deshalb nicht unbedingt nötig, weil Arendts Interesse (und das vorliegender Arbeit) an der Konstitution politischer Öffentlichkeit eben weniger funktionalen Fragen der politischen Entscheidung und der ideologischen Qualität ihrer Ergebnisse gilt als vielmehr der intrinsischen Prozessqualität dieser Konstitution selbst.

Dass politische Macht für Arendt etwas ganz anderes ist als Gewalt, hängt auch mit einem bestimmten anthropologischen Blick auf die oben angesprochene Pluralität der Perspektiven zusammen. Nicht nur konstituiert sich durch diese „Welt“; im Handeln und Sprechen erscheinen auch *die einzelnen Menschen* in ihrer Einmaligkeit und in ihrer Verschiedenheit. Rein instrumentell betrachtet, wäre in Arendts Augen das Handeln nur ein schwächliches Derivat der Gewalt, und das Sprechen nur ein Notbehelf in Ermangelung perfekt formalisierter Zeichensprachen.¹⁴¹ Es ist nicht seine Instrumentalität, seine Zweckhaftigkeit, sondern die expressive Dimension, welche Handeln und Sprechen den eigentlichen Sinn verleiht. Diese Dimension aber bedarf des Miteinanders, denn der Ausdruck muss verstanden werden oder zumindest verstehbar sein können, um Ausdruck zu sein. Reines Für- wie Gegeneinander, also sowohl wirkliche Güte wie wirkliches Verbrechen, müssen deshalb „Randerscheinungen“ des Politischen bleiben: sie verhindern durch Selbstopfer bzw. Selbstsucht das Kennlichwerdender Person, eliminierend die „Aufschlussgebende Qualität des Sprechens und Handelns“ und rauben den Menschen Orientierung übereinander und in Bezug auf die gemeinsame Welt.¹⁴²

¹³⁶ Habermas, „Hannah Arendts Begriff der Macht“, in ders., *Politik, Kunst, Religion*, Stuttgart 1978, S. 103–126, hier S. 106.

¹³⁷ Arendt, *Vita activa*, a. a. O., S. 195.

¹³⁸ Habermas, „Hannah Arendts Begriff der Macht“, a. a. O., S. 122f.

¹³⁹ Siehe H. Arendt, *Das Urteilen. Texte zu Kants Politischer Philosophie*, München 1985, bes. S. 24ff., S. 92ff., S. 110f.; außerdem dies., *Wahrheit und Politik*, a. a. O., S. 29ff.

¹⁴⁰ „Alle Maximen, die der Publizität bedürfen, um ihren Zweck nicht zu verfehlen, stimmen mit Recht und Politik vereinigt zusammen.“ (Kant, *Zum ewigen Frieden*, a. a. O., S. 102 [B 110].) Siehe dazu auch Arendt, *Das Urteilen*, a. a. O., S. 67ff.

¹⁴¹ In ersterem stimmt sie implizit mit Carl Schmitt, in letzterem mit den Logikern des sog. Wiener Kreises überein; vor allem die Positionen der letzteren dürfte sie allerdings kaum gekannt haben. Mit beiden teilt sie natürlich nur das Korollar, nicht die Prämisse.

¹⁴² Arendt, *Vita activa*, a. a. O., S. 169f.

Eine solche Orientierung – dies sei „mit Arendt gegen Arendt“ deutlich gesagt – gibt es natürlich auch jenseits der ‚großen‘ Taten, also in den Narrationen und Darstellungen des gesellschaftlichen und alltäglichen Bereiches. Diese können, auch wenn Arendt dies an manchen Stellen ihres Werks zu leugnen scheint, genauso ‚politisch‘ sein, bzw. die Selbst der politischen Bühnen überhaupt erst konstituieren helfen.¹⁴³ Politische Persönlichkeiten gibt es wohl auch deshalb im Zeitalter der Sachzwänge und der technokratischen Verkomplizierung seltener, weil die erzählend-darstellende Kraft der Lebenswelt zugunsten systemischer Belange marginalisiert wird. Die Überhöhung, welche den Stoff für ‚große Erzählungen‘ – bzw. für Theater – abgibt, wird problematisch. Konsequenterweise nannte Arendt das Theater „die politische Kunst *par excellence*“ – weil es sowohl den Vorgang, die Narration, vergegenwärtige als auch die in der Handlung sich enthüllende Person, und weil

... die ungreifbare Identität der die Handlung darstellenden Personen nur durch ein Nachahmen des wirklichen Handelns vorgeführt werden kann, da sie gerade sich aller Verallgemeinerung und demzufolge auch aller Verdinglichung und Transfigurierung in ein anderes Medium entzieht.¹⁴⁴

Während Arendt die „Kunst“ im Bereich des sog. Herstellens (dauerhafter Dinge, einer dinghaft gemeinsamen Welt) verortet, findet für sie auf der The-

ater-Bühne eine spezifische Nachahmung (Mimesis) des Handelns statt, womit diese Theater-Bühne zu einer Art Spiegelbild der Welt-Bühne wird oder werden kann. Inwieweit dieses ‚Als-ob-Handeln‘ selbst wieder Handlung genannt werden kann, fällt nicht in den Bereich ihrer Reflexion. Anhand einer im weiteren Sinne theatralen Situation, nämlich dem Eichmann-Gerichtsprozess, hat sie indessen plausibel gemacht, wie bestimmte Motivationen und (in diesem Fall) ihre „Banalität“ sich theatralisch „enthüllen“ können.¹⁴⁵

Die hier getroffene Option für einen Arendtschen Begriff der Macht wie auch des Politischen verkennt natürlich keineswegs, dass das Webersche Moment der Dezision, also des Entscheidungen-Treffens, weiterhin ein Hauptmerkmal der Politik darstellt, gerade insofern wir damit das „politische System“ meinen. Empirisch kann man vielleicht sogar von einer Art Janusköpfigkeit der Politik sprechen, insofern sie einerseits Dezision ist und andererseits Darstellung.¹⁴⁶ Wenn die Darstellung als Input-Legitimitätsbeschaffung sich von der Dezision als Sicherung des Outputs entkoppelt, gibt es eine (möglicherweise spezifisch moderne) Pathologie.¹⁴⁷ Die Darstellung wird, wenn sie mitreißen soll, schablonenhaft und simpel, während die immer komplexeren Inhalte in Technikprosa untergehen; die politische Rhetorik alter Schule, die ihre Kunst an den Umgang mit den Inhalten

¹⁴³ Siehe Benhabib, a. a. O., S. 207f. – Dies spricht mit ganz anderen Worten die weiter oben angeführte Peterssche Intuition der „nicht-öffentlichen Produktionsstrukturen von Öffentlichkeit“ aus.

¹⁴⁴ Arendt, *Vita activa*, a. a. O., S. 179f.

¹⁴⁵ Gegen die ausdrücklichen Bemühungen der Inszenatoren, also der Staatsanwaltschaft, und eines überwiegenden Teils des Publikums, die den Prozess als Nachvollzug der Tragödie und in kathartischen Termini interpretierten, erscheint er in Arendts *Eichmann in Jerusalem* als (unfreiwillige) Komödie, durch die hindurch sich das eigentliche Phänomen des Bösen erst zu zeigen beginnt. (Vgl. Y. Horsman, *Theaters of justice*, Stanford 2011, S. 15–45.) Dieser komische Effekt mag allerdings auch damit zu tun haben, dass die juristische Figur der „Feststellung“ in solchen Fällen darauf zielt, die ‚Wahrheit‘ des Angeklagten zwar erst anzuhören, dann aber zu desavouieren, wodurch Eichmanns Aussagen den Charakter der Farce erhielten. (Vgl. Th-M. Seibert, „Zuschreibung – die Feststellung der Infamie im Gerichtssaal“, in J. Klein et al., *Infame Perspektiven*, Berlin 2015, S. 59–75, hier S. 70–73.)

¹⁴⁶ „Instrumentelle politische Handlungen erzeugen Wirkungen im Kampf um Güter, Dienstleistungen oder Macht. Solche Handlungen sind aber immer zugleich auch expressiv. Sie sind symbolisch und suggerieren stets politische und gesellschaftliche Deutungen.“ (H. Oberreuter, „Image statt Inhalt? Möglichkeiten und Grenzen inszenierter Politik“, in Depenheuer [Hg.], *Öffentlichkeit und Vertraulichkeit*, Wiesbaden 2001, S. 145–157, hier S. 147.)

¹⁴⁷ Ebd., S. 156f. Im selben Sinne G. Hofmann, „Öffentlichkeit im Zeitalter von Marketing“, a. a. O., S. 79f. Hofmann beschreibt dasselbe Phänomen als ein Wuchern folgen- bzw. genauer gesagt, verantwortungsloser Diskurse, in denen mehr *Stimmung als Meinung* erzeugt wird. In der hier verwendeten Sprache ausgedrückt, geschieht diese Stimmungsmache qua kurzlebiger, zusammenhangsloser Darstellung, die sich an Aufmerksamkeitsmagneten (Prominenz) wie auch -lücken ausrichtet.

verwandte, bleibt auf der Strecke.¹⁴⁸ Der in Frage stehende zeitgenössische Verfall von Macht zugunsten von Herrschaft wäre also ein Entkopplungsvorgang zwischen Kommunikationsvermögen und technischer Verfügung (mehr denn eine Zunahme von Manipulation und Lüge, die ja auch schon zu Zeiten von Aristoteles oder Machiavelli ihren Dienst taten). Wertbezogene Anhängerschaft, wie in Unterkapitel [b] angesprochen, wird radikal erschwert; die Quelle kommunikativer Macht verschüttet. Politische Persönlichkeiten werden rar bzw. werden, wenn sie denn auftauchen, mit gewissem Recht verdächtigt, ‚bloß Schauspieler‘ zu sein.¹⁴⁹ Komödianten treten in die Politik ein – wir kennen die Beispiele jüngster Zeit aus Italien oder den USA – oder Politiker werden komisch,¹⁵⁰ im Sinne gnadenloser Relativierung jener „ungreifbaren Identität“, von der bei Hannah Arendt die Rede war. *Sprachbildende* Ressourcen der Öffentlichkeit könnten in diesem Sinne grundsätzlich repolitisiert wirken, indem sie Kommunikationsvermögen und Persönlichkeit verbinden und stärken.¹⁵¹ Historisch hat das Theater (siehe Kap. II.2) hier sicher einmal eine Rolle gespielt – auch wenn man nicht unbedingt so weit gehen kann, den historischen Lernmodus des politikbezogenen Publikums fundamental *im Theater* zu verorten.¹⁵²

d) Antagonismus und Polarisierung

Das Reden von der Pluralität des Politischen, weniger bei Hannah Arendt selbst als in einem durch die „offene Gesellschaft“ ideologisierten Selbstverständnis, kann freilich, so zeigt die Alltagserfahrung, auch zu einer *Entpolitisierung* führen, etwa wenn dem Reden des Anderen stattgegeben wird, ohne sich mit dem von ihm erhobenen Geltungsansprüchen auseinanderzusetzen; wenn Toleranz zu Indifferenz und Argumente zu Floskeln werden. Offenbar fehlt es dann weniger an der Pluralität selber als an ihrer Wirksamkeit – und diese Wirksamkeit lebt durch den *ernstgenommenen Gegensatz*. Sobald man dies ausgesprochen hat, kommt man nicht umhin, sich mit Carl Schmitts These auseinanderzusetzen, die „spezifisch politische Unterscheidung“ sei die zwischen Freund und Feind.¹⁵³

Diese These ist des Bellizismus bezichtigt worden, ein Vorwurf, den Schmitt zwar schon in seiner originalen Schrift von 1932 vorsorglich zurückgewiesen hat (ebd., S. 33), der aber doch sehr plausibel ist angesichts dessen, dass Schmitt z. B. innerstaatliche Gegensätze als begrifflich minderwertige, gewissermaßen weniger politische Derivate der zwischenstaat-

¹⁴⁸ C. J. Ahlers, „Zur Kultur der politischen Rede – Möglichkeiten und Grenzen inszenierter Politik“, in Depenheuer (Hg.), a. a. O., S. 159–184, hier S. 175. – Historisch weist Ahlers auf einen Verfall der Rhetorik als Disziplin im Moment des Aufschwungs von politischen Massen-Reden, also im 19. Jahrhundert, hin (S. 161).

¹⁴⁹ Erneut ist auf die spezifisch urbane (Präsenz-)Öffentlichkeit hinzuweisen insofern, als von allen politischen Ebenen am ehesten die Städte es sind, in denen charakteristischen Persönlichkeiten – den Bürgermeister*innen – eine Identität von Dezision und Darstellung gelingt bzw. zugeschrieben wird. Dies kann bis zur Quasi-Identifikation von Bürgermeister und Stadt gehen. Vgl. Barber, a. a. O., S. 88.

¹⁵⁰ Siehe A. Szokolczai, *Comedy and the public sphere*, New York & London 2013, S. xi–xiii.

¹⁵¹ Diese normativ anspruchsvolle Funktion der (kulturellen) Öffentlichkeit sieht auch Ken Hirschkop, und zwar insbesondere in ihrer Rückwirkung auf den *privaten* Raum, wo sie „die Alltagssprache nicht nur in Bewegung bringen, sondern ihr auch einen Fluss wiedergeben kann, den das Popkultursystem [qua Schematisierung – M. R.] systematisch bedroht“ („Justice and drama: on Bakhtin as a complement to Habermas“, in N. Crossley & J. M. Roberts (Hg.), *After Habermas*, Oxford 2004, S. 49–66, hier S. 61).

¹⁵² Dies tut William Egginton, wenn er nicht nur treffend, an Habermas anschließend und über diesen hinausgehend beschreibt, dass das in der klassischen bürgerlichen Periode gebildete Publikum sich „mit Herrschern, Gesetzen, unbekannten Freunden, Ideen, ihrer Nation *theatralisch identifiziert*, ohne diese Entitäten von Angesicht zu Angesicht kennengelernt zu haben“, sondern außerdem gegen alle quantitative Evidenz annimmt, dass es diese Identifikation „durch das kumulativ dem gesellschaftlichen Leben übergestülpte *neue Basismedium* – das Theater... gelernt“ habe. (*How the world became a stage*, Albany 2003, S. 146; Herv. im ersten Zitat im Orig., im zweiten M. R.)

¹⁵³ Schmitt, *Der Begriff des Politischen*, a. a. O., S. 26.

lichen betrachtet (S. 44f.) oder dass er zustimmend den Clausewitzschen Satz zitiert, da, wo die Politik „großartiger und mächtiger“ werde, werde es auch der Krieg, bis er schließlich „zu seiner absoluten Gestalt“ gelange (S. 34, Fn. 10). Solch wahrlich grausige Parallelisierung von Politik und Krieg hätte Hannah Arendt – von deren gänzlich anders geartetem Begriff einer der Gewalt idealtypisch entgegengesetzten Macht bereits die Rede war – sicherlich niemals mitvollzogen. Dennoch spricht auch sie, gelegentlich der totalitaristischen Tatsachenverdrehungen und „Säuberungen“ in den eigenen Reihen, davon, dass diese nicht nur ethisch, sondern auch deshalb fatal seien, weil sie dazu führten, dass „das in der Politik so wichtige Unterscheidungsvermögen zwischen Feind und Freund ... nicht mehr funktionieren“ könne.¹⁵⁴

Auch Norberto Bobbio, der Schmitt politisch denkbar fern steht, hält eine „axiale Vision der Politik“, welche den politischen Raum nach Dyaden anordnet, für nach wie vor unvermeidlich und akzeptiert das Gegensatzpaar Freund-Feind auf einer Ebene „höchster Abstraktion“ *en passant* genauso wie seine bellizistische Logik.¹⁵⁵ Sein eigenes Augenmerk liegt freilich nicht auf dem Antagonismus als Prinzip, sondern auf einer ganz bestimmten Ausprägung desselben, nämlich dem Gegensatz zwischen Links und Rechts. Empirische und normative Gegenargumente gegen dessen Fortbestehen analysiert Bobbio ausführlich, um doch letztlich die Unaufhebbarkeit des Gegensatzes zu konstatieren, der auf der weltanschaulichen Unvereinbarkeit einer die Gleichheit der Menschen bejahenden und einer diese Gleichheit verneinenden Ideologie beruht. Dabei spielt für ihn ein weiterer, kategorial quer liegender Gegensatz, nämlich der zwischen freiheitsbejahendem Moderatismus und freiheitsverneinendem Extremismus, eine ergänzende Rolle.¹⁵⁶

In neuerer Zeit knüpfen französische Theoretiker wie Mouffe und Laclau an Schmitt an und bestimmen das Politische als „Ort von Macht, Konflikt und Antagonismus“.¹⁵⁷ „Macht“ als Begriff bleibt dabei

unterbestimmt, scheint aber implizit als jene Kraft aufgefasst zu werden, die in einer sozialen Ordnung die „anderen Möglichkeiten“ ausschließt bzw. unterdrückt (vgl. ebd., S. 27), liegt also nahe bei Max Webers Machtbegriff, nur dass diese Macht nun nicht länger nur gewisse Maßnahmen ermöglicht, sondern „gesellschaftliche Sachverhalte“ konstruiert (S. 116). Die jeweiligen Hegemone sind auch die Herren über die Begriffs- und Problemdefinitionen (in Schmitts Formulierung: „über die Grammatik“; S. 114f.), sie diskursiv verschieben zu wollen ist nicht nur naiv oder liberal-ideologisch, sondern geht am Wesen des Politischen vorbei. In dieser poststrukturalistischen Lesart der Weber-Schmitt-Linie wird auch deren irrationalistischer Entscheidungs-Begriff erneut ins Recht gesetzt:

Jeder konsistente Rationalismus muss die Irreduzibilität des Antagonismus negieren, der das unumgängliche Moment der Entscheidung zutage bringt. Im strengen Sinne heißt das: Man muss auf einem Gebiet entscheiden, auf dem nicht entschieden werden kann – und dies offenbart die Grenze jedes rationalen Konsenses ... der... unüberbrückbare Antagonismen missachtet. (Ebd., S. 19.)

Wo genau solche „unüberbrückbaren“ Antagonismen zu verorten sind, wird von der Autorin dieser Zeilen, Chantal Mouffe, nicht klar gemacht. Mal scheinen es die zwischen „links“ und „rechts“ zu sein – ohne dass diese Begriffe, wie bei Bobbio, redefiniert oder gar mit einer klaren Theorie gesellschaftlicher Interessensgegensätze unterfüttert würden – öfter tauchen jedoch kulturell-regional geprägte „Wir-sie-Unterscheidungen“ als Platzhalter auf. Obwohl Schmitts Ablehnung des Pluralismus ihrerseits abgelehnt wird und eine wirklich politische Demokratie den „Antagonismus“ in „Agonismus“, also Feindschaft in Gegnerschaft umwandeln soll, drängt sich daher der Verdacht auf, dass ein solches Modell dem Schmittschen Kampf der Kollektive weiterhin nahe steht. Dabei werden freilich auch die alten *Stärken* einer solchen Logik des Politischen als Logik des Gegensatzes sichtbar, etwa beim Zurückweisen der *Moralisierung* von Gegnerschaft

¹⁵⁴ H. Arendt, *Wahrheit und Politik*, Berlin 2006, S. 49.

¹⁵⁵ N. Bobbio, *Rechts und Links. Gründe und Bedeutungen einer politischen Unterscheidung*, Berlin 2006, S. 45f.

¹⁵⁶ Ebd., S. 76ff.

¹⁵⁷ Ch. Mouffe, *Über das Politische*, Frankfurt 2007, S. 16.

z. B. in Gestalt der „Achse des Bösen“. Eine solche Moralisierung wird recht triftig als hyperbolisches Wiedereintreten des Politischen in eine ansonsten zum Konsensgeschwafel neutralisierte Postpolitik gewertet (vgl. S. 98ff.). Der Punkt, dass es Alternativen geben muss, die Leidenschaften mobilisieren, und dass dabei auch Anhängerschaften sich formieren, wird in diesem Ansatz durchaus plausibilisiert. Ob er essentialistisch mit (festen?) Wir-„Identitäten“ verknüpft oder prozedural mit „irreduziblen“ Entscheidungen bezüglich fundamentaler Konflikte kurzgeschlossen werden muss, steht auf einem anderen Blatt.

Auch wenn man einem irrationalistischen Dezisionismus des Kampfs der Werte, der Kollektive oder der „Kulturen“ fern steht und politischer Öffentlichkeit sehr wohl wichtige Rationalisierungsfunktionen zu-traut (unter denen die Konsensbildung freilich, dies ist zuzugestehen, nicht die einzige und vielleicht auch nicht die wichtigste ist): die Schmittschen Gedanken sind nicht völlig von der Hand zu weisen. Das Politische lebt *auch* vom Gegensatz – und nicht von dem bloßer Konkurrenten, sondern auch dem verschiedener *Modelle* im starken Sinne des Wortes. In einer Theorie des Politischen lässt sich diese Einsicht zumindest dergestalt aufheben, dass man festhält, es müsse erstens wertgeladene Alternativen bezüglich der Beurteilung und Entscheidung von politischen Fragen geben,¹⁵⁸ und diese müssten zweitens auch ihre passionierten Vertreter und Anhängerschaften finden. Man hat empirisch festgestellt, dass diese Anhängerschaften gerne unter sich bleiben bzw. dass sich mit den „gegnerischen“ Anhängern *fruchtbar* (verständnisbildend) auszutauschen eine kulturell voraussetzungsvolle Angelegenheit ist, die unter an-

derem verlangt zu wissen, wann etwas *nicht* gesagt werden sollte.¹⁵⁹ Die Polarisierung in Alternativen steht somit, sozialpsychologische Realien wie Konformitätsdruck und Schweigespiralen mit eingerechnet, in einer Spannung zum Kriterium der Pluralität. Konventionelle politische Beteiligung ist die des Zusammenschlusses mit Gleichgesinnten; je stärker die Polarisierung zwischen diesen Zusammenschlüssen wird, desto stärker führt sie zur Verneinung von Pluralität. Gleichwohl könnte man sagen, dass, solange nicht eine Gruppierung die Mittel erlangt, die andern zum Schweigen zu bringen, die Gesellschaft als Ganzes gesehen sich in einer bestimmten Weise in einem ‚hoch politisierten‘ Zustand befindet; einem Zustand jedenfalls, der politische Bewegung enorm bevorteilt.¹⁶⁰ Der tatsächliche Zustand unserer eigenen Gesellschaft ist von solcher Politisierung meist weit entfernt; empirische Untersuchungen werden vermutlich das Kriterium der Polarisierung im Verhältnis zu den anderen drei am allerwenigsten aufspüren.¹⁶¹

Entsprechend sind die lateinischen Begriffe des politischen Gegensatzes, die ihren Weg in romanische wie indogermanische Sprachen gleichermaßen gefunden haben, im Vokabular der Politik an den Rand gedrängt, und dies betrifft sowohl den Modus des Diskursiv-Thematischen wie den des Darstellerisch-Persönlichen. „Proponenten“ und „Opponenten“, mit der Ebene des Diskurses bzw. der sachlichen Gehalte verbunden, sind mittlerweile eher im Feld der Sprachanalyse zu finden, was insofern bezeichnend ist, als die „Regierung“, der Ausdruck monarchistischer Verfügungsgewalt, eigentlich für die vielbeschworene Demokratie weniger geeignet sein sollte als der Proponent, der Vorschläge-Machende. Die

¹⁵⁸ Der Begriff „Wert“ stellt die Verbindung zum Unterkapitel [b] her: Eine alternativenlose Entscheidung ist eine technische, keine politische.

¹⁵⁹ „Die Konfrontation mit abweichenden Gesichtspunkten ist *potenziell* sehr vorteilhaft, aber um diese Vorteile zu realisieren, muss die Begegnung in einem Kontext erfolgen, wo der gemeinsame Vorsatz überwiegt, miteinander auszukommen, und die Klärung von Differenzen zweitrangig ist.“ (D. C. Mutz, *Hearing the other side. Deliberative versus participatory democracy*, Cambridge 2006, S. 62.) – Ähnlich sprach Luhmann schon 35 Jahre zuvor davon, dass in kleinen Öffentlichkeiten „die Orientierungserleichterung [...] der] Freund/Feind-Differenzierung [...] durch die Institutionalisierung von *Takt* ersetzt [wird]“ (Luhmann, „Öffentliche Meinung“, a. a. O., S. 11, Herv. im Orig.).

¹⁶⁰ Vgl. Mutz, a. a. O., S. 134f.

¹⁶¹ Aus solcher Empirie „gefestigter und verlässlicher... Verhältnisse“ indes normativ abzuleiten, hohe Bewegungs-Aktivierung zeige „entweder politische Störungen oder politischen Zwang“ an (Dahrendorf, „Aktive und passive Öffentlichkeit“, a. a. O., S. 45), deutet auf ein grundsätzliches liberales Missverständnis dessen, was „politisch“ ist; genauso übrigens wie auf eine Unterschätzung des Ausmaßes, in dem Öffentlichkeiten alltäglich „aktiviert“ werden.

jenseits der Dezision diese Anfechtenden, Beklagenden jedoch werden weiterhin als „Opposition“ bezeichnet, also als die, die eine andere Meinung haben – aber nicht etwa eine andere Macht. Das Begriffspaar – eigentlich ideal geeignet, Politik so zu beschreiben, wie wir sie im Sinne der Pluralität und der gemeinsamen Angelegenheiten beschreiben wollen *würden* – schwächelt also in der empirischen Anwendung, und was sich realiter zeigt, sind Entscheider vs. Abweichler, Macher vs. Gegen-Kommentierer. Der Diskurs ist asymmetrisch.

„Protagonisten“ und „Antagonisten“ hingegen sind in die Dramentheorie und in die Filmkritik abgewandert. Nur in sehr aufgeheizt-polarisierten Situationen findet die Rede vom „Gegenspieler“ noch Anwendung, und Geschichten über große Transformationen oder Revolutionen kennen bisweilen „Protagonisten“. Im politischen Alltag jedoch scheint der *personifizierte Gegensatz* der Richtungen – man denke jedenfalls an Deutschland – meist entweder auf die entpersönlichte Wahl zwischen Programmfragen oder aber auf die nicht-programmatische Wahl zwischen Personen reduziert. Das politische Spiel wird technisch (entnormativiert) oder scheinhaft (dezisions-entkoppelt); in beiden Fällen unpolitisch. Auch wenn man nicht – wie Carl Schmitt – in absoluter Führung, Ausnahmezustand und Krieg, und auch nicht – wie Hannah Arendt und Cornelius Castoriadis – in Umwälzung und Neugründung das Politische ausschließlich lokalisieren will: Dass öffentliches Sprechen und Handeln nur dort auch politisch wird, wo es persönlich wahrnehmbare Gegensätze kennt, gehört zum grundbegrifflichen Kern der Sache. Dass man diese personalisierten Gegensätze – die „Perspektiven“ – erst einmal wahrnehmen muss, markiert dabei den Pol der Pluralität und des individuellen Erscheinens; dass man sich letztlich dazu zustimmend oder ablehnend positionieren muss, den des Antagonismus und der kollektiven Entscheidung.

Die dem Politischen inhärente Bewegung vom Individuellen zum Kollektiven, von der komplexen Wahrnehmung zur ein-eindeutigen „Ja/Nein“-Entscheidung kommt in der Ausdifferenzierung eines Politik-Systems gewissermaßen zu sich; diese wäre also, folgt man der Habermasianischen Logik der Geltungsansprüche, in der Lebenswelt selbst mit angelegt. Wirklich ‚politische Gefühle‘ haben wohl

immer auch mit dem Sprung in die Klarheit des Dafür oder Dagegen zu tun: Auch deshalb können zum Beispiel große Plebiszite für so viel politische Leidenschaft, für die Neuordnung von Parteilinien und Diskursen sorgen. Fußballspiele mit ihren klar sich voneinander abgrenzenden Fanblöcken, auch Abstimmungen jeder Art – bei Wettbewerben etwa – partizipieren an diesem Moment des Politischen, dienen deshalb vielleicht als Politiksurrogat. Arendts Pluralismus-Kriterium hingegen weist auf das, was in der Vereindeutigung des Entscheidungsmoments zwar ‚vernichtet‘ wird – auch ohne Krieg –, ohne dasaber diese Vereindeutigung überhaupt keine Schubkraft und keine Motivation hätte. Metaphorisch ausgedrückt: Die Polarisierung ist die Explosion, der Funke, die Pluralität aber der Treibstoff, die Energie des Politischen.

Hält man aus den letzten Unterkapiteln das Wesentliche fest und versucht es in Kriterien umzumünzen, die später bei einer Inhaltsanalyse praktisch zu verwenden sind, so lässt sich sagen: Ein Diskurs kann dann „politisch“ genannt werden, wenn

- (a) er mit dem Anspruch auf allgemeines/ „gesellschaftliches“ Interesse sowie
- (b) mit normativem Bezug formuliert ist;
- (c) sein Thema unter Berücksichtigung verschiedener Interessens- und Teilnehmerperspektiven variiert und erörtert wird und
- (d) dabei die Grenze zwischen dem ‚eigenen‘ und dem ‚gegnerischen‘ Standpunkt zumindest skizzenhaft erkennen lässt.

Ob und wie diese Punkte eine gewisse begriffliche Trennschärfe aufweisen, wird in den folgenden beiden Unterkapiteln erörtert.

(e) Politisch vs. konsumistisch

Ein Begriff kann mit Fug und Recht „präzise“ genannt werden, wenn ihm entsprechende Gegenbegriffe gegenüberstehen. Im Sinne heuristischer, „idealtypischer“ Differenzierung von Objektmengen – nicht in dem disjunktiver Trennung – würden diese Begriffspaare im Bereich sozialwissenschaftlicher Forschung

dann operable Kategorien abgeben. Will man wissen, ob das Theater Aspekte politischer Öffentlichkeit aufweist, muss man auch sagen können, welche Aspekte eben *nicht* politisch sind.

Der bereits gestreifte Begriff „Kunst“ scheint nicht das gesuchte Pendant abzugeben. Ob „Kunst“ politisch sei oder nicht, darüber lässt trefflich sich streiten. Ganz gewiss folgt sie einer eigenen, ästhetischen Logik, aber dass diese ganz ohne normative Bezüge auch aufs Allgemeininteresse oder gar ohne die Übernahme verschiedener Perspektiven auskomme, lässt sich kaum behaupten. Um das vierte Definieren, die Parteilichkeit, ist es sicher schon schwieriger bestellt, aber angesichts der vielen verschiedenen Formen und Grade „engagierter“, politischer Kunst ist doch relativ klar ersichtlich, dass auch hier kein entschiedener *Gegenbegriff* vorliegt.

Auch der Begriff des „Kommerz“ ist noch kein solcher *Gegenbegriff*, wenngleich er gerade in Bezug auf das Theater von den beteiligten Akteuren selbst so verwendet wird.¹⁶² Kommerzielles Theater muss nicht *notwendig* unpolitisch sein, genauso wenig wie ‚freies‘ Theater politisch sein muss. Die Warenförmigkeit von Kommunikationseinheiten schließt die normative Thematisierung eines Allgemeininteresses genauso wenig aus wie diskursive Diversität oder Gegensätzlichkeit. (Das schlagendste historische Beispiel dafür bietet wahrscheinlich das Elisabethanische Theater; siehe unten, Kap. II.2b.) Dieser Ausschluss stand zwar seit jeher im Mittelpunkt des kritischen Theorems von der „Kulturindustrie“, aber jenseits anekdotischer Plausibilitäten sind dessen Väter den stringenten Nachweis einer Nicht-Vereinbarkeit von

Warencharakter und politischer Streitbarkeit schuldig geblieben.¹⁶³ Der Gegensatz Zahlen/Nicht-Zahlen wiederum, Code des ökonomischen Systems und Marker der Warenförmigkeit, liefert zwar einen empirischen Hinweis darauf, dass man die finanziellen Hürden zum Zugang zur Öffentlichkeit nicht zu hoch aufrichten sollte, falls wichtige Teile der Bevölkerung politisch noch teilnehmen sollen. Aber erstens gibt es diesbezüglich auch andere Hürden als Geld (Zeit zum Beispiel, oder Bildung), und zweitens handelt es sich um keine strikt grundbegriffliche Dichotomie.

Gleichwohl berührt das Stichwort „Ware“ den kritischen Bereich. Aber nicht weil ihr *Tausch*charakter das vorrangige Problem wäre, sondern vielmehr der Umstand, dass sie gebraucht und verbraucht wird, Teil eines erweiterten Stoffwechsels ist, der es streng genommen nicht erlaubt, von einer gemeinsamen Welt und gemeinsamen Angelegenheiten zu sprechen. Hannah Arendt hat daher zu Recht den *Konsum* als *Gegenbegriff* zum Politischen ins Auge gefasst. Bekanntlich sah sie bereits in den Fünfzigerjahren (denen der Nachkriegsstabilisierung und des raschen Wirtschaftswachstums) die Herrschaft des *animal laborans*, des zwischen Arbeit und Konsum im bloßen Stoffwechsel mit der Natur begriffenen und dieserart zwar immer noch „vergesellschafteten“, aber *entpolitisierten* (d. h. nicht mehr emphatisch sprechenden und handelnden) Menschen heraufziehen.¹⁶⁴ Dem entsprach in ihren Augen die Perspektive einer „Gesellschaft von Konsumenten“, in der durchaus Frieden und Zufriedenheit sich auszubreiten imstande wären, aber auf Kosten der je eigenen Identität und der aus ihr folgenden Pluralität.¹⁶⁵

¹⁶² „Theatralität ist für die ernsthafte Geschäftsperson das, was Kommerzialität für die ernsthafte Theaterperson ist: eine Bedrohung der Vertrauensgrundlage, auf der die jeweilige Unternehmung beruht.“ (Agnew, a. a. O., S. IX.)

¹⁶³ Die Polemiken von Horkheimer und Adorno gegen die empirische Sozialwissenschaft im Allgemeinen und Wirkungs- bzw. Rezipientenforschung im Besonderen sind zu zahlreich, um sie hier auch nur ansatzweise erörtern zu können. *Pars pro toto* mag die mündliche Äußerung Adornos stehen, dass man (in diesem Fall bezüglich des Fernsehens) „mit den üblichen Umfragemethoden und auch den raffinierteren Meinungsbefragungsmethoden nicht durchkommt, sondern dass hier wirklich die plausiblere Methode die ‚content analysis‘ ist, also die Analyse der Phänomene selbst, bei der man sich dann einigermaßen ausrechnen kann, was die Phänomene in ihrer Konsequenz für den Menschen bedeuten müssen, auch wenn die Wirkung sich gar nicht dingfest machen lässt“ („Fernsehen und Bildung“, in Th. W. Adorno, *Erziehung zur Mündigkeit*, Frankfurt 1971, 50–69, hier S. 62; Herv. M. R.). Diese Haltung ist sozialwissenschaftlich kaum hinreichend.

¹⁶⁴ Vgl. Arendt, *Vita activa*, a. a. O., S. 312–317.

¹⁶⁵ Ebd., S. 115ff, S. 209.

Ähnlich, aber differenzierter waren zur selben Zeit die Diagnose und die Begrifflichkeit von David Riesman gelagert, den ohnehin mit Hannah Arendt das Interesse an Fragen politischer Beteiligung bzw. Apathie, respektive politischen „Charakters“ verband.¹⁶⁶ Riesman vertritt die These vom „außengeleiteten“ Menschen, dem es an der frühen und soliden Internalisierung von Wertordnungen und Zielen mangelt – eine Internalisierung, die er ähnlich wie Max Weber den ‚heroischen‘ Phasen des Kapitalismus zuschreibt. Dieser außengeleitete Mensch muss sich an den nur noch vermittelt ‚Ordnung‘ spiegelnden Einflüssen wechselnder *peers*. Eine begriffliche Pointe dieser These lag in der Notwendigkeit von je neu herzustellender individueller *Autonomie*, eine empirische darin, dass solche Autonomie für den amerikanischen Bürger der Fünfzigerjahre nicht mehr in der verselbständigten Produktionssphäre zu erlangen sei, sondern nur noch in den expressiven Dimensionen der oft unter „Konsum“ gefassten Freizeit-sphäre.¹⁶⁷ Dies heißt natürlich nicht, dass Riesman die konsumistische Tendenz gutgeheißen hätte – vielmehr teilt er die Arendtsche Kritik an ihr und widmet der „falschen Personalisierung und erzwungenen Privatisierung“ durch die *conspicuous consumption* einige der beißend-kritischsten Passagen seines Werkes¹⁶⁸ –, sondern dass er im Kulturkonsum, im Hobbyhandwerk, im Bildungssektor und in freizeitlicher Assoziation, kurz: im Privaten die einzigen *Spielräume* für die Suche des Individuums nach Autonomie in einer ansonsten durch und durch vermachteten, karrieristischen Gesellschaftsstruktur sah. Erst

... wenn die außengeleiteten Menschen entdecken würden, wie viel nutzlose Arbeit sie tun, dass ihre eigenen Gedanken... genauso interessant sind wie die von anderen, dass sie ihrer Einsamkeit kaum besser in einer Masse von Gleichen (peers)

*entfliehen als jemand seinen Durst mit Salzwasser stillen kann, erst dann könnten wir von ihnen erwarten, ihren eigenen Gefühlen und Bestrebungen gegenüber aufmerksamer zu sein...*¹⁶⁹

... Bestrebungen, die Riesman dann potenziell einer Repolitisierung, einer Wiederfindung der Pluralität zufließen sah. In gewisser Weise gibt die kulturelle Entwicklung der Sechzigerjahre dieser Erwartung im nachhinein recht, insofern kulturelle Ressourcen zu einer Repolitisierung westlicher Gesellschaften entscheidend beitrugen – und es starke Schübe zu mehr individueller Autonomie im familiären, universitären, subkulturellen Bereich usw. gab. An anderer Stelle habe ich mit Bezug auf Kant und Piaget argumentiert, dass Selbst-Denken und An-der-Stelle-von-anderen-Denken, also Autonomie und (dezentrierte) Kohärenz, zwei Grundelemente des *politischen Bewusstseins* bilden, die auch jede soziologische Messung desselben zu berücksichtigen hätte.¹⁷⁰ Dass zumindest Autonomie *privatim* und auch durch den Konsum hindurch erlangbar ist, ist Riesman wohl zuzugestehen, wobei „hindurch“ hier das entscheidende Wort ist: Erst wenn Kulturprodukte nicht mehr nur ‚verstoffwechselt‘, sondern autonom reflektiert werden, verlieren sie die Macht, das Individuum heteronomen Einflüssen von Milieus, Traditionen usw. schlicht einzuverleiben, und jenes kann sich zu diesen in ein eigenes Verhältnis setzen.

Die Pointe all dessen liegt für die hier interessierenden Begriffe darin, dass ein politisches Verhältnis zu Dingen genau dort möglich wird, wo ein bloß konsumierendes aufhört. (Interessanterweise ist diese Grenze, als auf objektive Gehalte reflektierende, wohl auch jene, die das konsumierende Verhalten vom genuin ästhetischen unterscheidet;¹⁷¹ eine ent-

¹⁶⁶ Vgl. die lesenswerte Analyse des Briefwechsels beider Denker durch P. Baehr, *Hannah Arendt, totalitarianism, and the social sciences*, Stanford 2010, S. 35–58.

¹⁶⁷ Hiermit wird der Rekonstruktion bei Talcott Parsons und Winston White gefolgt („Über den Zusammenhang von Charakter und Gesellschaft“, in T. Parsons, *Sozialstruktur und Persönlichkeit*, a. a. O., S. 230–296, hier bes. S. 236–238).

¹⁶⁸ Siehe D. Riesman/N. Glazer/R. Denney, *The lonely crowd*, New Haven & London 2001, S. 142ff., S. 304.

¹⁶⁹ Ebd., S. 307.

¹⁷⁰ M. Rivera, *Umweltbewusstsein: Kritik und Perspektiven. Ein Forschungskonzept auf dem Prüfstand*, Saarbrücken 2007, S. 17–19, S. 66ff.

¹⁷¹ Die „traditionelle Verhaltensweise zum Kunstwerk... [war] eine von Bewunderung: dass sie an sich so sind, nicht für den Betrachter. Was ihm an ihnen aufging und ihn hinriss, war ihre Wahrheit [...]. Sie waren keine Genussmittel höherer Ordnung. [...] Der fetischistischen Vorstellung vom Kunstwerk als einem Besitz [hingegen], der sich haben lässt und der durch Reflexion zerstört werden könne, entspricht die von dem im psychologischen Haushalt verwertbaren Gut.“ (Th. W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, Frankfurt 1973, S. 27.)

sprechende Homologie zwischen kultureller und politischer Sphäre könnte also durchaus gegeben sein.) Folglich wird der Begriff des *Konsumismus* bzw. des Konsumistischen als einer gesellschaftlichen oder individuellen Totalisierung und Essentialisierung von Konsum meist kritisch verwendet – teilweise aus ökologischen Erwägungen heraus, aber meist vor allem deshalb, weil diese Entwicklung das Politische erstickt.¹⁷² Aber selbst wenn man dieses Anti-Politische affirmativ wendet, den Konsum als „liberale, unblutige Form, sich Anerkennung zu verschaffen“ verklärt und den *Konsumismus* als funktionierendes System, das „aus allgemeinen Waren das individuelle Wahre schafft“,¹⁷³ wird man die analytischen Differenzen zwischen politisch und konsumistisch beibehalten. Im Sinne einer späteren Verwendung in dieser Arbeit wäre das konsumistische Ende der Themenskala – des Themen-Framings – als dasjenige aufzufassen, welches Bezüge

- (a) zu ausschließlich individuellen Präferenzen herstellt;
- (b) normativ neutral und
- (c) nicht-argumentativ sowie
- (d) nicht-polarisierend formuliert ist.

Auf den Zusammenklang der Kriterien kommt es dabei genauso an wie auf den oben angemahnten heuristischen, idealtypischen Charakter. Natürlich kommt keine Produktwerbung – der Prototyp nicht-politischer Kommunikation – aus ohne eine positive „Normativität“, eine Erzählung von dem was „gut für mich ist“. Aber das „gut“ zeigt hier eben keinerlei Aufladung mit Gemeinwohl-Thematik oder gar eine diskursive Abgrenzung gegenüber anderen Standpunkten. Oder: streng genommen ist natürlich die

Abweichung vom dritten Kriterium keine Abweichung von der *Pluralität* – die ja gerade die distinktionslogische Würze des Konsums ausmacht – sondern eben nur von ihrem diskursiven Modus. Aber erst in diesem Modus wird Vergleichbarkeit, wird die Verbindung von Pluralität mit den anderen Dimensionen des Politischen gewährleistet. Und: natürlich polarisieren auch Marken (gerade im Kulturbereich: sich ausschließende Fan-Gruppen, „in“ und „out“ usw.¹⁷⁴), aber intuitiv wird doch klar dass der Gegensatz hier in keiner *Gegnerschaft* besteht, sondern den Charakter einer sei's schulterzuckenden, sei's hämischen Exklusion aufweist. Wofern er anfängt, eine wirkliche Gegnerschaft aufzubauen, wird er notwendig argumentativ und verlässt den Bereich des Konsumistischen; dieses letztere gilt auch für die vielbeschworenen politischen Dimensionen von Konsumentscheidungen, z. B. in Bezug auf ökologische oder soziale Produktkriterien.

Gleichwohl gibt es auch eine *andere* Art Gegensatz zum Politischen, der mit „konsumistisch“ nicht recht beschrieben ist, weil er durchaus normative Bezüge zum Allgemeinverbindenden herstellt. Sein Muster ist für das Theater, wie in Kapitel II.2 zu zeigen sein wird, historisch von hoher Relevanz und in latenter Gefahr, als „Gemeinschaftlichkeit“ mit der Gesellschaftlichkeit des Politischen verwechselt zu werden. Diesem Muster gilt das folgende und abschließende Unterkapitel.

(f) Politisch vs. ritualistisch

Bezeichnenderweise haben in neuerer Zeit Studien und Diskussionsbeiträge, die der These von der Entpolitisierung entgegengetreten wollten, empirisch auf trotz Partei- und Wahlverdrossenheit weiterhin stattfindende kommunikative, gemeinschaftliche Aktivitäten etwa von Jugendlichen hingewiesen –

¹⁷² Ein hierzulande wenig bekanntes, aber klassisch argumentierendes Beispiel für eine konsumkritische Zeitdiagnose im Sinne Arendts liefert T. Moulián unter ausdrücklicher Verwendung des Begriffs „Konsumismus“ (der wohl seit den Siebzigerjahren im Schwange ist) in *Chile actual. Anatomía de un mito*, Santiago 1997, S. 99–123.

¹⁷³ N. Bolz, *Das konsumistische Manifest*, München 2002, S. 15, S. 113.

¹⁷⁴ Außer diesen konkret zu beschreibenden Inklusions- und Exklusionsfunktionen der Marken gilt allgemeiner: Es gibt immer Konsumgüter die Marke *sind* und solche die es *nicht* sind, und es gibt den Kampf um höher- und minderwertige Marken (K.-U. Hellmann mit systemtheoretischem Akzent in *Soziologie der Marke*, Frankfurt 2003, S. 443).

nicht zuletzt in klassischerweise nicht als „politisch“ gewerteten Bereichen wie der Organisation von Sportveranstaltungen oder Rockkonzerten.¹⁷⁵ Solche Argumente scheinen stillschweigend vorauszusetzen, dass, ganz im Sinne von Aristoteles' Bienen, jede Arbeit am gemeinsamen Werk auch eine politische Arbeit, jede Kollektivpraxis eine politische Praxis, jedes sinnhaft an anderen orientierte „soziale Handeln“¹⁷⁶ ein politisches Handeln ist. Dies ist unbefriedigend insofern, als jedes unter gemeinsamen Zielen technisch koordinierte Handeln, also jedes Arbeits- oder Tauschverhältnis, darunter gefasst werden und so die Wertbezugs-Dimension, wie in Unterkapitel [b] diskutiert, auf die Ebene der *techné* heruntergestuft werden könnte. Intuitiv aber zielen die genannten Autoren natürlich auf etwas anderes. Sie meinen den gemeinsamen *Vollzug* der Arbeit, die affektiven Bindungen durch die gemeinsame Tätigkeit, die verbandsartige Assoziation, kurz: all jenes, was Hannah Arendt begrifflich schärfstens von der eigentlich politischen Sphäre trennen wollte und was hier ein wenig verkürzt „das Ritualistische“ genannt wird.

Dieser Begriff findet eine gewisse Grundlage bei einem der Väter der Soziologie, Émile Durkheim, insofern dieser „gemeinsame Riten“, also kodifizierte „Handlungsweisen“, als nicht nur das Religiöse, sondern das Gesellschaftliche überhaupt mitdefinierende Muster auffasste. Die *Gemeinsamkeit* war dabei das Element, welches die genuin religiösen von den magischen Riten genauso schied wie es der affirmative Bezug auf ein „Heiliges“ tat. Dieses Heilige aber beschrieb Durkheim wiederum – im Unterschied zur Handlungsweise – als Glaubensinhalt und damit als ein separates Definiens des Religiösen.¹⁷⁷ Die Auffassung des Heiligen als eines spezifischen affektiv-

kognitiven *Inhalts* ist indes nicht ganz konsequent, denn Durkheim expliziert das Heilige sehr klar über positive oder negative *Formen* der Absonderung vom Alltäglichen, also als eine soziale Ordnungspraxis. Alltagsriten verlangen eine kurze Unterbrechung, rituelle Feste eine vollständige Sistierung der „weltlichen Beschäftigungen“ (ebd., S. 450f.). Die Zelebrierung des Heiligen, das Ritual, stabilisiert zwar funktional gesehen das profane Gesellschaftsleben und muss in diesem auch einen – durch Wiederholung und regelmäßige Zeiten und Zeitpunkte gesicherten – Platz finden, muss es aber zu diesem Zwecke auch ausschließen und sich selbst als ein Anderes etablieren.

Es ist für die hier ins Auge gefasste Begriffsstrategie nicht unwichtig, dass Durkheims Rekonstruktion für das Ritual eine Art Gleichursprünglichkeit mit den Glaubensinhalten selbst behauptet und dass diese die eigentlich kollektive Kraft aus jenem beziehen – eine Sicht, die sich in den so viel weniger funktionalistischen Schriften von Clifford Geertz ebenfalls findet¹⁷⁸ und die Durkheim mit Brendan Frazer und anderen Pionieren der Ende des 19. Jahrhunderts beginnenden Ritualforschung teilt¹⁷⁹. Die Evolution des Glaubens selbst – also das Komplexerwerden der Religionen – wird hingegen als eine Vorbereitung der Flexibilisierung und Individualisierung aufgefasst. Eine Religion, die zunehmend spekulativ und zunehmend ‚freier‘ wird, so könnte man im Anschluss an Durkheim, aber auch Geertz und andere mutmaßen, entfernt sich vom Ritual und untergräbt ihre eigenen Fundamente; damit wäre eine gewisse Analogie zu Max Webers berühmten Protestantismusforschungen hergestellt. Rituale in der modernen, (teil-)säkularisierten Gesellschaft würden also Kraft und Form der sozialen Reaffirmation behaupten, aber ohne eine

¹⁷⁵ So Klaus Hurrelmann et al. in Deutsche Shell (Hg.): *Jugend 2002. Zwischen pragmatischem Idealismus und robustem Materialismus* (14. Shell-Jugendstudie), Frankfurt 2002, S. 50.

¹⁷⁶ Vgl. Max Weber, „Soziologische Grundbegriffe“, a. a. O., § 1, II.4.

¹⁷⁷ E. Durkheim, *Die elementaren Formen des religiösen Lebens*, Berlin 2007, S. 60, S. 71.

¹⁷⁸ Das gilt auch für das Moment der Absonderung in der Definition des Rituals als „zeremonieller Form“. Siehe C. Geertz, *The interpretation of cultures*, a. a. O., S. 112f., S. 126f.

¹⁷⁹ Vgl. E. Fischer-Lichte, „Ritualität und Grenze“, in dies. et al. (Hg.), *Ritualität und Grenze*, Basel & Tübingen 2003, S. 11–30, hier S. 16–18. Die Autorin interessiert sich naturgemäß besonders für die zeitliche Parallelität des Interesses an (Opfer-)Ritualforschung und den entsprechenden Versuchen von Theatermachern der Zeit, entgrenzende, rauschhafte und vergemeinschaftende Elemente wieder verstärkt auf den Bühnen zur Geltung zu bringen. – Durkheim betreffend, spricht Adorno von einer „Obsession mit primitiven Verhältnissen; sie sollen prototypisch für alles Soziale sein“ (Th. W. Adorno, „Einleitung“, in E. Durkheim, *Soziologie und Philosophie*, Frankfurt 1996, S. 7–44, hier S. 13).

kanonische Lehre oder überhaupt einen kognitiven Index.¹⁸⁰ Olympische Spiele ohne Olymp, Konzerte ohne Gottesdienst, Weihnachten ohne Jesus, festliche Dinner ohne Tischgebet sind die Folge.¹⁸¹ Sie bewahren als Rituale eine gemeinschaftsbildende Funktion, die mit der des Politischen, wie sie oben beschrieben wurde, die Merkmale [a] und [b], ggf. sogar [d] gemein hat (als Ausschluss dessen, der nicht „in diesen Bund“ gehört¹⁸²), keinesfalls aber Merkmal [c]. Im Ritual zählt die Gruppe – gleich ob Familie, Publikum oder Volksgemeinschaft – als Korpus, nicht als Pluralität. Wohl noch der gänzlich Einsame, dem solipsistische Rituale täglichen Halt geben, versichert sich der Zugehörigkeit zur Welt und seiner eigenen psychischen Identität durch solche Kollektiv- und Ganzheitssimulation.¹⁸³ Und selbst wo das Agonale und mit ihm die Unterschiedlichkeit ein wesentlicher Bestandteil des rituellen Vollzugs ist – das Fußballspiel, der Eurovision Song Contest – ist alles Argumentative letztlich dem regelhaften Vollzug der Prozeduren selbst nachgeordnet. Auch Themen sind eher gesetzt, als dass sie generiert würden. Es gibt Pro und Contra, aber Pluralität und Perspektivenwechsel sind rar. Symbolhaft verschmelzen die Fans zu jeweils zwei Gruppen – Siegern und Verlierern –, das individuell Differenzierende bleibt auf der Strecke. Sofern es überhaupt

auftaucht, bleibt es auf die privaten Räume, in seltenen Fällen die kommentierende Öffentlichkeit *nach* dem Spiel verwiesen.

Diese ritualistische Dimension spielt(e) für das Theater eine große Rolle. Im frühen 20. Jahrhundert hat man, wie in Kapitel II.2 ausgeführt wird, nicht nur versucht, die politische Funktion der Bühne darauf zurückzuführen, sondern auch, die eigentliche „Soziologie“ des Theaters auf ritualistische Motive zu gründen.¹⁸⁴ Die etwa zeitgleiche Leitmotivik von Gemeinschaft vs. Gesellschaft in der Soziologie von Tönnies bis Weber scheint nicht ganz zufällig. Dass sie noch im späten 20. Jahrhundert nachwirkt, von Sennetts *Corrosion of Character* bis zu Robert Putnams *Bowling Alone*, zeigt, dass die Frage danach, wie und wo „bonding“ erlebt oder hergestellt wird, der Moderne nach wie vor auf den Nägeln brennt.¹⁸⁵ Sie tangiert in gewissem Grade auch das Selbstverständnis von Theaterproduzenten. Hervorzuheben, dass die politische mit der ritualistischen Dimension grundbegrifflich *nicht* identisch ist, war gerade deshalb wichtig und notwendig – und sei es, um die Frage nach dem Verhältnis beider später noch einmal stellen zu können.

¹⁸⁰ Damit, könnte man andererseits sagen, kommt das Ritual erst wirklich zu sich selbst. Dies legt auch Habermas in seiner Rekonstruktion Durkheims nahe, wenn er betont, dass in der rituellen Praxis „das normative Grundeinverständnis, das sich im gemeinsamen Handeln ausdrückt, die Identität der Gruppe herstellt und erhält... [und daher] die Tatsache des gelingenden Konsenses zugleich dessen wesentlicher Inhalt [ist]“ (*Theorie des kommunikativen Handelns*, a. a. O., Bd. 2, S. 85; Herv. M. R.).

¹⁸¹ Oder Theater ohne Mysterien. Siehe dazu und zur vorigen Fußnote die Diskussionen in den Kapiteln II.2a und 2c.

¹⁸² „Ja, wer auch nur eine Seele/sein nennt auf dem Erdenrund, /und wer's nie gekonnt, der stehle/weinend sich aus diesem Bund.“ (Schiller, „Ode an die Freude“, in ders., *Sämtliche Gedichte*, Frankfurt & Leipzig 1994, S. 168.) Bezeichnenderweise gehört das Gedicht in seiner durch Beethoven vertonten Form mittlerweile nicht nur zum jährlichen Sylvester- oder überhaupt Kollektivritual des Westens (man denke an Bernsteins Aufführung der Neunten nach dem Fall der Berliner Mauer, in welcher das Wort „Freude“ durch „Freiheit“ ersetzt wurde), sondern ist sogar zur Europahymne aufgestiegen, die eine säkulare Gemeinschaft jenseits des Nationalstaats zu affirmieren sucht.

¹⁸³ Weshalb es auch schwerlich Sinn macht, ob der Beimischung oder gar Dominanz privatistischer Elemente etwa im bürgerlichen Konzertbetrieb von „Anti-Ritualen“ zu sprechen, wie dies in polemischer, das Ritual als kommunikativen Akt verklärender Weise Christian Kaden tut (*Des Lebens wilder Kreis. Musik im Zivilisationsprozess*, Kassel et al. 1993, S. 153).

¹⁸⁴ J. Bab, *Das Theater im Lichte der Soziologie*, Stuttgart [1931] 1974.

¹⁸⁵ Das heißt nicht, dass man den europäischen Vätern der Soziologie und ihren amerikanischen Enkeln in *Bausch und Bogen* eine Verklärung der Vergangenheit als humanere oder gemeinschaftlichere unterstellen kann, wie Deirdre McCloskey es tut (*The bourgeois virtues*, a. a. O., S. 139–145). Wohl aber gilt es anzuerkennen, dass eine solche Verklärung in vielen soziologischen Schriften und vor allem ihrer populären Rezeption nahegelegt wird – und dass die empirischen Evidenzen dafür meist nicht erbracht werden. Integration durchs Sakrale ist, neben der Idee kleinerer Gemeinschaften und stärkerer *face-to-face*-Interaktion, in diesen Vorstellungen oft zentral.

II. Das Untersuchungsfeld Theater

1. Die theatrale Metapher in der Soziologie

Soziologie muss, will sie dem Theater als empirischen Gegenstand sich nähern, darüber Klarheit gewinnen, wie sehr ihr eigenes begriffliches Rüstzeug und damit ihr Verständnishorizont vom Theater geprägt und inspiriert sind. Dabei ist es eigentlich zweitrangig – und vor allem nicht das Thema dieser Arbeit –, ob man das Theater nun als ein bloßes Analogon auffasst, dessen sich diejenigen, die Gesellschaft beschrieben, immer wieder bedient haben, oder ob man so weit geht zu behaupten, dass „beide, Theater und soziale Realität, ... Zweige ein und desselben Stammes, durch und mit unseren Urahnen entstanden und gewachsen [sind]“.¹ Auch die oben (Fn. I/152) erwähnte These vom Theater als spezifisch modernem, in der Renaissance aktivierten „Basismedium“ für kollektive Repräsentation steht hier erst einmal nicht zur Debatte. Interessant ist hingegen, ob die *Art* der sozialdeskriptiven Anwendung von Theatervokabeln auf die Gesamtgesellschaft Hinweise darauf liefern kann, wofür die Institution Theater in dieser Gesellschaft gebraucht wird.

Das kreisrunde Kolosseum, die *Arena*, hat nicht nur, wie im Grundbegriffskapitel gezeigt, strukturelle Betrachtungen von Öffentlichkeit inspiriert. Sie ist für einen zeitgenössischen Theoretiker wie Armin Nassehi sogar die Metapher für Gesellschaft im modernen Sinne schlechthin, d.h. für Gesellschaft, so wie sie von Soziologen verschiedener Schulen als Raum potentieller (teils abwesender) *Publika* (re-)konstruiert worden ist. Wo sich Sprecher zu bewähren suchen und nach Anerkennung heischen, entsteht „jener virtuelle Raum, in dem sich das Ganze der Gesellschaft als ‚Gesellschaft‘ inszenieren lässt, als Sphäre, die als

Öffentlichkeit offenkundig nicht für das Ganze steht, aber für das Ganze gehalten wird.“² Gesellschaft als Öffentlichkeit also, in der gesprochen und gehört (sowie potentialiter geantwortet), ausgestellt und gesehen wird, und dies als ein von der modernen Gesellschaft und ihrer wissenschaftlichen Selbstbeschreibung konstruierter, das Allgemeine anstrebender und geradezu erkämpfender Begriff, in dem das Soziale und das Politische zusammenfließen:

*Nicht umsonst ist der Gesellschaftsbegriff als historischer Begriff ein politischer Begriff, ein Begriff, der auf die Herstellung, Stabilisierung, Erreichbarkeit und Selbstreferenz von Kollektivitäten gerichtet ist und damit eine Repräsentationsfunktion erfüllt, die pars pro toto totum simuliert, ohne es zu sein.*³

Die theatralen Begriffe: Arena, Publikum, Inszenierung, in gewissem Grade auch (Re-)Präsentation sind in dieser Rekonstruktion, die recht plausibel nicht nur Weber, Durkheim, Habermas usw., sondern auch den *rational-choice*-Ansatz, den symbolischen Interaktionismus, Becks Zweite Moderne und andere einbezieht, untrennbar miteinander verbunden. Der soziale Raum wird als versammelnder und repräsentierender Raum begriffen. Er wird allerdings, dies ist nicht unwichtig zu bemerken, nicht mithilfe der Metapher der *Bühne*, sondern mit der der *Arena* beschrieben – und zwar diesmal, im Gegensatz zu dem in Kapitel I.1a über Gerhards' Sprachgebrauch Bemerkten, im allerkorrektesten Sinne. Es gibt gewissermaßen auf der Makro-Ebene keine Backstage, welche die Gesellschaft für die Gesellschaft erst produziert, die Sprecher-Publikum-Situation ist unentrinnbar und erstreckt sich auf Familie, Markt, Recht usw. gleicher-

¹ G. Eisermann, *Rolle und Maske*, Tübingen 1991, S.IX.

² Ebd., S. 21f.

³ A. Nassehi, *Der soziologische Diskurs der Moderne*, a. a. O., S. 37ff.

maßen. Interessanterweise sieht Nassehi „den Künstler“ hier nur als *einen* beliebigen Fall der immer analogen Bewährungssituation des Akteurs in einer Welt der Beobachter und Stellungnehmer (vgl. ebd., S. 41).

Zwei Aspekte sind an dieser Formulierung des „soziologischen Blicks“ für unseren Kontext interessant: Erstens wird der Arena-Begriff der Gesellschaft als historischer Begriff sehr eng an den bürgerlichen Horizont seiner Entstehung, also den Nationalstaat gebunden. Dies zeigt ein weiteres Mal an, wie sehr er mit dem Öffentlichkeitsbegriff in eins geht.⁴ Zweitens und wichtiger – denn hier geht es um die Kraft der Metaphern – ist das Reden von „Inszenierung“ in der *Arena* doch eben verschieden von der auf einer *Bühne*. Arenen sind transparenter, weil komplett einsehbar, und authentischer; nicht nur, weil in ihnen weniger „Bühnenzauber“ betrieben werden kann, sondern weil in ihnen – gehen wir ins Historische zurück – auch wirklich gekämpft und gestorben wird. Sie sind in einem gewissen Sinn unkünstlerischer. Nassehis Subsumption des Künstlers unter „den sozialen Akteur“ mag also eine eventuell wichtige – für die gesellschaftliche Beschreibung des Theaters, ggf. der Kunst überhaupt, wichtige – Differenz zwischen der ubiquitär beobachtbaren, unentrinnbaren Realität und der jeweils konkret beobachtenden, Abstand nehmenden mimetischen Performanz verfehlen. Diese Differenz läuft schlicht darauf hinaus, dass in der Mimesis etwas herauspräpariert, ausgesondert, rationalisiert, möglicherweise umgestaltet wird.

Diese Differenz mag auf der Makro-Ebene soziologischer Theorie-Beschreibung sich nivellieren, weil natürlich, wenn potenziell alle inszenieren und alle zuschauen, ontologisch die Realität mit der Bühne, wie in Jacques' berühmten Worten aus *As You Like It*, zusammenfällt. Dies war ja auch der Grund, in dieser Arbeit in Bezug auf Öffentlichkeit die Arena-Metapher zunächst einmal weiterzuverwenden. Aber auf jeder einzelnen Meso- und gar auf der Mikro-Ebene ist die Differenz zwischen selektiver Performance und der

Realität als einem Universum möglicher Selektionen entscheidend und zwingend. Zur Verwendung von theatralen Metaphern im Hinblick auf Institutionen usw. wird gleich noch mehr zu sagen sein, zunächst aber ist der Mikro-Ebene und hier zuvörderst dem Interaktionismus Erving Goffmans Tribut zu zollen. Goffmans Buch von der *Presentation of self in everyday life* ist nicht umsonst unter dem Titel *Wir alle spielen Theater* ins Deutsche übersetzt worden, denn sein ethnographisches Verhaltensmodell bedient sich ausdrücklich und systematisch der theatralen Begriffe Darstellung, Publikum, Ensemble und Rolle.

Goffmans oft amüsante, eigenen Beobachtungen entspringende oder aus literarischen Werken zitierte Beschreibungen davon, wie Status-Rollen von den sozialen Akteuren als ihren „Darstellern“ reproduziert, variiert, gelegentlich auch effektivvoll konterkariert werden, sind zu berühmt, als dass sie hier wiederholt werden müssten.⁶ Es verdient hervorgehoben zu werden, dass er der Psyche der Alltagsdarsteller „ein natürliches Schwanken zwischen Zynismus und Aufrichtigkeit“ im Hinblick auf die ‚Echtheit‘ der eigenen Rolle unterstellt (ebd., S. 22), meist mit biographischer Tendenz zu letzterer, wobei das Ziel des Darstellers eigentlich immer *Kontrolle* über die Situation ist (S. 12). Diese Kontrolle ist keineswegs absolut und wird von den Zuschauern systematisch auf die Probe gestellt: Sie begegnen dem Darsteller gern mit Skepsis und sind „immer dazu bereit,... [sich] auf die Lücken in seiner Verschanzung zu stürzen, um seine Ansprüche unglaublich zu machen“ (S. 55). Wann dies freilich mehr, wann weniger geschieht, und ob es sich hier um ein zeitspezifisches Phänomen im Sinne Sennetts handelt oder um eine moderne Konstante – dies diskutiert Goffman nicht. Ihm geht es eher um die Balance, die sich zwischen der Kontrolle des Darstellers und der Gegenkontrolle der Zuschauer permanent herstellt; die entsprechende situationsstabilisierende Zusammenarbeit bezeichnet Goffman mit dem Begriff des „Ensembles“ (S. 73ff.). Hier wird die Verbindung zur Institution und damit zur Meso-

⁴ Siehe oben, Kap. I.1a.

⁵ „All the world's a stage/And all the men and women merely players./They have their exits and their entrances, / And one man in his time plays many parts.“ – Das sehr alte Motiv echoet noch im 20. Jahrhundert in Camus' Rede vom Schauspieler als Prototyp des „absurden“ Menschen (*Der Mythos von Sisyphos*, Hamburg 1959, S. 67–70).

⁶ Vgl. E. Goffman, *Wir alle spielen Theater. Die Selbstdarstellung im Alltag*, München 1969, S. 8ff., S. 31f., S. 69f.

Ebene hergestellt, auch wenn Goffman immer wieder betont, das Ensemble sei „zwar eine Gruppe, aber nicht in Bezug auf eine soziale Struktur oder eine soziale Organisation, sondern eher in Bezug auf eine ... Reihe von Interaktionen, in denen es um die relevante Definition der Situation geht“ (S. 96). Gleichwohl sind die Beispiele, die Goffman vorzugsweise bringt – aus dem Alltag von Krankenhäusern etwa oder von Hotels, also Betrieben – in der Regel institutionelle, und überhaupt ist es in der Soziologie ja statthaft, jede über die Zeit hinweg *stabilisierte* Interaktion als „Institution“ zu bezeichnen. Goffman beschreibt die „Bühnenbilder“, „Stichwortsysteme“ und „Regieanweisungen“ des Alltagstheaters durchaus in *stabilisierten Rahmen* – aber den Fokus richtet er auf die spontane Erneuerung in der jeweiligen Mikro-Situation. Stärker von der Makro-Seite an die soziale Reproduktion herantretende Theoretiker sehen sich daher berechtigt, seinen Ansatz als „marginalistisch“ zu kritisieren.⁷

Das Potenzial der theatralen Begriffe, die Meso-Ebene mit der Mikro-Ebene zu integrieren, wird vielleicht von Goffman nicht voll ausgeschöpft, ist aber deutlich sichtbar geworden in der auch über ihn selbst hinausreichenden Verwendung des Begriffs der „Rolle“. Dieser Terminus, den Goffman im Anschluss an Arbeiten aus den Dreißigerjahren von Ralph Linton und anderen verwendet, ist unverkennbar durch seinen theatralen Ursprung gezeichnet, in welchem er zunächst das Textbuch der Darsteller, später den Gesamtzusammenhang ihres Bühnencharakters meint. Die Beispiele Goffmans für das jeweilige Gesten- und Mimikrepertoire, das zum Spielen von Rollen in verschiedenen Situationen eingesetzt wird, sind schier unerschöpflich. Gleichwohl bemerkt Gottfried Eisermann zurecht, dass dieses Repertoire wohl doch beschränkter ist als die Vielfalt der Rollen selbst und dass daher die Ausdrucksmittel – „Masken“ in seiner Terminologie – durchaus noch einmal von der Rolle zu unterscheiden sind; verschiedene Rollen können

so mit der gleichen oder mit ähnlichen Masken gespielt werden.⁸ Die Notwendigkeit, die Maske bzw. das Ausdrucksrepertoire zu einem selbstständigen Bestandteil der Rollentheorie zu machen, wie Eisermann dies postuliert (ebd., S. 173), ergibt sich daraus vielleicht nicht zwingend. Wohl aber betont die Eigenständigkeit bzw. Kombinierbarkeit von Masken und Rollen das Theatralische im Gesellschaftlichen und, daraus abgeleitet, die soziale Relevanz eines das Alltagstheater reflektierenden Bühnengeschehens.

Noch etwas anderes deutet auf diese Relevanz. Im interessierenden Kontext fällt nämlich auf, dass Goffmans Mikro-Modell scheinbar dort einen blinden Fleck aufweist, wo die Makro-Theorien ihre Stärken haben. Er sieht die Bühnen-Triangulation Schauspieler-Schauspieler-(d. h. Charakter-Charakter-)Publikum vereinfacht zugunsten einer Dualität: ein Publikum ist in der „Wirklichkeit“ im Gegensatz zum Theater seiner Ansicht nach streng genommen keines, denn hier ist die Rolle des Einzelnen zwar „auf die Rollen abgestimmt, die andere spielen; aber diese anderen bilden *zugleich* das Publikum“.⁹ Der normative Horizont *abwesender* Publika, die sich zu ebenjener „charakter“losen, ins Allgemeine tendierenden Rezeptivität kumulieren, die große gesellschaftliche Erzählungen, aber auch die Alltagspraxis sei's des Marktes, des Nationalstaats, des Bildungssystems oder der Weltgesellschaft erst ermöglicht, gerät bei Goffman so erst einmal nicht in den Blick. Dies ist ihm, bedenkt man den analytischen Zuschnitt, aber auch nicht vorzuwerfen. Und dieser Zuschnitt hat wiederum den großen Vorteil, das oben angedeutete Backstage-Phänomen, das aus der Vogelperspektive diffus und unscheinbar wird, mit Schärfe in den Fokus der Betrachtung zu rücken: Jedes Alltagstheater muss etwas verbergen, um etwas zeigen zu können.¹⁰

Der letztgenannte Punkt kann nicht explizit genug gemacht werden. Vernachlässigt man ihn nämlich und erweitert die *Theatralität*, tiefenpsychologisch,

⁷ So Pierre Bourdieu, der sich gegen die Vorstellung wendet, man könne „die ‚soziale Ordnung‘ auf eine Art kollektives Klassifikationssystem reduzieren, gewonnen aus der Zusammenfassung... klassifizierender individueller Strategien“ (*Die feinen Unterschiede*, a. a. O., S. 754).

⁸ Eisermann, a. a. O., S. 163ff.

⁹ Goffman, a. a. O., S. 3 (Herv. M. R.).

¹⁰ Goffman reserviert für diesen sozialen Sachverhalt die ihrerseits politische Metaphorik von „Verschwörung“ (unter Ensemblemitgliedern) – eine Verschwörung freilich, die nicht subversiv, sondern stabilisierend wirkt (a. a. O., S. 97, 161ff.).

zur ubiquitären Kategorie eines modernen „virtuellen Raums des Selbst“, lässt man eigentlich kaum noch Raum für eine gesellschaftliche Funktion von *Theater*.¹¹ Implizit ist die Dialektik von Verbergen und Zeigen natürlich, schon für die Mikro-Ebene, seit den Anfängen der Rollentheorie in ihren Prämissen angelegt, namentlich in der Differenz von „Leben“ und „Form“ und den entsprechenden Aprioris von Individualität und Struktur, zwischen denen die Rolle jeweils vermittelt.¹² Die Rolle ist *funktional*; um diese Funktionalität zu wahren, muss sie andere Aspekte der überkomplexen Psyche abblenden. Sie ist ein primär soziologischer Begriff, der auf dem Gebiet der Psychologie notwendig von einer „Rollendistanz“ begleitet werden muss, um nicht ins Pathogene abzustürzen. *Wäre* das Individuum Rolle im Singular, so würde es von der Gesellschaft überwältigt (ein Großteil der klassischen Neurosen und zumal der sog. Hysterien ist an dieser Konfliktlinie angesiedelt); *wäre* es Rollen im Plural, so wäre es schizophren. Man kann die Rollendistanz also als (sich sozialer Mittel bedienender) Leistung des Individuums im Kampf gegen die Struktur begreifen – andererseits aber auch als stabilisierenden Faktor für die Struktur (indem entsprechende Konflikte vom Individuum ‚abgeführt‘ werden und nicht auf höherer Ebene eskalieren).¹³ In jedem Fall ist die Rolle ein relationaler, kein subs-

tanziieller Begriff – worin sich ihre Funktionalität im Drama erweist.¹⁴

Dort, im Drama, ist die Rolle seit jeher, und vor aller auf die Rollenpluralisierung, ja -explosion der Moderne erst reagierenden soziologischen Theoriebildung, ausbuchstabiert worden. So entstammt auch der Begriff der „Person“, der genauso zwischen Kollektivität („Amtsperson“) und Individualität, man könnte auch sagen: zwischen Funktion und Nicht-Funktion changiert, wie der der Rolle sie zu vermitteln sucht, der Welt des Theaters.¹⁵ Er ist aber mit der bekannten Bedeutung „Maske“ (also der des Verbergens) etymologisch keineswegs zu Ende erklärt. Es ist hingegen von gewisser Wahrscheinlichkeit, dass nicht das griechische Ausgangswort *prosopon* (Angesicht; später Theatermaske) die direkte Vorstufe des lateinischen *persona* (Verkleidung; später Theatermaske) war, sondern das etruskische *phersu-na*, welches das „dem Phersu [einer Gestalt der Unterwelt, die bei Totenfeierlichkeiten spielerisch auftrat] Zugehörige“ bezeichnete. Damit wäre sowohl das Verkleiden zum Zwecke der eindeutigen Identifikation durch das Kollektiv bezeichnet (der, der so gekleidet ist, ist *immer* Phersu, und *nur* wenn er so gekleidet ist, ist er Phersu) als auch das Nicht-darin-Aufgehen, das Theatralisch-Spielerische:¹⁶

¹¹ Diesen Fehler begeht m. E. William Egginton, a. a. O.; siehe etwa S. 31.

¹² Vgl. G. Simmel, *Soziologie*, Frankfurt 1995, S. 47ff. (der Begriff der „sozialen Rolle“ erstmals S. 51f.) sowie die Rekonstruktion bei U. Gerhardt, *Rollenanalyse als kritische Soziologie*, Neuwied & Berlin 1971, S. 29–35.

¹³ Ersteres etwa bei Goffman, *Interaktion: Spaß am Spiel*. Rollendistanz, München 1973, S. 170f; letzteres bei der Konflikttheoretikerin Rose Laub Coser (zumindest für bereits etablierte Rollen), „Rollendistanz, soziologische Ambivalenz und transitorische Statussysteme“, in dies., *Soziale Rollen und soziale Strukturen*, Graz & Wien 1999, S. 41–59. Uta Gerhardt, die bestrebt ist, die Rolle essentialistisch als „Sozialform“ statt bloß als heuristische „Denkform“ zu erfassen (welches letztere sie Dahrendorf vorhält: a. a. O., S. 43, und wohl zurecht: vgl. Dahrendorfs „Verzicht auf ein soziologisches Menschenbild“, *Homo sociologicus*, a. a. O., S. 104), neigt der funktionalistischen Betrachtungsweise der Rolle als Gesellschaftsstabilisator zu (*Rollenanalyse*, S. 70); dies interessanterweise in Kontrast zum frühen Dahrendorf, der der Rollensoziologie zutraut, „eine nicht-resignative, politische Anthropologie des Protestes gegen die Entfremdungen der Gesellschaft“ zu artikulieren (*Homo Sociologicus*, S. 117). Gerhardt geht sogar so weit zu vermuten, Rollendistanz überhaupt sei ein Privileg der Mittelschichtsangehörigen oder aber – in gewisser Schiefelage dazu – der „gehobenen Statusgruppen“, insofern diese mehr als andere Rollenkonflikten ausgesetzt seien und eine höhere Ambivalenztoleranz entwickelten (S. 109f.). Die empirischen Beweise für oder gegen diese Vermutung werden weder von Gerhardt selbst mehr denn anekdotisch erbracht, noch können sie an dieser Stelle abgewogen werden. Wenn die Vermutung zuträfe, hätte das Bemühen, ökonomisch unterprivilegierte Publika für *Theater* als rationalisierende Darstellung von Rollenkonflikten dauerhaft zu interessieren, von vornherein deutlich weniger Aussichten auf Erfolg.

¹⁴ Das Drama läuft im Sinne einer *Handlung* viel zwingender ab, wenn die Rollen etwas „Maskenhaftes“, nicht Durchpsychologisiertes behalten; exemplarisch in den griechischen Tragödien vor Euripides (vgl. Staiger, a. a. O., S. 56).

¹⁵ Hierzu und dem unmittelbar Folgenden siehe M. Brasser, „In der Rolle des Individuums. Die Bedeutung von ‚Person‘ und die Etymologie von ‚persona‘“, in K. Gloy (Hg.), *Kollektiv- und Individualbewusstsein*, Würzburg 2008, S. 53–60.

Es gibt sozusagen zur Identität, die vor dem Kollektiv sichtbar ist, noch eine andere Identität – eine dem Kollektiv abgewandte und ihm unzugängliche, die nie zu Gesicht kommt. Denn die gesehene Gestalt ist zwar die Gestalt, die die richtige, verlässliche und zutreffende Auskunft darüber geben kann, wer und was und wie man wirklich ist. Doch diese Auskunft ist auch so, dass dabei das wahre Gesicht nie enthüllt wird. Man muss also bei jeder Identifizierung immer auch dazusagen oder dazudenken, dass der oder die Identifizierte nie in dem aufgeht, was man zu Recht als das festhält, was und wer und wie er oder sie jeweils ist.¹⁷

Die Realisierung der Individualität ist also an ihre Fähigkeit geknüpft, sich in der Person sowohl zu zeigen als auch zu verbergen – womit Darstellung als Komponente sozialen Handelns zu höchster Dignität aufrückt. Die in Kapitel I zitierten Ausführungen Hannah Arendts über die expressiven Qualitäten des Handelns und Sprechens einerseits, über die „ungreifbare Identität der Handelnden“ andererseits kommen einem hier in den Sinn.¹⁸ So wie dort Theater als „politische Kunst *par excellence*“ genau deshalb bezeichnet wurde, weil es diese ungreifbare Identität anschaulich macht (mimetisch nachvollzieht), so kann in Anbetracht des Obigen gesagt werden, dass Theater genau deshalb die *soziale Kunst par excellence* ist, weil es die Kontingenz der Ichwerdung und des sozialen Rollenspiels der Anschauung und der Reflexion zugänglich macht.¹⁹ Dies ist – anti-ritualistisch pointiert – keineswegs einer Gemeinschaftsbildung

förderlich, kann im Gegenteil aber als „Saatbeet individueller Autonomie“ bezeichnet werden – als welche der gleichnamige klassische Aufsatz von Rose Coser die immer durchmischtere Gesellschaft und die durch sie provozierten Konflikte in komplexen Rollensets ansah.²⁰ Ihr Hauptargument, „dass die Vervielfachung der Erwartungen, der sich das moderne Individuum gegenübersteht... die Rollenartikulation in einer *selbstbewussteren* Weise ermöglicht“, und zwar nicht trotz, sondern wegen der Widersprüchlichkeit dieser Erwartungen,²¹ markiert zugespitzt ein Telos des Rollenbegriffs, das auf dessen theatralischen Ursprung überraschend deutlich zurückverweist. Denn das Theater thematisiert nicht nur Zwänge, sondern ‚spielt‘ vor allem auch Entscheidungen ‚durch‘ – und fordert die entsprechende Reflexion beim Publikum heraus.²²

Die Spannung zwischen sozialer Determination des Individuums und Hervortreibung seiner Autonomie, mit der es der moderne Rollenbegriff zu tun hat, findet sich auch auf der Meso-Ebene von Strukturen und Institutionen. Für Familie und später Schule beschrieb Parsons das Erlernen von Rollen, z. B. Geschlechts- und Leistungsrollen, eben gerade nicht als bloße Konditionierung, sondern als Befähigung, die Bedeutung von Regeln kognitiv und emotional zu verstehen: durch Identifizierung mit oder aber Abgrenzung von den Rollen der sozialisierenden Bezugspersonen.²³ Kultur als System generalisierter

¹⁶ Man denke an Goffmans Bemerkung, dass es nur „eine Position [ist] und nicht eine Rolle, die man einnehmen, die man ausfüllen und wieder verlassen kann, denn eine Rolle kann nur ‚gespielt‘ werden“ (Goffman, *Interaktion*, a. a. O., S. 95).

¹⁷ Brasser, a. a. O., S. 59f.

¹⁸ Georg Simmel: „... dass der Einzelne mit gewissen Seiten nicht Element der Gesellschaft ist, bildet die positive Bedingung dafür, dass er es mit andern Seiten seines Wesens ist: die Art seines Vergesellschaftet-Seins ist bestimmt oder mitbestimmt durch die Art seines Nicht-Vergesellschaftet-Seins.“ (*Soziologie*, a. a. O., S. 51f.) Ralf Dahrendorf: „Obwohl wir ... Herrn Schmidt von dem Rollenspieler Schmidt kaum zu trennen vermögen, lassen ihm seine sämtlichen Rollen doch einen wesentlichen Rest, der sich der Berechnung und Kontrolle entzieht.“ (*Homo sociologicus*, a. a. O., S. 59.)

¹⁹ Die Anschauung ist selbstverständlich noch keine hinreichende Bedingung der Reflexion; dass sie aber eine *notwendige* Bedingung derselben sei, betont, jedenfalls im griechischen Denken, der etymologische Zusammenhang von „Theater“ und „Theorie“, welche letztere nicht nur auf die Befragung des delphischen Orakels, sondern auch auf die zwischenstaatlichen Gesandtschaften und Zuschauer bei fremden Spielen und Festlichkeiten sich bezog. (Siehe Eisermann, a. a. O., S. VI f.)

²⁰ R. Laub Coser, „Rollenkomplexität als Saatbeet individueller Autonomie“, in dies., *Soziale Rollen und soziale Strukturen*, a. a. O., S. 60–85.

²¹ Ebd., S. 61 (Herv. M. R.).

²² Auf die Zwänge der Makro-Ebene übertragen, findet sich solcher ‚Spielraum‘ in den bei Wissenschaft und Politikberatung, aber auch beim Militär so weit verbreiteten „Szenarien“ – ein natürlich ebenfalls aus dem Theater, nämlich der italienischen Commedia dell'Arte stammender Begriff.

Symbole stellt hier gewissermaßen – obwohl Parsons diese Metapher nicht verwendet – mögliche Rollentexte zur Verfügung; der Vorgang der Kathexis (siehe Kapitel I.1d) als Ensemblebildung ermöglicht, die Rollen zu ‚performen‘. Für eine Integration der Regeln mit den Affekten – Parsons’ an Freud anschließende Weiterentwicklung des Ich-Begriffs als Kulturalisierung – „muss die eigene affektive Organisation des Individuums ein hohes Niveau der *Generalisierung* erreichen. Der Hauptmechanismus, durch den dies erreicht wird, ... [ist] emotionale Kommunikation mit anderen, so dass das Individuum empfindsam für die *Attitüden* der anderen wird, nicht nur für ihre spezifischen Handlungen mit der inhärenten Bedeutung von Befriedigung und Versagung.“²³ Die Generalisierung und damit Reflexivierung von Affekten also führt zum Verständnis dessen, was eine „Attitüde“, eine Haltung, ist. Die Spielräume des Kindes bei der Bildung dieses Verständnisses sind dabei eng – die Szene wird von anderen gestaltet, nicht von ihm selbst –; dennoch ist bei diesem Arrangement ein Element von spielerischer Verfügbarmachung nicht zu übersehen (von der psychologischen Wichtigkeit wirklicher *Spiele* bei der entsprechenden Einübung einmal ganz abgesehen). Dabei ist die Bereitschaft, das ganze Spiel zu akzeptieren, durchaus getrennt zu betrachten von der Bereitschaft zur Übernahme einer jeweilig spezifischen Rolle. Beides bleibt auch später im Fluss und kennzeichnet den Spielraum der Individuen in allen Lebenslagen.²⁵

Noch deutlicher als bei Parsons wird dieser Spielraum in den sozialpsychologischen Beschreibungen George Herbert Meads, der zwar den Begriff der Rolle noch nicht systematisch verwendet, aber sehr deutlich macht was dieser an Freiheit und Einschränkung (und in beidem an Reflexivität) impliziert, wenn er zum Beispiel den Übergang vom kindlichen Spiel (*play*) zum Wettkampf (*game*) beschreibt: Findet das Kind bei ersterem (Polizist und Gefangener spielend etwa, oder Elternteil und Kind) in sich Reiz-Reaktionsmuster, die *allen* Rollen entsprechen und die es „nimmt und zu einem Ganzen organisiert“,²⁶ so ist dieses Wissen über die Gesamtheit der Rollen bei

einem Wettkampf, etwa einem Baseballspiel, immer noch vorhanden, aber nun bereits implizit: als „ein ‚Anderes‘“, das die eigenen Haltungen mitsteuert und das im Grunde „eine Organisation der Haltungen all jener Personen ist, die in den gleichen Prozess eingeschaltet sind“ (ebd., S. 154). Goffmans „Ensemble“ wird hier überdeutlich antizipiert (Mead spricht von „bestimmter Einheit“; S. 159), aber von der reflexiven Perspektive der Einzelrolle aus. Das Kind *will* in gewisser Weise diese Bestimmung und lernt rollenkonformes Verhalten. Dabei gibt es das „Ausagieren“ *aller möglichen* Rollen auf, es verzichtet auf die Willkür, *beliebig* „jetzt dieses und dann jenes zu sein“, die im *play* virulent ist (ebd.).

Die Perspektive des Kindes wird durch den „generalisierten Anderen“ (S. 155ff.) indes nicht sosehr eingeschränkt (obwohl Mead oft von „Kontrolle“ redet), als dass sie sich vielmehr erweitert: hin zum Gesellschaftlichen. Kants „An der Stelle jedes anderen Denken“, das für die Pluralität des Politischen so wesentlich ist, kommt einem hier in den Sinn. Die Meadsche Beschreibung der Konstitution des „Selbst“ (im Gegensatz zum bloßen „Ich“) hat eine interaktionistische Pointe virtueller wechselseitiger Rollenübernahme (welche später unter anderem das Sozio- und Psychodrama als ‚action research‘-artige, sowohl kognitive wie therapeutische Methode fruchtbar gemacht hat). Die Mimesis, das unwillkürliche Nachahmen anderer, hat als notwendige Bedingung dieser Rollenübernahmen ihren Ursprung im Tierreich (S. 359ff.), aber das Antizipieren generalisierter Verhaltenserwartungen und vor allem ihr Kodifizieren in der Sprache, welche die eigenen Tätigkeiten und die des Ensembles interpretiert, geht über die tierische Mimesis hinaus und gibt dem human-sozialen Rollenspiel eine reflexive Note, welche dem Einzelnen mehr Autonomie (erneut sagt Mead hier „Kontrolle“) über das gewährt, was er tut oder nicht tut (S. 254).

Zeigen sich nun diese reflexiven Elemente und eine entsprechende *Rationalisierungstendenz*²⁷ bereits für die nur sehr teilweise genuine ‚Publika‘ einschließenden, die Rollen gewissermaßen nur probeweise

²³ Parsons, *Sozialstruktur und Persönlichkeit*, a. a. O., S. 38ff.

²⁴ Ebd., S. 39f. (Herv. M. R.).

²⁵ Siehe ebd., S. 162.

²⁶ G. H. Mead, *Mind, self, and society*, Chicago & London 1967, S. 150f.

(backstage) einstudierenden Sozialisationsinstanzen wie Familie, Sportverein und Schule, werden sie in groß-öffentlichen Zusammenhängen einerseits noch auffälliger, andererseits gerade dadurch auch wieder fraglich; die reflexive Spirale dreht sich also weiter. Geformte Rollen und Haltungen werden als solche erkennbar und selber zum Thema. Bereits Walter Lippmann hatte das ‚Sich-Aufschaukeln‘ der öffentlichen Meinung in Begriffen des Theaters beschrieben; als

... eine trianguläre Beziehung zwischen dem Schauplatz der Handlung, dem menschlichen Bild dieser Szene, und der menschlichen Reaktion auf dieses Bild, die ihrerseits den Schauplatz der Handlung erreicht. Es ist wie ein Theaterstück, das den Schauspielern durch ihre eigene Erfahrung nahe gelegt und in welchem der Plot in den realen Leben der Schauspieler, nicht nur in ihren Bühnenrollen, ausgeführt wird.²⁸

Jede öffentliche, jede politische „Geschichte“ im weiter oben (Kap. I.2c) explizierten Sinn wird daher nicht nur post festum „geschrieben“, sondern auch im Hinblick auf solche spätere Kohärenz auch von den sozialen Akteuren selbst mit *inszeniert und interpretiert*. Dieses allgegenwärtige „Spiel“ verdichtet sich freilich erst im Blick der multiperspektivischen, aber auch Perspektiven weg-selektierenden bzw. ausbalancierenden Mit- und Nachwelt – des Publikums – zu einer „Dramatisierung“, die über den augenblicklichen Kontext der Interaktion hinaus auch noch Gültigkeit oder Relevanz beanspruchen kann.²⁹ Dass dabei, sehr im Unterschied zum eigentlichen Theater und doch wieder mit einem theatralischen Ausdruck, das, was „hinter den Kulissen“ des öffentlichen Spiels, also im Backstage-Bereich der verschie-

denen Öffentlichkeiten sich ereignet, Thema werden kann und bisweilen auch muss, ist im Sennettschen Sinn bedrohlich für die Darstellungskomponente von Öffentlichkeit, denn es kann sie zersetzen. (Genauso kann der Diskurs ins ‚falsche Thema‘, z. B. die private Glaubwürdigkeit des öffentlichen Sprechers statt die politische seiner Propositionen, abrutschen.) Dies ist aber wiederum auch ein Beleg für die oben angesprochene Unabgeschlossenheit der Arena. Etablierte Rollen werden bestätigt, aber auch modifiziert und neu besetzt, insofern die Potenziale der Sprecher-Spieler (neu) bewertet und überprüft werden.

Hier wäre man auch wieder bei Jürgen Gerhards’ und Bernhard Peters’ Beschreibungen von Öffentlichkeit angekommen (vgl. Kap. I.1), insofern die Produktionsstruktur des Präsentierten als Teil des Repräsentationsvorgangs, der Backstage-Bereich als Teil der Inszenierung interessant wird. Freilich gibt es, gesellschaftstheoretisch und interaktionistisch gesehen, diese Produktionsstrukturen nicht nur als private Räume bezüglich des Nicht-Privaten, also der Öffentlichkeit, sondern auch innerhalb der privaten Räume selbst. Dieser Aspekt, der eigentlich Goffman-sche, wurde oben diskutiert; dabei wurde klar, dass in der frühkindlichen Sozialisation sowohl Reflexivität wie auch Zwang ‚im Spiel sind‘. Beide ermöglichen bzw. erschweren die Erfahrung, das Lernen im biographischen und gesellschaftlichen Vollzug von Theatralität.³⁰ Eine Funktion theatralischer Spiele kann vermutlich darin gesehen werden, die Elemente von Zwang in der gesellschaftlichen Inszenierung immer wieder reflexiv zugänglich zu machen.

Dies gilt natürlich nicht nur für das Theater *per se*, sondern auch für explizite Theatralität im Alltag –

²⁷ Als solche rekonstruiert Jürgen Habermas die Meadschen Überlegungen zur Sozialisation, mit besonderem Akzent auf den sprachlichen Leistungen; vgl. *Theorie des kommunikativen Handelns*, a. a. O., Bd. 2, S. 69–73. Zur Dialektik zwischen Konvention und Intention, Kontrolle und Autonomie vgl. auch ders., „Intention, Konvention und sprachliche Interaktion“, in *Vorstudien und Ergänzungen*, a. a. O., S. 307–331.

²⁸ Lippmann, *Public opinion*, a. a. O., S. 17.

²⁹ Ich entlehne diese begriffliche Scheidung zwischen Spiel und Drama W. Eggington, a. a. O., S. 50. Sie scheint mir in etwa dem Meadschen Begriffspaar *play vs. game* zu entsprechen, wobei natürlich das Drama die Metapher ist, die weniger Verregelung und höhere Ergebnisoffenheit suggeriert – die politischere Metapher also.

³⁰ Während dies bei Parsons und den Konfliktsoziologen immer wieder diskutiert wird, spielt es bei Goffman selbst noch keine Rolle, so dass Sennett – der allerdings jede Weiterentwicklung der Rollentheorie ignoriert – recht hat, wenn er meint, bei diesem sei das Rollenhandeln ein endloses Sich-Anpassen und Stabil-Halten von Situationen: „In der Welt Goffmans verhalten sich die Leute, aber sie machen keine Erfahrungen.“ (*Verfall und Ende*, a. a. O., S. 57.)

also solche, die im grundsätzlich theatralen Alltag auf einmal als „theatralisch“ gesehen und bezeichnet wird –, wie man etwa am Beispiel der Subversion von Geschlechtsrollen (der sozial frühstgeübten Rolle überhaupt) durch die „theatralischen“ Drag Queens sehen kann.³¹ Das entsprechende „histrionische Rollenspiel“, die Einführung eines „Als ob“ in den Alltag selbst, hat ein transformatives Potenzial, sofern es „nicht oder nicht vollständig als ‚wahr‘ genommen“ wird.³² Und dieses transformative Potenzial des schauspielerischen Als-ob, des ‚Durchspielens‘ machen sich wiederum auch vom Histrionischen weit entfernte, ganz ‚ernste‘ Erkundungspraktiken zunutze: von Szenarien des Militärs bis hin zum Profiling in der Forensik, welches zwischen der Beachtung allgemeiner Parameter des Tat-Kontexts und einem Sich-Ausliefern an die innere Kohärenz der Täter-Perspektive alterniert.³³ Aber einzig das institutionalisierte Theater als Praxis erfüllt *immer* die Bedingung des Als-ob, der Hingabe an das *play* – um den Preis der Trennung vom Alltagstheater. An der Fähigkeit zur Subversion im Verschieben von Inszenierungsebenen, Sichtbarmachen von Backstages und spielerischem Relativieren von Rollensets hat Theater als Institution seine unmittelbarste, grundbegrifflich vermittelte Relevanz.³⁴ Man kann argumentieren, dass auch ein Theater, welches das Als-ob und das

Rollenspiel aufgibt, qua einer gewissen Zeichenhaftigkeit, möglicherweise auch nur herausgehobenen Ereignishaftigkeit, immer noch „Theater“ ist,³⁵ denn noch immer wird es ja „nicht vollständig als ‚wahr‘ genommen“ und bleibt ein abgesondertes Ritual. Ein solches Theater wird allerdings das reflexive Potenzial, um dessentwillen die Soziologie es als Metapher genutzt hatte, zumindest aufs Spiel setzen.

Bühnen haben kraft ihrer spielerischen Selektivität die Möglichkeit, sowohl private wie öffentliche ‚Inszenierungen‘ der Gesellschaft zum Thema zu machen. In beiden Themenkreisen können sie dabei entweder das kathektische Element, also das Private im Öffentlichen, stärker hervorheben oder aber die Reichweite des „Bedeutungsnetzes“ für den Einzelnen, also das Öffentliche im Privaten. Für eine Thematisierung des politischen „Magmas“ im Sinne von Castoriadis – und damit für die Frühwarnfunktion, die der spätere Habermas der (politischen) Öffentlichkeit zugedacht hat – sind sie also prinzipiell sehr geeignet.³⁶ Da die privat-öffentlichen Netzwerke von Foren und Backstages, mit denen es ihre Stoffe und Konstellationen dabei zu tun haben, letztlich im Horizont der ‚ganz großen‘ Arena stehen, sei es der nationalen oder der globalen, ist der Bezug auf kollektiv zu normierende Fragen dabei eigentlich immer möglich.

³¹ Dieses Beispiel von Judith Butler diskutiert Eggington (a. a. O., S. 15f.).

³² „Wenn diese Bedingung erfüllt ist, kann jener liminale Freiraum entstehen, in dem sich Transformationen der bisherigen wiederum als ‚wahr‘ genommenen Bedeutung einer Situation und der damit verbundenen emotionalen Gestimmtheit vollziehen.“ (K.-H. Renner & L. Laux, „Ritual und histrionischer Selbstdarstellungsstil“, in Fischer-Lichte et al., *Ritualität und Grenze*, a. a. O., S. 271–293, hier S. 280f.) Die Autoren verwenden in ihrer sehr interessanten Untersuchung von Alltags-Theatralität einen Begriff des Rituals, der dem hier verwendeten eher fern steht – was die Evidenz ihrer die Reflexivität von Theatralisierung herausstellenden Beschreibungen aber nicht schmälert. Die zitierte Formulierung, derzufolge der kognitive *zusammen* mit dem affektiven Aspekt in der Reflexion des Gegenstandes der Performances verändert wird (zumindest potenziell), gemahnt an das von Parsons entlehnte Konzept der Kathexis.

³³ Zur forensischen Fallanalyse und dem Künstlerischen darin vgl. H. Dern, „Infame Perspektiven – zum Umgang mit dem Bösen“, in J. Klein et al., a. a. O., S. 39–58, bes. S. 52f.

³⁴ Dieses ist von Kritikern des Theaters bisweilen schärfer bemerkt worden als von Apologeten; vgl. die Polemik gegen bürgerliche bzw. moralische Rollenverwirrung durch Mimesis bei Platon, a. a. O., S. 173–178 [395e–398a].

³⁵ So Kraus, a. a. O., S. 19–24.

³⁶ Im Kern findet sich dieser Ansatz auch im Selbstverständnis von gesellschaftsbewussten Theatermachern wieder: „Theater ... reflektieren wie Seismographen die Widersprüche in der Gesellschaft, oft schon in ihren Ansätzen, vorab.“ (Der damalige Cottbusser Intendant Christoph Schroth in P. Iden [Hg.], *Warum wir das Theater brauchen*, Frankfurt 1995, S. 67.) – Theoretisch ähnlich die Perspektive des französischen Theatersoziologen der Sechzigerjahre Jean Duvin, gesehen durch die Brille von Maria Shevtsova: Theater greife „Beben unter der gesellschaftlichen Oberfläche“ auf, Autoren zeigten anomische Effekte von „Transformationen der Sozialstruktur“, usf. (M. Shevtsova, *Sociology of theatre and performance*, Verona 2009, S. 46). Leider wird der Versuch, dies nachzuweisen, bei Shevtsova fast ausschließlich an Texten und Aufführungen vorgenommen, ohne die Aktualisierung auf der Galerie mit ihm Betracht zu ziehen.

Dieses Vorurteil zugunsten des Reflexiven – statt etwa zugunsten des Rituals –, die der (kurze und natürlich nicht erschöpfende) Blick auf die soziologischen Theatermetaphern gezeigt hat,³⁷ soll durch die folgenden historischen Schlaglichter auf seine empirische Relevanz für konkrete Praxen von (Sprech-)Theater geprüft werden. Dabei wird sich paradoxerweise zeigen, dass gerade in der historischen Periode, in der die Moderne sich qua Sozialwissenschaften (auch) in theatralischen Metaphern auf den Begriff bringt, die ritualistischen und auch privatistischen Konnotationen von Bühnen neue Prominenz gewinnen.

2. Theater als öffentlicher Raum: historische Schlaglichter

Im vorigen Unterkapitel wurde gezeigt, wie in der Handhabung theatraler Begrifflichkeiten durch die Soziologie letztlich Elemente der rationalisierenden Darstellung sowie der reflexiven Produktion und der Kritik von Glaubwürdigkeit überwiegen. Das Moment des Gesellschaftlichen und Differenzierenden in den Theaterbegriffen tritt somit in den Vordergrund, zum Nachteil seiner gemeinschaftsstiftenden und fusionierenden Züge. Einige kurze historische Betrachtungen sollen uns helfen zu verstehen, inwieweit solche Verwendung der Theatermetaphern für Gesellschaftsbeschreibungen in der gesellschaftlichen Wirklichkeit von Theater Anhaltspunkte findet, ob solche soziologischen Begrifflichkeiten also plausibel sind, und was das für das ‚wirkliche‘ Theater als historisch gewordenen ggf. heißen kann.

Die gewählten Schlaglichter können dabei bereits geschriebene Geschichte(n) des Welttheaters weder reproduzieren noch ergänzen. Sie machen vielmehr

eklektisch von entsprechenden historischen Arbeiten Gebrauch – die, insofern sie die hier interessierende Theaterpraxis einschließlich des -publikums betreffen, gegenüber der werk- und produzentenorientierten Forschung traditionell deutlich im Hintertreffen sind.³⁸ Drei Loki und Perioden sind für die vorliegende, auf den öffentlichen Raum und seiner politischen Qualität sich konzentrierende Untersuchung besonders interessant, nämlich

(a) das Athenische Theater zwischen 550 und 400 v. Chr., welches als staatlich organisiertes Ritual freier Bürger sich zugleich aus dem gemeinschaftlich-religiösen Kult emanzipierte;

(b) das sogenannte Elisabethanische Theater des späten 16. und frühen 17. Jahrhunderts, in welchem kommerziell organisierte Theaterbetriebe der Pluralität neuer Stände und Rollen eine Plattform sowie Befragungen staatlicher Autorität(en) eine Nische boten; und

(c) die 150 Jahre des deutschen bürgerlichen Theaters zwischen Lessing und Max Reinhardt, in welchem die Emanzipation aus dem feudalen Kontext zu einem Rückgriff auf Athenische Ideale, aber auch auf den vor-klassischen Kult des Gemeinschaftlichen führte, mit neuen ritualistischen Spielregeln. Der dritte Schwerpunkt ist bereits in Vorbereitung auf das folgende Unterkapitel II.3 gewählt, das sich mit dem konkreten Untersuchungsfeld in der Gegenwart beschäftigt. Zusammen mit einigen Anmerkungen zum Versuch einer ‚ritualistischen‘ Theatersoziologie bereitet er diesem Unterkapitel genealogisch und konzeptionell den Boden.

³⁷ Der Begriff „Ritual“, natürlich hochbedeutsam für die Soziologie, wurde von den Theaterwissenschaften eher auf das Theater rückangewandt, als dass er aus diesem wissenschaftlich extrahiert worden wäre. Er stammt vielmehr aus dem religiösen Bereich, der natürlich theatrale Elemente, aber keine ausdifferenzierte theatrale Institution umfasst. Was Begriffe wie „Charisma“ betrifft, denke ich analog, dass sie für das Theater natürlich Bedeutung haben, sehe aber im Gegensatz zu Arpad Szakolczai (a. a. O., S. 28ff.) keine alternative sozialwissenschaftliche ‚Linie‘, die es zu rekonstruieren gälte.

³⁸ Volker Klotz nennt bei seinen Untersuchungen zum Wiener Volkstheater „die dramaturgische Subjekt-Rolle des Publikums“ (im Gegensatz zu seiner an den Texten und Produzentenquellen ablesbaren Objekt-Rolle) die „fast unbekannte Größe“ (V. Klotz, *Dramaturgie des Publikums*, Würzburg 1998, S. 17 Fn. 13.) In den letzten 15 Jahren wird die Notwendigkeit des Erschließens neuer Quellen erkannt und betont; vgl. dazu beispielhaft die Bemerkungen der Herausgeber in H. Korte & H.-J. Jakob (Hg.), *„Das Theater glich einem Irrenhause“. Das Publikum im Theater des 18. und 19. Jahrhunderts*, Heidelberg 2012, und von S.-O. Müller in „Die Politik des Schweigens. Veränderungen im Publikumsverhalten in der Mitte des 19. Jahrhunderts“, in *Geschichte und Gesellschaft. Zeitschrift für historische Sozialwissenschaft*, 38 (1), Januar-März 2012, S. 48–85.

(a) Antikes Griechenland

Man darf vermuten, dass die großen Monologe der handelnden Figuren in den antiken Dramen als nicht ganz und gar verschieden von den politischen Reden auf der Agora oder der Pnyx empfunden wurden. Ihre intrinsische Verwandtschaft führte einerseits dazu, dass man die politischen Reden als große Kunstwerke (der Rhetorik) betrachtete,³⁹ andererseits hatte das Verhandeln der mythischen Konflikte auf der Szene, unbeschadet ihres „Als-ob“, einen polemischen, politischen Zug,⁴⁰ selbst und gerade da, wo das tragische Wort hinter den Geschehnissen zurückblieb und in ein tragisches Schweigen mündete.⁴¹ Vergegenwärtigt man sich, dass wohl bis zu einem Zehntel der gesamten freien Bürgerschaft Athens⁴² sich bei einer einzelnen Aufführung im Theater aufhalten konnte, und dass es eine ebenso große Menge war, die regelmäßig ‚Subventionen‘, nämlich eine Rückerstattung des Eintrittspreises durch den Staat erhielt (das sog. *theorikon*), so ist klar, dass der Adressatenkreis der Theateraufführungen im wesentlichen der Gleiche war wie auf der Agora und später der Pnyx, zuzüglich der dort nicht stimmberechtigten Frauen und Metöken (Fremdbürger).⁴³ Hinzu kommen die tagespolitischen Karikaturen der Komödien und die oft schneidend appellativen Obertöne der Tragödien – man denke an das berühmte Beispiel von Aischylos’ *Perseus*, eine der frühesten erhaltenen Tragödi-

en überhaupt, in welcher die Athener Bürger mit der Kehrseite des von ihnen soeben errungenen Sieges konfrontiert und damit sozusagen zur Mäßigung und einem politisch dezentrierten Standpunkt gemahnt wurden.⁴⁴ Über die jeweiligen Sieger der Großen Dionysien wurde von einer öffentlich gewählten Jury abgestimmt, und diese Entscheidung wurde nicht nur vom Willen des Publikums zumindest indirekt mit beeinflusst, sondern auch von diesem Publikum wiederum heftig debattiert und kritisiert. Das Theater war öffentliche Angelegenheit *par excellence*.

Andererseits war es auch *Fest* – ein nicht-alltäglicher, zweimal im Jahr stattfindender mehrtägiger Raum der spirituellen, heiteren, möglicherweise auch rauschhaften Zusammenkunft. Friedrich Nietzsche hat in einem einflussreichen Buch aus dem unbestrittenen Ursprung des griechischen Theaters in den Dionysien die weitaus umstrittenere These abzuleiten gesucht, dass auch noch in der tragödischen Praxis selbst, bis hin zu Sophokles, der Mensch sich singend und tanzend als „Mitglied einer höheren Gemeinsamkeit“ erfuhr, während Euripides, „der Denker“, mit kritischen, sokratischen Mitteln darum zu kämpfen begann, „jenes ursprüngliche und allmächtige dionysische Element aus der Tragödie auszuschneiden“ und sie so letztlich zu einem Ende, ja „Selbstmord“ brachte.⁴⁵ Einflussreich war diese These seinerzeit, um 1870, wohl vor allem deshalb, weil sie

³⁹ Ahlers, „Zur Kultur der politischen Rede“, a. a. O., S. 159. Aristoteles (Poetik, Stuttgart 1994, S. 23 [1450b]) spricht davon, dass die Tragödiendichter ihre Personen „im Sinne der Staatskunst reden“ ließen.

⁴⁰ Vgl. etwa das Nachwort von Emil Staiger in Aischylos, *Die Orestie*, Stuttgart 1987, S. 149-164, bes. S. 163f.

⁴¹ „Im Angesicht des [stumm] leidenden Helden lernt die Gemeinde den ... Dank für das Wort, mit dem dessen Tod sie begabte“ (W. Benjamin, „Ursprung des Deutschen Trauerspiels“, in: *Gesammelte Werke*, Bd. 1., Frankfurt 2011, S. 765–955, hier S. 841).

⁴² Theater und Drama sind über Athen und Attika hinaus allmählich nach ganz Griechenland diffundiert (siehe etwa D. K. Roselli, *Theater of the People*, Austin 2011, S. 11, S. 21f.); gleichwohl stammt die überwältigende Mehrzahl der Zeugnisse über das 5. Jh. v. Chr. aus Athen oder bezieht sich auf dieses, so dass Athen hier in Bezug auf das Theater mit dem klassischen Griechenland gleichgesetzt werden darf.

⁴³ Vgl. H. Kindermann: *Das Theaterpublikum der Antike*, Salzburg 1979, S. 18ff., auch dort, Fn. 1. – Kindermann und die von ihm zitierten Quellen gehen von einem Fassungsvermögen des Dionysos-Theaters von ca. 14.000 Zuschauern, des Epidaurios-Theaters von 17.000 Zuschauern, von 16.000 Theorikon-Empfängern und einer Einwohnerzahl Athens bei Ausbruch des Peloponnesischen Krieges von 170.000 (ohne Metöken und Sklaven) aus. Der Umstand dass Frauen und Metöken, also Nichtbürger, im Publikum waren, gemahnt im übrigen, wie David Roselli zurecht bemerkt, zu einer gewissen Vorsicht gegenüber der Zuspitzung, das antike Drama sei speziell *demokratie-* und nicht vor allem erst einmal *gemeinwesenaffin* gewesen. (Vgl. Roselli, *Theater of the People*, S. 8.) Er kann hingegen nicht als Unterfütterung extremer Positionen von Wissenschaftlern dienen, die meinen, das Athenische Drama habe „nichts mit Demokratie zu tun“ gehabt. Diese Aussagen sind in der Fachdebatte eine klare Minderheit. (Vgl. das Vorwort der Autoren in A. Markantonatos & B. Zimmermann, *Crisis on Stage*, Berlin & Boston 2012, S. X–XI.)

⁴⁴ I. Trencsényi-Waldapfel, *Von Homer bis Vergil. Gestalten und Gedanken der Antike*, Berlin & Weimar 1969, S. 113.

⁴⁵ F. Nietzsche: *Die Geburt der Tragödie. Oder: Griechentum und Pessimismus*, Stuttgart 1993, S. 23, S. 76.

das Musikalische und Ekstatische in einem Moment der Erschöpfung des dialoggetriebenen bürgerlichen Dramas (siehe Unterkapitel [c]) und auf der Höhe der Erfolge der Musikdramen von Richard Wagner revindizierte, dessen Anspruch auf Erneuerung der dramatischen Kunst Nietzsche in jenen Jahren und in jenem Buch ausdrücklich stützte. Auch der von Nietzsche angeregte Versuch der sog. Cambridge Ritualists, einer Gruppe von Ritualforschern, im klassischen Hellas und insbesondere in der Tragödiendramaturgie Spuren älterer Opferkulte nachzuweisen, partizipierte an dem provokativen Potenzial der These von den „wilden Griechen“, die der Rezeption der deutschen Klassik heftigst opponierte.⁴⁶ Umgekehrt war aber die Kritik an der Argumentation Nietzsches – einer Argumentation, die mehr philosophisch-spekulativ verfuhr, als dass sie ihre Thesen philologisch begründet hätte – zunächst vor allem methodisch-positivistisch.⁴⁷ Man konnte zudem auf die unklaren Grenzen zwischen dem von Nietzsche rekonstruierten „Apollinischen“ und „Dionysischen“ verweisen⁴⁸ sowie auf die Tatsache, dass Aristoteles in seiner Poetik der Melodie einen sehr nachrangigen, definitorisch vernachlässigbaren Stellenwert für die Tragödie zugeschrieben und den relativ späten, dialogorientierten Euripides den „tragischsten“ Dichter genannt hatte.⁴⁹

Diese Bemerkungen, so triftig sie sein mögen, verbleiben freilich auf einer philologischen, literaturbezogenen Ebene. Ob das Wirkungskalkül der überlieferten Texte nun stärker aufs Argumentative oder auf Überwältigung hinausläuft, stärker von der Distanz oder vom Mitvollzug zehrt, von der Teilhabe und dem Glauben an den jeweils beschworenen Mythos

oder von der interpretatorischen Auseinandersetzung damit: dies sind Fragen, die vermutlich unendlich debattierbar sind. Soziologisch unzweideutig ist hingegen, dass das Theater überhaupt schriftlich kodifiziert wird – und damit tendenziell sowohl eine Steigerung der Komplexität der Fabel, der Erzählung und der Argumente wie auch Wiederholungen der Aufführungen ermöglicht (auch wenn von den letzteren in Griechenland nur wenig Gebrauch gemacht wurde).⁵⁰ Dies könnte ein Indiz gegen das Verbleiben in der außeralltäglichen, im Durkheimschen Sinne rituell-religiösen Sphäre und für eine Verknüpfung mit dem Deliberativ-Politischen sein. Die Tragödien waren sicher keine „heiligen Texte“. Hingegen ist v. a. der Umstand, dass Dionysien und Lennäen jahreszeitlich festgelegt waren und ihre Theateraufführungen Festspiel-Charakter trugen, zunächst als ritualistisch zu werten – aber, so darf man hinzufügen, eigentlich nicht mehr, als es jedes turnusmäßig wiederkehrende und ‚zelebrierte‘ Ereignis, also etwa auch die Stimmabgabe bei Wahlen war (und ist).

Stärker wiegt das Überbleiben der rituellen Elemente, etwa des Schlachtens von Rindern und Schweinen, als Teil des Dionysoskults, dem die Theateraufführungen ja unzweifelhaft weiterhin angehörten, genauso wie das Fortbestehen der gemeinschaftlich inszenierten Dithyramben. Die Theateraufführungen blieben eingebettet in den Kult und die zugehörigen Liturgien. Die Frage ist aber, ob sie selber auch ‚kultisch‘ waren und was wir darunter verstehen können. Dass im Publikum während der immerhin den ganzen Tag dauernden Aufführungen von tragischen Trilogien und Satyrspielen gegessen und getrunken wurde und dass eine gewisse „Karnevalsstimmung“ während der

⁴⁶ Siehe Fischer-Lichte, „Ritualität und Grenze“, a. a. O., S. 18f.

⁴⁷ „... weil R. Wagner die von Schopenhauer gefundene exceptionelle Stellung der Musik gegenüber anderen Künsten ‚durch seinen Stempel als ewig wahr bekräftigt‘, musste dieselbe Erkenntnis in der antiken Tragödie gefunden werden... der gerade Gegensatz... zu dem Wege der Forschung...“ (U. Wilamowitz-Möllendorf, *Zukunftsphilologie! Eine Erwiderung auf F. Nietzsches „Geburt der Tragödie“*, Berlin & Leipzig 1872, S. 8.)

⁴⁸ Ebd., S. 10ff.; eine Kritik, die Nietzsche in dem Sinne nicht treffen musste, dass man von heuristischen *Idealtypen* reden konnte – eine Begrifflichkeit, die freilich erst 30 Jahre nach der Debatte um die *Geburt der Tragödie* durch Max Weber wissenschaftlich etabliert wurde.

⁴⁹ Trencsényi-Waldapfel, a. a. O., S. 100f. – Die Kritik hätte Nietzsche natürlich insofern ‚absorbiert‘, als ja Aristoteles für ihn bereits post-sokratisch infiziert war und damit in der Reihe der Totengräber der wahren, der musikalischen Tragödie stand.

⁵⁰ Vgl. die Hinweise in C. Kolbe, *Digitale Öffentlichkeit. Neue Wege zum ethischen Konsens*, Berlin 2008, S. 21.

Dionysien wahrscheinlich ist⁵¹, bedeutet nicht, dass das Publikum nicht gleichzeitig so aufmerksam war, dass es mit Gelächter oder Pfiffen auf die teilweise recht intertextuellen Scherze in den Komödien reagierte, jede Nuancierung der wohlbekannten Mythen in den Tragödien wahrnahm und Schauspieler sogar wegen sinnentstellender Versprecher von der Bühne verjagen konnte.⁵² Auch ist die erste überhaupt namentlich überlieferte Tragödie, *Die Einnahme von Milet* des Phrynichos, es in erster Linie deshalb, weil sie für einen politischen Skandal im Theater sorgte und auf Verlangen des Publikums verboten wurde.⁵³ Ekstase und Initiation hingegen waren (im Gegensatz zu den anderen beiden mit Dionysos verbundenen Ritualen, den mänadischen Umzügen und den Bakchischen Mysterien) kein unmittelbarer Teil des Geschehens.⁵⁴ Das athenische Publikum war keine unkritisch in Emotionen ‚schwelgende‘, kultisch hingerrissene Masse⁵⁵, sondern ein qua Emotion aufnahmebereiter und auf den verbalen Input differenziert, wenn auch bisweilen extrem reagierender Partner der Bühne.

Die Hinweise auf eine Verschränkung des theatralen Lebens mit dem politischen sind zahlreich. Die Zuerkennung von Chören als Aufführungsermöglichung an die Dichterregisseure der Festspiele war eine staatlich regulierte und *öffentlich debattierte* Angelegenheit⁵⁶; ebenso war es die Zuerkennung des Prohe-

drie-Rechts, einer Art staatsbürgerlicher Auszeichnung in Form von herausgehobenen Ehrenplätzen⁵⁷. Der Agon der Dithyramben, der den künstlerischen Teil des Festes noch vor den Tragödien eröffnete, war eine zutiefst staatsbürgerliche Veranstaltung mit ‚delegierten‘ Chören aus den zehn Verwaltungseinheiten Athens, deren Zugehörigkeit ihrerseits die Sitzordnung im Theater vorgab.⁵⁸ Die Archonten, für den Ablauf der Festspiele verantwortlich, waren *Staatsbeamte* – und im Gegensatz zu Priestern überhaupt einer Wahl und im Gegensatz zu den späteren Zirkusveranstaltern in Rom dem spezifisch demokratischen Votum durch die *ekklesia* unterworfen. Gelegentlich führte auch der Weg eines erfolgreichen Choregen direkt in ein (z. B. militärisches) Staatsamt, wie das Beispiel Sophokles zeigt.⁵⁹ In umstrittenen Fällen des Tragödenwettbewerbs wurden nicht etwa Dionysospriester, sondern Generäle der Stadt als Juroren eingesetzt.⁶⁰ Und Jury bzw. das Publikum waren *Richter* über die Aufführung, wie, mit zustimmendem oder ablehnendem Akzent, sowohl Demosthenes wie Platon betont haben.⁶¹ Der offizielle, vom demokratischen Staat regulierte Charakter der Städtischen Dionysien zeigt sich somit in Struktur und Detail. Das Außeralltägliche der Dionysien war kein Außeralltägliches im Sinne Durkheims, also auf ein „Heiliges“ ausgerichtet, sondern es war verstaatlicht und verbürgerlicht und somit politisch-rituell. Anders gesagt: eine Trennung des profanen und des sakralen

⁵¹ Roselli, a. a. O., S. 27. – Zu erinnern ist in diesem Zusammenhang auch daran, dass in der Antike und auch späterhin Essen und Trinken – z. B. bei den Symposien – durchaus Übergänge vom Privaten zum Öffentlichen, vom Individuell-Leiblichen zum Interaktiv-Dialogischen darstellen (Hirschman, *Tischgemeinschaft*, a. a. O.).

⁵² Vgl. Kindermann, a. a. O., S. 21–24.

⁵³ Vgl. J. Beer, *Sophocles and the Tragedy of Athenian Democracy*, Westport & London 2004, S. XI, S. 23.

⁵⁴ S. Gödde, „Identität und Entgrenzung“, in Fischer-Lichte/Warstat/Littmann (Hg.), *Theater und Fest in Europa*, Tübingen & Basel 2012, S. 47–67, hier S. 51–54.

⁵⁵ Es bildete auch mit dem tragischen Chor keine physische Einheit, wie Nietzsche irrtümlich – vielleicht wegen der Über der Orchestra, dem Aufenthaltsort des Chores, aufragenden Prohedrie-Plätze? – behauptet (vgl. Nietzsche, a. a. O., S. 53), und dieser Chor war wiederum kein kultischer Chor „von Satyrn“ des Dionysos und keineswegs Subjekt oder Träger von Visionen (vgl. Benjamin, a. a. O., S. 836).

⁵⁶ Roselli, a. a. O., S. 24f. – In der Regel handelte es sich um drei Tragödien- und (seit 486 v. Chr.) bis zu fünf Komödiendichter, denen die Ehre der Teilnahme zuerkannt wurde (Beer, a. a. O., S. 32).

⁵⁷ Kindermann, a. a. O., S. 20.

⁵⁸ Gödde, a. a. O., S. 59.

⁵⁹ Roselli, a. a. O., S. 24.

⁶⁰ Es handelt sich um die Rivalität zwischen Aischylos und Sophokles in den 460er Jahren; vgl. Beer, S. 25.

⁶¹ Vgl. Roselli, a. a. O., S. 62.

Bereichs ist für das demokratische Athen kaum mehr durchzuführen, und eher wird dieser profaniert, als dass jener sakralisiert würde.⁶²

Interessant ist vor allem auch die zeitliche Parallele bzw. Versetzung: Die Geburt der Tragödie erfolgt zwar bereits um 534, also unter dem Tyrannen Peisistratos, aber die Reorganisation der Festspiele und der Bau des ersten festen Theaters erfolgen erst im letzten Jahrzehnt des 6. Jh., ziemlich genau zur gleichen Zeit wie die Kleisthenischen Reformen. Die These, das griechische Halbrundtheater habe eine zentrale Funktion für das damals entwickelte Demokratiemodell eingenommen, hat eine hohe Plausibilität. Hier wurden die politische Rhetorik sowie die Dynamik und Transparenz der *ekklesia*, der Volksversammlung, optisch und akustisch erprobt, um sie später modifiziert auf andere Räume, namentlich die sogenannte *panyx*, zu übertragen.⁶³ Damit wird das zu Eingang dieses Unterkapitels Gesagte bekräftigt. Und analog zu den politischen und juristischen Reden ist in die griechischen Stücke selbst, Tragödien aber auch Komödien, ein großes Quantum an *Argumentation* eingebaut, an Streit und Werben um die richtige Sache, wenn es auch nicht immer die Gestalt einer ausdrücklichen Gerichtsszene annehmen muss wie in den *Eumeniden* des Aischylos. Im „streng gefügten“ Drama selbst sedimentiert sich eine analytische Tendenz

zur „Sichtung der Akten“, die in der schreibenden Theaterpraxis weit über das Ende der griechischen Polis hinaus fortwirkt.⁶⁴ Erkenntnisfähigkeit (*diánoia*), also „das Vermögen, das Sachgemäße und das Angemessene auszusprechen“, wurde von Aristoteles als drittwichtigstes Element der Tragödie genannt, gleich hinter Mythos (Plot) und Charakteren.⁶⁵ Und es ist wohl umgekehrt kein Zufall, dass die zeremoniösen Vorrichtungen des Gerichtsverfahrens, ähnlich denen der Liturgie und der Schulstunde, eine spezifisch theatralisch-ritualistische Abgrenzung eines nicht-profanen Raums mit klar festgelegten Rollen und Texten vornehmen.⁶⁶

Es ist vor allem diese *Form* der Argumentation um Recht und Unrecht bzw. Gut und Böse – die durch den von Aischylos eingeführten zweiten Schauspieler mit ermöglicht wurde und die durch den oft ambivalenten, das Publikum sowohl repräsentierenden als auch herausfordernden Chor eine besondere kollektivistische Note erhält –, welche ein indirektes Zeugnis des dialektischen Verhältnisses zwischen Bühne und Publikum abgibt und so das athenische Theater als (im Sinne dieser Arbeit) politische Öffentlichkeit ausweist. (In den Komödien spielte diese Form wiederholt in eine direkte Parodie der Volksversammlung hinüber.⁶⁷) Die Nachweise, die über zahlreiche aktuell-politische *Inhalte* der aufgeführten

⁶² Eine Radikalisierung der Beschreibung von Gödde, a. a. O., S. 55f. – Sehr klar sieht den Punkt Christian Kaden, wenn er die Geburt der griechischen Tragödie als Paradigma einer spezifisch westlichen „Artifizialisierung und Theatralisierung des Ritus“ sieht, die „das Andere“, das in den heiligen oder göttlichen Elementen aufscheint, gewissermaßen semiotisiert und fiktionalisiert („Das ANDERE als kosmologische Regulationsinstanz in der Musik“, in H. Poser & B. B. Reuer, *Bildung Identität Religion*, Berlin 2004, S. 181-194, hier S. 189). Zu widersprechen ist allerdings seiner Begrifflichkeit, wie schon oben im Grundbegriffskapitel geschehen, wenn er dies als „Ritualitäts-Verzicht“ bezeichnet. Auf die polemische Bewertung hingegen, die mit dem Begriff, eigentlich gut nietzscheanisch, gemeint ist, wird in der Abschlussdiskussion zurückzukommen sein.

⁶³ Vgl. R. Sennett, *Fleisch und Stein. Der Körper und die Stadt in der westlichen Zivilisation*, Berlin 1997, S. 73ff.

⁶⁴ Staiger (*Gipfel der Zeit*, a. a. O., S. 38) nennt Racine, Kleist und Ibsen; aber auch bei Brecht etwa würde man wiederholt fündig; in der zeitgenössischen Theaterliteratur bei den (kollektiv entwickelten!) *Verbrennungen* des Wahdi Mouawad.

⁶⁵ Aristoteles, *Poetik*, a. a. O., S. 23 [1450b].

⁶⁶ Vgl. im Anschluss an Alain Finkielkraut die Beobachtungen von Yasco Horsman, a. a. O., S. 8. – Die Abgrenzung der genannten Räume alltagsentobener Rhetorik voneinander spiegelt sich in der antiken Klassifizierung der Redesorten: *genus iudicale*, *genus deliberativum*, *genus demonstrativum* (Ahlers, a. a. O., S. 162). Die Abgrenzung der Gerichte radikalisiert sich in der Neuzeit (im Vergleich zum Theater) dahingehend, dass „Öffentlichkeit“ zwar eine konstitutive Bedingung von Gerichtsverhandlungen ist, realiter aber die Mehrheit derselben *ohne Publikum stattfindet* – außer eben, es liegt ein vor-juristisches, öffentliches Interesse an den Perspektiven der Angeklagten vor (Seibert, a. a. O., S. 60f.).

⁶⁷ „... wobei immer die Identität von Volksversammlung und Publikum als selbstverständlich vorausgesetzt wurde“ (Kindermann, a. a. O., S. 97). In der späteren griechischen Komödie (Menander) und dann vor allem der römischen beginnt außerdem das sog. Beiseitesprechen einzelner Charaktere um sich zu greifen (vgl. W. Riehle, *Das Beiseitesprechen bei Shakespeare*, München 1964, S. 31f.) – ein Formelement, das freilich bereits die genannte „Identität“ gerade dadurch als zerbrochen erkennen lässt, dass es um eine neue Verbindung zwischen Bühne und Publikum sich bemüht.

Stücke erbracht werden können, sind demgegenüber beinahe nachrangig, auch wenn sie eine unerschöpfliche und faszinierende Quelle der verschiedenen „gemeinsamen Angelegenheiten“ der Polis darstellen.⁶⁸ Aber letztlich müssen solche Nachweise fast ausschließlich an den Primärtexten der Dichter und zuweilen Sekundärtexten (etwa der Philosophen) geführt werden, während der tatsächliche Mit- oder Gegenvollzug ihrer argumentativen Struktur durch das Publikum und die Ausführenden im Dunkel der Geschichte verschwindet. Sicher kann nur gesagt werden, dass die Mythen, als Handlungsgrundlage der meisten Tragödien, erstens von allen im Publikum vorher gekannt und zweitens wohl als *historische Ereignisse* aufgefasst wurden.⁶⁹ Die tragischen Figuren waren „... nicht erfunden, sondern als Gestalten eines lebendigen Mythos wirklich gegeben und von Außen – und zwar von einem gegenwärtigen Außen – in die Tragödie eingebracht.“⁷⁰ Was also ‚zählte‘ und bewertet wurde, war die jeweilige individuelle Interpretation des kanonischen Stoffes, die *Sichtweise*. Der Raum der verschiedenen Perspektiven und ethischen Bewertungen wurde aufgespannt und ausgefüllt. Aspekte der sinnlichen Differenzierung und Steigerung, also jene, die (in Kapitel I.1d) als die heutige „kulturelle Öffentlichkeiten“ eigentlich bestimmen bezeichnet bzw. (in Kapitel I.2e) als präferierte Stimuli dem konsumistischen Bereich zugeordnet wurden, waren in der Reflexion präsent, aber nicht vordergründig. Dass sie im spätrepublikanischen und kaiserlichen Rom in den Mittelpunkt des Interesses rückten – in Form des blutrünstigen und spektakulären Zirkus einerseits, der immer stärker verfeinerten

Pantomime-Vorführungen im kleinen Kreis andererseits⁷¹ –, zeigt den Verfall antiken Theaters an.

Unterm Strich muss der politische *Einfluss* des Theaters im Sinne einer wirksamen Aufklärung der athenischen Gesellschaft sicher gering veranschlagt werden, wenn man bedenkt, dass etwa das Gesamtwerk des Aristophanes immer wieder gegen Krieg und kriegstreibende Demagogie polemisierte und doch auf die imperiale Dynamik der athenischen Gesellschaft, die mittelfristig zum Peloponnesischen Krieg führte, keine nennenswerte Wirkung ausübte.⁷² Indes ist es nicht eine bestimmte Meinungsbildung durch Theater, die hier interessiert, sondern das *Ermöglichen von Kommunikation im Sinne der Meinungsbildung*. Diesbezüglich ist das Theater in Athen, als kommunikativer Vorgang betrachtet, paradigmatisch zu nennen.

(b) Elisabethanisches Theater

War Shakespeares Theater weniger „politisch“ als das der athenischen Dichter? Es war ganz sicher weniger als bei diesen – zumindest bei den Tragödiendichtern – als ‚Theodizee‘, als historisch-spirituellem Funktionszusammenhang konzipiert; hierin ist Emil Staiger zuzustimmen.⁷³ Ebenso trifft Staigers Feststellung zu, dass Shakespeare⁷⁴ sich in der Abwesenheit eines solchen Zusammenhanges nicht nur von Sophokles, sondern auch vom französischen Klassizismus oder von Henrik Ibsen unterscheidet. Shakespeares Einzelmomente und -gestalten subsumieren sich nicht restlos dem Ganzen, transzendieren es und durch-

⁶⁸ Vgl. die Beiträge in Markantonatos & Zimmerman (Hg.), a. a. O.; z. B. den von Suzanne Saïd über die veränderte Sichtweise der Stadt Athen von der Orestie bis zu *Ödipus auf Kolonos* („Athens and Athenian Space in Oedipus at Colonus“, S. 81–100), oder den über den schwelenden, zuweilen ausbrechenden Hass auf die Eliten und die korrupte Demokratie von David Rosenbloom („Democracy and its Discontents in Late Fifth-Century Drama“, S. 405–441).

⁶⁹ So jedenfalls bei Aristoteles, *Poetik*, a. a. O., S. 31 [1451b].

⁷⁰ Carl Schmitt, *Hamlet oder Hekuba. Der Einbruch der Zeit in das Spiel*, Stuttgart 1985, S. 48.

⁷¹ Vgl. Szokolczai, a. a. O., S. 101ff.; Kindermann, a. a. O., S. 124ff., S. 173ff.

⁷² Vgl. Kindermann, a. a. O., S. 100–101.

⁷³ *Gipfel der Zeit*, a. a. O., S. 207ff.

⁷⁴ Shakespeare wird in diesem Kapitel oft metonymisch für das Elisabethanische Theater verwendet, dessen bedeutendster, aber natürlich nicht einziger Autor – und das heißt wie bei den Griechen: auch szenischer Produzent – er war. Zudem wird der Begriff „elisabethanisch“ unscharf, also die post-elisabethanische Periode unter Jacob I. einbeziehend, verwendet. Das in diesem Kapitel zu Sagende bezieht sich in etwa auf das dem ersten großen öffentlichen Bühnenbau (1576) folgende halbe Jahrhundert; in Autorennamen gesprochen: die Zeit von Christopher Marlowe bis John Ford. Zu wichtigen poetologischen Unterschieden innerhalb der Elisabethanisch-Jakobäischen Dramatik vgl. das Buch von T. B. Tomlinson, *A study of Elizabethan and Jacobean tragedy*. London et al. 1964.

kreuzen die Klarheit des Bildes; Leben wird vor allem „vergegenwärtigt“. Jedoch wird es deswegen nicht *weniger* „bedacht und beurteilt“, wie Staiger meint (ebd., S. 210), sondern eben nur vielfältiger, pluraler. Fortlaufend wird reflektiert, gezweifelt, behauptet und geurteilt, oftmals in langen und komplizierten Monologen, nur ist ‚die Wahrheit‘ all dessen weder durch die Autorität eines Mythos, eines *deus ex machina*, einer klaren antithetischen Konstellation oder dergleichen verbürgt, sondern durch die *Auslegungen* eines vielfach angesprochenen, sozial heterogenen Publikums (und später einer im Hinblick auf die Exegese der Stücke ebenso zerstrittenen Nachwelt) zu haben. Man kann also dem Elisabethanischen Theater vielleicht, blickt man auf die Heterogenität seiner Stoffe, Gestalten und Mythen, einen etwas weniger eindeutigen Bezug auf das Kriterium „gemeinsame Angelegenheiten“ unterstellen, muss dafür aber eine geradezu hypertrophe Ausprägung des Kriteriums der Pluralität anerkennen.

Diese Pluralität ist ein öffentlich relevantes Phänomen. Denn sie wurde vor den Augen eines nicht weniger pluralen Publikums ausgebreitet. Das „Konfessionelle Zeitalter“ mit seinen Schismen war auch eines der Expansion und Differenzierung des Welthandels, des Aufschwungs und der Krisen in der Textilindustrie, der Vermarktung von Land und Arbeitskraft, mit einer Gesellschaft die neue und „reizbare Beziehungen zwischen städtischem Meister und vorstädtischem Gesellen, zwischen ländlicher Lagerhalle und bedrängtem Pächter, Freibauer und Wanderarbeiter, Großkaufmann und Kleinhandwerker, oder zwischen Textilhändler und Häusler“ auszutragen und die Frage zu klären hatte, wie diese einander in „der Öffentlichkeit“ begegnen, miteinander (ver)handeln und nicht zuletzt: sich selbst verstehen, also „repräsentieren“ sollten.⁷⁵ Diese – insbesondere im landaneignenden, hochexpansiven Textilssektor – geradezu explosive sozioökonomische Konfliktivität wurde

zusätzlich angeheizt durch die seit den 1540er Jahren staatsbildende englische Reformation, eine neue Rolle des Parlamentes als Alliierter der Krone, und vor allem durch die Tatsache, dass der Protestantismus „zum erstenmal in ihrer Geschichte... auch Menschen außerhalb und unterhalb der herrschenden Klasse weltanschaulich dadurch motiviert[c], dass sie in diskursive Austauschbeziehungen in bezug auf ihre Religion eintraten... [und] mit unterschiedlichen, ja divergierenden Loyalitätsforderungen konfrontiert“ wurden.⁷⁶ Dies gab Spielraum für eine neue „Autorfunktion“ (Weimann) und befreite das Theater aus dem mittelalterlichen Geleise von Mysterienspielen und zünftiger Unterhaltung.⁷⁷

Eine meist antikatholische, seltener antiprotestantische Rhetorik von Dramen ist vor allem für die Mitte des 16. Jahrhunderts belegt und diente vor allem der Kommunikation von vox populi an den Hofstaat bzw. innerhalb der gebildeten Schichten.⁷⁸ Die zeitweise reformatorische Einheit von „preaching, playing and printing“ aber war zu Shakespeares Zeit längst zerbrochen. Elemente eines generellen, populären Antiklerikalismus stimmten auf den nun öffentlichen und höfisch protegierten – aber im Gegensatz zu Athen strikt kommerziellen – Bühnen zusammen mit einer allgemeinen Autoritätskrise. Diese Autoritätskrise ist eine der Frühen Neuzeit im Allgemeinen, erhält aber im Elisabethanischen England durch die von oben und unten gleichermaßen und doch höchst widersprüchlich betriebene Reformation eine besondere Note. Der Humanismus und sein komplexes Verhältnis zur Überlieferung kommen hinzu – man denke nur an die verschiedenen Bedeutungen des späteren Lordkanzlers Francis Bacon für die Stabilisierung, *à la longue* jedoch Untergrabung der königlich-sakralen Autorität, und an seine Neuinterpretation der mythischen und biblischen Überlieferung in Termini moderner Experimentalwissenschaft.⁷⁹

⁷⁵ Agnew, a. a. O., S. 7f., S. 10.

⁷⁶ R. Weimann, *Shakespeare und die Macht der Mimesis. Autorität und Repräsentation im elisabethanischen Theater*, Berlin & Weimar 1988, S. 57.

⁷⁷ Der epistemische Bruch mit der *Vergegenwärtigung* von (religiösen oder weltlichen) Ereignissen als Zentrum der eminent kultischen mittelalterlichen Spektakel und die Hinwendung zu einer „*Theatralisierung*“ im modernen Sinne sind freilich nicht nur in Ländern der Reformation, sondern überhaupt in allen von der Renaissance beeinflussten Kulturen zu beobachten; dies zeigt anhand von Spanien Egginton, a. a. O., S. 60ff.

⁷⁸ Vgl. H. Kindermann, *Das Theaterpublikum der Renaissance*, Bd. 2, Salzburg 1986, S. 230–234.

⁷⁹ Aufbauend auf die klassischen Anmerkungen von Hans Jonas zum „Baconschen Programm“, siehe F. Sagasti, „Entwicklung, Wissen und die *conditio humana* im nach-Baconischen Zeitalter“, in Barloewen/Rivera/Töpfer (Hg.), a. a. O., S. 79–102, bes. S. 81ff.; in puncto Baconscher Metaphorik P. Lepenies, *Art, politics and development*, Philadelphia 2014, S. 52–55.

Die Autoritätskrise wird auch zu einer Repräsentationskrise in Bezug auf das Darstellbare und Darzustellende. Es ist die Zeit, da elisabethanische Kronjuristen die Formel von den zwei Körpern des Königs prägen, von denen der eine – *body natural* – den anderen – *body politic*, die Körperschaft – inkarniert: ein Sterbliches ein Ewiges, ein Zufälliges ein Absolutes usw.,⁸⁰ eine problematische, hochtheatralische Erfindung. Das Theater – die, wir erinnern uns, „politische Kunst *par excellence*“, weil sie „die ungreifbare Identität der die Handlung darstellenden Personen“ mimetisch zugänglich macht (s. o., Kap. I.2d) – war in dieser autoritätskranken Zeit interessanterweise so populär wie nie, war aber den wirklich strengen und revolutionären Protestanten, sprich: Puritanern, ein Dorn im Auge.⁸¹ Dies hat allein schon mit dem Umstand zu tun, dass sie im Mittelalter gängige künstlerische (Re-)Präsentation heiliger bzw. generell ‚hoher‘ Gegenstände tabuisierten (Bilderverbot), eine Tendenz die sie mit der offiziellen anglikanischen Kirche teilten, aber noch radikalisierten.⁸² Die Übernahme und Umformung der Kirchengebäude und Gebetsbücher für die neue Religion war daher möglich, die des Mysterienspiels nicht. Religiöse Stücke, obwohl vom Volksprotestantismus durchaus gewünscht, wurden spätestens seit den 1570er Jahren unterdrückt und verschwanden für Jahrhunderte von Englands Bühnen. Die puritanische Theaterfeindlichkeit in London – die Parallelen zu der Opposition der Platonischen Akademie gegen das Theater oder der späteren Jansenisten in Frankreich gegen den Erfolg Racines und

Molières aufweist und die sich daher nicht nur gegen religiöse Stoffe, sondern auch gegen säkulare richtete – war daher ebenso ‚anti-mittelalterlich‘ wie die spezifische Gestalt, die das von ihr befeindete neue Bühnengeschehen annahm.⁸³ Politisch trug sie bei zur Abneigung der Stadtverwaltung, die theatralischen „Vagabunden“ innerhalb ihrer Grenzen zuzulassen, weshalb sie vor die Stadtmauern auswichen. Dort wiederum waren sie zumindest bis 1600 durch das Vagabundengesetz akut bedroht und bedurften höfischer Protektion, die sie auch, im offenen Konflikt der Krone mit den Stadtbürgern, erhielten.⁸⁴ London – zu dieser Zeit eine schnellwachsende Stadt mit deutlich über 150.000 Einwohnern, was gegenüber der Situation um 1500 bereits nahezu eine Vervierfachung bedeutete⁸⁵ – war also einerseits ein attraktiveres Pflaster als viele der Provinzstädte und Dörfer⁸⁶, andererseits auch ein heißeres. Die öffentlichen Theater mussten an seinen Rändern siedeln, um seiner politischen Willkür nicht ausgesetzt zu sein (1595 wurde jegliche Theateraktivität innerhalb der Stadtmauern sogar vollkommen verboten), waren aber gleichzeitig ökonomisch vollkommen von der privaten Kaufkraft seiner Einwohner abhängig – städtisch und nicht-städtisch im selben Atemzuge.⁸⁷ Ein schärferer Kontrast zur Staatlichkeit der Athener Festspiele lässt sich insofern kaum denken. Gleichzeitig waren diese Theater an den wildwuchernden, freizügigen, sozial heterogenen und schwer kontrollierbaren Stadträndern vor allem südlich der Themse,⁸⁸ der für das Publikum offenste und der für die Schauspieler – die

⁸⁰ Vgl. E. H. Kantorowicz, *Die zwei Körper des Königs*, München 1994, S. 31–40.

⁸¹ Vgl. Weimann, a. a. O., S. 60f; E. Ruge, *Bühnenpuritaner*, Berlin & New York 2011, S. 2ff.

⁸² Die anglikanische Kirche war eine Staatskirche, die mit der Uniformitätsakte von 1559 auf eine mittlere Linie zwischen katholischen und calvinistischen Standpunkten eingeschwenkt war. Das zeigt sich an den zwei Fassungen des „Common Prayer Book“, wobei der Puritanismus hier seinen Ursprung in dem Bestreben hatte, die Liturgie von allen äußeren katholischen Formen wie Messgewändern usw. zu reinigen. (H. Klueting, *Das Konfessionelle Zeitalter 1525–1648*, Stuttgart 1989, S. 208f.) Während die Staatskirche also an der Beibehaltung theatral-repräsentativer Formen interessiert war, opponierte der Puritanismus ihr und wurde demzufolge zum Instrument der die ‚Verinnerlichung‘ der Religion sehr viel weiter treibenden calvinistischen Presbyterianer.

⁸³ Vgl. M. O’Connell, „The idolatrous eye“, in *English Literary History* 52(2), 1985, S. 279–310, bes. S. 280–283.

⁸⁴ J. Dillon, *Theatre, court and city, 1595–1610*, Cambridge 2000, S. 3f. Die aktivsten Bürger gegen die Neubauten von Stadttheatern waren oftmals Mitglieder höherer Schichten, die Unordnung und Unruhen in ihrer Nachbarschaft fürchteten (ebd., S. 98f; Ruge, a. a. O., S. 267).

⁸⁵ Ruge, a. a. O., S. 148.

⁸⁶ Die entsprechende Metropolitannisierung der Theateraktivität im letzten Viertel des 16. Jh. beschreibt J. Hill, *Stages and playgoers*, Montreal et al. 2002, S. 78f., S. 109f., und erklärt sie sowohl mit der Verarmung der ländlichen Gebiete und ihrer Gilden als auch mit den Beschränkungen ihrer religiösen Volkstheatergebräuche durch die anglikanischen Autoritäten.

⁸⁷ Siehe Dillon, a. a. O., S. 33.

⁸⁸ Vgl. zur Differenzierung und Gemeinsamkeit der verschiedenen *suburbs* und *liberties* Ruge, a. a. O., S. 150–156.

„King's“ oder „Queen's Men“⁸⁹ – geschützte Räume: „eine spezielle kulturelle Enklave, eine geschützte soziale Sphäre... eine marginale Existenz, in welcher die machtvollen Möglichkeiten der Marginalität mit beispielloser Tiefe außerordentlicher Vorstellungskraft ausgelotet werden konnten“⁹⁰

Es gab auch andere theatralische Enklaven: die bedeutendste unter ihnen sicher die sog. Kindertheater, die, weil von kirchlich-schulischer Autorität geschützt, länger als das öffentliche Theater innerhalb der Stadtmauern spielen konnten.⁹¹ Es handelte sich dabei nicht um Theater *für*, sondern *mit* Kindern (Knabenschauspielern), welche in privat beauftragten Vorstellungen Tragödien, aber vor allem Komödien zum Besten gaben. Das aristokratische oder hochbürgerliche, literarisch gebildete Publikum dieser Kindertheater bekam ein mit zahlreichen politischen und höfisch-gesellschaftlichen Insider-Anspielungen gespicktes (in heutiger Sprache: ‚kabarettistisches‘) Repertoire geboten. Später – ab den 1620er Jahren – wurde dieses Repertoire auch zunehmend schlüpfrig-raffiniert, in Analogie zur römischen Dekadenz. Niedere Schichten des Publikums der öffentlichen Bühnen, etwa des berühmten Globe Theatre, fanden dazu weder finanziell, noch aber auch inhaltlich Zugang; letzteres zeigte sich bei Gastspielversuchen.⁹² Die Anziehungskraft der öffentlichen Bühnen für breiteres Publikum ist hingegen – im ‚modernen‘ Ver-

gleich – deutlich höher zu veranschlagen als die des bürgerlichen Theaters unmittelbar vor der Einführung des Tonfilms (wenngleich deutlich niedriger als die des Kinos vor der Einführung des Fernsehens).⁹³

Die Macht, unterschiedlichste Bildungsschichten als *ein* Publikum zu versammeln und zu „unterhalten“, hat das Elisabethanische Theater gewiss von der Commedia dell'arte geerbt, einer Unterhaltungsform, unter deren Produzenten und Rezipienten diejenigen von Prestige und Intellekt keineswegs fehlten, ja europaweite Netzwerke bildeten.⁹⁴ Hier liegt ein großer Gegensatz zu den späteren Tendenzen des bürgerlichen Theaters, distinktionslogisch Kennerschaft und Massenwirksamkeit immer wieder zu trennen (siehe 2c). Diese Tendenz wurde, bei allen weiter bestehenden Unterschieden zwischen öffentlichem und privatem Theater, durch den Umstand verstärkt, dass es dieselben Truppen und Autoren waren, die für beide agierten und schrieben.⁹⁵ Dadurch wurden nicht nur die ‚Produkte‘ heterogener, wie man z. B. an den zahlreichen griechisch-lateinischen Bildungseinsprengeln des populären Shakespeare-Theaters sehen kann, die noch wenige Jahrzehnte früher dem geschlossenen Humanisten- und Schultheater vorbehalten gewesen waren.⁹⁶ Auch die Rezipienten selbst müssen sich verändert haben. Für die gehobenen Schichten konnte die Popularität gewisser Theateraufführungen zum Beispiel zur ‚Angesagt-

⁸⁹ Als solche wurden sie – teilweise – zu formalen Mitgliedern des Hofes (D. S. Kastan, „Proud majesty made a subject“, in *Shakespeare Quarterly* 37(4), 1986, a. a. O., S. 474).

⁹⁰ Agnew, a. a. O., S. 11.

⁹¹ Vgl. Dillon, a. a. O., S. 151, Fn. 5.; Ruge, a. a. O., S. 217.

⁹² Vgl. Kindermann, *Theaterpublikum der Renaissance*, Bd. 2, a. a. O., S. 113–120. Die Kindertheater operierten außerdem stärker mit geschlossenen Privatvorstellungen und sind wohl als eine Zwischenform zwischen öffentlichem und Privattheater anzusehen. Die Zunahme genuin privater Theaterveranstaltungen für Mäzene (und der Niedergang öffentlicher Bühnen) beginnt indes erst nach 1610 (M. I. Oates & W. J. Baumel, „On the economics of the theater in Renaissance London“, in *Swedish Journal of Economics*, 74[1], 1972, S. 136–160, hier S. 148).

⁹³ Die Unsicherheiten bzgl. der tatsächlichen Fassungsvermögen der Theater sind beträchtlich, besonders hinsichtlich der einzelnen – später zerstörten – Bauten; gleichwohl kann davon ausgegangen werden, dass an einem Theaterabend im London Anfang des 17. Jh. mindestens 3.000 Zuschauer in entsprechenden Einrichtungen erschienen. (Oates & Baumel, a. a. O., S. 138, S. 146.) Dies entspräche einer wöchentlichen Teilnahme von 13 Prozent der Londoner Bevölkerung am Theaterleben, verglichen mit drei Prozent in New York 1928. Die wöchentliche landesweite Besucherquote für Kinos in den USA betrug 1941 ca. zwei Drittel (S. 147) – diese Zahl schließt freilich Kleinstädte usw. ein und erlaubt nur einen eingeschränkten Vergleich zwischen Metropolen.

⁹⁴ Vgl. Kindermann, *Das Theaterpublikum der Renaissance*, Bd. 1, Salzburg 1984, S. 266ff. – Generell ist die Trennung von „U“ und „E“, der „seit der Antike“, genauer: seit dem Hellenismus „etablierte Bruch hoher und niedriger Kunst“ (Adorno, „Ideen zur Musiksoziologie“, in *Musikalische Schriften I–III*, Frankfurt 2003, S. 9–23, hier S. 23) vor dem 19. Jahrhundert wohl nie ganz vollkommen gewesen und vielleicht am wenigsten während der Frühen Neuzeit. Das Elisabethanische Theater ist eindrücklicher Beleg dieser These.

⁹⁵ Zum Beispiel im Sommer im (Freilicht-)Globe-Theater, im Winter im geschlossenen Blackfriars; für die späten Shakespeare-Produktionen siehe Hill, a. a. O., S. 164ff.

⁹⁶ Kindermann, Bd. 2., a. a. O., S. 101; der Autor erwähnt allerdings im selben Atemzug das Bestreben Elisabeths, durch Schulreformen die Latinisierung auch breiteren Schichten zu ermöglichen.

heit‘ der ihnen folgenden Druckausgaben der Stücke beitragen. Aristokraten versuchten sich als Händler mit Kulturgütern. Niedere Handwerker wussten, dass ihre *peers* als Theaterkünstler reüssierten – und gleichzeitig als beteiligte Theaterunternehmer ihren „Anteil“ und damit gutes Geld verdienten – und dass die Gilde nicht länger der einzige Aufstiegsweg war. Und sowohl Theater als auch die im Aufschwung befindlichen Marktgalerien mit ihren Innenhöfen boten Ausstellungseffekte und öffentlichen Raum in einer Stadt, in der letzterer chronisch knapp war.⁹⁷ Aber die Marktgalerien mit ihren Luxuswaren zogen – in einer Zeit historisch eher niedriger Reallöhne – nur die Reichen an – während im Theater auch Arme es sich leisten konnten, ein Zehntel ihres Tageslohns in eine Vorstellung zu investieren, und höher Gestellte – etwa der zugezogene Landadel – sich trotzdem mithilfe besserer und teurerer Plätze distinguieren und somit den Theatertruppen ein gutes Geschäft beschern konnten.⁹⁸ Und selbst theaterfeindliche Puritaner hatten kein Problem damit, den Truppen Kostüme und Schmuck für ihre Aufführungen zu liefern, wenn damit ein gutes Geschäft gemacht werden konnte, und möglicherweise wollten sie den Ausstellungswert ihrer Ware dann auch auf der Bühne begutachten.⁹⁹

Wenn dieses heterogene frühneuzeitliche Publikum mit den Bühnen-Worten der (plötzlich historisierten oder fiktionalisierten) königlichen Autorität, also etwa denen Heinrichs IV. oder Macbeths kon-

frontiert wurde, dann musste dies schon an und für sich den „absolutistischen Anspruch“, den solche Autorität im Zeitenwandel beanspruchte, relativieren oder gar „unterhöhlen“.¹⁰⁰ Noch mehr erfolgte dies, generell gesprochen, dadurch, dass die Krise der Repräsentation in Genres sich ausdrückte, die Komödie und Tragödie mischten – auf eine Weise, die dem griechischen Theater gänzlich fremd war – und damit der außeralltäglichen Zelebrierung eines Besonderen oder gar Heiligen, des Heros oder des (bestraften) Verbrechers, das Lachen über die Relativität aller Charaktere und Situationen beigesellten. Diese Tendenz hatte bereits im Laufe des 16. Jahrhunderts, vor Shakespeare, um sich gegriffen, und schloss Elemente wie einen Übersprung des mit dem Publikum Kontakt aufnehmenden „Beiseitesprechens“ auf die vormals davon freien ‚ernsten‘ Dramen ein;¹⁰¹ zu bedenken hierbei ist auch die mit drei Seiten zum Publikum geöffnete Raumsituation der englischen Bühnen. Zwar ist umstritten, in welchem Grade diese Bühnen den Schauspielern einen strikt dramenimmanenten „locus“ und eine publikumsbezogene „platea“ boten bzw. ab welchem Zeitpunkt die innere Geschlossenheit der Stücke gegenüber der Kommunikation mit dem Publikum die Oberhand gewann.¹⁰² Außer Zweifel steht aber, dass die räumliche Kommunikationssituation weder völlig der des antiken Halbrunds glich noch vor allem der während der Renaissance in Italien entwickelten „perspektivischen Bühne“, die für das moderne Theater maßgeblich wurde.¹⁰³ Das

⁹⁷ Siehe Dillon, a. a. O., S. 35–42.

⁹⁸ Vgl. Oates & Baumel, a. a. O., S. 152–154. Der Artikel dieser Autoren stellt die interessante These auf, dass die niedrigen Löhne der Zeit nicht nur die arbeitsintensive Theaterproduktion schneller rentabel machten – so dass ein Stück nach einem Dutzend Vorstellungen bzw. zwei Wochen Laufzeit bereits ausreichende Gewinne abwarf – sondern dass generell die niedrigere ‚In-Wert-Setzung‘ von (Arbeits-)Zeit, auch vom Publikum aus gesehen, den Besuch von Theatern begünstigte.

⁹⁹ Vgl. Ruge, S. 267ff.; dort geht es freilich um die innerstädtische Enklave von Blackfriars und nicht um die öffentlichen Theater jenseits der Themse.

¹⁰⁰ Hirschkop, a. a. O., S. 54. – David Kastan sieht in dieser Subversion bzw. Vermenschlichung der königlichen Autorität gar eine Vorbedingung der öffentlichen Absetzung und Hinrichtung Charles' I.: „Unabhängig von ihrem ideologischen Inhalt... schwächten die Historienstücke die autoritäre Struktur: Auf der Bühne wurde der König ein Gegenstand/Untertan [subject] – der Gegenstand der Vorstellungen des Autors und der Aufmerksamkeit und des Urteils/der Verurteilung [judgment] eines Publikums von Untertanen.“ (Kastan, a. a. O., S. 459–475, hier S. 461.) Die These ist in dieser Allgemeinheit und konkreten Zuspitzung nicht restlos überzeugend, legt aber eine Analogie zwischen der Perspektivenpluralität des Theaters und demokratischer Verfasstheit nahe, die der Ausgangsintuition dieser Arbeit entgegenkommt.

¹⁰¹ Riehle, a. a. O., S. 33ff.

¹⁰² Siehe B. Escolme, *Talking to the audience*, Abingdon 2005, S. 7f.

¹⁰³ Eggington, a. a. O., S. 88.

heißt, dass die „illusionistische Inszenierung“, die in gewissem Grade im Spanien des 16. Jahrhunderts bereits zum Standard geworden war,¹⁰⁴ in England noch nicht statthatte. Diese spezifische Modernisierungsverspätung, wie man es zugespitzt nennen kann, war möglicherweise eine, welche die Pluralität der „Sichtweisen“ auf Theater entscheidend mitvoraussetzte und begünstigte.¹⁰⁵

Es wäre freilich verzerrend, das Elisabethanische Drama quasi als ein permanent ‚verfremdendes‘ zu kennzeichnen. Unverkennbar sind Bemühungen um eine neue künstlerische Vereinheitlichung, die auch die *Integration* von Elementen wie dem erwähnten „Beiseite“ in das Gefüge der Handlung und ihrer Akteure umfasst.¹⁰⁶ Die Tendenz zur dramatischen Schließung setzt sich im ersten Jahrzehnt des 17. Jahrhunderts auf Kosten der stärker improvisatorischen bzw. das Publikum *unabhängig* von der Stückaussage adressierenden Elemente mehr und mehr durch; am Beispiel der verschiedenen Versionen des *Hamlet* ist dies von Theaterhistorikern verschiedentlich durchbuchstabiert worden.¹⁰⁷ Der in den Stücken der Epoche sich ausdrückende „gemeinsame Fundus von Energie“, möglicherweise gerade wegen der vorübergehend legalistisch kanalisierten, aber vorher und nachher eminent gewalttätigen Umbrüche „größer und weiter ausgreifend als der sonst irgendeiner

späteren Gesellschaft“,¹⁰⁸ wurde von den Autoren mit beträchtlichem sprachlichen und dramaturgischen Aufwand zur Erzeugung einer neuen künstlerischen Einheit verwendet. Lebendige, sich dem ständischen oder gar allegorischen Schema komplett entziehende Vollblut-*Charaktere* haben dabei, ähnlich übrigens wie im etwa zeitgleichen Roman Rabelais’ in Frankreich, eine zentrale Funktion.¹⁰⁹ Diese Charaktere zeigen mehr als nur den jeweiligen „ständischen Typus“; sie haben ihr Leben gerade am Rollenkonflikt bzw. der Rollendistanz.¹¹⁰ Dass letztere in die Charaktere hineingenommen wird, statt bloß der verfremdenden Improvisationskunst des Schauspielers überlassen zu bleiben, stärkt *sowohl* die künstlerische Schließung wie die reflektorische Öffnung.¹¹¹

Und erneut: von dieser Schließung und Öffnung wird die sorgfältig theatral *inszenierte* königlich-ständische Autorität der Zeit, von kommerzieller Publikumsinklusion und räumlich-dramaturgischer Vernichtung respektvollen Abstands getrieben, zumindest nicht gestützt, vielleicht sogar beschädigt. Das hohe Bewusstsein Elisabeths I. für die theatrale Dimension ihrer Herrschaft („Wir Fürsten... sind auf Bühnen zuhause, aller Welt und ihrer gründlichen Beobachtung zur Schau gestellt“¹¹²) und ihr Bestreben, das Theater und insbesondere die Darstellung ihrer Person zu kontrollieren,¹¹³ haben dessen subversive

¹⁰⁴ Dies schloss nicht nur den perspektivischen Theaterraum, sondern auch schnell wandelbare Bühnenbilder usw. ein. Ebd., S. 88, S. 100.

¹⁰⁵ Mit kühner Spekulation konstruiert Philipp Lepenies (*Art, politics, and development*, a. a. O.), einen Zusammenhang zwischen der Renaissance-Innovation der Linear- bzw. Zentralperspektive und der späteren Herausbildung eines „linearen“ Fortschrittsbegriffs bzw. einer Entwicklungsteologie. Auch wenn ich die Evidenzen, die Lepenies anführt, für philologisch nicht gänzlich zwingend halte, ist die beträchtliche Plausibilität der These doch anregend genug – wie die unbewusste Konvergenz mit Eggertons zunächst gänzlich anders gelagerter These von Theatralität als einem Meta-Modus der Moderne zeigt.

¹⁰⁶ Dies zeigt Riehle, a. a. O., ausführlich an einer Typologie und Bestandsaufnahme des Beiseitesprechens bei Shakespeare.

¹⁰⁷ Vgl. Escolme, a. a. O., S. 54f.

¹⁰⁸ Tomlinson, a. a. O., S. 18.

¹⁰⁹ Ebd., S. 27–30; Weimann, a. a. O., S. 44–48.

¹¹⁰ Vgl. ebd., S. 258 ff.; Weimann verwendet freilich ein anderes soziologisches Vokabular, indem er sich auf Marx’ Formel (aus der *Deutschen Ideologie*) vom „Unterschied des persönlichen Individuums gegen das Klassenindividuum“ bezieht – eine Formel, die gut etwa Shakespeares Richard II. trifft, m. E. jedoch weniger auf die Fülle der Konflikte etwa in der Figur des Hamlet oder selbst Romeos beziehbar ist.

¹¹¹ Dies ist letztlich auch die These des bereits mehrfach zitierten Buchs von Bridget Escolme.

¹¹² Zitiert in Weimann, a. a. O., S. 346, Fn. 154

¹¹³ Siehe Kastan, a. a. O., S. 462f., S. 466f.

Kräfte, die von den Vertretern des städtischen Hochbürgertums wohl realistischer eingeschätzt wurden, nicht bändigen können.¹¹⁴ Darauf deuten auch inhaltliche Züge wie das früh in der Elisabethanischen Tragödie vorherrschende, später etwas in den Hintergrund tretende, noch später zunehmend moralisierte Rachemotiv („Revenge writing“).¹¹⁵ Die kathektische Bearbeitung von Schmerz und Schrecken erfolgte in einer Ära vergleichsweise langen inneren Friedens; die Rosenkriege lagen hundert Jahre zurück, die bürgerkriegsähnlichen Auswüchse nach dem Tod Heinrichs VIII. waren mit der Thronbesteigung Elisabeths 1558 im wesentlichen beendet, und die Glorious Revolution lag noch in weiter Ferne. Auseinandersetzungen an den Grenzen, etwa in Irland oder gegen Spanien, ragten nur punktuell in das Leben Englands hinein. Die Analogie zu Athen, dessen Theater vor allem zwischen dem Sieg über die Perser und dem Peloponnesischen Krieg in Blüte stand, scheint statthaft. Gleichwohl ist in den Elisabethanischen Stücken viel mehr explizite Gewaltdarstellung, und die Popularität dieser Stücke deutet auf einen „tiefen Widerhall bei den zeitgenössischen Publika“,¹¹⁶ zuungunsten der theatralischen Illusion – die durch explizite Gewalt eher gefährdet wird – und der literarischen Qualität (was viele Literaturwissenschaftler dazu geführt hat, die explizitesten Stücke der Epoche eher links liegen zu lassen).¹¹⁷

Die Fülle historisch entlegener und mythologischer Stoffe auf dem Elisabethanischen Theater¹¹⁸ erlaubt

es zwar nicht, von einem unmittelbaren Gegenwartstheater zu sprechen, und auch nicht von einem politischen Geschichtstheater wie im antiken Athen; gleichwohl sind sowohl der bereits erwähnte kabarettistische Anspielungsreichtum der Kindertheater als auch die Historiendramen Shakespeares Belege dafür, dass städtisch-höfische sowie nationale Angelegenheiten durchaus ein Thema waren. Zuweilen erscheint das Thema auch unterdrückt, tabuisiert und verschlüsselt, um dann nur umso wichtiger für den Dramenverlauf zu werden. Dies behauptet jedenfalls mit hoher Plausibilität Carl Schmitt, wenn er den „Einbruch der Zeit in das Spiel“ für konstitutiv für die Hamlet-Tragödie erklärt.¹¹⁹ Der Bezug auf politische Realia liegt in diesem Fall bei den Ereignissen um Maria Stuart und auch um die Hinrichtung des Grafen Essex, welche beide im Moment der Abfassung des Stückes – 1600–1603, im Übergang von Elisabeth I. zu Jakob Stuart – ein Tabu darstellten. Während bereits vier Jahre nach der Hinrichtung der katholischen Königin in Italien eine Dramatisierung dieser Ereignisse zwar als „kühn“, aber machbar gelten durfte,¹²⁰ war sie im Elisabethanischen England natürlich unvorstellbar.

(c) Bürgerliches Deutschland

Die Idee eines „Nationaltheaters“, ein ganzes Jahrhundert vor der politischen Konstituierung einer deutschen Nation, mag als paradigmatisch gelten für den viel beschworenen und kritisierten Überschuss

¹¹⁴ Dieselben puritanischen Bürger, jedenfalls wenn sie nicht insgeheim frührepublikanische Neigungen gehegt haben sollten, dürften auch instinktiv am oben erwähnten „kryptotheologischen“ Trick der Juristen Anstoß genommen haben, den König – bzw. die Königin – in Analogie zu Christus als „Verkörperung“ eines höheren Prinzips aufzufassen. Die Theatralität dieser Denkfigur bot allzu viel Anlass für eine Dekonstruktion königlich- „übermenschlicher“ Autorität überhaupt; eine Dekonstruktion, die in Shakespeares *Richard II.*, dessen Protagonist am Ende seinen Spiegel zerschmettert, wirklich vollzogen wurde. Die Szene verursachte Elisabeth I. enormes Unbehagen, diente dem Grafen Essex als Stimulus seiner Rebellion und wurde erst nach dem Tod der Königin gedruckt, möglicherweise wegen eines Verbots (Kantorowicz, a. a. O., S. 61–63).

¹¹⁵ Siehe Tomlinson, a. a. O., S. 73ff.

¹¹⁶ A. Castaldo, „These were spectacles to please my soul: Inventive violence in the Renaissance Revenge Tragedy“, in J. R. & M. R. Martin (Hg.), *Staging pain, 1580-1800. Violence and trauma in British theater*, Farnham & Burlington 2009, S. 49–56, hier S. 49.

¹¹⁷ Ebd., sowie die Einleitung der Herausgeber im selben Band, S. 1–14, bes. S. 3.

¹¹⁸ Auf dieser insistiert B. Beckerman, *Shakespeare at the Globe*, London & New York 1962, S. 147–149.

¹¹⁹ C. Schmitt, *Hamlet oder Hekuba*, a. a. O. S. 19–23. Der Punkt für Schmitt liegt u. a. darin zu erläutern, dass jede wirkliche Tragödie, um mehr zu sein als ein bloßes „Trauerspiel“, einen solchen zeitpolitischen Bezug aufweisen muss, dass es also eine „Unvereinbarkeit von Tragik und freier Erfindung“ gibt (S. 46). Eine starke literarhistorische Untermauerung dieser These bleibt er allerdings schuldig.

¹²⁰ M. D. Valencia Rincón, „Religión, heroísmo y sacrificio“, in I. R. Pintor/J. L. Sirera (Hg.), *La mujer: de los bastidores als proscenio en el teatro del siglo XVI.*, S. 319–336, hier S. 323.

des deutschen Idealismus über die realen Entwicklungen der Zeit. In ihren Ursprüngen war sie sicher vor allem eine wirkungsästhetische: Gottscheds und der Neuberin Feldzug gegen das ‚Verallbern‘ der Unterhaltung – die Harlekinaden – ebenso wie die Bemühungen Lessings und des so genannten Sturm und Drang um die Wiedereroberung des starken Affekts und der tragischen Wirkung; Orientierung an Shakespeare und Kritik an den französischen Klassizisten. Schon in diesen polemischen, polarisierenden Zügen war die Idee ‚politisch‘, wurde es aber umso mehr, als sie nicht nur beschworen, sondern auch institutionell verwirklicht wurde; oftmals gegen erhebliche Widerstände. Später, im 19. Jahrhundert, im so genannten Vormärz, wurden auf den Bühnen in Deutschland vielfach politische Themen und Aktualisierungen erkundet, wenn auch teilweise auf Kosten der literarischen, ‚überzeitlichen‘ Qualität.¹²¹ Mitinspiriert wurden sie dabei möglicherweise von dem in Bezug auf eine bürgerliche Öffentlichkeit – Pressefreiheit usw. –, aber auch den öffentlichen Stellenwert des Theaters insgesamt viel weiter fortgeschrittenen England.¹²² Dort war 1809 mit den so genannten „Old Price Riots“ ein lautstarker Kampf um Zugänglichkeit und Meinungsfreiheit in Bezug auf das neue Covent Garden Theatre ausgebrochen,¹²³ und dort durfte auch die Kritik an den – die kulturellen Öffentlichkeiten mit dem Bürgertum noch lange teilenden – Adligen viel heftiger ausfallen als in Berlin oder Wien.¹²⁴

Zunächst aber ist es im Sinne des Einleitungssatzes interessant zu sehen, wie in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts *theoretische* Diskurse um das Theater die „Vorreiter“ späterer Praxis waren (wobei die Dis-

kurse wiederum weitaus besser untersucht und dokumentiert sind als die Praxis). Als Christoph Martin Wieland in seinem 1798/99 vielfach nachgedruckten fiktionalen Dialog *Über öffentliche Meinung* von 1798 die „Musenkünste“ dazu auserkor, denjenigen „Wahrheiten, an deren Erkenntnis Allen Alles gelegen ist... die möglichste Popularität zu verschaffen“,¹²⁵ artikulierte er eine aufklärerische Meinung, die sich in Jahrzehnten herausgebildet hatte und die Künste als politisches Medium genauso aufwertete wie begrenzend funktionalisierte – insofern nämlich ein Autor mittels ihrer *vorgängig definierte* Wahrheiten verkünden und popularisieren sollte. Es handelte sich also mehr um öffentliche Meinungsäußerung – des zentralen Sprechers in der Arena – denn Meinungsbildung (der vielen Versammelten). Wirkungsästhetisch hatten sich diese Wahrheiten freilich am Maß der psychologischen Plausibilität und dramaturgischen Stringenz, die sozial ganz wesentlich die Entheroisierung auch „hoher“ Figuren einbegriff, zu bewähren,¹²⁶ womit etwas vom konkreten Erfahrungshorizont des bürgerlichen Lebens in die Aufklärungsästhetik konstitutiv mit eingelassen war.

Diese Diskurse entfalteten sich im Zuge des Erstarkens der Privatautonomie einerseits, der bürgerlichen Öffentlichkeit andererseits. Beides geschah oftmals gleichzeitig, wie das von Habermas angeführte Beispiel der Leseclubs erhellt: öffentliche Debatten auf der einen, private Lektüre als Voraussetzung und Ergebnis derselben auf der anderen Seite. Beides, so wird gelegentlich behauptet, seien „Hauptfaktoren“ für „die Umfunktionierung literarischer Öffentlichkeit in politische Öffentlichkeit“ gewesen.¹²⁷ In jedem

¹²¹ Meike Wagner spricht von einer versuchten „Ausdehnung des politischen und öffentlichen Spielraumes“ (*Theater und Öffentlichkeit im Vormärz*, Berlin 2013, S. 14).

¹²² Gab es in Deutschland durch die territoriale Zersplitterung sehr viele Hoftheater, die dann aber jeweils monopolistisch wirkten, verfügte das imperiale London, zu jener Zeit ohnehin neben Peking die größte (und einzige Millionen-) Stadt der Welt, um 1800 bereits über neun stehende Bühnen (um die Jahrhundertmitte dann über 19 und zum Ende des Jahrhunderts über 61). In Paris wurde die Expansion der Theater durch Napoleon um 1800 gebremst, nahm ab den Zwanzigerjahren aber noch stärkere Fahrt auf als in England (Tenbruck, a. a. O., S. 255f.).

¹²³ Vgl. ebd., S. 9f. – Zum „Modellfall“ England für die Herausbildung der bürgerlichen Öffentlichkeit vgl. Habermas, *Strukturwandel*, a. a. O., S. 122ff.

¹²⁴ Für den Fall des Konzertwesens siehe hierzu S.-O. Müller, „Die Politik des Schweigens“, a. a. O., S. 76ff.

¹²⁵ Zitiert bei M. Wagner, a. a. O., S. 85.

¹²⁶ Vgl. die Parallelanalysen von Lessings *Hamburgischer Dramaturgie* und seiner frühen Dramenproduktion – also von Werken der Mitte des 18. Jahrhunderts – bei W. Rüska, *Dramaturgie ohne Publikum*, Köln & Wien 1984, S. 26ff.

¹²⁷ Kolbe, a. a. O., S. 90. Der Autorin geht es freilich mehr um den technologiedeterministischen Aspekt von bestimmten Medien, in diesem Falle des Buches auf der ‚privaten‘, der Zeitungen und Zeitschriften auf der ‚öffentlichen‘ Seite.

Fall fand im 18. Jahrhundert eine massive Neualphabetisierung und in der Folge auch eine „Leserevolution“ statt,¹²⁸ ein medialer Wandel, der quantitativ und qualitativ die späteren Massenöffentlichkeiten erst ermöglichte. War dieses Lesen ein Komplement oder ein Konkurrent des Sich-Versammelns? Ein wichtiger Spätaufklärer wie Kant sah in der Verbreitung von Lektüre beides: die Chance der Bildung großer Publika jenseits der Präsenzöffentlichkeiten einerseits, die Gefahr des Verlusts von Gegenwärtigkeit (ein alter platonischer Topos) andererseits,¹²⁹ äußerte also die Befürchtung, dass theoretische Intensivierung Energien von der Öffentlichkeit abziehen könnte.¹³⁰ (In ganz anderer, unter anderem auch gegen Kants Schriften selbst gewendeter Form hat Pierre Bourdieu diese Kritik 200 Jahre später aufgegriffen, wenn er von den distinktiven, abgrenzenden Effekten der spezifisch bildungsbürgerlichen, „idolisierenden“ Lektüre sprach;¹³¹ dabei verleugnet er freilich die Kehrseite, also die Inklusionslogik der Leserevolution.) Im Theater selbst treffen die Privatautonomie und der öffentliche Raum freilich noch einmal in anderer Form zusammen als in den Leseclubs: als Zuschauererlebnis des (vor allem im 19. Jahrhundert zusätzlich durch Dramenlektüre gebildeten) Einzelnen und als Gemeinschaftserlebnis der Vielen, die miteinander ein reagierendes Publikum bilden. Dieses, paradox formuliert, „individuelle Gruppenerlebnis“¹³² steht natürlich – aus der in Kapitel I.1 referierten Sennettschen Perspektive gesehen – im Verdacht, mehr eine

Gemeinschaft des Empfindens als des Diskurses zu sein. Hier gibt es eine Dialektik zwischen privat und öffentlich oder vielmehr zwischen ritualistisch und politisch, die der näheren Betrachtung lohnt.

Die Aufwertung der Theater als Stätten bürgerlicher Versammlung mag von Anfang an mit einer entpolitisierenden Tendenz einhergegangen sein, wenn man ihren Status als Bildungsstätten mit der spezifisch Schillerschen Lehre von der „ästhetischen Erziehung des Menschen“ zusammensieht. Entpolitisierung in dem speziellen Sinn nämlich, dass die realen Zeitbezüge zumindest der tragischen Stoffe, etwa in Schillers historischen Dramen, zu etwas wurden das außerhalb der Lebenswirklichkeit des Publikums lag und mit dieser allenfalls vermittelt, eben auf dem Umweg über das ästhetische Bildungserlebnis, in Beziehung gesetzt wurde. Diese Tendenz steht wahrscheinlich in Gegensatz zur Rolle der politischen Ereignisse in den Stoffen des elisabethanischen Theaters¹³³; ganz sicher ist sie nicht ungebrochen und gerade in den Anfängen – man denke an antiaristokratische Stücke und Skandale wie Lessings *Emilia Galotti* oder Schillers *Kabale und Liebe*¹³⁴ – vermischt mit einem starken und populären Bemühen um aktuelle politische Themensetzung. Aber das wirkungsästhetische Interesse überwog. Lessing sah den größten Unterschied zwischen dem Publikum des mitteleuropäischen Theaters um 1750 und dem des antiken Griechenland in der Verflachung der Affekte und dem Verlust der

¹²⁸ R. Engelsing, *Zur Sozialgeschichte deutscher Mittel- und Unterschichten*, Göttingen 1978, S. 139. Ein empirischer Beleg dieser generellen These für zwei bedeutende deutsche Theaterstädte, Weimar und Rudolstadt, sowie für Wolfenbüttel findet sich in J. Böttner, „Lesen um 1800 in Rudolstadt“, in W. Greiling & F. Schulz, *Vom Autor zum Publikum*, Bremen 2010, S. 265–280, bes. S. 278f.

¹²⁹ Vgl. Kolbe, a. a. O., S. 113ff.

¹³⁰ Soziologisch lässt sich die Leserevolution und lässt sich die Ausbreitung „objektiver Kultur“ (Simmel), also separierter Kulturgüter, als „Verselbständigung“ der Kultur, als Ausdifferenzierung eines gesellschaftlichen Subsystems begreifen, zu dem Alltagsleben und „subjektive Kultur“ erst einmal Zugang gewinnen müssen. Im bürgerlichen Modell sollte „die soziale Verständigung immer mehr über die Teilnahme an den ‚Gütern‘ der kulturellen Arbeit laufen“ (Tenbruck, a. a. O., S. 260); im selben Moment da diese Forderung erhoben wurde, waren beide Momente freilich auch schon, wie am Beispiel der Leserevolution evident, voneinander getrennt.

¹³¹ Bourdieu, a. a. O., S. 780f.

¹³² U. Greb: „Über die Notwendigkeit der Liebe“, in Iden (Hg.), a. a. O., S. 94–99, hier S. 95.

¹³³ Die Frage, „ob das Bildungswissen um die Geschichte, das bei den Zuschauern [von Schillers historischen Dramen – M. R.] vorausgesetzt werden kann, eine gemeinsame Gegenwart und Öffentlichkeit bewirkt“, wird von Carl Schmitt verneint, indem er – durchaus im Sinne Schillers – den Erfindungs- und Spielcharakter der Stücke betont. Dieser „ersetzt“ die unmittelbar kanonischen Bezüge auf eine gemeinsame Geschichte, wie sie Schmitt der Attischen Tragödie und Shakespeare zuschreibt. (*Hamlet oder Hekuba*, a. a. O., S. 48f.)

¹³⁴ Diesem Stück wird von Erich Auerbach eine absolute Sonderstellung in der deutschen Dramatik des 18. Jh. zugeschrieben, teils wegen seiner politischen Tendenz, mehr noch wegen seiner soziographischen Qualitäten, vgl. E. Auerbach, *Mimesis*, Tübingen & Basel 102001, S. 404ff.

tragischen Katharsis; an den französischen Dramen kritisierte er ihren durch höfische Sitten gebildeten Konversations-Duktus:

*Wir gehen, fast alle, fast immer, aus Neugierde, aus Mode, aus Langerweile, aus Gesellschaft, aus Begierde, zu begaffen und begafft zu werden, ins Theater [...] Wir hatten alles, nur nicht das, was wir haben sollten: unsere Tragödien waren vortrefflich, nur dass es keine Tragödien waren. [...] Galanterie und Politik lässt immer kalt, und noch ist es keinem Dichter in der Welt gelungen, die Erregung des Mitleids und der Furcht damit zu verbinden. Jene lassen uns nichts als den Fant oder den Schulmeister hören: und diese fordern, dass wir nichts als den Menschen hören sollen.*¹³⁵

Diese Kritik an der dialoggetriebenen klassizistischen Tragödie als zu „politisch“ und der Ruf nach „dem Menschen“ jenseits der konkreten sozialen Rolle, ja der Historie echoen noch in Schillers theoretischen Schriften¹³⁶ und zeigen ein gewisses produktives Missverständnis der als exemplarisch beschworenen „Alten“, also des athenischen Theaters, an. Produktiv ist das Missverständnis deshalb, weil es der Legitimation einer neuen Bühnenpraxis dient: des bürgerlichen Trauerspiels. Nach der Französischen Revolution und vorangetrieben durch das Bemühen der Weimarer Klassiker wird das Nationaltheater, zumindest in Teilen, ein *Bildungsbürger*projekt. Dieses wird schon bei den an die Nationaltheaterprojekte (etwa in Mannheim) und andere Stadt- und Hoftheater angeschlossenen frühen Schauspielschulgründungen des späten 18. Jahrhunderts, den sog. „Theatralpflanz-

schulen“, deutlich. Hier sollten künftige Schauspieler – oft aus Waisenhäusern rekrutiert – nicht nur im Handwerk geschult, sondern auch zu „rechtschaffenen Bürgern“ herangezogen werden; der Schauspielerberuf wurde gar dem des Lehrers oder Predigers gleichgestellt. Moralisch ertüchtigte Kommunikatoren sollten, in direktem Anschluss an Schillers Formel von der „moralischen Anstalt“, ihrerseits einem Publikum nicht das gemeine „Volkstheater“ geben, nach dem sein „ekler Geschmack“ verlangte, sondern „Kunsttheater“.¹³⁷

Dieses verfeinerte Kunsttheater bringt eine privatistische Nebenbedeutung mit sich.¹³⁸ Rousseau hatte sie bereits 1758 in seinem Brief an d'Alembert gesehen, als er dem Theater vorwarf, nur die Illusion von Versammlung zu erzeugen, in Wirklichkeit aber „jeden von jedem“ zu trennen.¹³⁹ Zugunsten gemeinschaftsbildender republikanischer Feste unter freiem Himmel, die die Trennung zwischen Zuschauer und Akteur unterlaufen und dabei alle gewissermaßen disziplinieren sollten, verwarf Rousseau die „abschließenden Schauspiele... bei denen eine kleine Zahl von Leuten in einer dunklen Höhle trübselig eingesperrt ist, ... in Schweigen und Untätigkeit“ (ebd., S. 141). Auch wenn er mit dieser Polemik bei den Enzyklopädisten auf Ablehnung traf und diese auf dem aufklärerischen Potenzial des Theaters beharrten, wurde er posthum doch bestätigt durch die Entwicklung zu immer mehr bildungsbürgerlicher Kanonisierung von Werken und entsprechender Kennerschaft in den darstellenden Künsten. Die Speerspitze bildete

¹³⁵ G. E. Lessing, „Hamburgische Dramaturgie“, Achtzigstes Stück, in ders., *Die Aber kosten Überlegung*, Berlin 1981, S. 72f.

¹³⁶ „... alles aber, was nicht Menschheit ist, ist zufällig an dem Menschen.“ (F. Schiller, „Über das Pathetische“, in ders., *Über Kunst und Wirklichkeit. Schriften und Briefe zur Ästhetik*, Leipzig 1975, S. 160–189, hier S. 162.) Die Tendenz zum „Menschheitlichen“ ist in der Klassik generalisiert und oft mit einem Akzent gegen unmittelbar politischen Bezug verbunden; vgl. auch im zitierten Aufsatz die Forderung, dramatische Dichtung müsse „nicht auf den Staatsbürger in dem Menschen, sondern auf den Menschen in dem Staatsbürger zielen“ (S. 185).

¹³⁷ Die entsprechenden historischen Zitate finden sich bei P. Schmitt, *Schauspieler und Theaterbetrieb*, Tübingen 1990, S. 128f., S. 154ff.

¹³⁸ Herkömmlicherweise wird diese gern an den Inhalten des bürgerlichen Trauerspiels selbst festgemacht, welche durch „die Sorgen und Nöte des Bürgertums, die meist familiärer, sozialpolitischer oder wirtschaftlicher Art waren“, geprägt wurden. (A. Enghart, *Das Theater der Gegenwart*, München 2013, S. 17.) Diese Analyse ist, was die Stofflichkeit der Dramen anbetrifft, anfechtbar; Adlige und Heroen blieben in der dramatischen Produktion durchaus präsent, ebenso wie politische Intrigen zum Beispiel. Außerdem war, wie in Fußnote 136 expliziert, zumindest in der höherrangigen dramatischen Produktion der Zuschnitt dieser Stofflichkeit oft eminent ‚menschheitlich‘. Vor allem aber verdeckt diese (zweifelhafte) Diagnose einer ‚Privatisierung‘ von Themen die hier viel mehr interessierende einer Privatisierung der Kommunikationsstruktur.

¹³⁹ J.-J. Rousseau, „Brief an d'Alembert“, zitiert in P. Primavesi, *Das andere Fest. Theater und Öffentlichkeit um 1800*, Frankfurt & New York 2008, S. 138.

hierbei wohl der Konzertbetrieb mit seinem Kult des Sinfonischen und der damit einhergehenden „Erfindung“ und Durchsetzung des schweigenden und der Stigmatisierung bzw. Marginalisierung des unmittelbar kommunikativen Publikumsverhaltens zwischen 1820 und 1860.¹⁴⁰ Konzerte wurden von einer in sich netzwerkartigen und verschiedenste, auch private Kommunikationen einschließenden, heterogenen Öffentlichkeit zu einem stark reglementierten Forum mit einer anwesenden Galerie, die schwieg, und einer weiteren Medien-Galerie, die fachsimpelte und debattierte¹⁴¹ – und dabei auch polarisierte, was in den reglementierten Raum des Konzertes selbst dann doch hin und wieder in Form von Protest, Ovationen, Türeinschlagen, „Claque“ usw. hineinwirkte.

Noch fühlbarer waren und blieben diese letztgenannten Phänomene in der schon als Kunstform verbale Anteile enthaltenden Oper, wo die Claque „als Extremfall des aktiven Publikums...“, das eine Performance in der Performance macht“,¹⁴² gelten darf. Auch wenn diese Phänomene sicher in Paris oder London noch heftiger ausgeprägt waren als in Berlin oder Wien, spielten sie doch auch hier ihre Rolle beim Aufstieg oder Fall der Komponisten und darstellenden Künstler. Diese Elemente von Kritik sind ganz sicher

anti-ritualistisch zu werten, gleichwohl unterstreicht die dann im großen Ganzen doch durchgesetzte „Abdrängung des Applauses an den Rand der Aufführungen... ihren *Festcharakter*“ (ebd., S. 85, Herv. M. R). Es handelt sich um ein anderes Fest als das wild-durchmischte, laute des späten 18. Jahrhunderts, dessen Reaktionsweisen freilich bereits damals von der neuen Zunft der Theaterkritiker und von den produzierenden Künstlern, vor allem den Autoren, wiederholt als unverständlich und unkultiviert geschmäht wurden.¹⁴³ Im bildungsbürgerlichen Ritual, das sich um das Werk zentriert,¹⁴⁴ hebt der Theater-Schlussapplaus als dominante Konvention alle anderen Reaktionsweisen auf: im Hegelschen, aber auch im ganz trivialen Sinne des Auslöschens. Als „ein Doppeltes von Affirmation und Differenz, von Sich-Hingeben an das Genießen und Gelingen und gleichermaßen Potential zur Kritik“¹⁴⁵ prägt diese Konvention bis heute die Stadttheater, aber auch, weltweit, viele andere öffentliche Foren. Dies bedeutet nicht, dass in ihr vor dem Schlussapplaus *keine* sichtbaren Reaktionsweisen des Publikums mehr statthätten¹⁴⁶ – aber doch, dass sie im Vergleich zur Kultur um 1800 erheblich gedämpft sind. Eine Rezeptionsweise der „feinen Unterschiede“ mit entpolitisierten, verinnerlichten Zügen setzt sich im 19. Jahrhundert auf breiter Front durch: „Ein Zu-

¹⁴⁰ S.-O. Müller, Die Politik des Schweigens, a. a. O., S. 63ff. – In polemischer Absicht, aber diagnostisch ähnlich C. Kaden, der von einem illusionären „Umgang mit... dem musikalisch abstrakten Nächsten“, einer „Selbstbestimmung [des Musikhörers] in Einsamkeit“ und einer kommunikativen „Öffnung in der Kapsel“ spricht (*Des Lebens wilder Kreis*, a. a. O., S. 150, S. 152).

¹⁴¹ Diese besondere Eignung zur Distinktion, stärker als die von Museum und Theater, attestiert dem Konzert noch in den Siebzigerjahren des 20. Jh. Pierre Bourdieu, a. a. O., S. 41f.

¹⁴² B. Brandl-Risi, „Genuss und Kritik. Partizipieren im Theaterpublikum“, in D. Kammerer (Hg.), *Vom Publicum. Das Öffentliche in der Kunst*, Bielefeld 2012, S. 73–90, hier S. 80.

¹⁴³ Siehe H. Korte, „Historische Theaterpublikumsforschung“, in ders. & H.-J. Jakob, *Das Theater gleich einem Irrenhause*, a. a. O., S. 9–53, hier S. 22ff.

¹⁴⁴ Die Tendenz entstammt sicherlich nicht erst dem 19. Jahrhundert. Im Sprechtheaterbereich gibt es bereits im späten 17. Jahrhundert eine Kanonisierung der Werke Shakespeares und später eine (angefochtene) der Franzosen. Im Musikbereich gibt es erste Hinweise auf eine Werkzentrierung und einen entsprechenden „Konservierungszwang“ bereits im 16. Jahrhundert (vgl. C. Kaden, „Abschied von der Harmonie der Welt“, in W. Lipp, *Gesellschaft und Musik*, Berlin 1992, S. 27–53, hier S. 44f.). Die Akzentverschiebung in Musik und Theater weg von einer Praxis hin zu einem Werk macht diese, in Arendtschen Termini, natürlich bereits per se zu einer weniger handlungsnahen, „lebloseren“ Angelegenheit. (Vgl. die Erörterungen zum künstlerischen Homo Faber und zur Sonderstellung des Performativen in *Vita activa*, a. a. O., S. 156ff.)

¹⁴⁵ Brandl-Risi, a. a. O., S. 88.

¹⁴⁶ Erika Fischer-Lichte nennt in der Einleitung zu dem von ihr herausgegebenem Band *Theatralität als Modell in den Kulturwissenschaften*, Tübingen & Basel 2004, S. 13, unter anderem Lachen, Jauchzen, Seufzen, Schluchzen, Fußbescharen, Nach-Vorne-Lehnen, Zurücklehnen, Auf-die-Uhr-Schauen, Gähnen und Bravo-Rufen, wobei an ihrer Aufzählung dem Besucher des deutschen Stadttheaters auffällt, dass viele der exzessiveren Äußerungen – unter ihnen zuvörderst das „laute Kommentieren“ – einen Seltenheitswert haben.

schauer, der dem ästhetischen Geschmack verpflichtet ist, weiß sein Verhalten entsprechend den neuen, strengeren Regeln in kompromissloser Distinktion zum übrigen Publikum einzurichten.¹⁴⁷

Das heißt aber nicht, dass der „Öffentlichkeitser-satz“, den das Theater zu Lessings Zeiten für die Bürger darstellte,¹⁴⁸ in der Ära Hebbels bereits komplett zum mit säkularer Kleiderordnung versehenen „Kirchenersatz“ mutiert wäre. Die Distinktionslogik impliziert, in dieser historischen Periode, noch keine bloß reproduktive, d. h. nicht-reflexive Haltung.¹⁴⁹ Das Fallenlassen ins Genießen geht teilweise einher mit einer ‚kennerschaftlichen‘ Parteinahme auch jenseits der Manifestation des Schlussapplauses. Das Moment der Polarisierung in der *Publizistik*, oben im Zusammenhang mit Musik bereits angesprochen, ist für das Sprechtheater unter Umständen noch früher zu veranschlagen: interessanterweise auf die restaurative Zeit des Biedermeier, also die 1820er Jahre.¹⁵⁰ Der Anteil der Zeitungsabonnenten an der Berliner Gesamtbevölkerung z. B. betrug zu jener Zeit bereits beinahe zehn Prozent, hinzu kamen immer mehr Tagesblätter und Flugschriften. Die erste Schnellpresse, eine technische Neuerung welche die deutsche Zeitungsproduktion insgesamt aus ihrem vorindustriellen Stadium herauskatapultieren sollte, wurde 1823 in Berlin installiert.¹⁵¹ Die Publizistik expandierte

immer stärker. Gleichzeitig prägte eine große Neueröffnung neben dem bereits etablierten Königlichen Theater die Kulturwelt – das Königsstädtische Theater – und die Journalisten, von der Zensur seit den Karlsbader Beschlüssen von 1819 im Tagespolitischen streng kontrolliert, nutzten die Nische der Theaterkritik zu versteckten Polemiken v. a. gegen einzelne Persönlichkeiten der Obrigkeit, teils deren eben *nicht* kennerschaftliches Verhalten im Theater selbst, teils deren Spiegelung in den Charakteren der Stücke aufs Korn nehmend.

Die Theater, obgleich verdeckt oder offen meist noch an die Höfe gebunden, waren keine reinen Hoftheater mehr, sondern zunehmend bürgerliche Institutionen.¹⁵² Als solche sorgten sie immer wieder – so beim politischen Skandal um Robert Prutz’ *Moritz von Sachsen* am Königlichen Schauspielhaus 1844 – für Zensur, Verbote, Empörung und Aufruhr. Dabei wurde auch die Konvention des Schweigens und bloßen Schluss-Applauses immer wieder durchlöchert; in Prutz’ Falle sogar durch eine lebhaft kommentierte Rede des Dichters an das Publikum beim Schlussvorhang. In Reaktion auf solche Tumulte und Demonstrationen setzte sich, von Berlin bis Bayern, eine immer schärfere, auch theaterinterne Disziplinar-maschine in Gang, die Rauch-, Extemporier- und Pfeifverbote umfasste¹⁵³ und so wiederum zur ‚Zivilisierung‘

¹⁴⁷ Korte, a. a. O., S. 27f. – Christian Steuerwald bestätigt diese „Zurücknahme des Körpers“ und das Abstand-Halten zu anderen Theaterbesuchern anhand teilnehmender Beobachtung in Frankfurter Theatern 2002/2011; dies umfasst auch die normative Zustimmung (via Fragebogen) zu „Regeln“ des Theaterbesuchs, wie das man sich während der Aufführung ruhig zu verhalten habe, dass man pünktlich zu sein habe usf. Am bemerkenswertesten ist sicher der Hinweis, dass die Zuschauer sogar bei freier Platzwahl ihre Sitzplätze als „Territorien des Selbst“ im Goffmanschen Sinne etablieren und auf jede Veränderung irritiert reagieren. („Mit Goffman im Theater“, in Steuerwald & Schröder [Hg.], *Perspektiven der Kunstsoziologie*, a. a. O., S. 201–225.)

¹⁴⁸ Siehe oben, Fn. 1/86.

¹⁴⁹ Zur Terminologie vgl. T. Köhler, *Reflexivität und Reproduktion. Zur Sozialtheorie der Kultur der Moderne nach Habermas und Bourdieu*, Hannover 2001.

¹⁵⁰ Vgl. hierzu und dem Folgenden M. Wagner, *Theater und Öffentlichkeit im Vormärz*, a. a. O., S. 28f., S. 142ff.

¹⁵¹ J. Wilke: „Medien- und Kommunikationsgeschichte um 1800“, in W. Greiling. & F. Schulz (Hg.), *Vom Autor zum Publikum*, a. a. O., S. 37–52, hier S. 50.

¹⁵² Dies heißt auch: auf die *Finanzierung* durch Bürger angewiesen. Am Beispiel des Berliner Königlichen Theaters zeigt Rudolf Weil eine deutliche Kommerzialisierung insofern auf, als das Zurückfahren von höfischen Subventionen seit den Neunzigerjahren des 18. Jahrhunderts mit einem Bestreben nach ‚mehr Publikum‘ einherging. Bei den künstlerischen Eliten, namentlich der aufkommenden Romantik, stieß dies wiederum auf harsche Kritik (*Das Berliner Theaterpublikum unter A. W. Ifflands Direktion*, Berlin 1932, S. 35–37, Fußnoten 34 und 35). Allgemein gilt es zu bedenken, dass jenseits der *finanziell* dominierenden Großstadttheater bis in die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts im deutschsprachigen Raum quantitativ als Organisationsform weiterhin die Wandertruppen vorherrschten, die kleineren Hof- und Stadttheater nur saisonal und mit Gästen arbeiteten und allgemein das erwartete staatlich finanzierte Nationaltheater *in der Fläche* zunächst ausblieb. (Vgl. P. Schmitt, a. a. O., S. 4f., S. 19ff., S. 38ff.)

¹⁵³ Vgl. M. Wagner, a. a. O., S. 294ff.

und Privatisierung des Theaterraums beitrug. Nach dem Scheitern der 1848er Revolution wurde dieses Tabu der politischen Demonstration im Theater von der Autorenelite, namentlich Friedrich Hebbel, mit Verweis auf die vergrößerte Pressefreiheit geradezu sanktioniert: Die Dichter würden durch allzu viel tagespolitische Interpretation missverstanden – indem das Publikum auf einzelne Statements von Figuren statt den Gesamtbau der Stücke reagiere – und die wahre Gedankenfreiheit der aufklärerischen Autorenschaft durch ein Herausfordern der Ordnungshüter im Theaterraum bedroht.¹⁵⁴

Oben war bereits von *Distinktion* die Rede, d. h. von einer „conspicuous consumption“ des theatralen Ereignisses bzw. „Werks“ durch die Bildungsbürger. Schon Veblen, der Vater des erwähnten Terminus, hatte das Theater als einen der bevorzugten Räume identifiziert, in denen nicht nur „flüchtige Beschauer“ einander ihre „finanzielle Stärke“ durch entsprechende Modeaccessoires demonstrierten, sondern in dem auch Reichtumsaspirationen und -kompensationen durch die Zunahme „spektakulärer Gebräuche“ beim Festritual sich Geltung verschafften.¹⁵⁵ Nur implizit taucht bei ihm der Bereich im abschließenden *Bildungskapitel* seines Buches auf – am Bildungsgut aber zeigt sich am deutlichsten die nicht nur ritualistische, sondern eben auch konsumistische Konnotation der bürgerlich-privatistischen Kultur des Schweigens. Kunsttheoretisch gesprochen, kann man sogar vermuten, dass in der Moderne, in der die sakrale oder sonstwie funktionale Einbettung der Künste sich fast gänzlich erübrigt und diese ‚autonom‘ werden, sich diese beiden Momente erst ausdifferenzieren, d.h. dass Zerstreung und Verinnerlichung als zwei Spielarten des Kulturkonsums beginnen, das Ritual teils zu verdrängen, teils zu ersetzen, und wiederum einander als „U“ und „E“ gewisse Konkurrenz machen. Polemisch gesagt: „Der Versenkung, die in der Entartung des Bürgertums eine Schule asozialen Verhaltens wurde, tritt die Ablenkung als eine Spielart des sozialen Verhaltens gegenüber.“¹⁵⁶ Bildungs-

bürgerlicher Privatismus einerseits – der „asozial“ natürlich nicht im absoluten Sinne, sondern nur in dem der Negation von Vergemeinschaftung und Behauptung von Differenz ist – steht einer popularisierten Kunst-Allgegenwart andererseits gegenüber – die nicht hermetisch ist, aber genauso ihre Marken und Moden hat, mithilfe derer sie distinktorisch ein- und ausschließt. Letztere tritt ihren Siegeszug wohl erst mit den audiovisuellen Medien des 20. Jahrhunderts an; dieser Sieg ist so überwältigend, dass wir, wenn wir heute von Theaterkonsum sprechen, eher eine bildungsbürgerliche *Nische* meinen, eine Restgröße.

Das deutschsprachige Theater des *fin de siècle* reagiert auf die zunehmende – wenn auch nicht ungebrochene – Privatisierung des Theatererlebnisses zumindest dreifach: Erstens durch eine noch *stärkere*, die Bildungspatina abstreifen wollende Verinnerlichung, also eine Art *Authentizitätskultur*. Zweitens durch ein *Streben nach Masse*, das sich einerseits als eine Verbreiterung der Konsumentenbasis, andererseits als eine Stärkung des ritualistischen Moments im Sinne einer Entgrenzung beschreiben lässt. Und drittens durch Versuche der Rückbesinnung auf Polarisierung und normativen Gesellschaftsbezug, also eine *Politisierung*. Diese drei Tendenzen wirken auf unterschiedliche Weise über die Zäsur des Faschismus hinaus bis heute nach.

Authentizität, und zwar „wissenschaftlich“ basierte, reklamierten zunächst die Strömungen des sogenannten Naturalismus. Polemisch wandten sie sich gegen „unglaubliche Geschichten... und romantische Zufälle“ auf dem Theater, gegen den „simplen Symbolismus von Gut und Böse“ und reklamierten eine nachvollziehbare Darstellung von Individuen und Gesellschaft „wie sie sind“.¹⁵⁷ Sowohl in der erzählenden als auch in der dramatischen Dimension hatte dieser in vielen europäischen Ländern einflussreiche Naturalismus zuallererst eine Stärkung der sozialen Thematiken und der milieubezogenen Exaktheit von Darstellungen im Sinn; auf den Bühnen Deutsch-

¹⁵⁴ Friedrich Hebbel, „Ueber die sogenannten politischen Demonstrationen“ (1850), zitiert in M. Wagner, a. a. O., S. 393f.

¹⁵⁵ Th. Veblen, *Theorie der feinen Leute*, Frankfurt, 62000, S. 95, S. 313f.

¹⁵⁶ W. Benjamin, „Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit“, in *Gesammelte Werke*, a. a. O., Bd. 2, S. 569–599, hier S. 594f.

¹⁵⁷ Emile Zola, „Le Naturalisme au Théâtre“, zitiert in Escolme, a. a. O., S. 12f.

lands stehen dafür musterhaft die frühen Tendenzdramen von Gerhart Hauptmann. Aber auch das höchst wirkungsmächtige Moskauer Künstlertheater von Stanislawski hatte, wenngleich der Akzent hier mehr auf psychologischer Kohärenz lag und positivistische Präntentionen über Gesellschaftsabbildung nicht im Mittelpunkt des Interesses standen, dieselbe Stoßrichtung, insofern nämlich, als es nach höherer Authentizität und ästhetischer Schließung der Theaterstücke strebte. Bemerkenswerterweise wurde gelegentlich alles, was nicht dieser psychologischen Glaubwürdigkeit im Dienste der Gesamtaussage des Stückes diene, als „*theatralisch oder oberflächlich*“ bezeichnet.¹⁵⁸ Alles reflexiv Öffnende, über das So- und-nicht-anders der Rolle und Handlung Hinausweisende wurde also genauso unter Verdacht gestellt wie das Element von Repräsentation, von ‚Show‘ selber. Der Guckkasten der Renaissance-Bühne wurde in seiner Abbild-Funktion radikalisiert.

Wie oben bereits angedeutet, hat das Verhältnis zwischen „dem hochdifferenzierten bürgerlichen Individuum auf der einen und den sich gerade herausbildenden anonymen Massen auf der anderen Seite“¹⁵⁹ zu beiden Seiten hin konsumistische Konnotationen. Erika Fischer-Lichte spricht aber auch davon, dass diese „Kluft“, die Dichotomie von Kunstverstand und Unterhaltung, die „Funktionsfähigkeit“ des Theaters bedroht habe (ebd., S. 7) – ein Befund, der sowohl im Hinblick auf die Produzenten- wie die Rezipientenseite zu verstehen ist und sich noch heute in der misslichen Bewusstseinslage des Stadttheaters zwischen

Bildungsauftrag und Auslastung wiederfindet. Die Auslastungszahlen im späten 19. Jahrhundert etwa in den Berliner Theatern wurden als nicht befriedigend empfunden; der ganze Betrieb als selbstreferenziell und wenig „volkstümlich“.¹⁶⁰ Die gegenüber der künstlerischen Radikalisierung näher liegende Lösung für die Überwindung dieser Funktionskrise war die eines neuen Strebens nach *großer Gemeinschaft*.

Neben den sogenannten Volksbühnen und ihren Trägervereinen sowie der allmählichen Ausweitung kommunaler Stadttheaterfinanzierung umfassten entsprechende praktische Innovationen die Abkehr vom En-suite- und die Hinwendung zum abwechslungsreicheren Repertoire-Betrieb, aber auch die Schaffung von Theaterräumen mit besserer Sicht für die hinteren Plätze.¹⁶¹ Empirische Evidenzen für im Sinne der hier verwendeten Terminologie ritualistische Antwortversuche liegen auf der Hand:¹⁶² spätestens beim Antikenprojekt Max Reinhardts und bei der Gründung der Salzburger (und anderer) Festspiele, sicher aber auch schon bei der Volksbühnenbewegung und ihrer Reklamation des Nationaltheatergedankens.¹⁶³ Ethnisch verschiedene Theatertraditionen wurden als „Sonderauffassung[en] einer Stammesgemeinschaft“ bezeichnet, internationale Differenzen über- und intranationale unterbetont.¹⁶⁴ Gleichzeitig gab es Interesse an einem stärker körperlichen, „wilderer“ Theater, das zu Innovationen wie dem schockhaft empfundenen Stil von Reinhardts Aufführung der Hofmannsthalschen *Elektra* führte, zusammen mit einer neuen Antike-Auffassung und der aus ihr

¹⁵⁸ Constantin Stanislawski, „Die Vorbereitung des Schauspielers auf die Rolle“, zitiert ebd., S. 15 (Herv. im Orig.).

¹⁵⁹ Fischer-Lichte, *Theater als Modell für eine performative Kultur*, a. a. O., S. 11.

¹⁶⁰ Vgl. A. Scherl, *Berlin hat kein Theaterpublikum!*, Berlin 1898, S. 3f.

¹⁶¹ Vgl. ebd., S. 9f., S. 40.

¹⁶² „Kultische und religiöse Elemente der Gemeinschaftsbildung spielen durchweg eine geradezu konstitutive Rolle [...] Das Publikum wird zur Gemeinde; die Aufführung selbst zur Messe.“ (P. Nolte, „Nach der Revolution – Europäisches Theater im demokratischen Zeitalter“, in Fischer-Lichte/Warstat/Littmann (Hg.), a. a. O., S. 301–304, hier S. 303.)

¹⁶³ Der an der ‚fusionierenden‘ Funktion des Theaters interessierte Julius Bab nennt die erste Volksbühnengründung in Berlin das „im soziologischen Sinne... wichtigste Theaterereignis des 19. Jahrhunderts“ (*Das Theater im Lichte der Soziologie*, a. a. O., S. 182; vgl. auch Unterkapitel [d]). – Der Regisseur und Theaterleiter Leopold Jessner bezeichnet im Rückblick, terminologisch interessant, die Volksbühnengründungen als Revolte gegen das bloß bürgerliche; „aus Stadtsäckeln gespeist[e] [...] ‚Stadttheater‘“ – man beachte die zusätzlich distanzierenden Anführungszeichen (L. Jessner, „Variationen über das Thema ‚Volksbühne‘“, in ders., *Schriften*, Berlin 1979, S. 64–67, hier S. 64).

¹⁶⁴ H. F. v. Maltzan, *Volk und Schauspiel*, Berlin 1888, S. 13.

gefolgerten Forderung der „Einheit [von] Spieler und Zuschauer, Bühne und Zuschauerraum“.¹⁶⁵ Dem, was hier als das bildungsbürgerliche Ritual beschrieben wurde, setzte man also zusehends Forderungen nach einem tatsächlich entgrenzenden, ‚klassenfusionierenden‘ Theateritual entgegen – womit sicher sowohl das Potenzial des Theaters über- als auch die konservativen sozialen Funktionen von Ritualen an sich unterschätzt wurden.

Diese zweite Tendenz des Auswegs aus der bildungsbürgerlichen Erstarrung verdichtet sich nach dem Ersten Weltkrieg zu einer Art neuem Syndrom, für das sich beeindruckende Manifeste aufführen lassen wie Karl Vollmoellers Einleitung zum Großen Schauspielhaus von 1920:

*Das Theater [... ist] die Volksversammlung von heute. Was die Entpolitisierung unseres Volkes in fünfzig Jahren des kaiserlichen Regimes verhinderte, ist heute möglich; die Zusammenfassung des Theaterraumes von Tausenden zu einer Gemeinschaft von mithandelnden, mitgerissenen und mitreißenden Bürgern und Volksgenossen.*¹⁶⁶

Es ist die pure Spekulation, wie diese Tendenz sich ohne die teilweise Vereinnahmung, teilweise Unterdrückung durch die Nationalsozialisten, aber auch ohne das zeitgleiche Aufkommen der audiovisuellen Massenmedien hätte weiterentwickeln können. Ein Teil dieser ritualistischen Energien wurde möglicherweise durch die nicht von ungefähr zeitgleich aus dem griechischen ‚Erbe‘ erneuerten Olympischen Spiele und andere sportliche Großereignisse, aber auch durch den massenversammelnden Charakter der politischen Demonstrationen, Märsche und Kundgebungen aufgesogen. Die Polarisierung der Gesellschaft jener Jahre machte wohl auch die imaginierten Harmonie-Gemeinschaften von Fuchs und Rein-

hardt zunehmend unmöglich; diese lassen sich ja im Gegensatz zu ihrer frühwagnerschen Ursprungsidee nicht mehr als „revolutionäre“ beschreiben, sondern nur noch „als ästhetische oder theatrale... das heißt, als Gemeinschaften, die aus Akteuren und Zuschauern oder auch nur zwischen Zuschauern im Verlauf der Aufführung als Folge spezifischer ästhetischer Erfahrungen entstehen und sich nach ihrem Ende wieder auflösen“.¹⁶⁷

Wohl gerade ob dieses Mangels, schließlich und drittens, haben sich die oben angesichts des Vormärz festgestellten Tendenzen, die „experimentelle Öffentlichkeit“ des Theaters für politische Anliegen im tagesaktuellen Sinne zu nutzen, immer wieder fortgesetzt und erneuert. Der Zusammenhang mit den geltenden Zensurbestimmungen liegt klar zutage, die entsprechenden publizistischen Polemiken¹⁶⁸ und vor allem auch die Verbotsprozesse der Wilhelminischen bzw. k.u.k.-Ära um Stücke wie Hauptmanns *Weber*¹⁶⁹ lassen darauf schließen, dass die Zensur die Diskussionen mit kritischem Gesellschaftsbezug, statt sie zu unterdrücken, geradezu anheizte. In den Gründungen der Freien Bühnen und Volksbühnen operierte die Inklusionslogik des bildungsbürgerlichen Ideals – „Bildung für alle“ – und führte zur Ausweitung und Differenzierung der Öffentlichkeit durch die Arbeiterbewegung.¹⁷⁰ Diese neuen Foren diskutierten aber auch die Legitimität politischen Engagements, etwa im Hinblick auf das Verhältnis von ‚linker‘ bürgerlicher Intelligenz und Proletariern.¹⁷¹ Nicht nur der Gehalt der Stücke, sondern auch wer ihn authentisch vertreten und darstellen konnte – das spezifisch kultur-öffentliche Moment – war Thema von Diskussionen. Diese waren nun nicht länger bloß publizistisch, sondern prägten sich über das Vereinswesen auch versamlungsöffentlich aus.

¹⁶⁵ Georg Fuchs, „Die Schaubühne der Zukunft“ (1905), zitiert in Fischer-Lichte, „Ritualität und Grenze“, a. a. O., S. 19. Zu erinnern ist dabei auch an die in Kapitel I.2e bereits erwähnte, von Fischer-Lichte betonte Parallelität von wissenschaftlicher Ritualforschung und künstlerischem Interesse am Ritualen im frühen 20. Jahrhundert.

¹⁶⁶ Zitiert nach Fischer-Lichte, *Theater als Modell für eine performative Kultur*, a. a. O., S. 18.

¹⁶⁷ Fischer-Lichte, „Einleitung“, in dies./Warstat/Littmann (Hg.), a. a. O., S. 9–19, hier S.11.

¹⁶⁸ Siehe M. Brauneck, *Literatur und Öffentlichkeit im ausgehenden 19. Jahrhundert*, Stuttgart 1974, S. 16ff.

¹⁶⁹ Ebd., S. 51–73.

¹⁷⁰ „Aufgabe der Zukunft ist es, eine Geistesbildung herbeizuführen, die den Träger zu einem eigenen Urtheil befähigt.“ (Maltzan, a. a. O., S. 8.)

¹⁷¹ Brauneck, a. a. O., S. 20ff.

Dieser dritte Weg heraus aus der Sackgasse des Theaters als Bildungsgut, also die Politisierung der Theateröffentlichkeit im Sinne eines stärkeren Gemeinwesenbezugs, einer stärkeren Polarisierung (entlang auch von zunächst theaterfremden Partei-Linien) und einer stärkeren normativen Reflexion auf das ‚Wozu‘ des Theaters in einer von Interessensantagonismen geprägten Gesellschaft, setzt sich erst nach dem im hier ins Auge gefassten Zeitraum vollends durch, vor allem in der Weimarer Republik. Sehr bald durch den Nationalsozialismus wieder abgewürgt, hat er ästhetisch trotzdem zu zukunftsweisenden Neuerungen geführt, zum Beispiel zur Intermedialität und dem Einbezug des Dokumentarischen bei Erwin Piscator. Den kreativen Höhepunkt bedeutet ohne Zweifel die Theatertheorie und -praxis Bertolt Brechts, die das Reflexivierungsmoment im Stückaufbau und in der Rollenbehandlung radikalisiert (Verfremdung, Herausstellung des „sozialen Gestus“ usw.); sie bezeugt die Wichtigkeit der bürgerlich-deutschen Entwicklung für das Welttheater. Brechts programmatische Schriften enthalten indes keine explizite Theorie oder systematische Empirie des Publikums bzw. des Theaterbetriebs als sozialer Organisation, sondern beschränken sich auf die Produzentenperspektive als Stück- und Aufführungsästhetik.¹⁷² Der einzige erklärtermaßen *soziologische* Ansatz jener Zeit, Theater zu verstehen, unterhält Beziehungen indes nicht zur Politisierungs-, sondern zur Ritualisierungstendenz – wobei, daran ist zu erinnern, Politik und Ritualismus ja auch beträchtliche Schnittmengen aufweisen (Kap. I.2e).

(d) Coda: Hin zu einer Theatersoziologie?

Es handelt sich bei Julius Babs bereits erwähntem *Theater im Lichte der Soziologie* um ein an fachlichem Anschluss nicht primär interessiertes Buch eines Nicht-Soziologen. Bei der Beurteilung seiner akade-

mischen Qualitäten sollte man freilich nicht außer acht lassen, dass überhaupt erst in den Zwanzigerjahren und verbunden vor allem mit der Person Karl Mannheims die Soziologie als eigenständige „Kultur“ zwischen Essayistik und Wissenschaft ihren Platz zu finden begann;¹⁷³ ein Prozess, der 1933 natürlich abrupt unterbrochen wurde und in den Babs Buch sich als das eines in Sozialwissenschaften ‚dilettierenden‘ Geisteswissenschaftlers organisch einordnet.

Erinnert man sich an die weiter oben herausgestellte Gleichzeitigkeit praktischen und theoretischen Interesses am Ritualen zu Anfang des 20. Jahrhunderts – der Zeit, in der Bab sich als Theatergänger, -kritiker und Intellektueller sozialisierte – und bedenkt man überdies das in den damaligen Sozialwissenschaften überaus prononcierte Interesse an „primitiven“ Völkern, alten Zivilisationen etc., so überrascht es nicht, dass der Autor bei der funktionalen Bestimmung von Theater darauf Wert legt, „nur solche Wirkungen als wesenshaltig anzuerkennen, die, in wie veränderter Form auch, schon *von allem Anfang* an im Theater enthalten waren.“¹⁷⁴ Zu diesem Zweck greift Bab auf etliche ethnologische Beschreibungen von religiösen Ritualen mit Verwandlungskomponenten zurück und deutet sie als „einen Versuch der frühen Menschen, der Lebensangst Herr zu werden“ (ebd., S. 16). An diesem Versuch scheitert die erklärende Ratio. Er gelingt einzig in der „Verwandlung aus Ekstase“, einem Rollenspiel, das eigentlich gar nichts Spielerisches hat:

Man tanzt in Büffelmasken, um Herr über das Wesen der Büffel zu werden und das kostbare Jagdwild herbeizuzwingen. Man tanzt Kriegstänze, um dadurch „im Geiste“ (aber nicht etwa im Sinne einer bewussten Symbolik, sondern durch „Analogie-Zauber“) den Krieg schon zu gewinnen. Man tanzt sexuelle Tänze, um den Dämon der Fruchtbarkeit zu zwingen, zu haben, ihm gleich zu sein: man begeht etwa den Geschlechtsakt, indem man Speere in eine Grube wirft. (Ebd., S. 19.)

¹⁷² Brechts Gesamtwerk als „wichtigen Bestandteil“ der Theatersoziologie zu bezeichnen, wie Maria Shevtsova es tut (*Sociology of theatre and performance*, a. a. O., S. 22f.), scheint mir nur dann wirklich triftig, wenn man wie sie selber die eigentliche Produzenteninteraktion, auch die auf der Bühne, als teil-gesellschaftlich in den Mittelpunkt einer entsprechenden Spezialsoziologie rücken will.

¹⁷³ Vgl. W. Lepenies, *Die drei Kulturen. Soziologie zwischen Literatur und Wissenschaft*, Frankfurt 2002; bes. S. 386ff.

¹⁷⁴ J. Bab, *Das Theater im Lichte der Soziologie*, a. a. O., S. 5 (Herv. im Orig.).

Gegenüber solchen kultischen Ursprüngen des Theaters erkennt Bab das Hinzutreten reflektierender Sprache und gestaltenden Mythos bei der attischen Tragödie natürlich an, behauptet aber ganz im Sinne Nietzsches, dass etwa „die Chöre ... vollends tanzend und singend, die feierlichen Diener einer gottesdienstlichen Handlung bleiben“ (S. 25). Der „Mimus“, die rollenanverwandelnde Komponente, emanzipiert sich zwar Bab zufolge rasch von den rituell-musikalischen Komponenten des Theaters und erhält es auch in religiös dürren Zeiten am Leben¹⁷⁵, aber es gilt doch auch hier, dass die „höchste“ und damit maßstäbliche Wirkung des Bühnengeschehens „die Überwindung der Lebensangst durch eine zu magischer Verwandlung gesteigerte Ekstase“ bleibt:

Das heutige Theatererlebnis nimmt seinen Weg durch eine Schauspielkunst, die uns den inneren Übergang in nur erdachte Gestalten suggeriert. Niemals aber ist dabei die mimische Geschicklichkeit, die Naturformen nachahmt, etwas anderes als ein Mittel. Der Zustand leidenschaftlicher Entrücktheit aus dem diese Kunst kommt, und zu dem sie alle Teilnehmenden führen soll, ist Ausgang und Ziel zugleich. (S. 31)

Dieses Telos, das Bab umstandslos mit einer tatsächlichen sozialen Funktion ineinssetzt, begründet auch, warum er Theater dezidiert als „Kunst“ und nicht etwa als „Spiel“ bezeichnen möchte. Diesem bleibt in Babs Augen die im Moment sich verwirklichende Selbstzweckhaftigkeit reserviert, jener aber eine Latenz und ein Bedeutungsüberschuss, die sie mit der Gesellschaft in eine relevantere Beziehung bringen, sie „nachwirken“ lassen (ebd., S. 8–10). Eine mögliche Spannung zwischen solcher Latenz und dem Oberziel des „Zustands leidenschaftlicher Entrücktheit“ wird vom Autor nicht reflektiert. Er zitiert zwar Stimmen wie die des frühen Thomas Mann, welche das Theater wegen seiner rituellen Massenkomponente als bloß sinnliche und daher „schlechte“ Öffentlichkeit kritisieren, nimmt aber diese Kritik, obwohl er sie instruktiv nennt, dann doch nur als Anlass um hervorzuheben, wie sehr eben das Theater als Ereignis (nicht als

Produktion) immer noch „die Menschen ganz ohne Unterschied zu einer ‚Masse‘ zusammen [schweiße]“ und somit (!) „ein elementares Instrument der Demokratie“ werde (S. 36).

In solchen Beschreibungen geht (diesseits der Fragen nach ihrer empirischen Gültigkeit; siehe auch unten, Kapitel IV.1) das Element der Pluralität verloren. Es wird in der Gemeinschaft hinweggeschmolzen, ein Vorgang, den Bab nur wenige Sätze später sehr ungenau, ja soziologisch falsch als „Vergesellschaftung“ bezeichnet. Dabei werden in der Diagnose sicherlich das Wagnersche Erbe und durch es hindurch ältere Elemente des bürgerlichen Theaterrituals, wie sie im vorigen Unterkapitel betrachtet wurden, bewahrt (und als allgemeingültig in die Urgründe abendländischen Theaters extrapoliert). Aber es geht aus der bürgerlichen Tradition (geschweige denn der griechischen oder elisabethanischen) sicher auch etwas verloren. Zur Verdeutlichung dieses Etwas hier die subjektive Erinnerung eines Dichters an das alte Wiener Burgtheater am Michaelerplatz, vor dem Umzug in den neuen Ringstraßenbau (1888):

An der Erinnerung [aus dem Abstand von Jahrzehnten – M. R.]... ist Geselligkeit das beste Teil. Wir sehen kaum je das Bild eines einzelnen Schauspielers vor uns, sondern immer mehrere. Ihr Miteinander ist das Beste und Wichtigste an ihnen. Jede ihrer Gebärden ist voll Bezug: Bezug auf die Mitspielenden, zugleich aber auch Bezug auf die Zusehenden, auf das Haus, das so viele Elemente umschließt, so gesondert, so verbunden – von der Allerhöchsten Person bis zum Laufburschen oder Ladenjungen auf der Galerie. Ihre Gebärde ist nicht genialisch-großartig, sondern verbindlich; sie verbindet Spieler und Spieler, den Einzelnen mit dem Ganzen. [...] Diese Schauspieler spielten nicht sich selbst, aber sie spielten auch nicht nur ihre Rollen. Zugleich mit den Rollen spielten sie ihre eigene Situation in dieser Stadt [...] In einer Stadt, in der alles auf gesellschaftlichen Stufungen beruhte, spielten sie, indem sie sich selbst repräsentierten, die sonderbarste und dabei wirklichste Gesellschaftskomödie, zu welcher der Text von Bauernfeld oder Augier nur der Vorwand war.¹⁷⁶

¹⁷⁵ So wie umgekehrt in sehr religiösen Gesellschaften bei mangelnder Freiheit des Mimus kein Theater zustande

¹⁷⁶ kommt – ein Umstand, der von Bab zwar bemerkt wird (S. 87), aus dem er jedoch keine Schlussfolgerungen zieht.

H. v. Hofmannsthal, „Hundertfünfzig Jahre Burgtheater“, in ders., *Gesammelte Werke*, Bd. 10, Frankfurt 1980, S. 176f. (Herv. M. R.).

„So gesondert, so verbunden“: Die Bezugs-Metapher ist hier nicht eine der Fusion, sondern der differenzierenden Öffentlichkeit im Arendtschen Sinne. Als Klimt und Matsch beauftragt wurden, das Theater am Michaelerplatz zu malen, bevor es abgerissen würde, malte ersterer mit dem Zuschauerraum ein hoch individualisiertes „Gruppenbild der Wiener Elite“, das aber auch die obersten, volkstümlichen Ränge einschloss. Das Bild gewann 1890 den Kaiser-Preis und machte seinen Maler berühmt.¹⁷⁷ Mag manches daran – und auch an Hofmannsthals Erinnerung – repräsentative Ideologie und Teil der „Religion des Theaters“ sein, so ist doch nicht zu verkennen dass es weniger um Rausch ging als um Kommunikation; entsprechend nahm Klimt unter die Fresken des Treppenhauses im neuen Burgtheater auch das elisabethanische Theater mit seinem besonderen Ineinander von Bühne und Publikum auf und stellte das Wiener Theater so in einen Traditionszusammenhang diversifizierter Öffentlichkeit. Und der Reichtum jener Zeit ermöglichte auch, dass, ähnlich und noch radikaler als zu Shakespeares Zeiten, die Theaterschaffenden selbst – zusammen mit anderen Künstlern – in ihrem Status enorm aufstiegen und anfangen, sich mit wirtschaftlich führenden Familien zu mischen und aus diesen zu rekrutieren.¹⁷⁸

All dieses gerät bei Bab nicht (mehr) in den Blick, und das ist seinem Ansatz vorzuwerfen. Möglicherweise hätte er es gegenüber der fusionierenden Funktion als sekundär abgetan – aber dies hätte sorgfältiger theoretischer Begründung und vor allem auch empirischer Untersuchung bedurft. Vielen interessanten Beobachtungen bei Bab tut das keinen Abbruch – im Hinblick auf das *Drama* etwa die, dass der Form-Abstand der dramatischen von der „geselligen“ Sprache einer stärkeren Zweckgerichtetheit der ersteren auf das Vorantreiben der Handlung entspricht (a. a. O., S. 65ff.), ein Element dass sich in unserer Terminologie als Hypothese dahingehend formulieren ließe, dass die Sprache der Aufführungen selbst, in gewis-

sem Gegensatz zu politischen Diskursen, zur Selbstreferenzialität neigt. (Ob die Diagnose allerdings per se jede dramatische Produktion trifft und ob diese, wie Bab behauptet, bei der Annäherung an „Geselligkeit“ an Relevanz und Niveau verliert, wäre im Anschluss an das obige Hofmannsthal-Zitat auch in Frage zu stellen, und viele Passagen auch aus Komödien des von Bab so geschätzten Shakespeare könnten als Gegenbeispiele dienen.)

Auch Babs Beobachtungen über die starken vor-rationalen, eben dem „Ekstatischen“ verschriebenen Elemente im *Schauspieler*-Habitus sind von Interesse: die Spannung, in der diese Elemente zur Strukturierung durch Dramenzusammenhänge stehen, die entsprechende Rolle von Aberglauben usw. im Betriebsalltag (S. 84ff.). Alles wird natürlich immer wieder der These vom Primat des Gemeinschaftsrausches zugeführt, genauso wie auch die Notwendigkeit einer Mit-Inspiriertheit, einer Leidenschaftlichkeit (und nicht etwa primär Analysefähigkeit) des primären Distribuenten, also des Theaterkritikers – eine Notwendigkeit, die seine Funktion *außerhalb* des Theaters selbst durchaus verunklart bzw. ihn als eine Art Megaphon des Theaters in die Öffentlichkeit erscheinen lässt (126ff.). Nimmt hier Bab seine eigenen Erfahrungen als Theaterkritiker als Ausgangspunkt, so wird doch auch angesichts der Fälle Herbert Ihering, Siegfried Jacobsohn usw. die Deskription als triftig für die geschichtliche Periode der Theaterkritik gelten dürfen, aus der sie stammt. Die entsprechende Rubrizierung mit heutigen Selbstbeschreibungen von Theaterkritikern zu vergleichen, die sich viel stärker als Dechiffrierende und Einordnende sehen, auch eine viel stärkere Dienstleistungsorientierung zeigen¹⁷⁹, wäre soziologisch reizvoll und instruktiv. Die Pointe aber würde möglicherweise wieder vor allem darin bestehen aufzuzeigen, dass Julius Bab in seiner Theatersoziologie bestimmte Tendenzen der Zeit, mit denen er sich als Theaterbegeisterter identifizierte, grundbegrifflich hypostasiert hat.

¹⁷⁷ C. E. Schorske, Wien. Geist und Gesellschaft im Fin de Siècle, München ²1997, S. 198f.

¹⁷⁸ Ebd., S. 281ff.

¹⁷⁹ Vgl. V. Boenisch, *Krise der Kritik? Was Theaterkritiker denken – und ihre Leser erwarten*, Berlin 2008, S. 106–108.

Die vorliegende Arbeit will keine vollständig „theatersoziologische“ Perspektive konstruieren, sondern den Beitrag des Forums ‚Theater‘ zur Konstitution von Öffentlichkeit untersuchen; viele Definitions- und Strukturierungsprobleme¹⁸⁰ bleiben ihr damit genauso erspart wie eine *systematische* Absetzung von Julius Bab. Gleichwohl wird auf seine Thesen von der ritualistischen ‚Grundfunktion‘ des Theaters zurückzukommen sein. Sie bringen, als solche, wichtige Elemente des Selbstverständnisses bürgerlichen Theaters, wie sie in Kapitel [c] analysiert wurden, auf den Punkt. Somit bilden sie einen Bestandteil auch seines institutionellen Hintergrunds und bewahren, wie im folgenden Kapitel zu sehen sein wird, bis heute eine gewisse Wirkungsmacht.

3. Das Theater in der Bundesrepublik gestern und heute

Das folgende Kapitel rekonstruiert – unsystematisch – einige Merkmale des bundesrepublikanischen (Sprech-)Theaters, insofern sie seine Kontinuität und seine Wandlungen als „bürgerliches“ Theater bezeichnen und dem vorbereitenden Verständnis der folgenden Untersuchungen dienlich sind. Dabei werden nur gelegentlich Seitenblicke auf das DDR-Theater geworfen. Dessen teilweise sehr verschiedenen Produktionsbedingungen und gesellschaftlichen Funktionen werden nicht deshalb vernachlässigt, weil sie für eine gesamtdeutsche Theatergeschichte

nicht relevant wären, sondern weil das gegenwärtige Theatersystem, und die Gesellschaft in der es statt hat, nun einmal vor allem eine westdeutsche Linie fortschreiben. Die entsprechende, auch historiografische¹⁸¹ Marginalisierung ostdeutscher Traditionen ist kritikwürdig; nicht aber ist solche Kritik das Thema der vorliegenden Arbeit. –

Bemerkenswert am ‚Neustart‘ des deutschen Theaters nach dem Zweiten Weltkrieg ist vor allem, wie wenig er institutionell-ökonomisch diesen Namen verdient. Vielmehr waltete Kontinuität. Hatte die Spielzeit 1943/44 – im Krieg wurden die Theater so lange wie möglich in Betrieb gehalten – 45.000 Beschäftigte in 262 Häusern gezählt, so waren es 1947/48, nach einer erheblichen Gebietsreduktion des ehemaligen Deutschen Reiches und Bevölkerungsverlust, mit zerstörten Gebäuden, zum Aufbau benötigter Arbeitskraft usw., immer noch 175 Häuser mit 37.000 Beschäftigten. Allein in Brandenburg gab es ca. 1000 Wandertruppen; in Berlin fanden im Februar 1946 ca. zweihundert (!) theatralische Veranstaltungen *täglich* statt.¹⁸² Dabei gab es zwar eine Differenz zwischen dem gut besuchten „Zentrum“ wieder hergerichteter Stadttheater und dem schwierigen „Kraterrend“ neuer Initiativen;¹⁸³ gleichwohl handelt es sich, zieht man die extremen Umstände in Betracht, um eine enorme strukturelle Kontinuität des bürgerlichen Theaters. Gleichzeitig war die Stunde Null, trotz der zahlenmäßigen Besucherschwierigkeiten, eine Sternstunde

¹⁸⁰ Vgl. Shevtsova, a. a. O., S. 25–37.

¹⁸¹ Das *Theater der Gegenwart* des Münchner Theaterwissenschaftlers Andreas Englhart, hier zuweilen als Quelle benutzt und prominent in der „Wissen“-Reihe bei C. H. Beck publiziert, stellt einen in dieser Hinsicht exemplarischen Fall dar. Von gelegentlichen Hinweisen auf die Autoren Brecht und Müller sowie die Regietätigkeit Frank Castorfs in den Achtzigerjahren abgesehen, findet sich dort die Theatergeschichte Nachkriegsdeutschlands ausschließlich als bundesrepublikanische erzählt. Analoges gilt für die sich als Geschichte des „deutschen“ Theaters apostrophierende Kritikensammlung von Peter Iden, *Der verbrannte Schmetterling*, Hamburg & Leipzig 2010.

¹⁸² R. Schneider, *Theater in einem besiegten Land. Dramaturgie der deutschen Nachkriegszeit 1945–1949*, Frankfurt & Berlin 1989, S. 13f. Die Berliner Zahl hat etwas Unglaubliches; Schneider führt als Quelle dafür lediglich einen nicht namentlich genannten lokalen Theaterkritiker an. Die sowjetische Militäradministration für Deutschland vergab für die Berliner Spielzeit 1945/46 ‚lediglich‘ 245 Premierenlizenzen, wobei aber unklar bleibt, ob diese auch alle von den (verspätet zu agieren beginnenden) Westalliierten genehmigten Produktionen erfassen. (J. Kasten, „Politik auf dem Theater – Theaterstadt Berlin nach 1945“, in Dramaturgische Gesellschaft [Hg.], *Theater in Berlin nach 1945*, Berlin 1984, S. 17–22, hier S. 17.) Selbst eine hohe zweistellige Zahl von Vorstellungen pro Tag wäre indes ein verblüffendes Phänomen angesichts nicht nur von Hunger und Not, sondern auch der nach Sonnenuntergang geltenden Ausgangssperre; Theateraufführungen mussten am Nachmittag stattfinden, und die Rückwege nach Hause waren ob der noch nicht wieder hergestellten Verkehrsinfrastruktur ein Abenteuer. (Vgl. F. Luft, „Theaterbesuch war gefährlich“, in Dramaturgische Gesellschaft, ebd., S. 24–26.)

¹⁸³ Vgl. Paul Fechter, „Kultur am Kraterrend. Die neue Theaterstadt Berlin“, in DIE ZEIT, 28. Februar 1946; <http://www.zeit.de/1946/02/kultur-am-kraterrend> (Abruf vom 24.8.2014). – Im selben Monat begann auch der Rias die sonntägliche Theatersendung „Stimme der Kritik“ mit Friedrich Luft auszustrahlen; eine Institution, die sich bis zum Tode des Kritikers 1990 hielt.

Freier Gruppen, also dessen, was wir heute Off-Theater nennen würden.¹⁸⁴ Vom in Krisenzeiten üblichen Griff nach Komödien abgesehen, waren beide Tendenzen von einer inhaltlichen Neuakzentuierung begleitet. Zu den beliebtesten Stücken des unmittelbaren Nachkriegs gehörte zum Beispiel Lessings im Faschismus verbotener *Nathan der Weise*, zusammen mit Freiheits- oder Versöhnungsdramen wie *Iphigenie auf Tauris* und *Fidelio* im Sprech- bzw. Musiktheater.¹⁸⁵ Aber auch antifaschistische Exilautoren wurden verstärkt aufgeführt, zusammen mit Autoren aus den Heimatländern der Alliierten, die alsbald zu den Kalten Krieg antizipierenden ideologischen Konflikten Anlass gaben.¹⁸⁶ Der ‚Wettbewerb‘ zwischen den Besatzungsmächten führte indes *strukturell* auf beiden Seiten zu einer raschen und sehr ähnlichen Wiederherstellung des deutschen Stadttheatersystems, während die Freien Gruppen sowohl in Ost wie West bald wieder an Bedeutung verloren.

Nach 1968 beschleunigten sich zumindest produktionsseitig in der westdeutschen Theaterszene gewisse Veränderungen; zu ihnen zählt zuvörderst der Aufstieg des sog. „Regietheaters“.¹⁸⁷ Angesichts der bereits um 1900 und mehr noch in der Zwischenkriegszeit enormen Prominenz und diskurszentrierenden Kraft großer Regisseursnamen ist die Neuprägung des Wortes zunächst verwunderlich. Gleichwohl ist

der – zunächst vor allem polemisch und pejorativ gebrauchte – Begriff deskriptiv nützlich, um zwei zusammenhängende, aber nicht deckungsgleiche Phänomene zu beschreiben, die in der Tat etwas Neues markieren.¹⁸⁸ Einerseits handelt es sich um das Bedürfnis von Produzenten, vor allem Regisseuren, den Erwartungshaltungen weiter Teile des Publikums *nicht* zu entsprechen. Diese Tendenz mag sich heute im Vergleich zu den Siebziger- oder Achtzigerjahren abgeschwächt haben, die in ihr angelegte Ambivalenz zwischen Neuigkeitsproduktion als Selbstwert und kritischem Verhältnis zur Tradition wird aber für die Diskussion in den folgenden Kapiteln noch eine Rolle spielen. (Wichtig ist vor allem, wie dieses Unterminieren von Erwartungshaltungen die generalisierte Erwartungshaltung der Publika selbst *à la longue* verändert hat.) Andererseits meint „Regietheater“ auch eine zunehmende Kanonisierung der Regisseure als neuer ‚Autoren‘, zuungunsten der um 1900 herrschenden Zentralität sowohl des Schauspielers wie des „Dichters“.¹⁸⁹ Für den Allgemeinheitsbezug oder den Perspektivenreichtum der Theaterdiskurse legt dies ebenfalls eine Ambivalenz nahe: Werden alte ritualistische und konsumistische Konnotationen bürgerlich kanonisierter Werke geschwächt – was durchaus die Absicht der westdeutschen ‚Väter‘ des Regietheaters wie Zadek und Neuenfels, aber auch schon die seiner nahen (Brecht) und fernen (Mey-

¹⁸⁴ Dies bestätigen alle drei eben zitierten Beiträge von Fechter, Luft und Kasten.

¹⁸⁵ Schneider, a. a. O., S. 62f.

¹⁸⁶ Vgl. Dramaturgische Gesellschaft, a. a. O., S. 19f., S. 34–36; Schneider, a. a. O., S. 20ff., S. 56. – In der sowjetischen Besatzungszone Deutschlands kam es bereits zur Stunde Null zur Eröffnung von 74 stehenden Theatern, darunter sogar Neugründungen wie Wernigerode oder Senftenberg. Abgesehen von der allgemeinen „reeducation“-Logik der Kulturförderung bei allen Besatzungsmächten schreibt Friedrich Luft der sowjetischen Theaterförderung eine besondere Rolle (als Ausgangsimpuls auch für die Westalliierten) und eine besondere Herkunft zu: „Deutsche und Russen adorieren die Bühne. Sie hat bei beiden einen hohen Stellenwert. Das Theater wurde von beiden Völkern schon vor zweihundert Jahren neben die Schule und die Kirche gestellt. Theater ist bei beiden, Russen und Deutschen, ein Hätschelkind der öffentlichen Hand.“ (Luft in Dramaturgische Gesellschaft, a. a. O., S. 26.)

¹⁸⁷ Bedeutende, aber letztlich ephemere, für das gegenwärtige Stadttheater nicht prägend gewordene Experimente wie das „Modell“ Mitbestimmungstheater (vgl. Dramaturgische Gesellschaft, a. a. O., S. 69f.) werden hier vernachlässigt. Für eine konzise Darstellung des Mitbestimmungsdiskurses und der Grenzen seiner Verwirklichung in den späten Sechziger-,frühen Siebzigerjahren vgl. Kraus, *Theaterproteste*, a. a. O., S. 321–346.

¹⁸⁸ Die folgenden Gedanken werden entwickelt im Anschluss an O. Gutjahr, „Spiele mit neuen Regeln? Rollenverteilungen im Regietheater“, in dies. (Hg.), *Regietheater! Wie sich über Inszenierungen streiten lässt*, Würzburg 2008, S. 13–25, bes. S. 19f.

¹⁸⁹ Beide sind an den zahlreichen Rezeptionszeugnissen der Epoche, auch den öffentlichen Kritiken Jacobsons, Kerss oder Iherings, leicht abzulesen; der Ruf nach dem (National-)Dichter war außerdem ein Kernbestandteil des Volksbühnendiskurses (vgl. Maltzan, a. a. O., S. 14ff.). Der ‚Zufall‘, dass ausgerechnet an Berliner *Volksbühne* in den 1990er Jahren die Dekonstruktion von „Werken“ und eine Aneignung der Autorenfunktion durch den Regisseur am stärksten beschleunigt und radikalisiert wurde, kann daher beinahe paradigmatisch genannt werden.

erhold) ‚Ahnens‘ war¹⁹⁰ –, kommt es möglicherweise auch zu einer neuen Selbstreferenzialität der Produzenten (Kritik nicht nur am Werk, sondern auch an seiner Aufführungstradition; Orientierung an eigenen und fremden Regiemustern, etc.).

Sehr überwiegend ist das Theater in der Bundesrepublik noch immer ‚traditionell‘ im bürgerlichen Sinne, etwa was die im vorigen Kapitel angesprochene Kultur des Schweigens betrifft. Am ehesten wird diese Kultur durch solche Ansätze zu überwinden versucht, die ihren Ursprung in ausländischen Einflüssen (z. B. aus Schweden oder den USA) und ihren Locus meist im ‚freien‘ oder projektgebundenen Theater haben.¹⁹¹ Interessant an solchen Ansätzen ist, dass sie mit der – zumindest räumlichen – Trennung von Zuschauern und Darstellenden auch Elemente zu eliminieren suchen, die in jeder der hier betrachteten europäischen Theaterepochen selbstverständlich waren: etwa die öffentliche Vor-Ankündigung von Abläufen und Inhalten; die Möglichkeit für das Publikum, sich *außerhalb* der eigentlichen Performance über selbstgewählte Themen zu unterhalten (wie auf dem Markt); die Unterscheidbarkeit des Schauspiels vom alltäglichen Leben, etc.¹⁹² Gleichzeitig radikalisieren sie unter Umständen den bereits im bürgerlich-illusionistischen Theaters vorhandenen Zug zur „totalen Einbeziehung“ des Zuschauers in die Welt

des Stückes.¹⁹³ Die entsprechenden Experimente stehen nicht im Fokus dieser Untersuchung, sind jedoch ebenso zur Kenntnis zu nehmen wie die ihnen entgegengesetzten¹⁹⁴ der theatralischen Dekonstruktion, die in Deutschland, gerade im Metropolentheater (s. u.), sehr prominent sind. Dort wird Authentizität – die im traditionell bürgerlichen Theater noch über eine Radikalisierung der Illusion und Versenkung erreicht werden sollte – durch die Einbeziehung von Laien ins Spiel, Aufweichen von Schauspielstandards, überdehnte Verfremdungseffekte, Enthierarchisierung von Theatermitteln, Medienpluralität usw. radikal kritisiert; es wird versucht, den geschlossenen Raum des theatralen ‚Als ob‘ gar nicht erst entstehen zu lassen.¹⁹⁵

Diese von so unterschiedlichen Initiativen wie dem berühmten Rimini Protokoll („Experten des Alltags“) und der Berliner Volksbühne der Neunzigerjahre vorangetriebenen Tendenzen können sich im Prinzip auf die in den Dreißigerjahren niedergelegte und in den Fünfzigern in Ost-Berlin teilweise praktizierte Brechtsche Theaterästhetik berufen, dekonstruieren aber oftmals gerade den von dieser angestrebten gesellschaftlichen „Lehrwert“ und machen Theater zunehmend selbstreferenziell.¹⁹⁶ Sie begeben sich jenes genuinen Spielens mit Rollensets, auf dessen bindende *und* befreiende Kraft die Soziologie in

¹⁹⁰ Vgl. Kraus, a. a. O., S. 88ff.

¹⁹¹ Historisch wichtig als Vorläufer sind indes sicher auch deutsche, an gesellschaftlicher Subversion oder Einmischung interessierte Traditionen des Happening und des Straßentheaters vor allem in den Sechzigerjahren (vgl. Kraus, a. a. O., S. 170ff.). Diese zielten, in der Sprache ihrer Theoretiker, auf die Schaffung eines „Erlebnisraum[s]“ oder „Spielraum[s]“ zur Schaffung bisher unentdeckter innerer Spielräume des Zuschauers“, recht eigentlich im Sinne der in Kapitel 2c zitierten Vorstellungen Rousseaus. (Die Zitate von Hilmar Hoffmann und Peter Handke finden sich ebd., S. 350.) Fanalartige Wirkung hatte auch Handkes 1966 in Frankfurt uraufgeführte *Publikumsbeschimpfung* mit den programmatischen Sätzen: „Das ist kein Drama. Hier wird keine Handlung wiederholt, die schon geschehen ist. Hier gibt es nur ein Jetzt und ein Jetzt und ein Jetzt.“ (Vgl. Enghart, a. a. O., S. 35.)

¹⁹² Vgl. die instruktive tabellarische Gegenüberstellung von „traditionellem“ und „einbindendem“ Theater in J. Machon, *Immersive Theatres*, Houndmills & New York 2013, S. 54–55.

¹⁹³ Vgl. ebd., S. 69, S. 93. – Das traditionale Element des Eintauchens in eine „eigene Welt“ ist in den Zuschaueräußerungen der Fallstudie (Kapitel III.2a), also am dort betrachteten konventionellen Stadttheater, eher randständig.

¹⁹⁴ Die Entgegensetzung wäre, zugespitzt: Verkünstlichung der Wirklichkeit vs. Entkunstung des Theaters.

¹⁹⁵ Vgl. dazu die Beiträge in E. Fischer-Lichte et al. (Hg.), *Wege der Wahrnehmung*, Berlin 2006, S. 14–47. Die Beitragenden, größtenteils Theatermacher, widersprechen sich in Details, sind tendenziell jedoch skeptisch gegenüber jeglicher Idee von darstellerischer Authentizität und reformulieren diese allenfalls als Bedürfnis nach „neuer Ehrlichkeit“ in der „Differenzierung verschiedener Inszenierungsgrade“ sowie als Bestreben, der Komplexität der Gesellschaft „mit den Mitteln der Bühne in gleichwertiger Komplexität zu begegnen“ (S. 46f.). Gleichzeitig und fast widerwillig beschreiben sie, dass von Zuschauern die Frage nach dem „Echten“, der Authentizität, immer wieder gestellt wird (S. 14).

¹⁹⁶ Die sehr verschiedenen Funktionen der Brechtschen Verfremdung als einer *differenzierteren* „Mimesis von Welt“ und der postmodernen performativen Wende als eines *Verlusts* von Welt (und von schauspielerischer Technik) werden gegenübergestellt bei Stegemann, *Kritik des Theaters*, a. a. O., S. 181ff., S. 206ff.

ihrer Aneignung der theatralen Metaphorik vor allem abgehoben hatte. Die Einbindung des Zuschauers in das Theaterspiel mag – eine hohe Reflexivität dieses Zuschauers selbst vorausgesetzt – ihm ja noch die Möglichkeit bieten, sein eigenes Handeln im theatralen Kontext als „spielerisches“ mit dem außerhalb des Kontexts zu vergleichen, ihm also Lernprozesse ermöglichen, die denen des Schauspielers selber ähneln. Das Umgekehrte jedoch: die Veralltäglichen oder De-Reflexivierung des Handelns auf der Bühne, wird den Bezug auf Inszenierungs- und Rollenzwänge der realen Welt zumindest erschweren.

In *beiden* theatralischen Bewegungen wird – zumindest der Intention nach – ‚klassischer‘ öffentlicher Raum eliminiert: durch die Reduktion des „Gegenstandes“ im ersten Falle (dies impliziert eine Implosion von Öffentlichkeit bzw. Konfusion mit Privatheit¹⁹⁷) und durch den Einzug eines thematischen Anspruchs im zweiten. Letzteres trifft die Öffentlichkeit vor allem als politische – indem der *thematische* Bezug drittrangig wird – aber auch als kulturelle, insofern auch *Kathexis* außerhalb der Performance selbst eigentlich kein Gegenstand ernsthafter Erörterung mehr sein kann. Die Diagnose des Theaterwissenschaftlers Günther Heeg von einer „Verselbstständigung der Theater-Elemente ... gegenüber der ‚Leitkultur‘ Erzählung und dramatischer Sinn“ hat daher gewisse Plausibilität, auch wenn dies durch „Interkulturalität“ zu begründen, wie Heeg es tut, zu spekulativ sein mag.¹⁹⁸ Damit ist vermutlich gemeint, dass die durch Globalisierung immer schneller kommunizierten Experimente und Traditionen

nichteuropäischer Theater die Aufführungskonventionen des bürgerlichen Theaters ‚aushebeln‘ helfen; im Einzelnen wäre dies aber genau auf das Hin und Her von Einflüssen zu überprüfen, möglich, dass sich Deutschland dann als einer von vielen Innovatoren erweist. Die Schwächung der ‚Leitkultur‘ ließe sich wohl auch als diachronisches Thema, als intrakultureller Prozess gut genug begreifen. Sie schließt punktuelle Kontroversen rund ums Theater ob bestimmter aktueller gesellschaftlicher Bezüge, also einer intakten Referenz-Funktion der Aufführungen nicht aus (man denke etwa an das Stück *Verrücktes Blut* von 2010 am Berliner Off-Theater Ballhaus Naunynstraße, das mittlerweile in den Spielplan des staatlichen Gorki-Theaters übernommen worden ist, aber auch lokale Beispiele wie das des Skandalstücks an unserem Fallstudientheater, 1999), lässt sie aber doch der Tendenz nach ins Historische zurücktreten. Die Zeit des Wiener *Heldenplatzes*, bei dem ‚Thesen‘ einer Theateraufführung und Meinungen ihrer Macher im Herbst 1988 zum Gegenstand einer erbitterten nationalen Auseinandersetzung wurden, die vom österreichischen Bundespräsidenten über Vertreter aller wichtigen politischen Parteien bis hin zur Auslandspresse reichte, scheint jedenfalls vorbei.¹⁹⁹

Wie steht es gegenüber solchen qualitativen Entwicklungen mit den quantitativen? Entgegen jährlicher Kommuniqués des Deutschen Bühnenvereins über „erfreuliche Entwicklungen“ in der Theaterauslastung etc. sprechen die nackten Zahlen seit der Wiedervereinigung eine klare Sprache: Die Gesamtzuschauerzahl der Sprechtheaterbühnen sank zwischen

¹⁹⁷ Vgl. die Ausführungen über Darstellung und Gegenständlichkeit in Kapitel I.1b. – Interessanterweise stammen die frühen Theatralisierungsbestrebungen der Kommune I usw. (vgl. Kraus, a. a. O., S. 186ff.) aus demselben ideologischen Kontext, in dem auch das Private zum Politischen gemacht werden sollte. Zur Schwierigkeit, diese Unterscheidung fallen zu lassen, siehe Kap. I.2a).

¹⁹⁸ G. Heeg, „Die Zeitgenossenschaft des Theaters“, in Gutjahr (Hg.), a. a. O., S. 29–39, hier S. 34f. – Auf die Bedeutung der Experimente von Robert Wilson und Heiner Müller in den späten Achtziger- und frühen Neunzigerjahren verweist Englhart: sie hätten „kein Theater der Repräsentation, sondern der Präsenz“ gewollt und statt des „Sinn[s] der Handlung [...] die weitgehend richtungsunbestimmte Energetik“ dieser Präsenz in den Mittelpunkt gestellt (a. a. O., S. 71). Interessanterweise nennt der Autor diesen Inszenierungscharakter selbst „ritualhaft“ (S. 70).

¹⁹⁹ Die Analyse dieses historischen Falles wäre eine eigene Studie wert und könnte sich auf Grundlage der exzellenten Pressedokumentation des Burgtheaters selbst vollziehen. (Burgtheater [Hg.], *Heldenplatz*, Wien 1989.) Im hier interessierenden Zusammenhang fällt an Leserbriefen wie Artikeln vor allem das (teilweise recht naive) Wörtlich-Nehmen der Pointen von Thomas Bernhards Text auf sowie der uneingeschränkt direkte Bezug auf das österreichische Gemeinwesen, seine Geschichte und seine Gegenwart, bis hin zur jeweils persönlichen Stellung in dieser Gegenwart.

1990 bis 2011 von 6,15 Millionen auf 5,25 Millionen pro Spielzeit, also um 15 Prozent.²⁰⁰ In ostdeutschen Theatern war dieser Schwund noch drastischer. Während etwa das westdeutsche Theater der Fallstudie mit „gut laufenden“ Stücken des Großen Hauses fast zehn Prozent der städtischen Bevölkerung, also – rein quantitativ genommen – beinahe klassische Athenische Verhältnisse erreichte, war man im ostdeutschen Leipzig bei vergleichbaren Produktionen schon froh über ein Prozent der Einwohnerschaft.²⁰¹ Der Schwund trifft die Sprechtheater- deutlich stärker als die Musiktheatersparten.²⁰² Er korreliert mit einem wahrgenommenen Druck der staatlichen Träger auf die Theater, weniger Geld auszugeben und mehr zu produzieren. Gleichwohl lag der Anteil öffentlicher Gelder am Budget aller öffentlichen Theater (und Orchester) in Deutschland Ende der Neunzigerjahre immer noch über 80 Prozent,²⁰³ was angesichts des Folgenden dafür spricht, dass auch der Druck bei den Sprechtheater stärker ist bei Musiktheater. Das quantitative Angebot an Sprechtheater-Neuinszenierungen sowie insgesamt an Schauspielveranstaltungen hat sich nämlich in den letzten zwanzig Jahren leicht erhöht, während die Anzahl beschäftigter Darsteller im selben Zeitraum um 35 Prozent sank. Die Personalausgaben fürs künstlerische Personal sanken (real!) um 25 Prozent, prekäre Beschäftigungsverhältnisse in Gestalt von Abendgästen und Werkverträgen verzeichneten Zuwächse im hohen zweistelligen

Bereich.²⁰⁴ Auch wenn die soziale Absicherung von am Theater angestellten Schauspielern in Deutschland nach wie vor einen himmelweiten Abstand zur generellen Unsicherheit des Berufsstandes vor 1871 hält: dadurch, dass die meisten Schauspieler mittlerweile von solchen festen Beschäftigungen nur noch träumen können, ähnelt das resultierende Prekariat bzw. der Flickenteppich sozialer Absicherung mittlerweile wieder der Situation des *fin de siècle*.²⁰⁵ Die entsprechende Existenzangst betrifft bisher allerdings mehr die einzelnen Künstler²⁰⁶ als die Institutionen als Ganze, auch wenn hier, z. B. in Rostock, Wuppertal oder Sachsen-Anhalt, zum Teil enorme Debatten um den Fortbestand von Theatern zu verzeichnen sind. Real haben vor allem Wechsel des Betriebsmodells stattgefunden, also GmbH-Ausgründungen; gelegentlich gab es auch Fusionen von Theatern bzw. Schließungen einzelner Sparten. Komplette Theaterschließungen sind bisher die Ausnahme geblieben, auch wenn es darunter spektakuläre Fälle gab wie die Schließung des Berliner Schillertheaters 1994.

Diese Entwicklungen im Detail zu analysieren ist hier nicht der Ort, auch nicht den ihnen korrespondierenden defensiv-legitimatorischen Diskurs der Theatermacher im wiedervereinigten Deutschland. Die Wahrnehmung, man würde durch die Konkurrenz der Massen-, gar der Neuen Medien an den Rand gedrängt, ist sicher differenziert zu bewerten – genauso

²⁰⁰ Nicht um 20 Prozent, wie Ulf Schmidt – falsch rechnend – behauptet („It’s not the economy, stupid!“ in Heinrich-Böll-Stiftung [Hg.], *Brennen ohne Kohle. Theater zwischen Niedergang und Aufbruch*, Berlin 2014, S. 9–17, hier S. 16). Diese und die folgenden absoluten Zahlen für Gesamtdeutschland sind die von Schmidt referierten, Prozentsätze sind nachgerechnet und ggf. korrigiert.

²⁰¹ Für Mittelstadt (siehe Kapitel III) nehme ich für den Höchstfall 15 voll ausgelastete Abonnementsvorstellungen des Großen Hauses, also 10.500 Personen an; für Leipzig, eine Stadt mit ungefähr einer halben Million Einwohnern, beziehe ich mich auf die Aussage des langjährigen Intendanten Wolfgang Engel, dass einzelne Vorstellungen „fast ein Dutzend Mal vor 500 Leuten“ zu spielen Ende der Neunzigerjahre ein sehr guter Zustand gewesen sei (Gespräch mit Erika Stephan in dies. [Hg.], *Theater in der Übergangsgesellschaft*, Leipzig 2007, S. 14). Dabei vernachlässigt der schlaglichtartige Vergleich Skaleneffekte der unterschiedlichen Stadtgröße; ebenso wird vernachlässigt, dass unter den Zuschauern in beiden Fällen auch Mehrfachbesucher zu vermuten sind.

²⁰² Schmidt, a. a. O., S. 16. Die Rede ist dabei allerdings von durchschnittlichen Besucherzahlen je Veranstaltung; gemeint ist also angesichts der stabilen Veranstaltungszahl vor allem die Krise der ‚großen Räume‘.

²⁰³ D. Abfalter, *Das Unmessbare messen? Die Konstruktion von Erfolg im Musiktheater*, Wiesbaden 2010, S. 130.

²⁰⁴ Schmidt, a. a. O., S. 11–12.

²⁰⁵ Zur Entwicklung der Vertragsverhältnisse und der sozialen Sicherung im 19. Jh. vgl. P. Schmitt, a. a. O., S. 57–83, zur mangelnden Beschäftigung auch S. 205f.

²⁰⁶ Das Thema ist erst in den letzten Jahren auch in Presse und Fernsehen bekannter geworden. Für eine erstaunlich frühe, mit der Schärfe des ‚fremden Blicks‘ getroffene Diagnose von Existenzangst an Theatern vgl. indes die Interviews mit ehemaligen DDR-Schauspielerinnen in R. Ullrich, *Mein Kapital bin ich selber*, Berlin 1991 (z. B. S. 10ff., 153ff., 159ff., 189).

wie die ihnen entsprechenden Diagnosen der Kultursoziologen.²⁰⁷ Die Angst vor dem Bedeutungsverlust etwa, welche Theatermacher in den Neunzigerjahren angesichts des „Aus“ für die ZDF-Sendung *Die aktuelle Inszenierung* artikulierten,²⁰⁸ mag aus dem Rückblick überzogen erscheinen. Es gibt unter anderem einen eigenen ZDF-Theaterkanal und die Präsenz des Berliner Theatertreffens auf 3sat; das Internet hat eigene Theater-Communities wie nachtkritik.de hervorgebracht. Interessant am defensiven Diskurs ist, dass er immer wieder auf Figuren des Politischen zurückgreift. So reklamierte etwa Mitte der Neunzigerjahre der damalige Hamburger Intendant Ulrich Khuon, dass Theater nie „stark“ sei, sondern vielmehr, „indem es auf das Ungeschützte, leichte Verderbbare und Bedrohte verweist, ein Statthalter des Schwachen in dieser Gesellschaft, ohne, wie dies eine Zeitlang üblich war, Schwäche, Niederlagen und Verluste zu idealisieren und zu verklären, sondern einfach, um auf ihre Schutzbedürftigkeit hinzuweisen“²⁰⁹. Dies erinnert sehr an die Arendtsche Funktionsbeschreibung Homerischer Epen oder auch an den Fall von Aischylos' *Persern*. Gern verweist der Deutsche Bühnenverein auch darauf, dass die Gesamtzuschauerzahl der Theater höher sei als die der Fußballstadien – was angesichts der medialen Präsenz des Fußballs eine zumindest sehr fragliche, wenn überhaupt irgend zutreffende Rechnung sein dürfte. Etwas raffinerter und politischer daher das Argument:

Im Gegensatz zu Fußballstadien sind Theater Orte der Demokratie, wo sich Menschen spontan versammeln können, um sich auszutauschen, einander zuzuhören. [...] Der von der Höhe der Einschaltquoten unabhängige öffentliche Raum Theater kontrastiert bewusst die Zersplitterung der Öffentlichkeit in der modernen Medienlandschaft.²¹⁰

Wenngleich ein eher schwaches Echo von Vollmoellers im vorigen Kapitel zitierter Apologie des Großen Schauspielhauses, behauptet dieses Argument immer noch die politisch-diskursive *und* rituelle Bedeutung von Theater – und impliziert eine enorme empirische Beweislast. Der Ausdruck „spontan versammeln“ mutet angesichts des weiter oben zur Zuschau- und Veranstaltungskultur Gesagten eher merkwürdig an; empirische Belege solcher Spontanität dürften sich am ehesten noch aus dem Post-Achtundsechziger-Theater einiger bundesrepublikanischer Metropolen und vor allem aus dem ostdeutschen „Wende“-Theater der Spielzeit 1989/90 heranziehen lassen.²¹¹

Weder die Neuakzentuierungen nach dem Krieg noch auch die Effekte des Regietheaters seit den 1960er Jahren scheinen der Kontinuität der *Publikumsstruktur* Abbruch getan zu haben. Diese zeichnet sich, ähnlich wie in Frankreich oder den USA übrigens, durch überdurchschnittliche Bildungsabschlüsse und wie auch immer genau definierte ‚Bürgerlichkeit‘ aus. Diese sozialstrukturelle Kontinuität auf der Nachfrageseite hält sich bis heute.²¹² Detaillierte Betrachtungen haben kurz vor der Wiedervereinigung für Westdeutschland eine erhebliche Trennschärfe von Besuchen des Sprechtheaters und der Oper für das sog. „Hochkulturschema“ gezeigt – allerdings deutlich unter jener von klassischen Konzerten oder der Lektüre klassischer Literatur.²¹³ Gleichzeitig gab es im Hinblick auf Theaterbesucherweise keine allzu gravierenden Unterschiede zwischen jüngeren und älteren Bildungsträgern, während der Schritt von gehobenen zu mittleren Bildungsgraden, dem sog. „Integrationsmilieu“ in Schulzes Terminologie, sofort ein gewisses Abfallen der Theaterpräferenz zeigte. Die weniger gebildeten Angehörigen des Harmonie-

²⁰⁷ Zu Erlebnis- und Mediengesellschaft siehe oben, Kap. I.1a.

²⁰⁸ R. Bolwin/P. Seibert (Hg.), *Theater und Fernsehen. Bilanz einer Beziehung*, Opladen 1996, S. 7.

²⁰⁹ U. Khuon, „Brennend, aber nicht verzehrt“, in Iden (Hg.), a. a. O., S. 80–82, hier S. 81.

²¹⁰ F. M. Raddatz/F. Schirmer, „Wir sind kein subventionierter Tingeltangel“, in ebd., S. 21–25, hier S. 23.

²¹¹ Vgl. entsprechende Zitate aus den Interviews P3 und P15 in der Fallstudie, Kapitel III.2b.

²¹² Vgl. die Nennung verschiedener Studien durch Steuerwald, „Mit Goffman im Theater“, a. a. O., S. 201; dort auch phänomenale Evidenzen für Bürgerlichkeit bis in die Abendgarderobe hinein.

²¹³ Schulze, *Die Erlebnisgesellschaft*, a. a. O., S. 621 (Tabelle 1.1).

und Unterhaltungsmilieus zumal distanzierten sich stark von Theater wie Oper, mit der Ausnahme von Volkstheaterübertragungen im Fernsehen.¹¹⁴

Sehr wichtig erscheint es, angesichts einiger bereits angesprochener Punkte wie Regisseurs- vs. Werkkanons, Regie- vs. Schauspielerfokus, Abonnement- vs. Freiverkauf usw., eine typologische Unterscheidung zwischen *verschiedenen Typen von Theateröffentlichkeit* in Deutschland einzuführen, die sich hier im Einzelnen nicht erschöpfend begründen oder ‚beweisen‘ lässt. Sie zumindest plausibel zu machen ist jedoch wichtig, um zu begründen, was das Kapitel III betrachtet und was nicht, und welche Position dieses Untersuchungsfeld im Gesamtkonzert der theatralen Öffentlichkeit in Deutschland einnimmt. Als Typen können gelten: (a) die Metropolentheater, (b) die traditionellen Stadttheater, (c) Privattheater, (d) Off-Theater sowie (e) Festivalöffentlichkeiten.

Die Abgrenzung von (e) ist dabei die einfachste. Seit Richard Wagners und Max Reinhardts großen Festspielgründungen in Bayreuth und Salzburg ist der feierliche Rhythmus jährlicher Theaterevents ein fester Bestandteil der bürgerlichen Kultur und ihrer Nachfolger, auch wenn der ursprüngliche Rückbezug auf Hellenische Traditionen dabei kaum noch spürbar sein mag. Für das deutschsprachige Sprechtheater ist heute neben den großen Klassikern Salzburg und Wien (Festwochen) sicher vor allem das 1964 ins Leben gerufene Berliner Theatertreffen als medienträchtig inszenierte Präsentation der „zehn interessantesten Aufführungen des Jahres“ zu den großen

Festivalöffentlichkeiten zu zählen, außerdem die autoren-zentrierten Mülheimer Theatertage, das etwa im Dreijahresrhythmus stattfindende, international orientierte „Theater der Welt“ und die aus proletarischer Tradition erwachsenen Ruhrfestspiele Recklinghausen. Verstärken die meisten dieser Festivals entweder durch ihre Auswahl, oder aber durch genuine Produktion bzw. Kooperation in der Regel die Öffentlichkeit der Metropolentheater (s. u.), haben mittlerweile auch Freie Theater diese für sie eigentlich ideale Art der Öffentlichkeit entdeckt und vielfach etabliert (Impulse Theater Biennale, SPIELART usw.). Dabei lassen sich für die Festivalöffentlichkeiten einerseits höhere ritualistische Konnotationen zumindest vermuten (Stichworte: Event, Leistungsschau, Community-Treffpunkt), aber möglicherweise auch politische, was nicht nur mit der Gelegenheit und den Räumen für agonale Debatte (im Sinne der Athenischen Festspiele) zu tun hat, sondern auch damit, dass die Gründung von Festivals oftmals manifestartigen, positionsetablierenden Charakter hat.²¹⁵

Unter die Kategorie (c) sollen alle gewinnorientiert wirtschaftenden Theater ohne öffentliche Subventionen gefasst werden.²¹⁶ Ihre Gesamtzahl ist nicht genau bekannt, es steht jedoch zu vermuten, dass sie, zumindest was die Zahl der Einrichtungen (ganz sicher nicht der Beschäftigten, und noch sicherer nicht der Produktionen) betrifft, mit den subventionierten Theatern zumindest konkurriert.²¹⁷ In fast jeder größeren Stadt finden sich kommerziell wirtschaftende stehende Bühnen, dazu kommen die Tournée-theater. Seit Ende der Achtzigerjahre hat der Durchbruch der

²¹⁴ Ebd., S. 641–649 (Tabellen 5.3, 5.7). – Zu den Unterschieden zwischen nach Einkommen oder Bildung stratifizierten Milieus kommen freilich auch die Unterschiede innerhalb dieser Milieus – meines Wissens nie systematisch erfasst. Die über Jahrzehnte, vom politischen Theater Piscators bis zu den Anfängen der Westberliner Schaubühne geltende Vermutung, „dass ein Publikum in Nerzen denen applaudiert, die vorschlagen, die Gesellschaft der Applaudierenden abzuschaffen“ (Iden, *Der verbrannte Schmetterling*, a. a. O., S.131), ist weder je entkräftet worden noch auch – was wichtiger ist – für die gewandelten Milieus im Deutschland der Globalisierung aktualisiert. Dies gilt vor allem für die Frage danach, was heute die „Vorschläge“ des Theaters wären, und wer sie ‚totapplaudiert‘ (oder aber: sie ignoriert, indem er nicht mehr hingeht).

²¹⁵ Für Letzteres stehen neben einigen der vorgenannten Beispiele auch die in der Zeit westdeutscher Hochpolitisierung gegründete Experimenta des Frankfurter Theaters am Turm; vgl. Iden, *Der verbrannte Schmetterling*, a. a. O., S. 27.

²¹⁶ Die scheinbar näher liegende Unterscheidung über die Rechtsform (Privattheater: GmbH, GbR) wäre insofern irreführend, als man dann auch umgewandelte Stadttheater, aber auch massiv institutionell subventionierte Theater wie die Berliner Schaubühne in eine Gruppe stecken müsste, mit deren anderen Mitgliedern sie weder Produktions- noch Rezeptionsbedingungen gemeinsam haben.

²¹⁷ Andreas Enghart schätzt ihre Zahl gar auf über 250, also nahezu doppelt so viele wie die subventionierten Theater (a. a. O., S. 8) – allerdings verfügen die meisten Stadttheater und die wenigsten Privattheater über mehrere Spielstätten.

Musicaltheater das Privattheaterwesen entscheidend mitgeprägt und die Gesamtzahl wohl mindestens verdoppelt.²¹⁸ Das Programm ist meist auf eine En-suite-Bespielung hin orientiert, es wird stärker mit Gästen als mit festen Mitarbeitern produziert (jedenfalls was die Darsteller angeht). Von den Musicals abgesehen, stehen Komödien oft im Vordergrund der Spielplangestaltung. Den Vorurteilen, die man bezüglich dieser Spielstätten hegen mag, zum Trotz: Es wäre unzulässig, über ihre Eignung zur „politischen Öffentlichkeit“ *a priori* den Stab zu brechen und ihnen die Möglichkeit abzuerkennen, einen entsprechenden Raum zu konstituieren. Nicht nur ist die entsprechende grundbegriffliche Disjunktion zwischen Politik und Kommerz in Zweifel zu ziehen (s. o., Kap. I.2e und II.2b); die empirischen Implikationen wären auch extrem. Man müsste weiten Teilen der Welt – die umfangreiche staatliche Subventionen nicht kennen – die Möglichkeit absprechen, eine theatrale politische Öffentlichkeit auszubilden. Eine Untersuchung, inwieweit die Arbeitsteilung zwischen öffentlichen und privaten Theatern sich auf die Normativität, Gemeinwohlbezogenheit und Pluralität ihres Themenframings auswirkt, wäre sehr reizvoll – kann aber nicht Gegenstand dieser Arbeit sein.²¹⁹

Freie oder „Off“-Theater (d) arbeiten ohne regelmäßige Subventionen, obwohl sie gelegentlich befristete institutionelle Förderungen und oftmals Projektfördermittel erhalten, an denen sich staatliche Akteure wesentlich beteiligen. Im Unterschied zu den Privattheatern sind sie aber nicht gewinnorientiert in dem Sinne, dass ein Leben vom Theater für ihre Macher ein Hauptzweck ist. In Großstädten ist zu beobachten, dass Off-Theater vielfach eine Experimentierstätte für Künstler darstellen, die entweder keinen Zugang (noch oder nicht mehr) zu den etablierten Produktionsstätten haben oder – seltener – ihrer müde geworden sind. Ihre Vielfalt auf Begriffe zu bringen und ihre

um die Bürde des ‚Betriebs‘ teilweise entlasteten, um die der prekären sozialen Existenz oft ‚bereicherten‘ Öffentlichkeitsstrukturen zu untersuchen, scheint mindestens so lohnenswert wie die Beschäftigung mit Privattheatern. Sie sind meist flüchtiger als jene, in einigen Fällen aber auch über viele Jahre stetig. Die Abgrenzung zwischen Profis und Laien in diesem Bereich ist weniger strikt als etwa an Stadttheatern, was wiederum das Potenzial zum ‚Ausprobieren‘ erhöht. –

Nun zu den zentral interessierenden Typen (a) und (b). Die Unterscheidung zwischen Metropolitheatern und Stadttheatern ist eine nicht durchaus gängige. Erstere bilden eine Teilmenge der sog. „Staatstheater“ – mit diesem etablierten Rechts- und Alltagsbegriff sind diejenigen Theater gemeint, deren institutionelle Subventionierung nicht (nur) aus kommunalen Kassen, sondern (auch) aus dem Landeshaushalt bestritten wird. 2008 gab es davon in Deutschland 66 Stück.²²⁰ Etliche dieser Staatstheater, z. B. Schwerin oder Weimar, sind jedoch in Städten mit niedrigen sechs- oder gar nur fünfstelligen Einwohnerzahlen angesiedelt, und ihr Wirkungskreis bleibt lokal-regional. Ein Parameter dafür sind neben der (nicht durchweg erfassten) Besucher-Herkunftsstruktur und der Höhe der finanziellen Ausstattung vor allem Besprechungen durch überregionale Medien, die im Falle der kleinen Staatstheater nur selten erfolgen, im Falle der großen aber regelmäßig. Grob geschätzt kann man sagen, dass diese Regelmäßigkeit vor allem Theatern in Städten bzw. Agglomerationen mit mehr als einer halben Million Einwohnern zukommt. Diese „Metropolitheater“ stellen bundes- bzw. sprachraumweite Referenzpunkte dar; einige von ihnen dominieren alljährlich das Berliner Theatertreffen mit den „zehn besten Inszenierungen“ der Spielzeit. Beispiele für Metropolitheater wären das Burgtheater Wien, das Berliner Ensemble, das Thalia-Theater Hamburg, das Schauspielhaus Köln

²¹⁸ Hierzu und zu den Schwierigkeiten der Quellen und Zählungen vgl. D. Hänzi, *Die Ordnung des Theaters*, Bielefeld 2013, S. 169f.

²¹⁹ Die letzte mir bekannte Untersuchung in diesem Bereich ist 35 Jahre alt: Gudrun Leisentritt *Das eindimensionale Theater* (München 1979). Sie beschäftigt sich allerdings in einer nicht ganz klar definierten Eingrenzung ausschließlich mit jenen Privattheatern, „die sich als Unterhaltungstheater verstehen“ (S. 18), im Jargon: dem Boulevardtheater. Beschrieben und kritisiert wird an diesen eine nicht-plurale, ritualistisch-affirmative Scheinkommunikation zwischen Bühne und Publikum, die nur darüber „hinwegtäuschen [soll], wie wenig man sich sagen kann und will [...]“ (S. 296).

²²⁰ Hänzi, a. a. O., S. 167.

oder das Schauspiel Frankfurt; insgesamt würde man bei großzügiger Zählung auf 20–30 solcher Theater kommen.²²¹

Als Typus müssten die Metropolentheater in der Bundesrepublik gesondert analysiert werden, wenn man sich für Theater als politische Öffentlichkeit interessiert. Die Vermutung ist nicht nur, dass ihre Galerien größer und qua Netzwerk mit einer größeren Zahl anderer Foren integriert sind, sowie dass in ihnen „mehr Diskurs“ über Theater statthat. Die langjährige, unsystematische Beobachtung des Verfassers legt außerdem nahe, dass vor allem auf der Distribuenten-Seite (Öffentlichkeitsarbeit, Presse), möglicherweise aber auch bei den Zuschauerreaktionen und im Bewusstsein der Produzenten selber politische Framings eine größere Rolle spielen – zum Beispiel in Gestalt eines durchgängigeren, auch weiteren Gesellschaftsbezugs, aber auch in Gestalt größerer Polarisierung.

Solches zu erweisen, wäre Gegenstand komparativer Studien, die über den Fokus der vorliegenden Arbeit hinausreichen. Dieser Fokus gilt ausschließlich dem Stadttheater vom Typus (b), einer Öffentlichkeit mit fast ausschließlich *lokalen* Galerien und Netzwerkeffekten. Die eingeschränkte Reichweite könnte gegenüber dem Metropolentheater auch Vorteile bieten, z. B. eine stärkere Integration städtischer Akteure in die Publikumsforen oder gar in die Produktion des Theaters, möglicherweise auch eine stärkere ritualistische *ownership* der Zuschauer an ‚ihrem‘ Theaterhaus. Neben der offensichtlich zäheren Stützung auf Abonnement-Ringe und daher eine im traditionellen Sinne ‚verlässlichere‘ Zuschauerschaft sind weitere Distinktionsmerkmale der kleineren Stadttheater vielleicht auch eine verhältnismäßig größere Schauspieler- (statt Regisseurs-)Orientierung sowie die schwächere Fixierung auf die ‚Autorschaft von Regisseuren‘. Die Fallstudie bestätigt die letztgenannte Vermutung (vgl. z. B. Kapitel III.2d), kann solche komparativen Fragen aber nicht systematisch beantworten können. Statt dessen nimmt sie eine exemplarische Tiefenlotung in einem typischen deutschen, lokalen Stadttheater vor.

²²¹ Englhart zählt zur „Schicht führender Theaterhäuser“ 20 Institutionen (a. a. O., S. 16), vernachlässigt dabei aber Theater mit gewisser Tendenz zur Überregionalität wie Dresden oder Bremen. Hänzi wertet eine Liste fünfzig prominenter deutscher Regisseure auf der Homepage des Goethe-Instituts im Hinblick auf die Theater aus, die für diese Regisseure als Referenzen angegeben sind, und kommt auf eine ähnliche Liste (a. a. O., S. 179ff.).

III. Stadttheater: eine Fallstudie

In diesem Kapitel wird das Theater der westdeutschen Kommune *Mittelstadt*¹ in der Spielzeit 2009/10 unter die Lupe genommen. Es diente keineswegs zufällig als Untersuchungsgegenstand; der Autor der Studie war dort zweieinhalb Jahre größtenteils fest, in den letzten Monaten gastweise als Schauspieler engagiert. Die Konstellation ist keine gewöhnliche, wenngleich der Status des teilnehmenden Beobachters, als welcher der Forscher hier angesprochen werden muss, durchaus die Variante des „Teilnehmers als Beobachter“, also des Primats der Teilnahme,² kennt. Trotzdem verdient die Vorgeschichte dieser Anstellung als Schauspieler eine Erläuterung insofern, als sie zwar rein privat ist, aber gerade deshalb die Forschungsperspektive mitbestimmt.

Ich stamme nicht nur aus einer Familie, die beruflich mit Theater zu tun hat; ich habe auch selbst seit dem 15. Lebensjahr relativ regelmäßig in meiner Heimatstadt Off-Theater betrieben, meist als Schauspieler, seltener als Projektverantwortlicher oder gar Regisseur. Bei einem dieser Projekte kam es zur Begegnung mit Akteuren aus der Stadttheaterszene; aus gegenseitiger künstlerischer Sympathie resultierte

2007 zunächst eine Verpflichtung an ein ostdeutsches Theater, dann ans Theater Mittelstadt. Der Datenerhebungsphase der Promotion gingen also jahrzehntelanges Theaterschauen und -interesse, eine Vertrautheit mit Lebensgeschichten sowohl aus dem Stadttheaterbetrieb als auch aus der Freien Szene sowie nicht unbeträchtliche Erfahrung mit dem Selber-Theatermachen voran (als Schauspieler: mehrere hundert gespielte Vorstellungen vor Beginn der Datenerhebung). Dieser „Experten“-Status erleichterte und erschwerte die Forschungsarbeit in etwa gleichermaßen, wie im methodologischen Unterkapitel noch genauer zu erörtern sein wird.³

Das Theater Mittelstadt wurde also aus Gründen der Opportunität, nicht aus prinzipiellen Erwägungen als Fall gewählt. Gleichwohl kann es mit Fug und Recht als ‚typisches‘ deutsches Stadttheater betrachtet werden. Von den rund 150 öffentlich getragenen Theatern in Deutschland mit festem Ensemble⁴ hatten 2009 etwa⁵ 112 eine Schauspielsparte; diese bilden die ‚Grundgesamtheit‘. Davon hatten 85 in Städten mit weniger als einer halben Million Einwohnern ihren Sitz; für sie gilt die Vermutung einer vorwiegend

¹ Um das Anonymbleiben von Befragten insbesondere aus dem Theaterbetrieb zu erleichtern, wird der Name der Kommune hier geändert; einige allzu direkt auf diese hinweisende Daten, auch des Theaters selbst, werden teilweise weniger spezifisch gefasst und dargestellt. Dies betrifft auch die Titel einzelner Theaterstücke. Es ist klar, dass diese Maßnahmen nur einen dünnen Schleier der Anonymität über das Theater werfen. Wer Möglichkeiten sucht, ihn zu lüften, wird diese auch finden.

² Vgl. S. Lamnek, *Qualitative Sozialforschung*, a. a. O., S. 257 ff.

³ Alles in allem teile ich freilich die Ansicht, dass eine „tiefe Vertrautheit“ des Forschers mit dem Feld einer idiographischen Untersuchung prinzipiell zum Vorteil gereicht, sofern sie dazu gebraucht wird, den Adressaten der Untersuchung zusätzliche „Einsichten in die Forschungswelt“ zu vermitteln. (Vgl. B. L. Berg, *Qualitative research methods for the social sciences*, Boston et al. 2009, S. 201f.) Dies ermutigt mich auch, bei der Darstellung dieser Forschung hin und wieder die erste Person Singular zu gebrauchen.

⁴ Dies und das folgende nach: *Liste der öffentlich getragenen Repertoiretheater Deutschlands*. Quelle: <http://de.wikipedia.org/w/index.php?oldid=83246848> (Abruf vom 19.2.2011). Die Informationen des Artikels beziehen sich auf die Spielzeit 2008/09. Darauf stütze ich weitere eigene Zählungen und Berechnungen.

⁵ Unschärfen ergeben sich in Bezug auf sog. Landestheater und Kooperationsmodelle zwischen verschiedenen Städten.

lokal-regionalen Öffentlichkeit ohne bundesweite Bedeutung, also Zugehörigkeit zum Typus (b) aus Kapitel II.3.⁶ Der Durchschnitt aus den Einwohnerzahlen der entsprechenden Städte beträgt 135.047; Mittelstadt lag zum Zeitpunkt der Erhebung nur wenige tausend Seelen unter diesem Durchschnitt. Die Anzahl drei eigener Spielstätten⁷ und die Verfasstheit als kommunaler Eigenbetrieb teilt es mit der Mehrzahl der anderen 84 Klein- und Großstadttheater (wenn gleich sich in den letzten Jahren eine Zunahme von GmbH-Modellen beobachten lässt).

Dieses Theater also ist ein typisches „Stadttheater mit lokaler Bedeutung“, wobei es natürlich Merkmale aufweist, die den Typus differenzieren bzw. von ihm nicht erfasst werden, so die Ansiedlung in einem strukturstarke Oberzentrum, die historisch ausgeprägte Teilhabe der städtischen Bürgerschaft an der Entwicklung des Theaters unter anderem durch Mitfinanzierung eines Theaterneubaus, etc. – Merkmale, die in den Interviews der Fallstudie teils im Vordergrund stehen und besondere Bedingungen hiesiger Produktion darstellen. In diesen Interviews wird gelegentlich auch auf die sehr prägende Rolle der Theaterleitung, insbesondere des Intendanten, bei der Profilbildung eines Hauses hingewiesen. All dies mindert indessen ggf. die Verallgemeinerbarkeit bestimmter Ergebnisse, nicht aber den *a priori* typischen Charakter des betrachteten Falls.

1. Methodisches Vorgehen

(a) Feldstruktur und Datenerhebung

Mein Zugang zum Feld war, wie oben bereits erläutert, im Fall der vorliegenden Studie privilegiert, aber auch problematisch. Privilegiert insofern, als ein Zugang zu Interviewpartnern via Kollegialität, Bekanntheit oder sogar Freundschaft ohne Schwierigkeiten möglich war. Zitationen mit absoluter oder

(im Fall qua Funktion identifizierbarer Kollegen) eingeschränkter Anonymisierung wurden auf Vertrauensbasis, ohne Argwohn genehmigt. Das Vorverständnis des „beobachtenden Teilnehmers“ war erheblich und für die Hypothesenbildung fruchtbar.⁸ Gleichzeitig ist hier auch der problematische Aspekt zu verorten. Das Vorverständnis durfte ich nicht umstandslos in wissenschaftliche Erkenntnis ummünzen, um den Reichtum dessen, was das Material hergab, nicht vorschnell zu reduzieren. Eine starke Kontrolle der eigenen Subjektivität war vonnöten: durch Memos/Notate vor den Interviews etwa, durch eine gewisse Vorsicht bei der Art und Weise von Fragestellungen (z. B. zu Krisenmomenten bei Kollegen oder zu Aufführungen, bei denen ich selber mitgewirkt hatte, gegenüber Zuschauern), durch das sorgfältige Registrieren von Pausen der Befragten als ggf. kommunikativ bedeutungsvollen Markern, und natürlich durch eine objektivierende Datenauswertung (siehe dazu Unterkapitel [b]). Wichtig war auch eine zweimonatige Vorab-Exploration in der Spielzeit 2008/09: hier habe ich einige Monate lang ein Arbeitstagebuch geführt über Kommunikationen bei Proben, Aufführungen, in der Kantine etc. – In diesem Arbeitstagebuch versuchte ich zunächst vor allem, *tagespolitische Inhalte* von Gesprächen zu identifizieren, einhergehend mit der naiven Vorstellung (s. o., Kap. I.1a), diese später mit Inhalten von Tageszeitungen zu vergleichen, welche ich sammelte. Sehr schnell wurde klar, dass ich solche Inhalte nur allzu sporadisch im Produzentendiskurs – an dem ich teil hatte – würde aufspüren können. Daran musste aber, meiner fortschreitenden Reflexion zufolge, der Anspruch des Theaters, „politische Öffentlichkeit“ oder „Produktionsstruktur politischer Öffentlichkeit“ zu sein, nicht automatisch scheitern. Es galt, nicht nur auf die manifesten, vor-definiert ‚politischen‘ Inhalte der Produzentendiskurse abzuheben, sondern *strukturell* an die Sache heranzugehen. Der Weg wurde frei für ein neues, entlang der Interviews weiterzuentwi-

⁶ Im Fall Mittelstadt spricht außerdem für die entsprechende Zuordnung, dass es Aufführungs-Besprechungen in überregionalen Printmedien im beobachteten Zeitraum keine, solche im überregional relevanten Internet (z. B. nachkritik.de) nur sehr vereinzelt gab.

⁷ Großes Haus: 700 Plätze, Kammerspiele: 120 Plätze, Komödie: 300 Plätze.

⁸ Insofern bestätigten sich hier die von Lamnek, a. a. O., S. 66f. genannten Vorteile einer Teilnahme im Feld.

ckelndes Raster, wie es in Kapitel I dargelegt wurde und weiter unten in den Ergebniskapiteln erneut diskutiert wird.⁹

Bevor jedoch geschildert wird, wie die Daten erhoben und ausgewertet wurden, gilt es zu erläutern, *welche* Daten dies waren. Abbildung 1 schematisiert den Untersuchungsraum bzw. das ‚Feld‘ Theater.¹⁰ Die Pfeile deuten einige vorab vermutete Einflussnahmen an, zum Beispiel durch Informationen und Wertungen (größtenteils wurden diese auch Gegen-

stand der Interviews); gemeint sind dabei zunächst vor allem tatsächlicher Einfluss bzw. tatsächliches Wahrgenommenwerden, weniger die Intentionen bzw. Ausrichtungen der Akteure. Fettere Pfeile meinen stärkere Einflüsse; gestrichelte Pfeile beschreiben eine mögliche, aber auch fragliche Beziehung. Die Intensität der Färbung der Kästchen zeigt die Intensität bzw. Direktheit der Datenerfassung im entsprechenden Teilbereich an; die Kleinbuchstaben bezeichnen die Abschnitte des Ergebniskapitels, die sich mit dem jeweiligen Bereich beschäftigen.

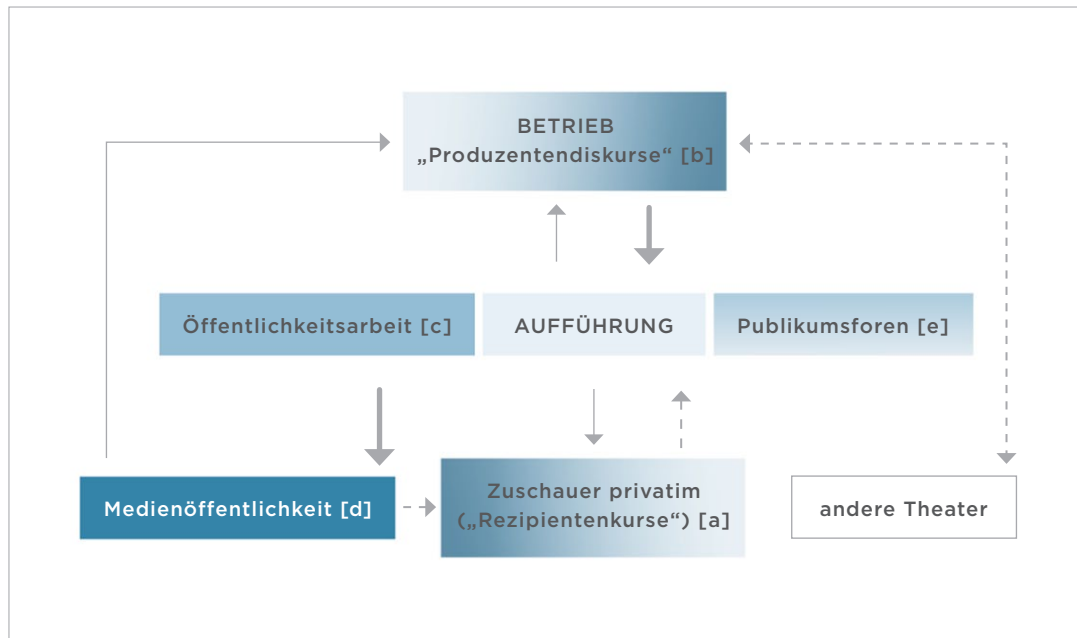


Abb. 1 : Schema des Untersuchungsfeldes

⁹ Das Arbeitstagebuch wurde, zur Kontrolle der eigenen Subjektivität, im Zeitraum Oktober 2009 bis Januar 2010 nochmals aufgenommen. Vgl. dazu und zur Zitationsweise von Aufzeichnungen Anhang [c]. – Mitte Februar bereits hält das vorbereitende Tagebuch fest: „Der Erkenntnisgewinn – dass das Forschungsprojekt im Hinblick auf ‚politischen Diskurs‘ grundsätzlich zu modifizieren sei – ist gezogen [...]“ [AT1: 14].

¹⁰ Das Wort „Feld“ sei hier, mehr noch als in der Überschrift des Kapitels II, in soziologischer Unschuld verwendet, also als bloße Demarkation eines sozialen Raums, dessen Grenzen institutionell und durch die Wahrnehmung der Agierenden abgesteckt sind und an denen sich auch der Forscher unwillkürlich orientiert. Im anspruchsvolleren, zumindest auf Kapitel II.2 implizit anwendbaren Gebrauch des Terminus‘ müssten wir im Anschluss etwa an Bourdieu von dispositiven Logiken und Positionen sprechen – deren Bedeutung für die Backstage ich nicht leugne, aber meinem Interesse für die Logik der Öffentlichkeit zunächst unterordne. Auf keinen Fall möchte ich solche Logiken *a priori* in den Mittelpunkt stellen bzw. forschungsleitend machen, wie dies etwa Denis Hänzli in seiner ausschließlich produzentenorientierten Studie über Regisseure tut, (a. a. O., S. 26 – 34). Entsprechende Kategorien werden uns indes unter bezüglich „Kunst“ und „Betrieb“ durchaus entgegenspringen (vgl. Kapitel 2b[ii] und [iv]) und unter den Stichworten „Selbstreferenzialität“ und „Reproduktion“ zu diskutieren sein.

An diesem Punkt ist klarzustellen, dass die eigentliche „Arena“ des Stadttheaters – der Kasten in der Mitte der Grafik – nur teilweise direkt untersucht wurde: nämlich durch Inhaltsanalysen der Website und der Programmzettel, also der Öffentlichkeitsarbeit des Hauses. Deren Framing der eigenen Kommunikation ist indes nicht der ‚Kern‘ theatraler Öffentlichkeit; diesen bilden unzweifelhaft die *Aufführungen*. Die Aufführungen aber sind einerseits – insofern sie den „Text“ der Inszenierung, das Bühnengeschehen betreffen – Gegenstand der Theaterwissenschaften mehr als der Soziologie. Auch wenn ich nicht behaupten will, dass ihre Analyse nicht soziologisch instruktiv sein kann, glaube ich im Gegensatz etwa zu Adorno nicht, dass eine Kunstsoziologie es fast ausschließlich mit dem „Gehalt der Werke“ zu tun haben sollte,¹¹ und noch weniger würde eine solche Soziologie der hiesigen, empirisch an Öffentlichkeit interessierten Fragestellung gerecht.¹² Andererseits sind die Aufführungen – insofern sie das Geschehen im Zuschauerraum betreffen bzw. mit einschließen – systematisch schwer zugänglich.

Diese schwere Zugänglichkeit verdanken die Aufführungen unter anderem der in Kapitel II.2c beschriebenen Domestizierung des Zuschauerverhaltens, die das manifest zu Beobachtende auf ein relativ schmales Repertoire an Verhaltensweisen begrenzt. Wenn auch der Forscher als *Teilnehmer* (sprich: Schauspieler) sich der unterschiedlichen Applaus-, Schweigens- oder Lachensqualitäten in unterschiedlichen Vorstellungen jeweils akut bewusst war und diese Wahrnehmungen für szenisch Agierende höchst relevant in Bezug auf die (Selbst-)Beurteilung des jeweiligen „Abends“ sind, so sind sie doch im selben Moment höchst kontrovers, unscharf und nicht systematisch zu belegen. Noch weniger sind sie einzelnen Zuschauern oder Zuschauergruppen zuzurechnen. Die eigene Teilnahme im Feld, die abends entweder eigene Vorstellungen oder aber Proben implizierte, machte mir zudem eine regelmäßi-

ge und systematische Beobachtung von Zuschauerreaktionen unmöglich; den Aufwand einer ‚Sondierung‘ von Zuschauergesprächen in den Theaterpausen – der die Hilfe von zusätzlichen Feldbeobachtern erfordert hätte – konnte ich genauso wenig leisten.

Wichtiger als diese empirischen Beschränkungen meiner konkreten Studie ist jedoch die grundsätzliche Methodenschwierigkeit. Mir ist keine einzige soziologische Arbeit bekannt, welche versucht hätte, die Fülle der Zuschauereinstellungen, -reaktionen, -nicht-reaktionen, -motivationen, -aufmerksamkeitsverteilungen usw. in einer Theateraufführung auch nur ansatzweise zu registrieren. Das große Exempel dessen, was hier zu erfassen wäre und möglicherweise nicht erfassbar ist, liefert allein die literarische Fiktion. Der Mittelteil von Virginia Woolfs Roman *Between the acts* leistet, mit literarischen Techniken der klassischen Moderne, eine Analyse der Bühnen-Zuschauer-Interaktion bzw. -Parallelität während einer Volkstheateraufführung: die Gespräche und Beobachtungen der Zuschauer, die ‚unabhängig‘ vom Bühnengeschehen stattfinden; die Ambitionen und Schwierigkeiten der Performer; die Momente der Koinzidenz von Gemeintem und Verstandenem; die Phasen kollektiven Aufmerksamkeitsverlusts; ritualistische Momente von Gemeinschaftsgefühl, etc. – Die Autorin genießt hierbei die vollkommene Freiheit der fiktionalen Konstruktion – an Stelle faktischer Rekonstruktion –; insofern ähnelt ihre Arbeit eher einem Modell als einer Studie. Es ist umso bemerkenswerter, dass sie selbst für ein solches freies Modell ausgerechnet auf eine ländliche Volkstheateraufführung zurückgreift, also auf ein Genre, das *per se* nicht nur verinnerlichte, sondern auch stark veräußerlichte Verhaltensweisen des Publikums erlaubt.¹³

Genuine Publikumsforen [e], also zum Beispiel Matineen, Zuschauergespräche oder Stückeinführungen, gab es am Theater Mittelstadt in gewissem Umfang.

¹¹ Hierin, wie auch mit der klassischen Fokussierung von in Bezug auf das „Kunstwerk“ Handelnden in Form von Produzenten, Distribuenten und Rezipienten sehe ich mich einig mit Jürgen Gerhards, „Kunstsoziologie. Einleitende Bemerkungen“, in ders. (Hg.), *Soziologie der Kunst*, Opladen 1997, S. 7–21, hier S. 8. – Zu Adornos Position vgl. etwa ders., „Ideen zur Musiksoziologie“, in *Musikalische Schriften*, a. a. O., S. 15.

¹² Ein warnendes Negativbeispiel stellen diesbezüglich die Stück- und Aufführungsanalysen als Rückgrat von Maria Shevtsovas *Sociology of theatre and performance* dar (a. a. O., S. 131–287). Auch Dirk Baecker, als Systemtheoretiker weit entfernt sowohl von Adorno wie von Shevtsova, meint, um einer gesellschaftlichen Funktion des Theaters nahezukommen, müsse man seine „Ästhetik“ in den Mittelpunkt rücken (*Wozu Theater?*, a. a. O., S. 8), was aber *in praxi*, wie die Beiträge seines Bandes zeigen, vor allem auf *Analogien* der Aufführungen mit gesellschaftlichen Beobachtungen ihres Analytikers oder aber *Spekulationen* zur Wirkung bzw. Bedeutungsentfaltung hinausläuft.

¹³ V. Woolf, *Zwischen den Akten*, Frankfurt 1999, S. 57–136.

Matineen in Form von „Theaterfrühstücken“ fanden eine Woche vor (fast) jeder Premiere einer Eigenproduktion im Großen Haus statt, also etwa sechs- bis siebenmal im Jahr. Publikumsgespräche gab es im Großen Haus nur sehr vereinzelt, als ‚Experiment‘ in den Kammerspielen hingegen mehrmals monatlich, vor allem bei Jugendvorstellungen. Stückerführungen fürs Große Haus gab es 20 Minuten vor Beginn der Vorstellung jeden Abend, mit einem gewissen kleinen ‚Slot‘ für Rückfragen der versammelten Zuschauerschaft. – Alle diese Elemente konnten von mir, wie bereits angedeutet, wegen gleichzeitiger anderer Verpflichtungen (z. B. die eingeführte Vorstellung selbst spielen; parallel Proben...) nur sehr eingeschränkt beobachtet werden. Es gelangen einige wenige Beobachtungsnotizen bzw. unsystematische Beobachtungsprotokolle, auf die ich, als ergänzendes Material, in Kapitel 2 zurückkomme.

Die Backstage [b] und die Galerie [a] des Theaters hingegen konnten mit qualitativen Interviews zwar nur selektiv erfasst, dafür aber gründlich ausgelotet werden. Auf dieser Tiefenlotung liegt das Hauptaugenmerk der Fallstudie. Bevor daher erläutert wird, wie diese Interviews geführt wurden, möchte ich

uns noch einmal das *Wozu* in Erinnerung rufen, also die Einleitung und das Grundbegriffskapitel dieser Arbeit vergegenwärtigen. Ausgegangen wird davon, dass politische Öffentlichkeit „Produktionsstrukturen“ benötigt. Drei davon sind angesprochen worden: die Privatheit (eingeschlossen die individuelle Bildung), die kulturellen Öffentlichkeiten, und (implizit) die politische Öffentlichkeit selbst (siehe Abb. 2).¹⁴ Theater kann also erstens über die jenseits des Theaters liegenden privaten Reflexionen der an ihm aktiv und passiv Beteiligten (Netzwerkeffekt), zweitens über die spezifisch kulturelle, darstellungsorientierte Verarbeitung von Themen und Symbolen sowie drittens über das eigene politische Framing als Produktionsstruktur wirken. Wichtig ist es, sich klar zu machen, dass die Fallstudie vor allem nach dem *dritten* Zusammenhang fragt,¹⁵ dass hier also interessiert, wie am Theater und ‚um es herum‘ selbst bereits politisch kommuniziert wird. Dabei werden aber die beiden erstgenannten Zusammenhänge auch in den Blick rücken müssen, d. h. die nur *privatim* zu erspähenden Motivationen, Gewohnheiten und Weltanschauungen der Interviewten sowohl wie all das, was in den geführten Diskursen sich an Darstellungsformen und der kathektischen Besetzung von Symbolen orientiert.¹⁶

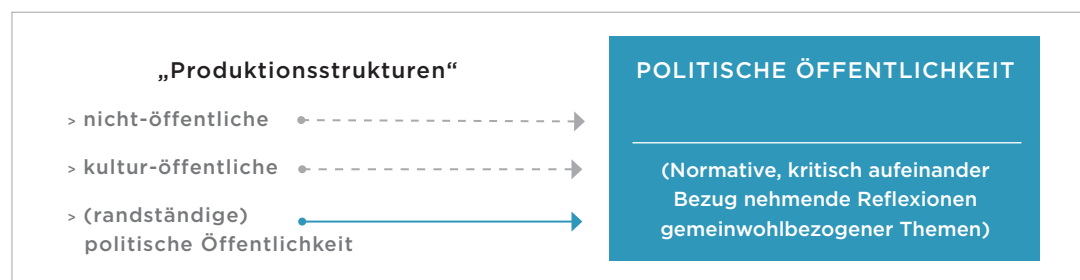


Abb. 2: Produktion politischer Öffentlichkeit

¹⁴ Weitere spezialisierte Öffentlichkeiten, etwa die der Wissenschaft (die andere mit einem anthropologisch ‚breiten‘ Kulturbegriff ggf. unter „kulturell“ subsumieren würden) oder die des Marktes, sind als mögliche Produktionsstrukturen natürlich ebenso relevant, in dieser Arbeit aber kein Thema.

¹⁵ Was die Möglichkeit nicht ausschließt, dass die anderen zwei bedeutsamer sein könnten. Hierauf wird in der Schlussdiskussion zurückzukommen sein.

¹⁶ Alle diese Faktoren, so ist die Vorannahme in Abbildung 1, wirken dabei am unmittelbarsten produktiv von der Backstage auf die Aufführung; deshalb nennen wir die Akteure des Theaterbetriebs ja auch die „Produzenten“, eine Formulierung welcher der feldinterne Jargon korrespondiert, insofern man von Inszenierungen meist als „Produktionen“ spricht. Auch der Einfluss von Aufführungen und Öffentlichkeitsarbeit auf die Medienöffentlichkeit sollte erheblich sein; ein Theaterkritiker würde ohne das Theater schließlich nicht existieren. Die schlankeren Pfeile in Abbildung 1 hingegen markieren Produktionsverhältnisse, die möglicherweise weniger eindeutig ausfallen, etwa die Prägung des Zuschauerdiskurses durch die Aufführungen selbst. Gestrichelte Aufführungen deuten, wie bereits gesagt, auf noch schwächere oder fraglichere Einflüsse. Zur Modifikation durch die Ergebnisse der Feldarbeit vgl. Kapitel 3.

Die Einstellungen und Kommunikationen des Publikums stehen hierbei besonders im Fokus. Sie sind nicht nur historisch eine wenig untersuchte und verstandene Größe (s. o., Fn. II/38); auch in der Aktualität beschränkt sich die Kenntnis der Zuschauer auf Soziodemographisches und lässt große Lücken bezüglich dessen, was sie im Hinblick auf das Theater denken, fühlen und tun. Dies betrifft nicht nur die bereits erwähnten unmittelbaren Vorgänge im Theatersaal, sondern auch das Davor und Danach, die Einstellungen und die Einbettung des Theaterbesuchs in die eigene Alltagskommunikation.¹⁷ Fast noch schwerer wiegt, dass, glaubt man beispielsweise einer umfänglichen Erhebung unter US-Theatermachern, die Informationen über Zuschauer und soziales Umfeld der Performance auch von Theaterleuten selbst kaum nachgefragt oder als Teil der kreativen Vorbereitung angesehen werden.¹⁸ Entsprechend diesen Lücken und der vorerwähnten Strukturüberlegungen zu „Öffentlichkeit“ interessierte sich der Leitfaden der *Zuschauerinterviews* für ihr biografisches Verhältnis zum Theater (private Dimension), mögliche Anschlussstellen zu anderen Öffentlichkeiten/Rollen (Netzwerkfunktion), die Sicht auf die Aufführungen des eigenen Stadttheaters und das tatsächliche, Nutzerverhalten, Wertungen und Kriterien für beides (Einstellungsdimension), aber auch die Reflexion auf Medien- und politische Umwelt des Theaters (gesellschaftliche Einstellungen).

Der Anhang [a] zeigt, wie diese Themen zum Erhebungsbeginn in Fragen gefasst und gruppiert wurden. Gemäß der gebotenen qualitativen Offenheit, die auf möglichst natürliche Gesprächsverläufe ab-

zielt, enthielten die originalen Leitfäden (auch der für die Produzenten) eine Fußnote, die daran gemahnte, nicht alle Fragen abzuarbeiten, Raum für Narrationen aber auch nicht-vorgesehene Nachfragen zu lassen, usw. Gleichwohl registrieren die Interview-Wortprotokolle¹⁹ im Fall der Zuschauer ausführliche Antworten auf fast alle Fragen des Leitfadens, was seine zumindest lebensweltliche Angemessenheit ex post bestätigt. Die Vergleichbarkeit, die ein Leitfaden gegenüber einem Tiefeninterview stärker gewährleistet, war zudem hilfreich für spätere quantifizierende Elemente der Auswertung.²⁰

Ähnlich ist es um die rechts im Leitfaden festgehaltenen Aufmerksamkeits-Punkte bzw. Forschungsinteressen bestellt; so gut wie alle spielen in der Auswertung eine Rolle, wenn auch beträchtlich erweitert entsprechend der theoretischen Weiterentwicklung in der Arbeit. Die ‚Theorie des Politischen‘ (und der Öffentlichkeit), welche ansatzweise in Kapitel I entfaltet wurde, lag zu Beginn der Datenerhebung noch nicht komplett vor. Sie wurde durch diese informiert, allerdings weniger im Sinne eines Schritt für Schritt bzw. einer unmittelbaren Rückkoppelung der Analyse zur Datensammlung, wie in der Grounded Theory. Es ging in der Fallstudie ja auch gar nicht, wie für jene, um die Entwicklung einer kompletten „gegenstandsbezogenen“ Theorie,²¹ mit der man etwa das So-und-nicht-anders des Falles in allen Facetten rekonstruieren und erklären könnte, sondern um die Prüfung ganz bestimmter, hier eben noch einmal in Erinnerung gerufener Aspekte. Die Interviews sollten zwar auch Konzepte (der Befragten) generieren, aber zum Behuf der Modifikation bzw. des ‚Ausbaus‘ unserer

¹⁷ Für das angelsächsische Theater der letzten 20 Jahre vgl. den entsprechenden Befund der Herausgeberinnen in J. Radbourne/H. Glow/K. Johanson (Hg.), *The audience experience*, Bristol & Chicago 2013, S. xiii f., S. 12.

¹⁸ Dies wird sich mit gewissen Einschränkungen auch für das Theater Mittelstadt bestätigen; siehe unten, Kapitel 2b[v]. Auf die erwähnte US-Studie werde ich dort bzw. in der Diskussion ebenfalls zurückkommen. (Siehe A. Medaille, „Creativity and craft: the information-seeking behavior of theatre artists“, in *Journal of Documentation* 66(3), 2010, S. 327–347.)

¹⁹ Es handelt sich um Transkripte von Mitschnitten, jeweils im Umfang von ca. 4000-7000 Wörtern; im Fall der Produzenteninterviews 5000-9000 Wörter. Die Interviews hatten jeweils zwischen 30 und 60 Minuten gedauert. Die Transkripte enthalten sämtliche Pausen, Lacher, Versprecher, „Ähm“s usw. – die in den Zitaten aber meist nur dann wiedergegeben sind, wenn sie für die Interpretation eine Rolle spielen. Ansonsten wurde einer ‚geglätteten‘ Darstellung der Vorzug gegeben, in der auch idiomatische Besonderheiten (z. B. Dialekt) meist nicht mehr auftauchen.

²⁰ Zum Kontinuum von Textanalysen zwischen qualitativer und quantitativer Orientierung und den entsprechenden Anforderungen an die Gesprächsführung vgl. U. Froschauer & M. Lueger, *Das qualitative Interview*, Wien 2003, S. 90.

²¹ Zur entsprechenden Essenz der Grounded Theory siehe Kromrey, a. a. O., S. 521f.

eigenen wissenschaftlichen Vorannahmen.²² Auch deshalb waren Leitfaden-Interviews das probatere Mittel als ganz und gar offene. Explizite Theorie-Memos nach jedem Interview wurden dementsprechend nicht formuliert. Bei den 11 interviewten Zuschauern (siehe Anhang [c]) handelte es sich auch nicht sosehr um ein „theoretical sampling“²³ als vielmehr um ein sozialstrukturell quotiertes: Varianz vor allem bezüglich des Alters, aber auch des Geschlechts der Befragten.²⁴ Der Zugang wurde durch Empfehlungen von Bekannten zum Beispiel aus der Theaterpädagogik oder der Öffentlichkeitsarbeit geschaffen (was den starken Lehrerinnen-Bias erklärt²⁵), aber auch durch eigene Bekanntschaften zum Beispiel mit Statisten in Musicalproduktionen. Es handelte sich durchweg um Zuschauer, die relativ regelmäßig das Theater Mittelstadt besuchten.

Der Leitfaden ließ auch den Spielraum, den Fluss der Interviews an dem zu orientieren, was kommunikativ ‚funktioniert‘ oder eben nicht – nicht nur bei der biografisch-narrativ aufschließenden Einstiegsfrage, sondern auch in den weiteren explorativen und vor allem den „klärenden“ Teilen der Interviews.²⁶ Um einen Bias zu vermeiden, war das Thema „politische Öffentlichkeit“ weder Zuschauern noch Kollegen explizit genannt worden; vor allem das Wort „politisch“ wurde vermieden. Die Angaben zum Forschungsinteresse des Interviewers blieben vage. Die Einstiegsfrage für die Zuschauer war meist die nach dem ersten Theaterbesuch, an den sie sich erinnern konnten; eine Frage, die sich als narrativer ‚Türöffner‘ hervor-

gend bewährte und die späteren Erörterungen über das Theater Mittelstadt biographisch und habituell kontextualisierte. Ähnlich und doch noch einmal anders war es um die Eingangsfrage der sogenannten *Produzenteninterviews* (siehe Anhang [b]) bestellt. Diese waren durchweg Gespräche *unter Kollegen*. Dies impliziert eine gewisse Familiarität, angereichert und kontaminiert durch gemeinsame Kenntnis der Produktionsbedingungen und gegenseitige (Vor-)Urteile (auch positive). Die Einstiegsfrage „Wie hat es dich eigentlich zum Theater verschlagen?“ war deshalb so gewählt, dass sie zur Unmittelbarkeit des Betriebs zunächst einmal größtmögliche Distanz schaffte, das Gespräch auf eine sehr private, aber im Theateralltag kaum je angesprochene Ebene führte und von dort aus eine anders gefärbte und perspektivierte Reflexion des täglichen Tuns (dem sich Block II der Fragen widmete) ermöglichen sollte. Diese Strategie bewährte sich im Verlauf der Interviews hervorragend.

Schwieriger sah es beim Produzenten-Leitfaden mit den Fragen zum „Gesellschaftsbild“ aus (Block III).²⁷ Der ursprüngliche Leitfadentwurf hatte sie zwar bereits mit den warnenden Hinweisen versehen, sie sollten „nicht zu sehr auf die folgenden Blöcke ausstrahlen“ und es sollte hier keinesfalls durch allzu explizites Fragen suggestiv „übersteuert“ werden; es sollte, kurzum, darauf abgestellt werden was die Interviewten „von selber“ lieferten. Gleichwohl waren diese Fragen, demselben Entwurf zufolge und im Kontext der Fragestellung nach Theater als politischer Öffentlichkeit, „von besonderem Interesse“. Es

²² Vgl. hierzu Lamnek, a. a. O., der den entsprechenden Befragungstypus „problemzentriertes Interview“ nennt (S. 74).

²³ Zu diesem vgl. B. Glaser & A. Strauss, *Grounded Theory*, Bern et al. 1998, S. 53ff. Im Unterschied zur Varianz bzw. Gleichheit/Sättigung, die dort den Forscher informiert, ob es eigentlich noch etwas Neues zur Theorie hinzuzufügen gilt, war hier das Interesse, durch eine ‚plausibel‘ gesampelte Exploration im Feld zu testen, inwieweit Kategorien des Politischen und der Öffentlichkeit Anwendung finden bzw. evtl. verfeinert werden müssen.

²⁴ Der Überhang der weiblichen Befragten (8 von 11) ist freilich deutlich stärker als der statistische in der Allgemeinheit deutscher Theaterbesucherinnen (siehe Kap. II.3). Das Alter liegt mit einer Spanne von Anfang Zwanzig bis Ende Sechzig und einem Durchschnitt von Anfang Vierzig *unter* dem Schnitt.

²⁵ Dieser stellt ein Manko dar. Ihn zu vermeiden, hätte freilich einer weitaus aufwändigeren Suche nach ‚vertrauensbereiten‘ Personen bedurft, als ich sie in der Spielzeit leisten konnte.

²⁶ Zu diesen Begrifflichkeiten siehe Froschauer & Lueger, a. a. O., S. 69ff. – Im Unterschied zu den Autoren glaube ich allerdings nicht an eine Sonderung von explorativen Teilen in die erste, „klärenden“ in die zweite Hälfte des Interviews, auch wenn sicher eine solche Tendenz besteht. Ich war aber im Sinne einer ‚natürlichen‘ Gesprächsführung immer wieder bemüht, explorativ-offene, narrative Anreize auch in späteren Passagen zu setzen, z. B. mit der Frage III.4 des Leitfadens.

²⁷ Sie waren, wie auch einige andere Leitfaden-Elemente, orientiert am m. E. für solche Zwecke immer noch interessanten Design der klassischen Frankfurter Studie zum politischen Bewusstsein von Studenten. (Vgl. J. Habermas et al., *Student und Politik*, Neuwied 1961, bes. S. 316ff.)

ist daher bemerkenswert, dass der Leitfaden genau an dieser Stelle weitestgehend fehlschlug. Die Fragen nach dem ‚guten Leben‘ und der Rolle der Politik, die hier vorgesehen waren, konnten kaum je gestellt werden.²⁸ Der ‚Sog‘ des Blocks II, mit seiner starken Thematisierung des Backstage-Betriebs und seiner von der Politik (und teilweise auch dem Politischen) recht weit entfernten Produktionslogik, erlaubte keine unmittelbare Überblendung zu ‚staatsbürgerlicher‘ Reflexion. Es bestätigte sich drastisch der Befund des Arbeitstagebuchs, dass Politik kein Vordergrund-Thema im Produzentendiskurs war. Mit Block IV sah es dann wieder besser aus. Die Fragen zu den Gehalten der Arbeit konnten gestellt werden und wurden teils auch ausführlich beantwortet – auch wenn die *Ergebnisse* bezüglich der im Leitfaden angedeuteten Alternative „arbeitspragmatische Zwänge vs. politisches Potenzial“ dann deutlich zugunsten der ersten ausschlugen (s. u., 2b[ii]).

Das Sample der Kollegen war im Gegensatz zu dem der Zuschauer erst in zweiter Linie an der Varianz von Alter und Geschlecht orientiert worden²⁹; in erster Linie musste es die Bandbreite der verschiedenen Berufsrollen abbilden. Positionen am Theater differieren zum Beispiel stark im Hinblick darauf, wer direkt als Sprecher in der Arena wahrgenommen wird; vornehmlich sind dies Regisseure, Schauspieler und Ausstatter; in anderer Weise – nicht über die Aufführung vermittelt – auch Intendant, Theaterpädagogik und Öffentlichkeitsarbeit. Diese Sprecher adressieren wiederum unterschiedliche Galerien; Zuschauer fokussieren auf Schauspieler, Kritiker stärker auf Regisseure, die Politik auf den Intendanten, usw. – Diese unterschiedlichen Sprecherpositionen stehen wiederum im Zusammenhang mit Machtverhältnissen im Betrieb, wo zum Beispiel Schauspieler in der Regel einen relativ niedrigen Platz in der Hierarchie einnehmen, und diesen in einer ganz anderen operativen ‚Befehlskette‘ als es zum Beispiel die Lichttechniker tun (von denen sie folglich kommunikativ weit getrennt sind). Andererseits sind Schauspieler *durch ihre Bühnentätigkeit* die theaterintern prominentesten

Sprecher, während die hierarchisch höher stehenden Dramaturgen teils im Verborgenen bleiben etc. – Es galt also, die unterschiedlichen Dispositionen und Motivationen all dieser Gruppen zwar nicht arbeitssoziologisch zu differenzieren (dies hätte einem anderen Forschungsinteresse entsprochen), wohl aber als Komponenten des Feldes einigermaßen proportional zu erfassen. –

Die „Öffentlichkeitsarbeit“ eines Theaters [c] ist deduktiv, aus bloßen Kategorien heraus eigentlich nicht eindeutig abzugrenzen. Man könnte darunter genauso Teile des Bereichs [e], also Zuschauergespräche, Tage der offenen Tür usw., in einem radikalen Sinne sogar die Aufführungen selbst zählen. Auch könnten Bemühungen der Theaterpädagogik um eine Publikums-Bildung im doppelten Sinne, wie sie in Mittelstadt im Untersuchungszeitraum sehr intensiv waren, durchaus als Öffentlichkeitsarbeit bezeichnet werden. „Öffentlichkeitsarbeit“ ist innerhalb einer Institution, deren zentrales Telos die Produktion von Öffentlichkeit ist, keine arbeitsteilig-spezialistische Aufgabe. Gleichwohl wird sie an Stadttheatern natürlich durch spezielle PR-Beauftragte wahrgenommen: als Betreuung von Journalisten, als Edition von Newslettern, Homepageverwaltung usw. – All dies ist in Abbildung 1 und in dieser Fallstudie mit dem Bereich [c] gemeint. Die Vermutung, dass hier, im Bereich der Distribution, ein wichtiger Teil des (politischen oder konsumistischen...) ‚Framings‘ zu verorten ist, liegt nicht nur aus der Perspektive der Kunstsoziologie nahe. Aus dem Öffentlichkeits-Blickwinkel ist dieser Bereich eben Teil der Arena, nachgeordnet zwar der Aufführung, aber besser beobachtbar als diese.

Die Fallstudie analysiert als Teile der Öffentlichkeitsarbeit (i) die regelmäßigen Startseiten-Aktualisierungen der Homepage, (ii) Aufführungs-Präsentationen aus dem sogenannten Spielzeihteft des Untersuchungszeitraums sowie (iii) einige ausgewählte Programmhefte, die im Mittelstädter Fall den Charakter von Programmzetteln bzw. -flyern hatten. Produktionsseitig lagen die Programmzettel in der Verant-

²⁸ Die Notate auf den Bögen der Interviews P1 bis P3 vermerken hier jeweils „später“, ohne dass der Faden dann wirklich „später“ hätte wiederaufgenommen werden können; ab P4 werden die Fragen III.4-6 dann endgültig fallengelassen.

²⁹ Gleichwohl war es mit sieben Frauen und acht Männern „gender balanced“ und mit einem Altersdurchschnitt von Anfang Vierzig wohl auch bzgl. der künstlerischen Beschäftigten leidlich repräsentativ.

wortung der stückbetreuenden Dramaturgen, die beiden erstgenannten Bereiche in der Verantwortung der eigentlichen PR.

Grundlage für die Annäherung an den Bereich [d] schließlich, also die Medienöffentlichkeit als äußere Galerie des Theaterforums, war ein von der Öffentlichkeitsarbeit des Theaters Mittelstadt erstellter kompletter Pressespiegel. Er wurde wegen seines beträchtlichen Umfangs stark selektiert und einer gröber gerasterten Auswertung unterzogen; mehr dazu gegen Ende des folgenden Unterkapitels. Zur Selektivität trug auch bei, dass der explorative Neuigkeits-Wert dieser Fallstudie eher in Aufschlüssen über das Selbstverständnis und die Kommunikationen von Machern und Zuschauern vermutet wurde. Mehr interessierte deren Wahrnehmung (oder Nicht-Wahrnehmung) des Medienechos, als dass dieses Echo selbst im Mittelpunkt gestanden hätte. Eine Analyse des Selbstverständnisses der Journalisten selbst hingegen war weder dem Pensum nach zu leisten, noch hätte die Aussicht bestanden, über die bereits erwähnte Studie von Vasco Boenisch Hinausgehendes zutage zu fördern.

(b) Datenauswertung

Jede interpretative Datenanalyse, auch die sogenannte qualitative, ist mit dem Problem der Objektivierung konfrontiert; die meinige besonders, insofern es die eingangs erwähnten Fallstricke des eigenen Vorverständnisses zu vermeiden und eine Interpretation zu erstellen galt, welche nicht nur das wiedergibt, was ich jeweils ‚hörte‘, sondern was der Text ‚zeigt‘. Es empfahl sich deshalb, die „explikative“ Inhaltsanalyse vor allem der Interviews (die zeitlich vor jener der Presse- und Öffentlichkeitsarbeitskorpora erfolgte und die, wie bereits gesagt, den Schwerpunkt dieser Fallstudie bildet) nicht am rein qualitativen Ende des methodischen Kontinuums zu orientieren, sondern

mit quantitativen Elementen anzureichern.³⁰ Das entsprechende ‚Durchcodieren‘ der Interviewtexte mithilfe der Software MAXQDA hatte weniger das Ziel, den Texten eine statistische Aussage zu entlocken als vielmehr „der Analyse Struktur zu verleihen ... [und] Bedeutungen und Konnotationen aufzuzeigen, die ansonsten unentdeckt geblieben wären.“³¹

Die „Struktur“ wurde dabei an den bereits entwickelten Überlegungen zu den Dimensionen des Politischen und zur Öffentlichkeit orientiert; das „Entdecken“ aber führte auch zur Bildung von Kategorien, die *außerhalb* der entsprechenden zentralen ‚Komplexe‘ (wie dem des Politischen, des Rituals oder des Privaten) lagen und die uns helfen können, die Theorie zu verfeinern. *Innerhalb* der Komplexe selbst tauchen instruktive Differenzierungen auf; in und zwischen den Komplexen auffällige Überlappungen qua Mehrfachcodierung (die z. B. die Kategorie „Begegnungsstätte“ aus dem Diskurskomplex auffällig heraus- und in den eher ästhetischen Darstellungskomplex hineinragen lassen).

Die Codierung entlang der induktiv gebildeten und deduktiv abgeglichenen Kategorien erfasst – dies ist wichtig zu betonen – zweierlei und unter Umständen sehr Verschiedenes, nämlich einmal das, was der Diskurs der Interviewpartner über ihr eigenes Verhältnis zum Theater zu erkennen gibt (z. B. eine nicht-reflexive Pauschalbewertung von Inszenierungen), andererseits das, was er an Meinungen und Aussagen über die allgemeinen Verhältnisse am Theater liefert (z. B. die Aussage, „die [anderen] Leute“ urteilten [zu] pauschal). Im einen Fall interessiert die Akteurs-Konstruktion (Einstellung), im anderen die Experteninformation (Wissen). Eine scharfe Trennung beider Aspekte ist grundsätzlich im sozialwissenschaftlichen Interview nicht immer möglich, wobei klar ist, dass beide selten vollkommen gleichberechtigt nebeneinander stehen.³² In dieser Studie

³⁰ Zur hier verwendeten Begrifflichkeit vgl. Lamnek, a. a. O., S. 186. Im Unterschied zu Werner Früh (*Inhaltsanalyse*, Konstanz 2007, S. 67f.) glaube ich, dass es durchaus heuristisch sinnvoll ist, im Sinne Philipp Mayrings von einer *primär* „qualitativen“ Analyse zu sprechen, die durch „quantifizierende“ Elemente (Auszahlungen nominalskalierten Daten) lediglich angereichert wird – im Gegensatz zu einer primär quantitativen Analyse, bei der große Korpora auf Häufigkeitsverteilungen qualitativ ermittelter Kategorien ‚getestet‘ werden. Zuzustimmen ist Früh indes darin, dass „eine strikte Kontrastierung qualitativer und quantitativer Vorgehensweisen ... theoretisch wie praktisch [in Bezug auf die Inhaltsanalyse] gegenstandslos“ ist (ebd., Herv. M. R.).

³¹ Berg, a. a. O., S. 147.

³² J. Gläser & G. Laudel, *Experteninterviews und qualitative Inhaltsanalyse*, Wiesbaden 2010, S. 14 Fn. 3.

waren die Leitfäden stärker an der erstgenannten Funktion orientiert, gaben aber durchaus auch Raum für die objektivierenden Beobachtungen von Tendenzen des Mittelstädter Theaters durch die Interviewpartner selber (prominent etwa bei den Fragen II.4 und II.5). Nun legt das oben gewählte Beispiel nahe, dass innerhalb eines Interviewtexts ein und dieselbe „Konstruktion“ mit gegensätzlichen Codes verknüpft werden kann, wenn der oder die Interviewte z. B. hervorhebt, er oder sie sei sehr wohl an thematischer Beschäftigung im Theater interessiert, finde aber, dass andere Zuschauer dies viel zu wenig seien; diese Kombination liegt sogar sehr nahe. Im Codesystem taucht dann sowohl der „konsumistische“ Code auf (als Information über eine Haltung anderer Theaterbesucher), als auch ein Code aus dem „Diskurskomplex“ (für den thematisch interessierten Interviewpartner). Im Codesystem selbst wurde nicht zwischen diesen beiden Arten der Information unterschieden, und zwar deshalb, weil erst eine repräsentativ orientierte Befragung eine wirklich belastbare Relevanz von Differenzen (z. B. ein Auseinanderklaffen von Fremd- und Selbstzuschreibungen) hätte ermitteln können. Die Interviews aber waren explorativ und sollten ein ‚Bild‘ des Theaters ergeben, zu dem beide Art Daten zunächst gleichermaßen gehören. In der Diskussion der Codes werden ‚ins Auge fallende‘ Differenzen solcher Art jedoch mit berücksichtigt.

Jenseits solcher semiotischer Ambivalenzen gibt es in den einzelnen Interviews natürlich auch manifeste Selbstwidersprüche oder zumindest Spannungen. Die quantifizierende Strukturierung durch das Codesystem macht es hier leichter, der Versuchung zu widerstehen, ein jeweils kohärentes Bild dessen zu konstruieren, was der Befragte ‚eigentlich sagen will‘; statt dessen geraten übergreifende Ausprägungen in den gesamten Korpora in den Blick. Dies hilft nicht nur, die bereits erwähnten Fallstricke des eigenen Teilnehmer-Vorverständnisses zu vermeiden, sondern auch, die „transsubjektive“ Dimension des Diskurses³³ erfassen. Das, was der einzelne Teilnehmer ggf.

nicht ‚primär‘ oder nicht ‚nur‘ meint, wird als Pattern in seiner relativen Bedeutung genau dann erkennbar, wenn man über die Handlungseinheiten, welche die einzelnen Interviews darstellen, hinausgreift. Die Rekonstruktion der Beziehungen eines intersubjektiven Diskurses in diesem Sinne – etwa dessen „der Zuschauer“ des Theaters Mittelstadt – erfordert „eine Interpretationstechnik, die beständig die untersuchten Diskursbeiträge überschreitet, Diskurslinien und -verschränkungen rekonstruiert und den diskursiven Kontext, in dem die analysierten Diskursbeiträge stehen, in die Analyse dieser Beiträge einbindet.“ Damit gerät sie notwendig in eine Spannung zum hermeneutischen „Wörtlichkeitsprinzip“.³⁴

Dieses Wörtlichkeitsprinzip wird zur Freilegung latenter Sinnstrukturen freilich auch gebraucht – und zwar dann, wenn die Wörtlichkeit in eine Spannung zu allgemeinen Regeln bzw. zum Kontext selbst gerät. Hier ist eine punktuelle Orientierung an Prinzipien der Objektiven Hermeneutik angeraten.³⁵ Punktuell deshalb, weil eine konsequente Anwendung Objektiver Hermeneutik den Aufwand der Fallstudie inschier Unermessliche erhöht hätte und die hier interessierende Vielfalt bzw. Verteilung von Kategorien einer strukturlogischen Rekonstruktion hätte weichen müssen (vgl. ebd., S. 32f.). Doch ging es, wie oben bereits ausgeführt, ja eben nicht um eine Fall-Struktur-Logik z. B. der einzelnen Interviews, also der einzelnen lebensweltlichen Sprachhandlungen, für welche sich die Objektive Hermeneutik interessiert, sondern um die *übergreifende* Latenz. Die *fallspezifische* Latenz eines Sinnes – als dissonierend oder auffällig gegenüber einer regelhaften oder aus dem Kontext pragmatisch ‚zu erwartenden‘ Regelhaftigkeit verstanden – wurde in dieser Analyse nur dann zum Thema, wenn ein entsprechender ‚Verdacht‘ sich – gerade aus der Kenntnis des Kontextes heraus! – aufdrängte und mithilfe der Explikation des manifesten Sinns nicht befriedigend darzustellen war. Diesem Verdacht einigermaßen kontrolliert nachzugehen, verlangt wenn schon nicht eine strenge Sequenzialität³⁶, so doch eine

³³ Siehe oben, Kapitel I.1b.

³⁴ M. Schwab-Trapp, „Methodische Aspekte der Diskursanalyse“, in Keller et. al. (Hg.), *Handbuch sozialwissenschaftliche Diskursanalyse*, Bd. II., a. a. O., S. 169–195, hier S. 182.

³⁵ Vgl. A. Wernet, *Einführung in die Interpretationstechnik der Objektiven Hermeneutik*, Wiesbaden ³2009, S. 14, S. 23ff.

³⁶ Auf dieser würde jeder Objektive Hermeneutiker natürlich insistieren; vgl. ebd., S. 27ff., S. 93.

Offenlegung dessen, was an der Textstelle auffällig war und wie man es möglicherweise deuten könnte (nicht aber: wie man es objektiv-hermeneutisch deuten *muss*). Dies geschieht hier anhand des Farb-Codes „ROT“, mit dessen Fundstellen theoretische und empirische Befunde genauer beleuchtet oder befragt werden. Die Darstellung der entsprechenden Analyse im Text ist abgekürzt; die eigenen kontextgesättigten Vorurteile werden durch sie im übrigen nicht aufgelöst, sondern durchsichtig gemacht.³⁷

Ein klares Manko der Datenauswertung ist die Codierung durch nur eine Person. Reflexive Anpassungen der Codestruktur waren so nur subjektiv, nicht intersubjektiv zu leisten. In der Darstellung und Diskussion der Ergebnisse ist versucht worden, manches Zweifelhafte sichtbar zu machen. Es bleibt zu hoffen, dass dies den Leser, *cum grano salis*, als zweiten Codierer in den Forschungsprozess *ex post* mit hinein Holt und so eine Validierung zumindest plausibel macht. Auf's Ganze gesehen bin ich der Meinung, dass Verzerrungen durch die Einschränkungen der eigenen Subjektivität und entsprechend des Überblicks- und Kontrollvermögens bei der Auswertung eher die quantitative Gewichtung als die Konsistenz der einzelnen Codes betreffen werden. Für die Quantifizierung wiederum aber ist zu erwarten, dass Fehler beim ‚Zählen‘ bzw. dem ihm vorgelagerten Zuordnen systematisch gleich häufig passieren und sich daher tendenziell gegenseitig ausgleichen (bzw. die kleineren Codes häufiger treffen als die größeren und diese wiederum häufiger als die Obercodes, die hier auch „Komplexe“ genannt werden und auf die es in der Gesamtschau stark ankommt). –

Eine Fallstudie ist keine Forschungstechnik sondern ein -ansatz; als solcher ist sie multimethodisch anzulegen.³⁸ Bei der Datenerhebung musste ich aus bereits genannten Gründen auf eine systematische Beobachtung z. B. von Foyergesprächen oder Zuschauerforen weitgehend verzichten und mich auf Interviews und

Textsammlungen beschränken, was eine gewisse Einschränkung des Methodensets bedeutet. Auf der Datenauswertungsseite war ich in gewissem Grade mit dem Problem konfrontiert, fast überall Inhaltsanalyse zu betreiben. Um das Risiko von Artefakten etwas zu minimieren, war es daher angeraten, auf die verschiedenen Texte nicht dieselbe Art der Codierung anzuwenden und bei der Analyse vielfältiger vorzugehen; die entsprechende „Techniktriangulation“ (ebd., S. 25) mag dazu beitragen, die Hauptfragestellungen – Ausrichtung von Arena und Galerie, politische vs. konsumistische Kommunikation usw. – vielfältiger und damit treffender zu beantworten.

Im PR-Bereich wurde auf eine Gesamt-Analyse der Homepage des Theaters verzichtet. Diese wäre zu Teilen redundant gewesen – etwa was Wiederholungen aus dem Spielzeithaft oder Zitate aus dem Presseecho betrifft –, zu Teilen hätte sie meine Arbeitskapazität überstiegen. Letzteres ist im Fall der in der Regel wenige Wochen nach der Premiere online gestellten Aufführungs-Trailer vielleicht etwas bedauerlich, waren doch diese Trailer als ca. zweiminütige Inszenierungs-Zuschnitts bzw. -Impressionen das unmittelbare Framing, welches die PR dem zentralen Theaterereignis angedeihen ließ. Andererseits wurden sie, wie aus dem Interview P10 zu erfahren war, von Theaterleitung und PR selbst nicht ‚konzipiert‘, sondern komplett dem Geschmack des Leiters der Abteilung Ton überlassen, der sie wiederum nach rein handwerklichen Kriterien erstellte. Ihr Fortfallen ist daher vertretbar, außerdem wohl auch kongruent mit dem Fortfallen von Aufführungsanalysen selbst. Stattdessen beschränkt sich die Betrachtung der Homepage auf ihre oberste Benutzeroberfläche, die Startseite. Hier wurden die textlichen Aktualisierungen im Zeitraum Dezember 2009 bis April 2010 erfasst und nach Textsorten und deren Affinität zu den drei grundbegrifflich unterschiedenen Bereichen beschrieben. Weitere semantische Signale, vor allem solche der Epitheta des Textes, wurden in MAXQDA codiert.

³⁷ Die Unterscheidung der Objektiven Hermeneutik – die hier, wie gesagt, nur als prinzipielle Hintergrundfolie für gewisse Detailanalysen steht und keineswegs wirklich angewandt wird – zwischen kontextfreier Sequenzanalyse und separater Reinsertion in den Kontext ist analytisch sicher nützlich. Sie tendiert aber dazu, die nichthintergehbare Kontextsättigung beim pragmatischen Regelwissen selber zu minimieren, d. h. zu maskieren, dass der Analytiker, so sehr er auch Wörterbuch und unendliche Fall-Variations-Fantasie einsetzt, letztlich qua solchen Regelwissens – seiner Teilnehmerperspektive – doch oft auf eine ganz bestimmte Interpretation hinauswollen mag und diese in vielen Fällen eben auch *bestätigt*.

³⁸ Vgl. Lamnek, a. a. O., S. 4-5.

Als zweites wurden Aufbau und wesentliche Inhalte des Spielzeitheftes, also der zentralen Selbst-Präsentation des Theaters Mittelstadt im Untersuchungszeitraum, ohne festes Raster beschrieben und analysiert, vor allem im Hinblick auf das Wiederauftauchen oder Fehlen von Kategorien der vorgängigen Analyse von Interviews und Startseite. Inhaltlich wurde jede vierte Stückpräsentation in diesem Spielzeitheft (von insgesamt 39) zufalls-ausgewählt und genauer betrachtet. Im Falle der Programmzettel, dem letzten Teil der PR-Analyse, war es eine vergleichbare Größenordnung an Exemplaren, nämlich sieben, wobei diese aber chronologisch und institutionell nach ihrer Streuung über den Untersuchungszeitraum (Premierentermin) und die drei Spielstätten ausgewählt wurden. Bevorzugt wurden außerdem, wegen möglicher Anknüpfungs- oder Divergenzpunkte, Stücke, die im Text der Interviews mehr als einmal Erwähnung gefunden hatten.

Bei der Auswertung des *Pressespiegels* wurde eine strukturell orientierte, weniger tief in die Inhalte einsteigende Analyse unternommen. Zunächst wurde aus dem von der PR des Theaters selbst kompilierten – vermutlich sehr vollständigen – Pressespiegel von Mitte September (Spielzeitbeginn) 2009 bis Ende März 2010 jeder (chronologisch) sechste redaktionelle Beitrag ausgewählt. Der sich ergebende Korpus von 45 Beiträgen wurde sodann nach *Textsorten* geordnet und beschrieben, um analog zur Oberfläche der Homepage einen Eindruck von der kommunikativen Grobstruktur und Sprecherausrichtung der Medien zu gewinnen. Zusätzlich wurden in allen ausgewählten Beiträgen die Nennungen von unterschiedlichen Akteuren gezählt, um einen Eindruck davon zu erhalten, wessen *agency* im lokalen öffentlichen Forum die Medien hervorheben und damit evtl. verstärken.

Diese Zählung wurde exklusiv für die *Aufführungskritiken* noch einmal genauer durchgeführt. Außerdem wurden diese grob nach gesellschaftlich-politisch, pauschal-konsumistisch, künstlerisch-deskriptiv und kathektisch konnotierten Passagen (Sätzen) gerastert. Diese Arbeit geschah nicht per Software, sondern mit der Hand (unterschiedliche Farben für entsprechende Signalwörter und Passagen). Diese eher rasche, skizzenhafte Methode sollte es erlauben, einen *intuitiven Überblick* darüber zu erhalten, in wel-

cher Weise die Mediengalerie die Aufführungen spiegelt und kommentiert und welche Rezeption sie ihren Lesern somit nahelegt (im Fall von Zuschauern) oder sogar substituiert (im Fall des Lesepublikums, das die Aufführung nicht selber besucht).

2. Ergebnisse

(a) Der Blick der Zuschauer

Das – wie oben erläutert – in permanentem ‚Dialog‘ mit den theoretischen Kategorien entwickelte Codierungsschema hat dazu geführt, in den zehn Zuschauerinterviews 628 relevante Passagen zu identifizieren, die im folgenden nur noch als „Codings“ bezeichnet werden. Die Standardabweichung gegenüber dem Durchschnitt von 62,8 Codings je Dokument beträgt 10,8; Ausreißer gibt es keine, und nur zwei Dokumente lieferten weniger als 50 Codings. Mit anderen Worten: die Informationen, zumindest was die Anzahl der Fundstellen betrifft, sind relativ gleichmäßig verteilt, Auswahl der Gesprächspartner und Interviewführung waren im Hinblick auf die Fragestellungen also ergiebig.

Die 628 Codings gehören zu insgesamt 72 Codes. (Das gesamte Codesystem ist überblickshaft im Anhang [d] dargestellt.) 49 dieser Codes sind analytische Bestimmungen großenteils im Hinblick auf die Kategorien dieser Arbeit; ihnen rechnen 89 Prozent aller Codings zu.³⁹ Von diesen ‚inhaltlichen‘ Codings wiederum gruppieren sich fast 90 Prozent unter sechs große Komplexe, die ich den Darstellungs-, Diskurs-, Privat-, Konsum-, Politik- und Ritualkomplex genannt habe. Was darunter jeweils begriffen ist und inwieweit die entsprechenden Gruppen ‚organisch‘ sind, wird sogleich erläutert, zunächst aber erlaubt diese Gruppierung eine quantitative Vogelperspektive auf den Textkorpus, der sich dann darstellt wie in Abbildung 3. Diese Vogelperspektive, so wenig sie im Einzelnen über die Kategorien verrät, ist doch insofern als Einstieg nützlich, als sie mindestens einen Umstand klarmacht, der positiv auffällig ist – nämlich die Dominanz sowohl des Politik- als auch des Diskurskomplexes im Diskurs der Zuschauer selber –, als auch einen weiteren, der im Hinblick auf die Betrachtungen der Kapitel II.2c und 2d erstaunlich genannt werden kann, nämlich das relativ geringe Vorkommen ‚ritualistischer‘ Attributionen.

³⁹ Die restlichen 22 Codes zeigen Referenzen auf einzelne Aufführungen des Theaters Mittelstadt an. Sie werden in Verknüpfung mit den anderen Codes interessant (siehe unten, [vii]).

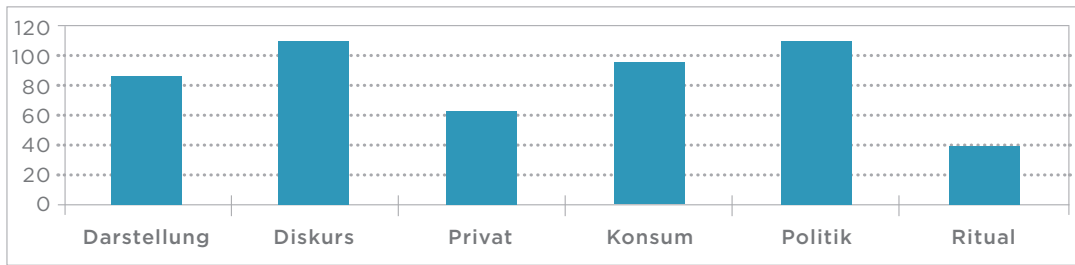


Abb. 3: Verteilung der sechs Obercodes im Textkorpus der Zuschauerinterviews
(Y-Achse: Anzahl der Codings; Gesamtzahl Codings: 500)

Alle quantitativen Analysen der Interviews haben natürlich nur eingeschränkte Bedeutung insoweit, als in ihnen nicht etwa ein repräsentativer Querschnitt der Zuschauerschaft des Theaters Mittelstadt sich zeigt, sondern nur ein exploratives Sample, das zudem einen klaren Bias von überdurchschnittlicher Theateraffinität, Abonnements-Treue und pädagogischem Eros aufweist.⁴⁰ Aber dieser Bias wäre durchaus mit einer stärkeren Präsenz etwa des Ritualkomplexes oder einem eher ‚privatistischen‘ Bildungs-Bedürfnis vereinbar gewesen. Die Verteilung der Codes erlaubt

also durchaus eine nicht-triviale empirische Aussage, die man sogar noch zugunsten des Politischen modifizieren könnte (nämlich wenn man statt der Anzahl von Fundstellen deren Ausdehnung im Textkorpus betrachtet wie in Abbildung 4). Zunächst indes wird es nötig sein, die sechs Komplexe genauer zu betrachten und zu sehen, welche Kategorien in ihnen gruppiert sind.⁴¹ Die Reihenfolge ihrer Erörterung folgt dabei der Reihenfolge der Erstellung im Codierungsprozess und der entsprechenden Position im Codesystem, nicht der quantitativen Gewichtung.

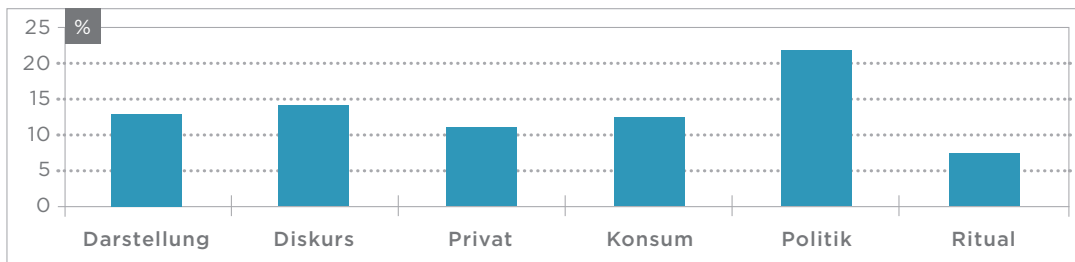


Abb. 4: Anteil der sechs Obercodes am Textkorpus der Zuschauerinterviews
(Abdeckungsfläche in Prozent der Gesamtfläche aller Codings [Zeichenzahl]⁴²)

⁴⁰ Die Treue des Abonnenten ist indes (immer noch) ein konstitutives Merkmal des deutschen Stadt- (weniger des Metropolen-)Theaters: „Auch wenn er sich ärgert, er kommt immer wieder.“ (Englhart, a. a. O., S. 19.) Auch wenn in Mittelstadt die Abonnementszahlen unter der Ära des zum Zeitpunkt der Studie vorherigen Intendanten eingebrochen waren: Dass für fast keinen der hier Befragten die „Exit“-Option in Frage kommt, dürfte eher dem Normalfall entsprechen.

⁴¹ Ein alternativer Blick auf Einzel- statt Obercodes zeigt ein differenzierteres Bild. Betrachtet man die „Top 10“ gemäß Abdeckungsfläche, so finden sich darunter die Codes „Normativität“, „Pluralität“ und „Gesellschaftsbezug“ aus dem politischen Bereich (Plätze 1, 2 und 4), was den o. g. Befund bestätigt. Aber der Darstellungskomplex gewinnt an Wichtigkeit: „Form- und Wahrnehmungsfragen“ (Platz 3), „Eigener Theaterdrang“ (Platz 6), „Der Schauspieler“ (Platz 10). Ebenso werden die Codes „Bildungsauftrag“ (Platz 5) aus dem privaten und „Unser Mittelstädter Theater“ (Platz 7) aus dem rituellen Bereich prominent. Der in zahlreiche Einzelkategorien differenzierte Diskurskomplex hingegen ist nur mit dem entsprechenden Obercode selbst vertreten (Platz 9), während von außerhalb der großen Gruppen der Code „Kathexis“ mit hineinkommt (Platz 8). (Die „Theaterkrise“ wurde wegen ihres stärker aufgefächerten, narrativen Charakters – vgl. [vii] – hier nicht mitgezählt, sie würde sonst auf Platz 5 landen.)

⁴² Die Gesamtfläche aller Codings als Gesamtfläche des als sinnvoll bzw. relevant erfassten Textes ist keine ‚reale‘ Fläche. Mehrfachcodierungen vervielfachen nämlich den Sinn bzw. die Relevanz und führen in diesem Fall sogar zu dem Paradox, dass die Zeichenzahl der Gesamtcodings – die hier fast immer als Bezugsgröße dient – größer ist als die Zeichenzahl des Gesamttextes (nämlich 341.816 gegenüber 258.720).

(i) Das Augenmerk auf die Darstellung

Unter der Rubrik „Darstellung“ sind alle jene Codings zusammengefasst, die eine Betonung oder Reflexion des theatralischen „Wie“ durch die Zuschauer enthalten. Ohne der Diskussion in Unterkapitel III.3 allzusehr vorgreifen zu wollen, darf daran erinnert werden, dass diese Ebene im Verständnis dieser Arbeit ein zentrales Definiens kultureller Öffentlichkeit ausmacht und dass die Eigenschaft des Theaters, *kulturelle* Öffentlichkeit zu sein, neben und vor der Frage nach den *politischen* Funktionen dieser Öffentlichkeit bestätigt sein will.⁴³ Intuitiv ließe sich sogar erst einmal sagen, dass man ein durchaus noch höheres Vorkommen entsprechender Textpassagen hätte erwarten können, wenn man die zahlreichen Anreize in der Interviewführung bedenkt, sich zu Details einzelner Aufführungen zu äußern. Die Gruppierung der entsprechenden fünf Codes unter den Obercode ist unproblematisch und bedarf keiner weiteren Erläuterung. Unter ihnen dominiert der Code „*Form- und Wahrnehmungsfragen*“; 29 von 51 Codings sind ihm zugeordnet und nehmen fast ein Drittel der Textfläche des Gesamtkomplexes ein.⁴⁴ Es handelt sich dabei vor allem um Beschreibungen eigener Wahrnehmungen und Wahrnehmungspräferenzen (seltener auch um Reflexionen auf diejenigen anderer), und zuallermeist mit direktem Bezug auf das Bühnengeschehen. Nicht immer und nicht einmal vorwiegend betreffen diese Beschreibungen die aktuellen Spielzeiten des Theaters Mittelstadt; häufig werden sie auch durch die Frage des Interviewers nach spontan präsenten Erinnerungen an Theatererlebnisse ausgelöst.

A: *(Lacht.) Ich glaube, das hat mit der Kindheit zu tun. Ich erinnere mich noch relativ genau an ein Kinderstück, ich glaub das war sogar „Jim Knopf“, wo's eine Figur gab die aus der Ferne irgendwie groß war und aus der Nähe klein. Und das hat mich irgendwie fasziniert. Und dieses Bild hab ich noch wahnsinnig stark im Kopf gehabt, und ich weiß nicht... und auch dieses Bild: Ich als kleines Kind auf diesem riesigen Theatersessel sitzend.*

F: *Also die Selbstwahrnehmung im Theater.*

A: *Genau. Beides. [Zi]*

Solche Passagen sind meist mit dem Code „Latenz“ zweitcodiert und berühren die interessante, aber nur mit einem gänzlich anderen Interviewdesign zu beantwortende Frage nach dem, was vom theatral Wahrgenommenen selber eigentlich bleibt, ob das Theater eine ‚Schule der Wahrnehmung‘ sein kann und wenn ja, ob eher in bestimmten (etwa frühen) persönlichen Entwicklungsphasen. – Aber auch normative Präferenzen für bestimmte Darstellungsweisen – z. B. für oder wider Erzähltheater- und Ein-Personen-Stücke, oder in puncto Ausspielen versus Andeuten – nehmen in diesem Korpus durchaus ihren Urteils-Raum ein und werden auch anhand aktuellerer Stücke erörtert. Diese Urteile sind selbstgenügsam; mit genuin inhaltlichen Erwägungen werden sie meist nicht verknüpft, auch nicht auf Nachfrage.

F: *Können Sie mir das begründen, warum Ihnen dieses „Nathan“-Schlussbild so im Gedächtnis geblieben ist?*

A: *Weil ich's... ja, gut, das ist einerseits das wünschenswerte Moment, dass die drei Religionen zusammenfinden, selbst wenn sie's jetzt bei Lessing eigentlich gar nicht getan haben... das ist einerseits das wünschenswerte Moment, und andererseits war das natürlich von der Optik her sehr ansprechend.*

F: *Wie genau? Was meinen Sie da – „ansprechend“?*

A: *Dieses... ich mein', es gibt manchmal im Mittelstädter Theater eigentlich fast wie Standbilder, die einen persönlich sehr ansprechen. Ich hab das ganz... das war allerdings von Darmstadt; da war ein absolutes Standbild zwischendrin... weiß jetzt nimmer welche Oper das war; wird „Tosca“ gewesen sein.*

F: *Was war denn in dem Bild?*

A: *Die standen so wie von Goya gemalt, praktisch; so wie das ein Maler malen würde, ein heroisches Bild.*

⁴³ Vgl. die Einleitung sowie Kapitel I.1d. – Siehe auch weiter unten die Erläuterungen zum Code „Kathexis“, der nicht unter den Obercode „Darstellung“ subsumiert wurde, für die kulturelle Funktion aber möglicherweise noch wichtiger zu nehmen ist.

⁴⁴ Es gilt zu beachten, dass in den Abschnitten ([i]-[vi]) immer die Gesamtflächen der *Komplexe* als Bezugsmaß für die relative Wichtigkeit der ihnen zugeordneten Subcodes gelten, nicht die Abdeckungsfläche aller *Codes*. Was letztere betrifft, so wird die Wichtigkeit des hier diskutierten Codes allerdings noch augenfälliger: er rangiert auf Platz 3 (s. o., Fn. 41).

F: [...] Ist es dann auch so, dass diese Bilder Sie irgendwie beschäftigen ... also die für irgendwas stehen ... oder ist es einfach mehr so rein...

A: Ja, eher visuell. [Z7]

An dieser Passage ist nicht nur bemerkenswert ein gewisses Missverständnis des Schlussbildes der *Nathan*-Inszenierung⁴⁵, sondern vor allem auch das Abschweifen von demselben per rein visueller Analogie, ohne *inhaltliche* Verknüpfung beider Szenen bzw. „Standbilder“.⁴⁶ Die Passage ist außerdem noch einmal mit „*Darstellung als Selbstwert*“ codiert; dieser Code steht unter denen des Komplexes mit 11 Codings und 13 Prozent Abdeckungsfläche an dritter bzw. vierter Stelle und umfasst Passagen, in denen Darstellungselemente – Bilder zum Beispiel, aber auch schauspielerische Intensität usw. – als selbstzweckhaft hervorgehoben oder gelobt werden. Er weist seinerseits im Korpus Überschneidungen mit den Codes „*Schauspieler*“ und „*Bühnenbild*“ auf. Der zweitgenannte ist der rein quantitativ am wenigsten umfangreiche der fünf „Darstellungs“-Codes; von den neun ihm entsprechenden Codings sind sieben pauschal-lobender Natur bezüglich bestimmter Bühnenbilder oder -elemente.⁴⁷ Dass jedoch überhaupt dem Bühnenbild – und nicht etwa dem Kostüm oder dem Licht – in einem relativ kleinen Sample wie diesem ein eigener Code zukommt, deutet auf seine Wichtigkeit in der Wahrnehmung der Zuschauer. Deutlich übertroffen wird es als einzelne Gestaltungsdimension nur von den Bezugnahmen auf Schauspieler. Eine Passage, die selber wegen ihrer allgemeineren Natur direkt dem Obercode zugeordnet ist,⁴⁸ drückt dieses Verhältnis so aus:

Natürlich ist es schön, wenn's ein schönes Bühnenbild gibt, das einen beeindruckt... Manchmal ist es ganz schlicht und es gefällt einem trotzdem gut; manchmal ist es groß und aufwändig und es gefällt einem nicht... Manchmal sind's die Kostüme, die ein Stück ästhetischer machen... aber ich glaub, viel wichtiger ist das Schauspiel an sich. Also ich glaub nicht, dass an der Bühne... ich glaub, das beeinflusst das, aber wichtiger ist eben das Schauspiel. [Z9]

Auch wenn dieses Statement des jüngsten Zuschauers im Sample sicher nicht von allen Interviewten unterstützt worden wäre – ganz sicherlich nicht von der zuvor Zitierten –, bezeichnet es doch gewissermaßen den Mainstream. Der Schauspieler-Code umfasst im Darstellungskomplex 20 Codings und 20 Prozent der Textfläche und steht damit an zweiter bzw. dritter Stelle der Kategorien. Er umfasst zum einen das öfter wiederholte Lob des Live-Erlebnisses gegenüber audiovisuellen Medien („*Man bekommt da ja einfach auch Schauspiel geboten, und das sind reale Menschen, die versuchen durch ihr Spielen dich in den Bann zu ziehen, und das gelingt dir beim Fernsehen nicht*“ [Z4]), aber auch das Interesse für die Fähigkeiten und vor allem für die Wandelbarkeit der Schauspieler; im letzteren Falle gibt es Überschneidungen mit dem „*Kathexis*“-Code (s. u.). Obwohl dieser Aspekt im Korpus nicht ein einziges Mal an konkreten Rollen-Beispielen festgemacht wird, ist er für die Kategorie sehr zentral und wird immer wieder als Teil der spezifischen Bindung des Zuschauers an das konkrete Theater und sein Ensemble ausgemacht.

Das Interessante ist doch, dass man die Schauspieler in verschiedenen Rollen sieht. Das ist für uns Zuschauer wirklich auch ein Aspekt, wo man sagt: Ich will nicht jedes Mal... dann

⁴⁵ Auf dieses wird bei den politischen Codes noch einmal zurückzukommen sein. Es handelte sich, in Kürze gesagt, darum, dass die bei Lessing sich versöhnenden Figuren des Stückes, ihre ‚Schlüsselsätze‘ aus dem Stück wieder und wieder ausrufend, sich umarmten und diese Umarmung allmählich in ein Sich-Würgen und -Niederringen überging, während der Bühnenteil, auf dem die Figuren standen, versank. Übrig blieben, auf einer höheren Ebene des Bühnenbildes, die fast nackt auf einander zugehenden Geschwister Recha und Tempelherr. An letztere konnte sich die Interviewpartnerin der zitierten Passage nicht mehr erinnern. Auffällig ist jedoch vor allem, dass sie im Grunde Autor bzw. Aufführung jeweils genau die gegenteilige Intention zuzuschreiben scheint.

⁴⁶ Diese eigentümliche Indifferenz gegenüber Argumentationen hatte mich zunächst dazu veranlasst, den Code dem *Konsumkomplex* zuzuordnen, was jedoch korrigiert werden musste – ein Thema für die Diskussion weiter unten.

⁴⁷ Die zwei reflexiven Ausnahmen finden sich in eben jenem Interview Nr. 7, aus dem gerade zitiert wurde – dem insgesamt wohl am dichtesten mit Codes des Darstellungskomplexes codierten, sozusagen ‚ästhetizistischsten‘ Interview.

⁴⁸ Dass mit den Obercodes, die ja eigentlich Cluster sind, *direkt* codiert wurde, kam immer wieder dann vor, wenn Aussagen entweder zu umfassend oder zu diffus waren, um einem der Einzelcodes zugeordnet werden zu können, oder aber ‚dicht neben‘ dem Sinn dieser Codes lagen; von Bedeutung war solches vor allem beim Diskurskomplex.

kommt ne Truppe von Frankfurt, dann ne Truppe von Ulm; immer andere Schauspieler; die Stücke mögen recht und gut sein... aber mit Schauspielern so durch Jahre hindurch zu gehen und in den verschiedenen Rollen zu sehen, das ist... einfach toll. [Z2]

Die Faszination durch den Schauspieler kann sogar dazu dienen, den Glauben an eine Zukunft des Theaters überhaupt zu untermauern:

Ich denk', der Idealismus, so, was einen dazu bringt, Schauspieler zu werden,... der sitzt immer noch in vielen Menschen drin... einfach auf der Bühne zu stehen [...] Ich finde, das ist schon was Besonderes. Und das wird nicht aussterben. [Z2]

In dieser Hinsicht gibt es hier Affinitäten zu einem weiteren Code, der mit 11 Codings eigentlich nur an vierter Stelle des Komplexes stünde, sich dank der Bereitwilligkeit, mit der die Interviewten sich zu diesem Thema äußern, aber auf Platz Zwei steht, was die Textfläche angeht (26 Prozent). Der „*Eigene Theaterdrang*“ mag im Sample überdurchschnittlich repräsentiert sein, da der Zugangsweg zu einigen der Interviewten über ihr früheres Mitwirken bei Theaterproduktionen als Statisten u. ä. lief – aber er findet sich auch bei einigen, für die solches nicht zutraf. Ihm sind nicht nur schauspielerische Erfahrungen oder Ambitionen zugeordnet, sondern auch Affines wie Tanzen oder Singen. Da es keine eigene Fragestellung zu diesem Themenkreis gab, erfolgen sämtliche Nennungen durch die Zuschauer spontan (und, wie gesagt, sehr bereitwillig). Dieser gewissermaßen überraschenden Kategorie mag, so vermutet es eine Interviewte selber, ein besonderes Potenzial innewohnen:

Ich bin durch dieses Menschen-Märchen-Projekt⁴⁹ vor zwei Jahren mit der [Name Theaterpädagogin] dem Theater natürlich näher gekommen. Vorher war ich das nicht so sehr. Ich hab mich dadurch natürlich auch mehr interessiert für das, was so drumrum läuft, auch das Theaterpädagogikprogramm; das hat mich vorher weniger interessiert, ich hab einfach nicht genau gesehen, was da so alles drinhängt und dass es interessant für mich sein könnte. Für mich hat sich schon was geändert – ich hab mehr Nähe zum Theater gewonnen

dadurch. Was ich toll find', ist... und das weiß ich jetzt nicht, ob da früher schon jemand dran war... dass sehr viel... ja, wie soll ich sagen? Publikum eigentlich auch, ganz normale Bürger eingeladen sind, sich zu beteiligen. [Z8]

Dieses Sich-Beteiligen, bzw. Das-den-Drang-dazu-Verspüren, unterhält also eine gewisse Beziehung zum Interesse an den Darbietungen des Theaters selbst.

(ii) Ein Ort zum Kommunizieren

Der nach dem „Politischen“ zweitstärkste Obercode der Zuschauerinterviews ist als Diskurskomplex bezeichnet worden, weil fast alle 108 Codings in ihm die Wichtigkeit (seltener auch: die Realität oder Häufigkeit) von verbalen oder quasi-verbalen (eigenen intellektuellen) Auseinandersetzungen mit dem Theater und seinen Themen betonen. Dabei ist in diesem Komplex am stärksten mit dem Obercode selbst codiert werden; in solcher direkter Weise zum „*Diskurskomplex*“ rechnen 24 Codings bzw. knapp 20 Prozent der Textfläche. Hier findet sich Diverses, von Erfahrungen des Im-Theater-Kommunizierens über selbstabgefasste Leserbriefe bis hin zum allgemeinen oder konkreten Lob des Sprechens und der Sprache.

Bei diesen Stücken, da geht's mir eigentlich auch um die Sprache, ja? die da gesprochen wird. Das find ich sagenhaft... das ist ja auch, sagen wir mal, ein Kriterium: die Sprache selbst... diese Ausdrucksweise. Als Mittelstädter hört man ja sonst nur [Dialekt], und dann diese schöne Bühnensprache! [Z10]

Dieses ästhetisierende Beispiel ist anschaulich, aber insofern untypisch, als die Codings aus dieser Gruppe sonst eher mit Subcodes desselben Komplexes (Diskurs) oder aber sogar mit denen des Politischen mehrfachcodiert sind, wie bei der folgenden Zuschauerin, die die Zunahme ihres Interesses für das Theater rekonstruiert und feststellt, dass

... mich dann nach und nach stärker eigentlich der Text interessiert hat, also: tiefer in den Text einzutauchen, also quasi durch Vorbereitung... das Stück mehrfach zu sehen, und dann durch Gespräche auch mit Freunden, mit Thea-

⁴⁹ Ein Projekt interkulturellen Erzählens von Erwachsenen für Erwachsene und Kinder, dessen Ziel unter anderem war, die Beteiligten nicht nur zu ehrenamtlich-professionellen Märchenerzählern, sondern auch zu Lehrern weiterer Erzähler auszubilden, also eine Art Erzähl-Netzwerk zu initiieren (siehe auch Unterkapitel [b]).

termachern. Also mich hat das immer wahnsinnig brennend interessiert, wieso ne Inszenierung genauso aussieht wie sie dann jetzt auf die Bühne kommt. Was hat quasi dazu geführt, dass man genau diesen Weg will und keine andere Interpretation gewählt hat? Und auch den Vergleich verschiedener Inszenierungen von nem gleichen Stück: das hat mich auch immer wahnsinnig gereizt, sozusagen dann die Unterschiede zu sehen und auch mit Freunden oder Bekannten zu diskutieren darüber. [Z1]

Die für den letzten Teil des Zitats ebenfalls verwendeten Codes „Theater als Thema im Bekanntenkreis“ und „Pluralität“ zeigen genau die Richtung an, in welche eine funktionierende Theater-Öffentlichkeit, auch als Einübung politischer Kommunikation, bestimmt werden soll. Das Theater liefert, in den Worten einer anderen Befragten, „Redeanlässe“. Hin und wieder wird bei dieser Gelegenheit auch beklagt, dass die Anlässe nicht genug wahrgenommen werden können, etwa gelegentlich der Stüceinführungen vor der Aufführung die man zeitlich nicht wahrnehmen kann [Z2, Z3]. In einem Fall wird auch drastisch das Scheitern eines solchen Anlasses beschrieben anlässlich einer Aufführung der *Vagina-Monologe* – unter der vorigen Intendanz des Theaters – welche der Befragten eigentlich gut gefiel und, auch wegen dieses Redeanlasses, sehr stark in Erinnerung geblieben ist:

Die Frau, die das gemacht hat, die war sehr gut, und die war alleine, und sie hat dann das Publikum auch so noch... mit reingezogen, also ist sie dann rumgegangen... und ich glaub, das Eindrückliche war, ich hab damals meine Schwester mitgenommen, die eigentlich nicht gerne ins Theater geht, und dann saß sie am Rand, und ich saß neben ihr, und dann kam die Schauspielerin hat dann gefragt: „Und was sagt Ihre Vagina?“ Und natürlich kam dann ausgerechnet meine Schwester... hat sie ihr dann das Mikrophon hingehalten, und sie hat dann nur gesagt: „Oh!“ Und ich glaube, meine Schwester ist seitdem nicht mehr ins Theater gegangen. [Z4]

Die Stelle und ihr Kontext sind dreifach codiert: mit dem konsumistischen Code „nicht-argumentativ“ (weil die Interviewte ihre Präferenz für das Stück auch auf Nachfrage nicht weiter begründet, sondern stattdessen diese Anekdote erzählt), mit dem Dis-

kurskomplex (weil eindeutig eine kommunikative Offerte des Theaters festgehalten wird, zusammen mit einer Referenz auf den Raum der Kammerspiele als einen, der viele solcher Offerten nahe legt) und mit dem Code „Nicht einbezogen werden wollen“ aus dem sogenannten Privatkodex. Sie liefern insofern eine Art Gegenbeispiel zu dem vorher zitierten; Diskursräume, so lehrt das Beispiel, können stark *wahr*-, müssen aber nicht unbedingt im gleichen Maß *angenommen* werden. Wir dürfen indes davon ausgehen, dass das Annehmen sehr viel stärker ist bei all jenen, die „*sich mit etwas befassen wollen*“ – der Subcode mit den zweithäufigsten Codings (21) und der drittstärksten Zeichenausdehnung (17 Prozent). Diese Kategorie wurde einer Zuschaueräußerung entsprechend formuliert und interessanterweise *ex negativo* aus der Diagnose des Konsumismus, also der mangelnden Reflexivität bei „den anderen“ gewonnen:

A1: ... dass ich einfach Stücke möchte, die ein Problem irgendwie aufgreifen – das möchten aber nicht viele Leute. Manche möchten einfach abschalten im Theater. Die möchten mit leichter Kost ihren Abend füllen... weil, man hört's halt öfter: „Ah, da möcht' ich mich jetzt nicht noch irgendwie reinhängen, und da möcht ich jetzt nicht noch lang drüber nachdenken müssen, was die Aussage von dem Stück ist“, sondern leichte Kost oder so. Und wenn die dann halt in ein paar Stücke kommen, die ein bisschen anstrengender sind oder was weiß ich, wo man vielleicht ein bisschen nachdenken muss, dann sagen viele: „Och, das muss ich mir nicht antun. Da geb' ich lieber mein Abo ab.“ Also das ist schwierig.

A2: Ganz schlimm. Dass die Leute sich mit nichts mehr richtig befassen... [Z2]

Theaterstücke sollen meist, in den entsprechend codierten Passagen, „Anstöße geben“ zum eigenen Sich-Befassen auch über den Theaterabend selbst hinaus, zum Nachlesen, Nachdenken, Diskutieren. Wenn beschrieben wird, dass dieses auch tatsächlich *passiert*, dann freilich eher pauschal. Etwas anders sieht dies bei den Codings aus, die mit dem Code „*Meinung bilden*“ erfasst wurden. Sie sind öfter mit konkreten Aufführungs-Codes zweicodiert, und hier finden sich durchaus konkretere Beispiele für die Ausein-

anderssetzung.⁵⁰ Eine Lehrerin etwa berichtet pauschal positiv über ihre Erfahrungen mit Schülern in Publikumsgesprächen und bemerkt dann über die Beschäftigung mit dem Pubertäts- und Gewaltdrama *Feuergesicht* von Marius von Mayenburg:

Ich war so'n bisschen erschrocken: Im Anschluss an das „Feuergesicht“ sind die Schüler alle einen Schritt zurückgegangen. Also, obwohl es diese Arbeit vorher gab, mit der [Name Theaterpädagogin], besprochen wurde, welchen Horror es manchmal in Familien gibt und dass das Stück ein hartes Stück wird – haben im Anschluss im Unterricht zwei Tage später die Schüler alle gesagt: „Das Stück war fürchterlich“ und „Das hat doch gar nichts mit der Realität zu tun“... Das war ganz verrückt, dass die Schüler das so gesagt haben. Und im Gespräch konnten wir das dann wieder relativieren. Und dann hab ich auch an [Name Stadt mit Amoklauf] erinnert, an diesen Fall, in dem ein Gymnasiast seine Familie auslöscht, und, ja, was [...] alles schief geht, und dass offensichtlich, was wir in „Feuergesicht“ gesehen haben, vielleicht doch... etwas damit zu tun hat, was wir... was in der Gesellschaft abgeht. Und durch das Gespräch sind dann die Schüler wieder draufgekommen, dass sie ihre Aussage, die sie vorher gemacht haben, relativiert haben. [Z3]

Obwohl oder gerade weil die Interviewpartnerin hier subjektiv einschränkt, darf der *Informationsgehalt* der Stelle als exemplarisch für Meinungsbildung und Diskurs im Theater gelten; sie ist mit politischen Codings mehrfachcodiert, denn es gibt hier sowohl einen klaren Gesellschaftsbezug als auch eine Verschiedenheit der Perspektiven, die zudem aus einem Pro und Contra (bezüglich des Stückes und seiner Relevanz) resultiert. Im unmittelbaren Anschluss findet sich daher auch eine Passage, die mit dem Subcode *„Theater provoziert“* erfasst wurde, wobei dieser Code meint, dass man die Provokation ausdrücklich wertschätzt. Diese den genuin politischen Theaterauffassungen so teure Kategorie taucht in den gesamten Zuschauerinterviews bemerkenswerterweise nur fünfmal auf und viermal davon bei der genannten Lehrerin, die „Redeanlässe“ so wertschätzt und deren Interview insgesamt eine überdurchschnittliche Dichte an Diskurs- und Politikattributionen aufweist.

F: Wie können Sie sich das dann erklären, woher diese Abschreckung [bei „Feuergesicht“ rührte]...?

A: Das Stück is schon n hartes Stück, denk ich, und... natürlich möchten die Jugendlichen, und der Mensch überhaupt will sich gern in ne heile Welt flüchten, so tun, als hätten all diese Skandale und Horrorgeschichten nichts mit seinem Alltag zu tun oder unserem Alltag zu tun. Das stimmt aber nicht; das hat was mit uns zu tun. Also, heute hatt' ich in der gleichen Klasse ein Gespräch über Mobbing und Schülerverhalten, und dann erzählen die Schüler alle von ihren kleinen Schwestern und Brüdern, bei denen auch ganz schreckliche Sachen in der Schule passieren. Also, es ist Realität. Aber man will's dann auch wieder gern zwischendurch n bisschen vergessen und ungeschehen machen: Es ist alles nicht so schlimm. Und manchmal... ich schwank' auch manchmal hin und her, dass ich denke: „Ja, kann das sein, kann das so gemeint sein, dieses Verhalten, und meinen die das wirklich so?“ Aber... also, ich denk schon, Vieles in der Gesellschaft ist kaputt und stimmt nicht. Und Theater macht das bewusst, manchmal natürlich auch grausam, also im „Feuergesicht“ zum Beispiel. [Z2]

Als gewissermaßen ‚stützende‘ Subcodes sind hinzugenommen worden *„Theater als Thema im Bekanntenkreis“* und *„Presse wichtig“*; beide zusammen umfassen 13 Prozent der Fläche des Diskurskomplexes. Der erstgenannte ist rein informativer Natur und nicht weiter erklärungsbedürftig; die Bedeutung der ihm entsprechenden Codings wird dadurch etwas eingeschränkt, dass keine der Nennungen spontan auf die ‚offene‘ Frage I.6 (nach bevorzugten Gesprächsthemen im Freundeskreis) erfolgt, sondern eher im Kontext der etwas ‚geschlosseneren‘ Frage III.3 (nach der Wichtigkeit des Austausches über Theaterstücke). – Die Frage nach der Wichtigkeit von Theaterkritiken war im Leitfaden unter „Umwelten des Stadttheaters“ rubriziert worden und erhält ihre Bedeutung einerseits dadurch, dass sie eine Rückwirkung der im zu Eingang des Kapitels skizzierten Untersuchungsraums-Schema „Medienöffentlichkeit“ genannten Teil-Arena (siehe Unterkapitel [d]) auf die mit ihr vernetzte lokale Galerie thematisieren könnte. Andererseits könnte sie im Rahmen des Diskurskomplexes einfach auch generell eine Wertschätzung von weite-

⁵⁰ Es mag indes nicht müßig sein, aus der Detail- und Tiefenbetrachtung an einer solchen Stelle kurz herauszutreten und zu erinnern, dass wir bei diesem wichtigen Code, „Meinung bilden“, von nur zehn kurzen Passagen sprechen – angesichts eines Korpus von zehn halb- bis dreiviertelstündigen Interviews ein eher ernüchterndes Ergebnis.

ren Stimmen und Perspektiven anzeigen. Quantitativ ist das Gewicht des entsprechenden Codes gering; er zeigt allerdings eine beachtliche Spannweite von Inhalten. In zwei Fällen wird ein Verriss als Ursache dafür genannt, eine Aufführung nicht besucht zu haben, in anderen Fällen wird eher der Vorab-Informationsgehalt betont; es taucht auf der Wert von „Unpersönlichkeit“ einer Meinung als Indiz größerer Objektivität, aber auch einfach der Zusatzwert eines „weiteren Blickwinkels“. Auf das Thema wird anlässlich des Gegen-Codes „Presse nicht wichtig“ [iii], unter weiteren Aspekten [vii] sowie in den Unterkapiteln [b] und [d] zurückzukommen sein.

In Kapitel I.1 ist ein simpler, akteurszentrierter Diskursbegriff angenommen worden; kein hinreichendes, aber notwendiges Definiens dieses Begriffes ist Interaktion. Der mit 19 Fundstellen im Komplex stark vertretene Code „*Begegnungsstätte*“ rückt die Interaktion im Theater, das „Live-Erlebnis“, in den Vordergrund, ohne dass unbedingt verbaler Austausch mitgemeint ist. Natürlich wird letzterer unter dieser Kategorie manchmal *auch* genannt – mit anderen in der Pause ins Gespräch kommen zum Beispiel [Z1, Z8] – aber durchaus nicht vordergründig und nicht von den meisten Interviewpartnern. Vielmehr geht es um „*dieses Familiäre, weil man so nah an den Schauspielern ist... und diese Mimik und die Stimme, also dieses Lebendige*“ [Z5], um das Treffen auf andere Menschen, gerade auch als Vorzug unter Umständen der kleineren, intimen Bühne der Kammerspiele. „*Also, wenn ich beim Theater ‚real‘ sag‘, dann mein‘ ich eben die Menschen die auf der Bühne stehen, wenn sie vor einem stehen.*“ [Z8] Diese Realität wird immer wieder als Vorzug des Theaters vor dem Kino und anderen Medien, auch als Garant für sein Weiterbestehen hervorgekehrt. Argumente dafür, diesen Code dem Ritualkomplex zuzuordnen, wären die Konnotationen des Beieinanderseins, des Gemeinschaftserlebnisses. Die Codings sind aber nur in drei Fällen mit Codes des Ritualkomplexes zweitcodiert, mindestens⁵¹ genauso häufig mit Codes des Politik- und am stärksten (achtmal) mit Codes des Darstellungskomplexes.

Eine mit dem Aufmerksamkeits-Code „ROT“ markierte Stelle im Interview Z8 – der genaueren Betrachtung bedürftig – weist auf eine mögliche Affinität des Begegnungsmotivs mit politischer Rezeptionsweise hin. Die Befragte beschreibt hier zunächst Theater als Live-Begegnung *und* als „eher für sich selbst“, also mit einer Diskurs- *und* einer Privatkategorie (siehe nächstes Unterkapitel), um dann dazu überzugehen, das Private – als Man-selbst-Bleiben – geradezu als ‚Errungenschaft‘ eines öffentlichen Arrangements zu fassen:

A:[...]Der Eindruck von einem anderen Menschen, den zu sehen, ist viel stärker als diese platte Fläche vom Bildschirm. Also, es ist ein anderer Eindruck. Ich bin viel näher am Geschehen dran mit'm Theater. Also es gibt schon Situationen wo ich – wie soll ich sagen? – so beeindruckt bin von manchen Situationen, dass ich..., ja, dass ich auch mal ne Träne vergieße z. B. oder so was. Und das passiert mir im Theater. Beim Film eher weniger.

F: Ist interessant, weil man ja beim Film eher sogar sagt, dass es ne stärkere innere Illusions- und Gefühlsmanipulation oder – also das Wort im neutralen Sinne genommen – -maschinerie ist als im Theater, also ja noch stärker die Illusion erzeugt von... geschlossenen Geschichten, in denen man verschwindet, als das Arrangement...

A: Ja. Ja, aber deshalb mag ich auch das Theater lieber. Weil ich... ich persönlich... ich bleib ich. Und in der... im Film würde ich verschwinden. Und ich lehne deshalb Filme auch... ich gucke deshalb auch so'ne... Ich möcht' mich selber nicht verlieren. Deshalb ist das eher Ablehnung von meiner Seite aus. [...] Also wenn jemand anders guckt und ich bin dabei oder so was, dann kann es sein, ich verschwind' mitten im Film. Wenn ich merke, jetzt würde es mich zu sehr reinsaugen, packen, dann geh ich.

F: Aus dem Kino?

A: Mit dem Kino weniger... da mach ich halt die Augen zu. Aber im Film. Wenn ich vorm Fernseher... oder mein Mann vorm Fernseher sitzt oder so, dann geh ich. Mitten aus'm Film weg. Weil ich das nicht... andere sagen vielleicht: „Ich kann's nicht ertragen“ oder so. Da empfind' ich mich zu sehr in das Geschehen eingesaugt, zu sehr besetzt, belegt. [Z8]

⁵¹ Politische Mehrfachcodierungen gibt es fünfmal; den Code „Normativität“, der in diesem Fall meist einfach nur besagt das Live-Erlebnis als individuell und gesellschaftlich notwendig zu bejahen, könnte man in diesen Fällen aber ebenfalls aus dem Politischen heraus- und dem Ritualkomplex zurechnen.

Die Befragte ist eine ehemalige Lehrerin und Hausfrau, mittleren Alters, die mich im Sommer in ihrem schönen Vorstadtgarten empfängt. Sie ist eine distinktierte, feinsinnige Person – dies zeigen auch etliche ihrer hier in dieser Auswertung zitierten Erörterungen und Erinnerungen von Stücken – aber sie neigt keineswegs zu ‚Gefühlsausbrüchen‘ oder Dramatisierungen. Vor dem Wort „Ablehnung“ in Bezug auf Filme zögert sie merklich. Das von mir angebotene Wort „Verschwinden“ für das illusionistische Arrangement nimmt sie indes sofort auf und macht daraus umgekehrt: „Ich bleib lieber ich.“ In-einem-Erlebnis-Verschwinden wird nicht als etwas Aufregendes begriffen, sondern als eine Gefahr – eine, der man sich notfalls sogar aktiv entziehen muss. Obwohl sie das Berührt-Werden sucht (bemerkenswert allerdings auch hier, mit welcher Vorsicht sie dieses beschreibt), lehnt sie den Ich-Verlust als Preis dafür ab. Sie beschreibt das *Gegenüber* des „anderen Menschen“, die Diskretion (im Sinne von Abgetrenntheit) des auf der Bühne agierenden Schauspielers als notwendige Bedingung des emotionalen Erlebnisses. All dies ist den Brechtschen Vorstellungen vom verstehenden Mitvollzug und dem „dialektischen“ Theater ziemlich nahe. Es kommt zu einer Begegnung, die Gefühle ermöglicht, aber nicht erzwingt, und die den Fühlenden als ein Selbst belässt und erfordert.

Auch dies also fällt unter die Kategorie „Begegnung“. Am ehesten wäre diese als eigenständige, außerhalb der Obercodes zu fassen. Aber so wie sie beim Erstellen des Codes aufgefasst war – „*einfach ein wichtiger Treffpunkt für die Mittelstädter Bevölkerung*“ [Z1] – neigt sie doch entschieden dem Diskurskomplex zu.

Last but not least ist der Code „Latenz“ zu erörtern. Nicht der Anzahl der Fundstellen (16), wohl aber der schieren Textfläche nach (18 Prozent) steht er an erster Stelle der Subcodes des Komplexes; inhaltlich nimmt er eine gewisse Sonderstellung ein. Auf allgemeiner sozialtheoretischer Ebene ist die Latenz (von Wertmustern bzw. Formen) ein wichtiges Thema, das bevorzugt mit dem Kulturbegriff verknüpft wird; kurz wurde dies in Kapitel I.1d gestreift. Voraussetzung solcher Makro-Wirkungen des „Tradierens“ ist in Bezug auf Künstlerisches natürlich, dass sie in den Entwicklungs-Realitäten der Mikroebene ihren Anker haben, also in biographischen Wirkungen z. B. von Kunsterlebnissen. Für Julius Bab (siehe Kap.

II.2d) war ja die vorgebliche größere Differenziertheit und Stärke und der Erinnerungen sogar das gewesen, was phänomenologisch den Abstand der „Kunst“ vom „Spiel“, des Theaters vom Fußball ausmachte. (Eine anfechtbare Prämisse!) Die Untersuchung von Latenz, von Langzeitwirkungen, die in gewissen Fragen des Interviewleitfadens mit angelegt war, würde also auch beim Betrachten des Theaters als ‚bloßer‘ kultureller Instanz sehr, ja möglicherweise *entscheidend* wichtig sein. Für seine Funktion als *Öffentlichkeit* ist bedeutsam, dass nichts thematisiert werden kann, das nicht präsent gemacht wird, und dass daher die diskursive Beschäftigung mit Theater – zumal soweit sie durch Interviews erfasst wird die außerhalb des unmittelbaren Theaterkontexts erfolgen – auf Latenz gewissermaßen angewiesen ist. Dabei ist Latenz natürlich wiederum nur notwendig, nicht hinreichend für den Diskurs.

Aber das Wesentliche beim Theater ist ja auch, dass was hängen bleibt. Ich seh' ja Personen handeln, grad die Charaktere, man sieht da selber... sich selber oder auch nicht, und da bleibt vielleicht was hängen für die Persönlichkeit, ohne dass man's merkt. Wenn man ein gutes Stück sieht: irgendwas verändert sich dann schon, ne? [Z2]

Wirkungen erfolgen gegebenenfalls „ohne dass man's merkt“, werden nicht reflexiv zugänglich. Wesentliche mit dem Code versehene Passagen sind allerdings genau deshalb so markiert worden, *weil* eine Erinnerung dem Interviewten detailliert zugänglich ist; weil er oder sie die eigene Wahrnehmung und ggf. Verarbeitung beschreiben kann, wie in der folgenden Antwort auf die Frage nach einem nachhaltig beeindruckenden Moment im Theater Mittelstadt:

Also eins, das sag' ich nach wie vor, war eine Aufführung der [Tanz-]Theatertage... ja, weiß ich bloß nicht mehr, wie der Regisseur, der Choreograph hieß... es war ein Engländer, und eine Französin hat getanzt mit ihm. Es war ein Licht- und Schatten-Spiel, und diese Frau hat eine Aufführ... einen Teil hat sie solo getanzt, und zwar auf 1x1 Meter, in einem Lichtkegel, und hat, ähm... Das begann eigentlich: Sie hat sich nach vorn gebeugt, der Kopf war praktisch am Boden... und sie hat dann... das war wie ein Vogel. Das war für mich n ganz eindrückliches Erlebnis... sie war ganz bunt gekleidet, und durch die sehr z... die Schulterblätter und ihren gesamten Körper so bewegt, dass ich den Eindruck hatte, sie fliegt. Das war für mich unheimlich eindrücklich, diese nur.... Sie hat im Grunde

den Raum gar nicht genutzt, die Weite der Bühne, sondern sie hat in einem Lichtkegel von 1x1 Meter, ähm, getanzt. Und das war für mich faszinierend, so was. Wie man einen kleinen Raum durch Bewegung, durch Körperausdruck so intensiv ausfüllen kann, dass ein ganz extremes, starkes Bild eigentlich hängen bleibt. [Z5]

Die mündliche Rede habe ich in diesem Fall fast kaum geglättet, um das verbale Reenactment zu vergegenwärtigen, das die Interviewte vollzieht und das sie mit einer *conclusio* über die Essenz der Erinnerung (die natürlich klar mit dem Code „Form- und Wahrnehmungsfragen“ zweitcodiert ist) recht treffend abschließt. Das Innehalten vor dem Wort „getanzt“ zwei Sätze vorher antizipiert bereits, dass der Befragten als Bezeichnung dessen, was die Künstlerin dort getan hat, das schlichte Wort „tanzen“ nicht ausreichen mag. Die Erinnerung ist sehr konkret, und doch ganz und gar nicht konkretistisch: sie steht für mehr als den bloßen Vorgang. Die wenigsten der Latenz-Codings erreichen eine solche diskursive Auffächerung und Abrundung, einige streben sie an. Andere sind aber auch deshalb unter die Kategorie subsumiert worden, weil sie sich auf die kulturelle Latenz als solche beziehen, etwa auf den Wert von ‚Klassikern‘. Solche Bezüge kommen bei mehreren Interviewten vor, sogar bei einer jungen Frau, die man im Hinblick auf ihre sonstigen Kulturvorlieben intuitiv eher dem hedonistischen Milieu zuordnen würde [Z4].

Der Code „Latenz“ beschreibt also einerseits die vorgefundene Wirkmächtigkeit des Theatererlebnisses im konkret aufgefächerten Diskurs der Interviewten selbst, andererseits deren konkrete oder pauschale Zuschreibung von Wirkmächtigkeit an die Institution Theater (auch als Bildungsreservoir). Wenn auch letzteres nicht einwandfrei unter „Diskurs“ abzuhandeln ist, so scheint dieser doch diejenige Kategorie, mit welcher das ‚Nachwirken‘ am ehesten in Verbindung zu bringen ist. Latenz ist aufgespeicherte Kommunikation; insofern Theater sie veranlasst oder als Anlass dafür identifiziert wird, ist es ein diskursiver Ort.

(iii) Das persönliche Theater

Es war zu sehen, dass der „Privatkomplex“ eine quantitativ relativ schwache Stellung unter den großen inhaltlichen Komplexen der Zuschauerinterviews

einnimmt; diese Schwäche wird dadurch zusätzlich bestätigt, dass die einzelnen Codes dieses Komplexes untereinander ziemlich heterogen sind. Das macht den Bereich freilich nicht uninteressanter, vielleicht sogar das Gegenteil.

Die Zuordnung zum Stichwort „privat“ ist diskutabel beim größten Subcode, dem „Bildungsauftrag“ (14 Codings, ein Drittel der Textfläche). Das Pro und Contra dieser Zuordnung, letztlich aber auch ihre Plausibilität, kann vielleicht am besten anhand der ‚Ur-Stelle‘ des Codes erklärt werden. Diese Stelle entstammt dem Interview mit einer jungen Frau, die als Theaterzuschauerin in Mittelstadt sozialisiert wurde, mittlerweile aber auf der Verwaltungs-Seite selbst auch beruflich beim Theater – einem anderen – gelandet ist. Sie reproduziert auf eine provokante Frage ein Stück des legitimatorischen Diskurses, der in Kapitel II.3 erwähnt wurde.

F: Verstehst du, wenn Kommunen generell – also, es muss jetzt nicht Mittelstadt sein – angesichts der ganzen finanziellen Lage, in der sie sind, bei ihren Theater einschneidend kürzen bzw. sogar bis zur Schließung gehen?

A: Na, da muss ich aus meiner beruflichen Perspektive vehement widersprechen, also...jeder Einschnitt in das künstlerische Angebot führt sozusagen ja auch zur Verflachung des ganzen kulturellen Bildungsauftrags, und das Theater ist ja quasi von seiner gesellschaftlichen Funktion nicht nur so ne Plattform oder dient ja nicht nur der Unterhaltung, sondern soll ja bei den jüngeren Leuten auch ne gewisse Sensibilität schaffen und quasi die sozialen Rahmenbedingungen für das menschliche Zusammenleben durch die Stücke sozusagen rüberbringen. Dass die Jugendlichen alleine schon durch das Theater Scherfahrungen machen... vielleicht auch was übernehmen in ihren eigenen Handlungen... Und ich finde, das Theater ist einfach so ne Schule des Mensch-Seins, also man kann sich viel abgucken, sowohl im positiven als auch im negativen Fall. Man muss ja vieles dann nicht selber durchleben, wenn man's auf der Bühne gesehen hat und das vielleicht irgendwie negative Wirkungen hat. Also, ich find man kann da ja oft sich in die Figuren reinversetzen, dass man sich vorstellen kann wie das eine oder andere vielleicht wäre, also... wie jetzt Depressionen wären oder... keine Ahnung...[Z1]

Einzelne Passagen in dieser Replik sind mit politischen Codes (Gesellschaftsbezug), Form- und Wahrnehmungsfragen usw. zweitcodiert. Auch der

wichtige Code „Kathexis“, den wir im Abschnitt [vii] noch betrachten werden, spielt seine Rolle. Im ganzen handelt es sich um eine Antwort, die auf eine gesellschaftliche Fragestellung normativ reagiert, und zwar durchweg mit dem (komplex zusammengesetzten) Argument: „Theater hat einen Bildungsauftrag.“ Warum also „privat“? Weil die Komponenten großenteils eben solche der *individuellen* Bildung sind, ohne unmittelbaren diskursiven oder politischen Bezug: „eine gewisse Sensibilität“, „Seherfahrungen“, „Schule des Mensch-Seins“, Seelenzustände. All dies ist im Sinne des bildungsbürgerlichen Projekts der privaten Vervollkommenung durch die „moralische Anstalt“ gesprochen, was im Fortgang des Interviews dann ganz deutlich wird:

F: Man kann die Depressionen vermeiden, wenn man ein Stück darüber gesehen hat?

A: Eventuell. (Lacht.) Ich weiß es nicht [...] Nee, aber man kann ja vielleicht irgendwelche kriminellen Handlungen vermeiden wenn man gesehen hat was dann hinterher dabei passiert oder... oder; vielleicht, wenn das Stück ne Botschaft hat dass man quasi mit anderen Methoden besser zum Ziel kommt, allein dadurch, dass man mit anderen Menschen besser kommuniziert und sich ausspricht und nicht gleich irgendwie aggressiv wird... also ich finde, allein das trägt schon zur Bildung der Jugend bei. [Z1]

Die Betonung des Privaten wird hier etwas zurückgenommen und die „moralische Anstalt“ erst zu einer solchen gemacht, indem sie zu der gesellschaftlich definierten Kategorie „kriminell“ in Beziehung gesetzt und das Schlagwort „Bildung der Jugend“, also der Jugend als sozialer Gruppe, als Korpus der (auch künftigen) Gesellschaft in den Vordergrund gerückt wird. Die Passage ist denn auch mit dem Code „Normativität“ codiert. Gleichwohl ist der Ursprung dieser Normativität in der vorher zitierten Passage klar der einzelne Mensch: seine Wahrnehmungen, seine Überlegungen, sein (erst einmal privates) Handeln. Der Bildungsauftrag ist einer, der sich an das Gemeinwesen richtet – aber er *betrifft* die Entfaltungsmöglichkeit des Individuums.

Entsprechend gibt es unter dieser Rubrik Codings, die stärker den Adressaten bzw. den Zusammenhang betonen und daher politisch zweitcodiert sind, und solche, die ganz klar den Selbstzweck betonen und

die gesellschaftliche Normativität dabei entweder nur implizieren oder zugunsten des Privaten ganz in den Hintergrund treten lassen, wie das folgende:

Als Mutter seh' ich die Aufgabe für mich darin, meine Kinder dafür [für Theater] zu interessieren. Ich kann natürlich nicht sagen, ob das andere auch tun. Aber ich möchte es gern, dass ich meinen Kindern ein bisschen kulturelle Vielfalt biete, so wie andere Leute z. B. sagen, die Sportsfamilien: Wir bieten unseren Kindern, was weiß ich, Segeln, Skifahren und alle möglichen Sportarten, so interessier' ich mich jetzt halt für Musik und Kultur und möchte meinen Kindern so was eröffnen. [Z8]

Eindeutiger noch ist der Privatismus bei dem mit einigem Abstand zum „Bildungsauftrag“ zweitstärksten Subcode „Theater eher für mich selbst“ (14 Codings, 15 Prozent Abdeckungsfläche). Man kann ihn vielleicht den Kerncode des Komplexes nennen, auch wenn das Memo für ihn ein „Changieren zwischen Konsumismus und persönlichem Bildungsprojekt/Verinnerlichung“ festhält. Hier wird entweder die Wichtigkeit des diskursiven Austauschs mit anderen im bzw. über das Theater verneint und betont, dass Aufführungen etwas sind „wo ich ein bisschen was mitnehm' und mich ab und zu dran erinnere“ [Z5; Herv. M. R.], oder aber es wird (pauschal) der Wert von Theatereindrücken für den subjektiven inneren Werdegang hervorgehoben. Meist ist dies der eigene, die Argumentation kann aber auch allgemeiner werden. So erkennt die eben zitierte Gesprächspartnerin, die ihren Kindern Kultur bieten will, zwar den Theatern keinen eindeutigen gesellschaftlichen Stellenwert, keine politische Schutzwürdigkeit zu, findet es aber

[...] gleichwohl schade, wenn sie geschlossen werden, weil ich denke, dass ein Bürger nicht nur mit den Grundbedürfnissen – was weiß ich, Essen, Trinken, Schlafen, Dach überm Kopf oder so was – lebt, sondern dass er, ich sag mal, Seelenahrung braucht. Und das kann mir entweder ein Buch vermitteln; das kann mir ne gute Predigt vermitteln; das kann mir Schauspiel vermitteln; das kann mir persönlich Musik vermitteln, also ich hab da ne Ader dafür... ein Konzert z. B. kann mir das auch vermitteln. Und wenn man an solchen Dingen spart, dann ist ein Stück weit die Buntheit des – wie soll ich sagen? – des Ausdrucks, des Lebens weg; da wird's dann grauer, sagen wir mal so; das wird dann eher... in Grauschattierungen läuft dann das Leben ab, wenn es nur noch in den Grundbedürfnissen sich erschöpft. [Z8]

Die Codings können also durchaus Werte postulieren, aber eben „für mich selbst“; auch wenn diese subjektive Ethik im vorliegenden Zitat mit vorsichtiger Analogie zu einer kollektiven hin ausgeweitet wird, bleibt das Vorherrschen des Pronomens „ich“ augenfällig. Ähnliches gilt für die direkt mit dem Obercode „Privatkomplex“ erfassten Passagen (11 Codings, 16 Prozent Fläche), wo es oft um das eigene Berührtwerden durch Theateraufführungen geht; möglicherweise hätten einige Codings dieser Gruppe auch ihren Weg unter den vorerwähnten Subcode finden können. Die Aussagen sind teilweise mit Form- und Wahrnehmungsfragen korreliert, wie im Fall der folgenden, ältesten Gesprächspartnerin des Samples. Der Obercode Privatkomplex signalisiert hier eine über die bloße Wahrnehmung hinausgehende subjektiv-biographische Aufladung. Die Befragte erzählt, dass sie früher eine stärkere Bindung ans Theater und stärkere, länger andauernde Erinnerungen an Aufführungen hatte und dass dies einer großen Flüchtigkeit gewichen ist,

... aber das liegt an mir, sag ich jetzt: Mein Leben ist auf der einen Seite viel tiefer geworden – und manches hat sich total abgeflacht; und da gehören auch solche Dinge dazu. Und dafür erleb' ich aber, wenn ich zum Beispiel in der Natur bin – da erleb' ich einen Vogel tiefer als ein ganzes Theaterstück. Das hört sich vielleicht total krass an, ist aber so. Und das hängt einfach damit zusammen, dass ich im Lauf meines Lebens... ja, man macht ja trotzdem ne Entwicklung mit, ne innere, und dadurch... bei mir ist es so, ich kann's ja nicht von andern sagen, wird halt die Wertigkeit ne völlig andre. Und von daher ist mir auch das Theater nicht mehr in dieser Wertigkeit [sic]. Es ist für mich... ne gewisse Neugier – ich geh hin, aber... mehr ist glaub ich inzwischen nimmer. Außer ich seh' was ganz Außergewöhnliches. [Z6]

Solchen Aspekten gegenüber haben die Subcodes „Ausdrucksschwierigkeiten“ und „Nicht einbezogen werden wollen“ eher ergänzenden Charakter, sind auch quantitativ nur gering vertreten. Eine mit dem zweitgenannten Code erfasste Anekdote wurde bereits im Diskurskomplex erwähnt, nämlich die der Befragten Z4 über ihre Schwester, die in den *Vagina-Monologen* von einer Schauspielerin im Publikum direkt ange-

sprochen wurde und dies so abschreckend fand, dass sie nicht mehr ins Theater gehen wollte. Ähnlich, wenn auch nicht so drastisch, halten die anderen Codings dieser zwei Gruppen ein Unbehagen an öffentlicher Kommunikation fest, wobei es in der ersten eher um das subjektiv empfundene eigene Unvermögen geht, sich etwa im Zuschauergespräch adäquat zu äußern, in der zweiten hingegen eher um die Furcht vor Zwangs-Exhibition. Die Funde bei diesen Codes sind relativ gering; als Codes etabliert worden sind sie gleichwohl, und zwar deshalb, weil die Vermutung gilt, dass habituelle Zugangsschranken zum öffentlichen Raum Theater bei denen, die eben *nicht* ins Theater gehen, hier einen Ort haben.

Ebenfalls ergänzenden Charakter, aber größeres Gewicht hat der Code „Presse nicht wichtig“ mit nur acht Fundstellen, aber 15 Prozent der Abdeckungsfläche. Teilweise werden hier die Kritikerstimmen abgelehnt, weil sie eben „nur subjektiv“ sind, teilweise deshalb, weil sie die eigene Subjektivität nicht gut genug treffen. Die Begegnung mit anderen Subjektivitäten wird hier genauso wenig als Mehrwert gesehen wie eine Bildungskomponente – dies waren Elemente des entsprechenden Gegen-Codes im Diskurskomplex. Sowohl die Gültigkeit der *Vorabindrücke*, die einem der Kritiker liefern kann, wie auch die Funktion der Entscheidungshilfe, ob man eine Vorstellung besuchen soll, werden von den drei Befragten, die sich presseskptisch äußern, mehr oder minder explizit infrage gestellt. Damit werden genau jene Gründe, die wohl am stärksten zum Lesen von Theaterkritiken motivieren, zurückgewiesen.⁵²

Im Darstellungskomplex hatten wir die Wichtigkeit des Schauspielers *als Schauspieler* gesehen. Sie ist mit dem letzten Subcode des Privatkomplexes insofern nicht zu verwechseln, als bei diesem die „Theaterleute als Personen“, also als Privatpersonen jenseits ihrer fachlichen Qualität, zum Gegenstand der Betrachtung oder Spekulation werden. Ein Besucher erzählt zum Beispiel, dass seine Frau und er sich zur Regel gemacht haben, niemals in der Pause zu gehen – erstens weil es sich danach dann oft doch noch lohne, und zweitens

⁵² Dies einer knapp drei Jahre vor dieser Fallstudie durchgeführten repräsentativen Befragung von Theaterzuschauern zufolge, bei der als Lektüre-Gründe die beiden genannten Punkte mit 32 bzw. 25 Prozent, bzgl. Regionalpresse sogar mit 41 bzw. 26 Prozent an erster Stelle standen (Boenisch, a. a. O., S. 190, Tab. 6).

... natürlich auch wegen den Schauspielern; wenn ein Schauspieler da oben steht und nach der Pause sitzt nur noch die Hälfte da... ich weiß nicht, ob's dem Schauspieler... ob's dem egal ist oder... ich hab jetzt überhaupt kein Gefühl dafür, was die Schauspieler eigentlich denken, ja? Spielen die ihre Rolle, und wenn's vorbei ist, is' aus – „interessiert mich nicht“? Oder... geht es denen auch drum, irgendwie [unverständliche Passage] wenn das Publikum so weniger wird? Keine Ahnung. [Z10]

Auch die Theaterleiter können derart in den Fokus rücken; so antwortet etwa die ältere Besucherin auf die Standardfrage nach der Wahrnehmung von Veränderungen unter der letzten Intendanz:

(Lacht.) Ha, das ist auch ne gute Frage. Ich weiß nur eins, dass natürlich am Anfang, nachdem erst der N. [vorvorige Intendant] da war – das gehört für mich zu dieser Frage jetzt dazu – da war das Urgestein N., ich weiß nicht wie lange hier Intendant, und die Leute waren ihn gewöhnt, und sie konnten auch umgehen wenn er dann mal so prägnantere Stücke brachte wie [Name „Skandalstück“], und dann war er weg. [...] Und dann kam X. [Intendant bis 2008], an sich nen völlig anderer Knabe, sag ich jetzt mal so. Und das Mittelstädter Publikum weiß [...] das Fähnlein in den Wind [sic], da geht's oft nicht um die objektiven Theateraufführungen [sondern]: Wie... was macht jetzt der Intendant, was macht der, wie sieht der aus, was tut der, hat der Liebschaften, hat der dies oder das...? Das wollen die Mittelstädter schon auch wissen, wenn sie's rauskriegen, also will jeder vielleicht wissen, ich weiß es nicht. [Z6]

Solche Referenzen – sie nehmen 11 Prozent der Fläche des Komplexes ein – können also im Diskurs der Interviewten selbst auftauchen oder anderen zugeschrieben werden, häufiger allerdings das erstere. Sie bilden eine (sehr schwache) Brücke von den Privatwahrnehmungen der Rezipienten zu jenen der Produzenten – wo der entsprechende „Betriebskomplex“ mit personalen Konflikten usw. ein sehr wichtiges Thema bildet. Auch mit dem Code „Unser Mittelstädter Theater“, der unter [vi] betrachtet wird, haben sie

eine Verbindung; mit ihm ist die gerade zitierte Passage zum Beispiel zweitcodiert. Zunächst aber müssen wir uns dem Theater als „konsumistisch“ genossenem Zeitvertreib zuwenden.

(iv) Zerstreuung

Das konsumistische Framing ist bezüglich unserer Fragestellung negativ aufgeladen. Festzustellen ist allerdings noch einmal, dass diese Negativität zunächst einmal eine rein heuristische ist. Konsumistisch ist die Fassung von Themen bzw. Aspekten eben dort, wo sie nicht *politisch* ist; das heißt nicht, dass alles, was hier auftaucht, per se zu ‚verdammten‘ wäre.⁵³ Theater als reine, flüchtige, konsequenzenlose Unterhaltung hat es sicher immer gegeben, auch wenn dieser Aspekt in der Rekonstruktion des Kapitels II.2 erst einmal marginalisiert wurde. Seine diskursiven Spuren in den Interviews zeichnen sich indes – wenn das Paradox gestattet ist – durch eine eigentümliche ‚Nicht‘-Diskursivität aus, welche die konsumistische Sphäre scharf von der des Politischen wie auch von der einer normativ definierten Öffentlichkeit als solcher (also auch kultureller Öffentlichkeit etwa) abgrenzt und welche einen Anschluss, ein Weiterreden meist verbietet bzw. versanden lässt.

Sehr anschaulich ist dies in den zwei dominierenden Codes des Komplexes: „Pauschal-immanente Bewertung“ (20 Codings, 17 Prozent Textfläche) und „nicht-argumentativ“ (11 Codings, 17 Prozent Fläche). Diese Codes haben eine starke Verwandtschaft; die entscheidende Differenz zwischen ihnen lässt sich vielleicht an einem Coding deutlich machen, wo *beide* zur Anwendung gekommen sind. Es stammt aus dem mit konsumistischen Codes am dichtesten codierten Interview der Serie. Die Befragte hat zuvor angegeben, Publikumsgespräche eher nicht zu besuchen, Stück-Einführungen aber sehr wohl. Auf die Frage, ob sie dann die Einführungen in der Regel interessant finde, antwortet sie:

⁵³ Die Abschnittsüberschrift „Zerstreuung“ ist in Anlehnung an Pascal (*Gedanken*, Leipzig 1992, S. 68ff. [132–139]) gleichwohl metaphysisch negativ aufgeladen. Sie hebt damit eine fast unentrinnbare Meta-Normativität ins Bewusstsein, die mit der schieren Klassifizierung ‚bloßer‘ Unterhaltung bzw. einer ‚konsumistischen‘ Einstellung verbunden ist.

Hm... kommt drauf an wie derjenige es dann gestaltet, also wie er mit dem Publikum oder diejenigen, wo sich das anhören... wie sehr er mich dann in den Bann zieht. Also, es gibt ja sehr unterschiedliche Arten wie jemand so die Einführung dann schmackhaft machen kann. Und, ähm... ich hör mir's an, aber ich find's jetzt nicht... also, ich hab jetzt bisher noch nicht so ne gute Einführung erlebt, so dass ich gedacht hab: Hätt' ich jetzt gebraucht oder auch nicht [sic]. [Z4]

Der erste Satz dieser Replik ist mit dem Code „Form-, Wahrnehmungsfragen“ zweitcodiert, weil er eine gewisse ästhetische Beurteilung der Rhetorik des Einführenden (in der Regel sind dies Dramaturgen) zumindest impliziert. Aber diese bleibt *pauschal*, woran auch das folgende Epitheton „schmackhaft“ nichts ändert. Der Code der pauschal-immanenten Bewertung zeigt eine Normativität an, die ikonologisch am besten mit dem erhobenen „Like“-Daumen der Facebook-Sprache wiedergegeben wäre (oder eben mit dem gesenkten als seinem bei Facebook tabuisierten Gegenstück). Sie wurde im Grundbegriffskapitel, im Hinblick auf den Konsumismus, als „ausschließlich individuelle Präferenz“ bezeichnet. Der Code „nicht-argumentativ“ wiederum – ein zweites Indiz für das Konsumistische – zeigt darüber hinaus an, dass die Argumentation gewissermaßen verweigert wird oder ‚scheitert‘ – hier evident beim eigenen misslingenden Versuch der Interviewten, ihre Präferenzen deutlicher zu machen oder zu begründen. Im Unterschied zum erstgenannten Code wurde der zweite also dort angewandt, wo Argumentation dem Gesprächsverlauf nach zu erwarten wäre bzw. sogar versucht wird, aber dann doch ausbleibt bzw. abbricht. Dieses Ausbleiben war etwa bei der unter [ii] bereits angeführten Anekdote der Interviewpartnerin Z4 über die *Vagina-Monologe* zu beobachten. Das Scheitern kann aber auch auf gewissermaßen ‚höherem‘ Niveau sich ereignen, was es beinahe noch gewichtiger macht. Die Befragte Z3 etwa, eine überdurchschnittlich diskursiv und politisch codierte Interviewpartnerin, die den Wert von „Redeanlässen“ und „Denkanstößen“ hervorhebt, referiert (korrekt) die Inszenierungs-Anlage der Geschwister Saladin und Sittah in *Nathan*

der Weise als inzestuös, und dass dies die Schüler, mit denen sie die Aufführung besuchte, irritiert hätte – all dies fand sie „spannend“. (Auf den Gebrauch dieses Wortes werde ich gelegentlich der Produzenteninterviews zurückkommen.) Daran schließt sich folgender Dialog an.

F: Fanden Sie das denn sinnvoll, so'ne inzestuöse Andeutung da mit reinzunehmen?

A: Ähm, also... ich dachte einfach, das is ein Denkanstoß, noch mal. Weiß ich nicht so recht...

F: Na ja, wenn's ein Denkanstoß ist, müssen Sie ja auch was gedacht haben (lacht) dazu...

A: Ja... also, ich hab jetzt... die Schüler haben das bei „Feuergeischt“ ja auch noch mal so angesprochen. Und ich hab Ihnen dann ein bisschen von Georg Trakl erzählt und von den Gedichten und hab gesagt: ich muss was mitbringen von Georg Trakl... und da is' ja auch ein bisschen was da zwischen dem Trakl und seiner Schwester, und... ja... also, Familie ist ein ganz belastetes Thema... also, ich fand schon... ja, es macht doch vielleicht Sinn. Mhm. [Z3]

Ganz offenbar kann der „Sinn“ der Inzest-Interpretation jener Charaktere nicht erschlossen werden. Beim Versuch, dies zu tun, gleitet die Befragte ins Bildungsbürgerliche bzw. ins Analogisieren ab; diesseits der Frage nach etwaiger Plausibilität einer Argumentation scheitert die Argumentation bereits als solche. Ein solches Scheitern als ‚konsumistisch‘ zu rubrizieren, mag eine gewisse interpretatorische Härte bedeuten, resultiert aber unausweichlich aus den Überlegungen des Kapitels I.2c.⁵⁴

Der Code der pauschalen Bewertung hingegen versammelt bewertende Textpassagen, bei denen Argumentation zumeist erst gar nicht versucht wird; die Bewertungen sind dabei *niemals* mit dem politischen Code „Normativität“ zweitcodiert. Ihnen mangelt es völlig an dem für diesen letztgenannten Code spezifischen Allgemeingültigkeits-Anspruch,

⁵⁴ Eine Art Wurmfortsatz dieses Codes bietet die Kategorie „nicht-polarisierend“ mit nur zwei Fundstellen. Sie erwuchs natürlich deduktiv aus der Arbeitsdefinition des Konsumistischen in den Grundbegriffen. Gemeint sind Äußerungen, die darauf schließen lassen, dass man seine Meinung notfalls auch fallen lässt, nicht auf ihr beharrt bzw. sie nicht offensiv vertritt. Die geringe Ausbeute dieses Codes deutet nicht etwa auf ihr Gegenteil, eine starke Neigung zur Polarisierung (siehe nächstes Unterkapitel), sondern möglicherweise auf die zweifelhafte Bedeutung dieser Dimension für den politischen Raum Theater als solches – ein wichtiges Thema für die Diskussion.

nicht nur in explizit gesellschaftlicher Hinsicht (die auch bei dem Normativitäts-Code nicht der Regelfall ist), sondern auch in der schwächeren Bedeutung des Geschmacksurteils als einer Artikulation des „Gemeinsinns“⁵⁵ die Hannah Arendt als Brücke zum politischen Urteil verstanden hatte. Das Heben bzw. Senken des Daumens unter dem Pauschal-Code, oft signalisiert durch ein häufiges Vorkommen der Worte „gut“ bzw. „nicht so gut“ usw., wird nicht sosehr als eine Annäherung an den Gegenstand der Betrachtung vorgenommen denn vielmehr als eine Art ‚Abhaken‘, als ordnender Vorgang, der die Betrachtung geradezu ab- oder ausschließt. Gerade etwa hat der Interviewpartner Z10 hervorgehoben, dass klassische Stücke wie *Nathan der Weise* ihm ob ihres Gesellschaftsbezuges und ihrer kulturellen Latenz, ihres Wiedererkennungswertes, im Gedächtnis bleiben. Auf die Nachfrage, ob man dann die unterschiedlichen Inszenierungen – konkret: die aktuelle und die der vorvorigen Intendanz – auch vergliche, kommt dann folgende Antwort:

A: Macht man schon. Wobei mir immer noch „Nathan der Weise“, wo [Name vorvoriger Intendant] selbst den Nathan gespielt hat... den hab ich gut in Erinnerung, ja? Das hat sich mir mehr eingeprägt, muss ich sagen. Ja.... ein Stück, was ich auch sehr gut fand, das war’n die „Räuber“, ja? fand ich auch gut. Das ist auch etwas, was sich bei mir festgesetzt hat.

F: War ja unter [Name des vorigen Intendanten].

A: Ja, also das war mal... das war gut. Das muss ich sagen. Und dann ein Stück, das ham wir jetzt auch in Mittelstadt gesehen, aber dann vor allem bei den Burgfestspielen in [Name Kleinstadt]... „Faust“, ja? Vor zwei Jahren war das. Das war echt... das war schon gut. [Z10]

Die Zuordnung zum Pauschal-Code und seine Essenz bedürfen hier wohl keiner weiteren Erläuterung. Mit den beiden genannten Codes überschneidet sich bisweilen der eher informative Code „*Aufführung unzugänglich*“ (11 Codings, 16 Prozent des Textes). Bloß informativ ist er insofern, als die Zuschauer darüber (reflektiert) berichten, dass sie sich einer Aufführung gedanklich nicht annähern konnten. Manchmal wird dafür eher den Theatermachern die Verantwortung

angelastet, manchmal der eigenen Person. In beiden Fällen aber bleibt auch diese Beschreibung pauschal und eben jenem Unverständnis verhaftet, das beschrieben wird – es wird somit doppelt beglaubigt, und die ‚träge‘, konsumistische Konnotation des Codes wird verstärkt. Bisweilen wird zumindest *versucht*, das Unverständnis subjektiv näher zu erläutern:

Ich hab mich früher nicht so sehr interessiert für die alten griechischen Dramen. Also, schwer empfind ich’s, wenn etwas gesprochen wird in Originalton sozusagen, also im Versmaß von Shakespeare oder im... diese alten griechischen Verse, die da vom Drama her vorgegeben sind. Wenn die alte Sprache benutzt wird, dann brauch ich das Bild. Weil, das interessiert mich eigentlich nicht. Da komm’ ich nicht richtig rein, in diese alte Sprache. Da krieg ich selber nicht genügend Bild im Kopf. Da brauch ich sehr lang, um da reinzukommen. Und da genieße ich das Theater, wenn ich das habe – und das hab ich früher immer abgelehnt, dass überhaupt... griechische Dramen sozusagen... das wollte ich eigentlich gar nicht gern angucken, auch im Theater nicht. [Z8]

Die Stelle ist interessant wegen der in ihr manifesten Zurückweisung – allerdings teilweise eingeschränkt durch das Präteritum – eines dialogisch-diskursiv verfassten Theaters, zumal jenes der Griechen und Shakespeares. Diese Zurückweisung macht die konsumistische Konnotation plausibler, welche ansonsten bei diesem Coding nicht ganz eindeutig ist. Wird nämlich einerseits von den Befragten hier das Nicht-Gefallen, Nicht-Brauchbar-Sein einer ‚Ware‘ konstatiert, und das Nicht-sich-Ereignen diskursiver Aneignung, so wird dieses andererseits doch oft auch bedauert – was das Potenzial einer Änderung birgt. Gleichwohl überwiegt das faktische, informative Moment der Nicht-Begegnung: Hat mir nicht gefallen, hab ich nicht verstanden, fertig.

„*Vergessen*“, ein ebenfalls gewichtiger Subcode (16 Fundstellen, 11 Prozent des Textes), markiert eine Art Gegen-Code zu dem der Latenz aus dem Diskurskomplex. Er enthält fast ausschließlich Textstellen, in denen der Diskurs des Interviewten gewissermaßen selbst ‚versagt‘ und auf eine Nachfrage oder, interessanter noch, einen eigenen Thematisierungsimpuls nicht reagieren kann, weil die Aufführung oder der

⁵⁵ Vgl. Kant, *Kritik der Urteilskraft*, Hamburg 1990, S. 79ff. [§§ 20–22].

Moment, um die es geht, eben vergessen wurden. In einem anderen, biographischer angelegten Interviewdesign hätte dieser zur Latenz komplementäre Aspekt der Kurzlebigkeit von Erlebnissen ganz sicher ausführliche Thematisierung verdient; hier taucht er nur insoweit auf, als er den Diskurs torpediert. Ein einziges Coding reflektiert diesen Prozess allgemeiner:

Komischerweise vergisst man die Stücke unheimlich schnell wieder. Die meisten Stücke. Und oft, wenn Bekannte fragen: „Na, was habt ihr denn gesehen?“, dann fängt man schon an zu überlegen – das geht nicht nur mir so, sondern auch meiner Frau – „Was ham wir denn gesehen beim letzten Mal oder beim vorletzten Mal?“ Dann ist das irgendwie weg, ja? und, ich mein’, auch vom Inhalt her, ja? Wenn man dann... „ah ja, das war das und das Stück, mit dem und dem Titel“... und dann: „Sag mal, was war’n da überhaupt der Inhalt?“ [...] Da frag ich mich manchmal: Ja, da bleibt ja gar nix hängen! Ja? Das ist ja... dann is das wieder weg! Und so gibt’s eigentlich auch wenige Stücke, die so richtig in der Erinnerung verhaftet geblieben sind. [Z10]

Die Frage, ob über Dinge, die so gründlich vergessen wurden, überhaupt nachgedacht, gar gemeinsam nachgedacht worden sein kann, wäre weiterer Erörterung wert. Im Rahmen dieser Fallstudie konnte ich mich ihr kaum annähern. Ein mit neun Fundstellen und 11 Prozent der Textfläche ähnlich starker Code im Komplex, die Zuschreibung es seien „andere [Zuschauer] zu wenig reflexiv“, hätte zum Beispiel mit Nachfragen der Art angereichert werden können, ob man auch meine, diese anderen würden sich die Dinge *nicht merken*, und wie einem das eigentlich selbst widerfahre. So wie die Interviews indes wirklich geführt wurden, bezeichnet der letztgenannte Code lediglich den Vorgang, dass die Interviewten „dem Mittelstädter Publikum“, einer Mehrheit oder bestimmten Gruppen desselben usf. eine Haltung zuschreiben, die Meinungsbildung verweigert – mit der weiter oben (Unterkapitel 1b) bereits erwähnten Ambivalenz, dass die (Experten)-*Information* darin auf den ‚Konsumismus‘ deutet, der Vorgang der Zuschreibung selbst jedoch auf den impliziten Anspruch, es selber damit anders zu halten. Diesen Anspruch *per se* bereits dem Diskurskomplex zuzuschreiben, hätte indes eine allzu optimistische und spekulative Deutung beinhaltet.

Es gibt – was bei bereitwilligen Interviewpartnern, die zudem öfter ins Theater Mittelsstadt gehen, nicht überrascht – nur wenige (fünf) Passagen die mit „*Indifferenz/Resignation*“ codiert wurden; immerhin aber gibt es sie. Sie stammen einerseits aus dem Interview Z6 mit einer älteren, andererseits aus dem Interview Z4 mit einer jüngeren Besucherin. So wie die erste, mit dem Privatkomplex codiert, „einen Vogel tiefer als ein ganzes Theaterstück“ erleben kann und konstatiert, in ihrem Leben habe Theater mittlerweile einen viel geringeren Stellenwert, beschreibt sie immer wieder auch eine gewisse Gleichgültigkeit gegenüber der Bedeutung von Theater überhaupt. Sie ist eine der wenigen, welche das Szenario eines Einsparens von kommunalen Theatern nicht rundweg ablehnen:

Ja, das ist die Frage: Was würde passieren, wenn die Theater eingehen? Ist natürlich ne völlig idiotische Frage, weil sie nicht eingehen werden, und das ist auch richtig so. Aber wär’ dann... würde die Menschheit dann so viel verlieren? Das mit dem Kino... Ich mein’, das Theater ist immerhin noch was Lebendigeres, wo noch lebendige Menschen auf der Bühne sind und viel von sich geben, ja? Aber es sind trotzdem Rollen. Alles ist ne Rolle. (Lacht.) Das ganze Leben ist irgendwo ne Rolle. Vielleicht hört sich das für Dich sehr resignierend an; aber ich bin keineswegs ein Mensch, der resigniert lebt. Ich seh’ nur manches heut’ einfach bisschen anders oder nüchterner oder... oder wie auch immer. [Z6]

Diese Stelle ist in sich sehr differenziert, weshalb sie gleichzeitig mit den von der Indifferenz weit entfernten Codes der Normativität (die Grenzen des Wertes von Theater im allgemein-menschlichen, aber gesellschaftlichen Leben) und der Kathexis (Menschen, Rollen, Ausdruck) codiert ist. Das resignative Moment indes prägt die Stelle entscheidend, auch wenn die Interviewte es bevorzugt, statt Resignation von „Nüchternheit“ zu sprechen. Solche Haltung gegenüber dem Theater ist natürlich keineswegs „konsumistisch“ – aber als Sich-Abwenden, als Achselzucken bezüglich der Relevanz dieses öffentlichen Raumes stellt sie eine negative Variante jenes Nicht-Ernstnehmens dar, das die konsumistische Einstellung kennzeichnet. Im Grunde wird hier implizit eben die *Diagnose* „bloß Zerstreuung“ gestellt – womit das Thema dann abgeschrieben ist. Dieses Abschreiben zeigt sich dann kruder und ‚stummer‘ auch bei der an sich eher

konsumistisch-positiv eingestellten jüngeren Interviewpartnerin, wenn sie, mit dem gedankenexperimentellen Dilemma einer Kommune konfrontiert, die entweder das Schwimmbad oder das Theater einsparen muss, antwortet: „*Na gut, da muss man... Was soll man dann machen? Auf die Barrikaden gehen? Ich mein: Schwimmbad ist auch wichtig.*“ [Z4]. Die „lange Pause“, die das Interviewprotokoll nach diesem Satz festhält und in der ich vergeblich auf eine weitere Ausführung der Befragten wartete, zeigt besser noch als der Satz selber jenes Achselzucken und Abwenden an, von dem wir sprachen – bzw. auch die Weigerung, das Thema zu politisieren.

Direkt mit dem Obercode des Konsumkomplexes sind Stellen codiert, die wie das oben im Privatkomplex angeführte Zitat der Mutter, die ihren Kindern Kultur bieten möchte, Austauschbarkeit des Theaters mit anderen Waren oder Gütern suggerieren bzw. eben wieder jene „ausschließlich individuelle Präferenz“ ausdrücken, die das Konsumistische kennzeichnet. Diese Stellen machen nur sechs Prozent der Textfläche aus. Bedeutender sind, zusammengekommen, die verwandten Codes „*Kundenorientierung*“ und „*Sparzwang und Kommerz*“ (sieben bzw. neun Prozent). Sie kreisen beide ein Verständnis des Theaters als kommerzielle Dienstleistung ein, aber auf sehr verschiedene Art und Weise. Die Kundenorientierung erscheint im chronologisch frühesten Coding der Gruppe, einer Reflexion der beruflich im Theatermanagement tätigen Zuschauerin, explizit, und zwar beim Thema der vorigen Intendanz, wo die Zuschauer „davonliefen“, weil sie sich „von oben herab“ behandelt fühlten. Auf die Nachfrage, ob sie tatsächlich von oben herab behandelt wurden, antwortet die Interviewpartnerin:

Also, aus meiner Einschätzung würd ich sagen: ja, da am Anfang relativ viele Parolen rausgegeben wurden: „Wir zeigen der Provinz jetzt mal, wie Großstadttheater gemacht wird“, und das find ich eigentlich ne Respektlosigkeit gegenüber dem Publikum, was eigentlich kein Theatermacher sich leisten kann. Wir sind ja auch ein Dienstleistungsbereich, wo man auf die Kunden zugehen muss. Und in der heutigen Zeit, wo die Kultur als freiwillige Aufgabe ja immer wieder zur Disposition steht, muss man jeden Kunden sozusagen pflegen und für die Zukunft erhalten.“ [Z1]

Entsprechend äußern die meisten anderen Textpassagen aus dieser Gruppe dann auch ein Wohlgefallen an erfolgreichen Dienstleistungen der aktuellen Intendanz: man bekomme etwa das Kulturgut *Buddenbrooks*, einen „Riesen-Schinken“, durch die aktuelle Theateradaption „komprimiert verpackt“ [Z4], man würde durch pünktlichen Vorstellungsbeginn „von Anfang an stimuliert“ [Z7], usw. – Die Dimension der Dienstleistung wird unter dem Code „Kommerz“ hingegen weniger gewürdigt als *reflektiert*, und dies gelegentlich auch kritisch, etwa wenn ein Befragter anmerkt, der Aufschwung der Privattheater in der Region mit ihrem „Abschöpfen“ alles dessen, „was zum Lachen ist“, weise dem Theater Mittelstadt den *unique selling point* des Ernsten und Gedankenschweren zu und das schrecke viele Leute ab; was aber sich rentiere, das sei „Cash, Cash, Cash... Lachstücke“ [Z2]. Oft im abschließenden Interviewteil bezüglich der Zukunft der Theater angesiedelt, wird in diesen Codings teilweise auch der Sparzwang bedauert, der die Theater in eine noch stärkere unmittelbare, unfreie Dienstleistungsorientierung geradezu hineintreibe.

Wie man sieht, erscheint das Konsumistische in diesem Interviewkorpus hinter sehr vielen Masken: Mit zehn aktiven Codes ist diese Gruppe die strukturell differenzierteste. Demgegenüber steht ein eher geringes quantitatives Gewicht dieses Komplexes. Beim folgenden, für uns interessantesten Block, scheint es umgekehrt zu stehen: eine hohes Gewicht, aber relativ einfache kategoriale Linien. Die Detailanalyse indes wird zeigen, dass sich hinter letzteren dann doch eine beachtliche Vielfalt verbirgt.

(v) Der politische Raum

Die vier Merkmale des Politischen, die im Grundbegriffskapitel herausgeschält wurden, finden sich im Codesystem der Zuschauerinterviews prominent wieder; zusammen erfassen sie fast drei Viertel der unter dem Politikkomplex kumulierten Textfläche. Dabei ist vorab zu bemerken, dass in dem *strengsten Sinn*, der der ‚Definition‘ im Grundbegriffskapitel zu entnehmen wäre, nur ein einziges der vielen Codings „politisch“ codiert ist, nämlich die bereits zitierte Replik der Lehrerin, die über das Pro und Contra mit ihren Schülern zur Inszenierung *Feuergesicht*, zu Mobbing und Amokläufen usw. berichtet und nachsinnt. Diese Passagen sind mit *allen vier* Kategorien codiert.

Alle anderen Codings hingegen weisen maximal drei überlappende „politische“ Codes auf, meistens nur zwei, oft auch nur einen einzigen. Dies festzuhalten ist vor der genauen Betrachtung der einzelnen Unter-codes wichtig. Spätestens in der Schlussdiskussion nämlich wird zu klären sein, ob diese Fallstudie dazu Anlass geben kann, den Begriff des Politischen ‚schwächer‘ zu operationalisieren – oder ob umgekehrt, wenn nur der kumulierte, starke Begriff wirklich „politische Öffentlichkeit“ definiert, der Befund bezüglich des Stadttheaters (jedenfalls in Mittelstadt) doch negativer ausfällt, als wir auf den ersten Blick meinen.

Den größten Teil der Textfläche des Komplexes (31 Prozent) nimmt der Code „Normativität“ ein – der stärkste Einzelcode im gesamten System. Die Mehrheit (18 von 25) der entsprechenden Codings – in denen Verben wie „müssen“, „sollen“, „brauchen“, „dürfen“ usw. gehäuft auftauchen – ist entweder in den Beantwortungen der Fragen nach dem „Stellenwert des Theaters in Mittelstadt“ angesiedelt oder in denen der Fragen nach kommunalen Einsparungen und nach der Zukunft von Theater überhaupt.⁵⁶ Mehrheitlich, mit partieller Ausnahme der unter [iii] bereits zitierten Interviewpartnerinnen Z5 und Z6, lehnen die Befragten die Vorstellung, das Mittelstädter oder überhaupt kommunale Theater könnten geschlossen werden, entschieden ab. Die Reflexionen sind nicht immer so politisch reflektiert wie die folgende, stellen aber immer einen klaren Wert des Theaters heraus, den man für nicht ersetzlich hält: für die Stadt, die Bildung der Menschen, die Jugendlichen oder eben, wie hier, für „eine menschliche Gesellschaft“.

Also, ich seh', dass die Not [der Kommunen] sehr groß ist, die finanzielle, aber ich bin politisch absolut dagegen. (Lacht.) Ich vertret' da ne ganz andre Linie. Ich denk', die Kommunen müssen dafür Geld ausgeben eher, für Theater, Kultur, Soziales, und die Politik müsste sich zu andren Maßnahmen durchringen. Also, was ich jetzt sage, ist natürlich gar nicht so... so Mainstream. Ich denke, wir brauchen eine Politik die das Geld woanders holt, und wir brauchen... also, für die Jugendlichen und die Bevölkerung, für die Menschen brauchen wir mehr Kultur, wenn wir eine menschliche Gesellschaft wollen und gebildete Leute, die fair und freundlich miteinander umgehen, brauchen wir Theater, Kultur, Kunst, und wir brauchen (lacht) anständige Arbeitsbedingungen für alle, faire Verträge und sozialversicherungspflichtige Jobs. Ja, aber das ist natürlich... wie soll man sagen? Ich weiß, das wird als utopisch abgetan. Aber ich denk, dass es so ist, dass die Gesellschaft insgesamt sehr davon profitieren würde. Natürlich ist es so. Wir brauchen auch mehr Lehrer und kleinere Klassen. Aber gut, ich bin ja wie gesagt Personalrätin und Gewerkschaftlerin, und ich vertret' da ne andere politische Linie. Und wir brauchen nicht lamentieren über sei's jetzt [1. Name Stadt mit Amoklauf], [2. Name Stadt mit Amoklauf] oder Hartz-IV-Familien und die Unterschichten, und dass wir, was weiß ich, zu viele Jugendliche haben ohne Abschluss, die rumpöbeln oder Alkohol trinken oder sonst was, wenn wir eben nicht in Soziales und Kultur und Bildung investieren. Ich glaub, des wär der Weg... der andre Weg, den man gehen könnte. [Z3]

Diese Passage ist neben dem Privat-Code „Bildungsauftrag“ mit vier Subcodes aus dem politischen Komplex codiert: Normativität, Gesellschaftsbezug⁵⁷, Politik als Gesprächsthema (weil die Befragte von sich aus ein Gespräch über Politik im engeren Sinne

⁵⁶ Dies bedeutet umgekehrt und negativ, dass die Normativität dessen, *was auf der Bühne geschieht bzw. verhandelt wird*, im Interviewkorpus eher nachrangig ist. Gewertet wird von den Zuschauern das Theater selbst, selten seine Inhalte – wenn man von jener ‚anderen Normativität‘ des gehobenen oder gesenkten Daumens absieht, über die wir unter dem Stichwort Konsumismus bereits sprachen. Eine der Ausnahmen, abgesehen von der bereits zitierten Passage über *Feuergesicht*, stellt die Reflexion der Interviewpartnerin Z7 über ein am Theater Mittelstadt aufgeführtes französisches Schauspiel dar, dessen Normativität sie als „kommunistisch“ verortet und daher klar ablehnt. Sie liegt mit der Diagnose selbst wohl richtig. 1957, als man in den USA überaus feinnervig bezüglich antikapitalistischer Implikationen war, hatte Arthur Miller das Schauspiel, um das es hier geht, das radikalste Stück genannt, das er jemals gesehen hätte, und „die schonungsloseste Anklage der Welt gegen private Ausbeutung“ (*Broadway von O'Neill bis heute*, Leipzig & Weimar 1986, S. 135). Das Stück wurde von der Theaterleitung übrigens der Logik der Spielzeitplanung gemäß im Winter 2007/08, also vor dem Ausbruch der Banken- und Wirtschaftskrise auf den Spielplan gesetzt, hatte aber auf dem Höhepunkt derselben, nämlich im Februar 2009 Premiere. Obwohl diese Premiere vor dem Untersuchungszeitraum liegt, werde ich ob des interessanten Falles von direktem Zeitbezug im Pressekapitel kurz darauf zurückkommen.

⁵⁷ Eine genauere Interpretationsmethode wie die der Objektiven Hermeneutik könnte dieser Passage u. U. nachweisen, dass Pluralität und Parteinahme/Polarisierung ihr genauso inhärent sind, wenn auch eher implizit. Die Methode des Codierens durch nur einen Codierer, der sich an dem ausrichtet, was an der Oberfläche des Textes manifest ist, zeigt hier ihre Schwäche (in diesem Fall zugunsten der politischen Codes).

initiiert und indirekt erkennen lässt, dass ihr solches auch im Alltag nicht fremd ist) sowie Engagement in der Stadt (Personalrätin und Gewerkschaftlerin). Die Anwendung des Codes „*Gesellschaftsbezug*“ bedarf hier keiner weiteren Erläuterung; er führt in diesem Falle zu einer Thematisierung des Problems weit über den Ausgangsfall Theater hinaus und bezieht sich klar auf den Raum der Bundesrepublik Deutschland. Diese Ausdehnung des Bezugs, die aus der Inklusionslogik politischer Öffentlichkeit folgt (s. o., Kapitel I.1), scheint von der Redenden selbst mit gewisser Verblüffung wahrgenommen zu werden; die ‚Unverhältnismäßigkeit‘ der Ausführungen nimmt sie zweimal mit Lachen vorweg, relativiert oder ‚entschuldigt‘ sie. Der Gesellschaftsbezug muss nicht bundesrepublikanisch sein, wie anhand des Stückes *Brennende Geduld* klar wird, das mit dem Militärputsch in Chile 1973 endet. Ein entsprechender Dialog zwischen Interviewer und Interviewter ist auch deshalb interessant, weil er sich von der Feststellung letzterer, die Kritik eines anderen Stückes habe sie „nicht so ange-macht“, weil sie sich nicht vorstellen konnte, „was da als Botschaft vermittelt werden sollte“, zu dem chilenischen Stück bewegt. Von diesem sagt sie, sie hätte die Prosavorlage und damit „die Botschaft“ ja schon gekannt, der Theaterabend habe aber dann doch einen Mehrwert erbracht:

A: Auf jeden Fall. Ja, auf jeden Fall, weil, es ist ja... ich hab ja n eigenes Bild im Kopf im Buch, und da ist jetzt noch mal n anderes Bild... oder da wird n Bild vermittelt. Also ich hab zum Beispiel diese politische Dimension so nicht wahrgenommen gehabt, so intensiv.

F: Interessant – weil es viele Leute gibt, die sogar sagen, im Buch sei das stärker als im Theaterstück.

A: Mhm. Vielleicht hab ich das überlesen dann einfach, weil halt das mich nicht... damit so gereizt hat in dem... an dem Ganzen. Hat mich mehr so diese Liebesbrief-Situation gereizt dann vielleicht im Buch. Aber hinterher war für mich das Eindrückliche: Wo waren denn die Menschen eingebunden in ihrer Zeit, in ihrer Gesellschaft, in... in dem Leben, das sie da geführt haben? Und das hat mich dann... ja, beeindruckt dann. [Z8]

Obgleich die Passage weder mit dem Code der Latenz explizit gekennzeichnet ist noch mit dem der Kathexis (siehe [vii]), schimmert beides durch den Gesell-

schaftsbezug hindurch bzw. steht mit ihm in einer Dialektik. Die Befragte empfindet nicht nur, dass das Stück ein Vergangenes verlebendigt (Latenz); es verlebendigt insbesondere *Menschen* (früherer Generationen und eines fremden Landes) *in ihrer Gesellschaft*, also ihr Rollenhandeln (Kathexis). Die Befragte selbst hat bei der Lektüre der Buchvorlage stärker den Akzent auf die Menschen gelegt; die Aufführung hat ihn für sie stärker zur Gesellschaft hin verschoben. Gleichwohl pendelt ihr Argument zwischen beiden Aspekten hin und her; deutlich wird dies insbesondere an dem im strikten Sinne unlogischen Verlauf des Satzes: „eingebunden... in ihrer Zeit, in ihrer Gesellschaft, in... in ihrem Leben“. „Eingebunden“ sind die Menschen in ihr eigenes Leben keineswegs im selben Sinne wie in die Gesellschaft; sie „führen“ es vielmehr, wie die Befragte richtig sagt. Mit dem Ende des Satzes kommt sie – gewissermaßen durch Beugung der Semantik – wieder auf den individuellen Kontext zurück, von dem sie ausgegangen war. Dass sie das Verhältnis beider vorher ausdrücklich reflektiert, sichert diesem Coding zusätzlich zum Gesellschaftsbezug das Merkmal der „*Pluralität*“.

Diese Pluralität der Perspektiven, in denen die selbe Sache erscheint und zum gemeinsamen Gegenstand, zur „Welt“ im emphatischen Sinne wird, wurde im Grundbegriffskapitel im Anschluss an Hannah Arendt als zentrales Co-Definiens politischer Betrachtungsweise herausgeschält. Damit der entsprechende Code angewandt werden konnte (in insgesamt 29 Fällen), war ein gleichzeitiger Gesellschaftsbezug (wie bei der eben zitierten Passage) nicht notwendig; effektiv war er nur in sechs Fällen mit vorhanden, darunter allerdings die quantitativ umfänglichsten, also die mit dem ausführlichsten Rasonnement. In etwas über einem Drittel der Fälle bezogen sich die perspektivisch differenzierenden Passagen auf konkrete Theaterstücke. Einen besonders ‚reinen‘, gleichzeitig aber Sonder-Fall solcher Stückbetrachtung stellt die folgende Erörterung dar. Sie ist mit keinem weiteren Code versehen als nur dem der Pluralität. Was dem Interviewten wichtig ist am Bühnengeschehen, ist nämlich die Pluralität; sie erscheint also hier nicht als Perspektive des Betrachtenden, sondern als *Thema*:

A: [über einen erzählenden Monolog] Ich glaub', das wär' eher etwas gewesen in das ich seltener gehen würde, weil ich, wenn ich ins Theater gehe, dann... Interagieren von Men-

schen haben möchte oder... keine Ahnung... hätt' ich jetzt mal so gesagt.

F: *Du fandst es also untheatralisch, mit anderen Worten?*

A: *Nein, es war... er hat das ja schon besonders erzählt ... aber ich glaube, es hätte mir mehr Spaß gemacht, wenn auch andere Menschen mit agiert hätten. [Z9]*

An anderen Stellen, den typischeren, werden Interpretationen der Inszenierung etwa im Verhältnis zur Textvorlage reflektiert. Dabei handelt es sich eigentlich um das, was intuitiv am konkretesten unter Perspektivenpluralität im Theater zu erwarten gewesen wäre; das Vorkommen solcher Passagen im nur einstelligen Bereich ist von daher ziemlich *niedrig* zu nennen. Öfter hingegen, nämlich in 14 Fällen, ist eine Parallelcodierung mit Kategorien aus dem Diskurskomplex erfolgt, etwa wenn es den Befragten wichtig ist, sich mit andern im Theater auszutauschen, ohne dass sie das im Interview selbst an einem bestimmten Stück oder Thema festmachen:

[...] einfach mit Leuten, die sich einfach auch n bisschen mit Theater auskennen, sich zu unterhalten, welchen Eindruck das bei den anderen erzeugt hat das Stück, oder allein die Inszenierung im Vergleich zu anderen Inszenierungen, die man gesehen hat oder die an dem Haus vielleicht schon mal da waren vor n paar Jahren... ähm, sich da sozusagen in Diskussionen anzunähern. Also jeder sieht ja durch seine subjektive Wahrnehmung quasi die Sache meistens ganz anders, und es gibt ja Produktionen wo man eigentlich von vielen Leuten hört: Es ist total schlecht, und dann bin ich eigentlich schon auch neugierig drauf, das mit eigenen Augen zu sehen, um mir selbst ne Meinung zu bilden, und das stachelt mich dann eigentlich um so mehr an, hinterher dann mit denen zu diskutieren, warum sie das schlecht fanden. Und sich dann sozusagen drüber auszutauschen, was die Kriterien für gutes oder schlechtes Theater sind. [Z1]

Man kann in solchen Fällen großzügig davon ausgehen, dass die Selbstauskunft vertrauenswürdig ist, und annehmen, die konkreten Diskussionen um das Bühnengeschehen fänden, wenn schon nicht im Interview selbst, so doch im Besucheralltag tatsächlich statt. Dabei liegt der Akzent auf der „Meinungsbil-

dung“ im Sinne des entsprechenden Codes aus dem Diskurskomplex: nicht innerer Dialog (wie im Falle der weiter oben erörterten Passage aus Z8), sondern tatsächlicher, äußerer. Dabei scheint die Normativität des letzten Satzes im Zitat eher ein Darstellungs-Kriterium anzupeilen („gutes oder schlechtes Theater“); Analoges gilt für andere Codings dieser Untergruppe. Indes lohnt es, bei diesem Interview um der Schärfung des Begriffs der Pluralität willen einen Augenblick länger zu verweilen.

Als die Befragte später artikuliert, warum Presse für sie wichtig ist, zeigt sich eine Mehrfachcodierung mit den Kategorien der Pluralität und der Wahrnehmung. Die Interviewpartnerin sagt wörtlich, sie lese Theaterkritiken am liebsten nach der Aufführung, um zu sehen: *„Was hat der Kritiker gesehen, was ich auch gesehen hab?“*, also um *„quasi in verschiedenen Kritiken so'nen Rundumblick von verschiedenen Perspektiven zu erhalten“* [Z1]. Hier ist die Formulierung ganz am Schluss („Rundumblick von verschiedenen Perspektiven“) mit dem Problematisierungs-Code „ROT“ markiert worden, d. h. sie fiel als analysierenswert auf. Bemerkenswert ist vor der eigentlichen Markierung der dem artikulierten Kriterium der Pluralität entgegenstehende scheinbare Lapsus *„was ich auch gesehen hab“*. Einen Lapsus vermutet man deshalb, weil im Kontext der Stelle eigentlich das Gegenteil zu erwarten wäre: Was hat der Kritiker *anders* gesehen? Gleichwohl ergibt die Sequenz einen Sinn; die Befragte hatte vorher gesagt, sie wolle sich *vor* der Aufführung bereits eine Meinung bilden und diese danach mittels der Kritiken „überprüfen“. Man könnte also vermuten, dass die Suche nach *Bestätigungen* der eigenen Meinung – seit Festinger wohl ein kognitionspsychologischer Gemeinplatz – hier das eigentlich Motivierende ist. Schon in einer an die weiter oben zitierte anschließenden Passage des Interviews hatte dieselbe Befragte sich widersprochen und schließlich selbst korrigiert, als sie beschreiben wollte, ob durch Diskussionen mit Bekannten über das Theater sich ihre eigenen „Kriterien für gutes oder schlechtes Theater“ *veränderten*. Die Pluralität geriet an jener Stelle in den Verdacht einer mehr behaupteten als praktizierten. Indes bleibt dies in der Schwebe.⁵⁸

⁵⁸ Ein eindeutigerer und folgenschwererer Fall wird sich bei den Produzenteninterviews finden – siehe Unterkapitel (b[vii]).

Was allerdings das Bemerkenswerteste ist, ist die Semantik des Schlusssatzes. Das Memo des Codings hält hier fest, es gälte das „Schillern“ der Worte „Rundumblick“ und „Perspektive“ zu analysieren. Zunächst aber ist eine Spannung zwischen den zwei Worten selbst zu bemerken. Verschiedene Perspektiven kann man auf *einen* Gegenstand gewinnen, während der Rundumblick eigentlich etwas ist, das einem erlaubt, *verschiedene Gegenstände* wahrzunehmen. Beides kann eine „Presseschau“ sicher leisten – aber nicht zugleich. Es sei denn, man nähme als verschiedene Gegenstände des Rundumblicks eben die verschiedenen Perspektiven an – womit aber eigentlich eher die Kritiker oder Stimmen selbst Gegenstände würden (Beobachtung), als dass die Theaterraufführung der Gegenstand bliebe (Teilnahme). Die Pluralität der Perspektiven als eine *meinungsbildende Pluralität der Argumente* verblasst, sobald man auf den „Rundumblick“ abstellt, zugunsten einer bloß *informativen, optischen Pluralität* der im wörtlichsten Sinne verschiedenen „Sichtweisen“. Beides ist im Wort „Perspektive“ angelegt; beides ‚soll‘ hier wohl auch ‚gemeint‘ sein – aber beides weist auseinander. Es handelt sich hier offenbar um eine Differenz, die am Ende des Kapitels I.2c gestreift, aber nicht komplett erfasst wurde, als von der Folgenlosigkeit eines Nebeneinander der Argumente die Rede war. Dies wird noch einmal zu diskutieren sein (vgl. III.3), denn nur dann ist Theater als politisch-plurale Öffentlichkeit scharf zu beschreiben.

Speziell und im Hinblick auf die Grundbegriffe von besonderem Interesse ist das Verhältnis der Pluralität zum vierten zentralen Subcode des Politischen, der „*Parteinahme/Polarisierung*“. Die Schnittmenge beider besteht aus nur fünf Codings. Eines, auf das konkrete Stück *Feuergesicht* bezogen, wurde bereits erörtert. Die vier anderen stammen aus dem Interview mit einem Ehepaar, das seit Jahrzehnten ins Theater Mittelstadt geht [Z2]. An drei Stellen erwähnen die beiden pauschal und ohne konkreten Stückbezug, wie ihr ausgeprägtes Bedürfnis nach Meinungsaustausch mit anderen auf gegensätzliche Wahrnehmungen oder Meinungen der Gesprächspartner trifft und wie die Gespräche dann „schon hart“ sein können (O-Ton Ehemann), aber auch „befruchtend“ (O-Ton Ehefrau). Dem Theater- und Gesprächsenthusiasmus beider haben die entsprechenden konfliktiven Momente ganz offenbar über die Jahre hinweg keinen Abbruch

getan, von daher kann man davon ausgehen, dass Pluralität und Polarisierung hier gut zusammengehen. Theater wäre für die beiden und ihre Bekannten also ein Ort, an dem man unter dem Primat des Miteinanders-Auskommens streiten kann (s. o., Fn. I/159).

Beide erinnern sich allerdings auch deutlich an einen zum Zeitpunkt des Interviews zehn Jahre zurückliegenden Fall, bei dem solches Miteinander-Auskommen, ganz allgemein die Besucherschaft des Theaters betreffend, nicht mehr gegeben war. Das entsprechende „Skandalstück“, auf dessen Titel zugunsten der Anonymität von Mittelstadt verzichtet sei, wird von drei Befragten im Sample erinnert mit Worten wie „Wogen hoch“ oder „Wirbel erzeugt“; jede dieser Erinnerungen ist unter anderem auch mit dem Polarisierungs-Code gekennzeichnet. Der Bericht des Z2-Ehepaars über das Stück wird durch die Frage nach einem Moment im Theater Mittelstadt ausgelöst, der ihnen „hängen geblieben“ sei. Beide nennen fast wie aus einem Munde denselben Titel; der Mann setzt hinzu: „eine zwiespältige Produktion“. Die Formulierung ist „ROT“ gekennzeichnet. Gesagt werden ‚soll‘ damit vermutlich: eine „spaltende“, polarisierende Produktion; der Wortlaut selber aber zeigt den zwiespältigen, vielleicht auch unangenehmen Eindruck an, den das Gesamterlebnis offenbar hinterlassen hat. Bei dem sehr lebendigen und sehr ausführlichen Bericht über das kirchenkritische Stück (mit 4.200 Zeichen die zweitlängste durchgehend codierte Passage des gesamten Interviewkorpus und die mit Abstand längste über ein einzelnes Stück) kommt der Polarisierungs-Code dreimal zum Einsatz. An der ersten Stelle wird der Code „Sich eine Meinung bilden wollen“ mit eingebracht und berichtet, dass viele Gegner des Stückes eben genau diese Meinungsbildung verweigert hätten.

Ich weiß nicht, ob Ihnen das alles bekannt ist; da gab's ja Demonstrationen hier vorm Haus, also wenn man hier z. B. das Stück sehen wollte, da war'n immer so religiöse Gruppen, die wollten einen dann halt davon abhalten, dass man überhaupt in das Stück reingeht. Also ich wurde damals angesprochen, ich sollte nicht reingehen. Und ich hab dann gesagt: „Ha, doch, ich geh rein, und dann kann ich mir die Meinung da drüber bilden. Aber ich geh doch jetzt nicht rein [sic], bloß weil jetzt alle brüllen, die das Stück unmöglich finden.“ Und dann gab's ne Podiumsdiskussion nach dem Stück, und dann kamen diese religiösen Gruppen dann dazu, und dann kommt man sich mit denen austauschen. [Z2]

In diesem Teil des Berichts scheint also erst einmal das Diskurs-Moment zu ‚siegen‘; die Spannung zwischen Parteinahme (der Gegner) und einer freien Meinungsbildung ist allerdings massiv. – An der zweiten Stelle ergreift die weibliche Interviewte selber Partei, indem sie die kirchenkritische Position des Stückes – das unter anderem zeigte wie Priester Internatsschüler körperlich züchtigten – bejaht:

Also ich denk, wer da dagegen... der will die Augen verschließen oder die Kirche nicht in ein falsches Licht rücken [sic], also ich denk, das war'n einfach so Zeiten. Also, das Stück war gut inszeniert, und das Stück war auch gut gemacht, und ich versteh's nicht, warum die Leut' sich da so aufgeregt haben.
[Z2]

Hier werden erstens den ‚Gegnern‘ Ignoranz/Heuchelei bzw. eben Parteilichkeit im Sinne der Kirchentreue unterstellt. Der sprachliche Lapsus beim zweiten Punkt ist insofern interessant, als er, wörtlich genommen, darauf hindeuten würde, dass das Abweichen von der Kirchentreue eben doch „falsch“ ist (beide Interviewte sind kritisch-engagierte Christen). Die eigene Parteinahme scheint also durch den Vorwurf der anderen mitbefeuert, ja in diesen geradezu verstrickt. Zweitens wird ein Faktenargument wiederholt: die Priester *haben* Schüler geschlagen; „das war'n einfach so Zeiten“. Interessanterweise auch hier wieder eine sprachliche Schiefheit als Anzeichen des eigenen Involviertseins; der Ausdruck „...so Zeiten“ scheint ungewollt die Verantwortlichen zu exkulpieren. Und drittens der unerwartete ‚Sprung‘ zum Bereich „Formfragen“, der genau die ideologische Auseinandersetzung, um die es ging, in den Bereich des Irrelevanten abschieben zu wollen scheint. Hat man eben noch genau „verstanden“, was die Gegner motivierte – Kirchentreue – so leugnet man nun, angesichts der ästhetischen Qualität der Aufführung, rhetorisch jedes Verständnis.

Die dritte Stelle ist jene, die mit dem Pluralitäts-Code zweitcodiert ist. Auch hier kommt der Code „Form-/Wahrnehmungsfragen“ kurz vor Schluss zur Anwendung, allerdings in einem anderen Sinne:

Er: [...] und die ganzen Leserbriefe, da war das ganze Foyer voll mit, äh...

Sie: ...Zeitungsausschnitten...

Er: ... nee, nicht Zeitungsausschnitten... Briefen, die der [Name damaliger Intendant] persönlich beantwortet hat. Die ganzen Hassbriefe sind wie an ner Wäscheleine durchs ganze Foyer gehängt. Hunderte, ne? Und... viele haben sich halt beschwert: Wie kann man Jesus als Schwulen darstellen? Das war da überhaupt nicht gemacht. Der war nicht als Schwuler dargestellt. Sondern Schwule haben das gespielt.

Sie: Genau, das war das Verständnis...

Er: Weil der Autor selber schwul war und katholisch noch dazu, ne?

Sie: Ja. Die haben immer... da ging's immer um... Jesus haben die dargestellt, wie wenn der schwul gewesen wär'. Aber das war der Unterschied: ne Gruppe Schwuler hat das gespielt. Also is schon nen totaler Unterschied, aber das war... das wollten die Leut', die Gegner gar nicht begreifen. Also, man hat auch rundiskutiert mit denen, aber das war [...] Ich hab gesagt: „Gehn Sie doch mal rein und gucken Sie sich's selber an, und dann bilden Sie sich ne Meinung, aber nicht doch schon vorher!“ [Z2]

Das im zweiten Zitat gebrachte, eigentlich eskapistische Form-Argument („gut inszeniert“, „gut gemacht“) kehrt hier als *Wahrnehmungs*-Argument wieder: die anderen haben das Dargestellte missverstanden. Sie haben also nicht nur die Augen vor der Wirklichkeit außerhalb des Theaters verschlossen (wie im zweiten Zitat), sondern auch vor der Wirklichkeit auf der Bühne. Dabei wurde die Eskalation (Hassbriefe) vom Theater offenbar als Gelegenheit zum Diskurs gut genutzt; unklar bleibt aber inwieweit die Gegner sich auf diesen wirklich einließen. Insbesondere bleibt unklar, inwieweit die Pluralität der *Ansichten* (unterschiedliche Meinungen über die Kirche) mit der Pluralität der *Sichten* (Verständnis des Bühnengeschehens) fruchtbar interagierte, und ob nicht genau die mangelnde Verständigung über die letztere eine Polarisierung beförderte, die dem Miteinander-Auskommen das Wasser abgrub. Die entsprechenden Diskussionen werden von den Interviewpartnern jedenfalls nur als bedingt fruchtbar bewertet, im Gegensatz zu dem, was sie sonst über ihre diskursiven Gepflogenheiten berichten. Der eine, exzeptionelle Fall, der ihnen zehn Jahre lang zuvörderst im Gedächtnis geblieben ist und bei dem es wohl keine Frage ist dass er als hoch-politisiert einzuordnen ist, ist der, in dem sie „den anderen“ eben nicht die irrige

Meinung, sondern Fehlwahrnehmung und Ignoranz zuschreiben. Er bleibt ihnen daher als „zwiespältig“ im Gedächtnis.

Der Polarisierungscode ist mit 13 Fundstellen und neun Prozent der Textfläche von den vier Kern-Codes des Politischen der am schwächsten ausgeprägte und der einzige, der nicht in den Top 10 des gesamten Codesystems erscheint (vgl. Fn. 41). Mehr als die Hälfte des entsprechenden Textes entfällt auf das „Skandalstück“. Ansonsten rechnen zu diesem Code die bereits erwähnten Parteinahmen bezüglich *Feuergesicht* und des französischen Schauspiels. Der quantitativen Schwäche des Codes steht also die schwer zu leugnende Tatsache gegenüber, dass die ihm zugeordneten Passagen diejenigen sind, bei denen wohl auch dem begrifflich undifferenziert an die Sache Herangehenden intuitiv klar wäre, dass es hier um „Theater als politische Öffentlichkeit“ geht. Klarer jedenfalls als bei Auseinandersetzungen um „gutes oder schlechtes Theater“ oder bei der Bevorzugung von Bühnen-Interaktionen vor Monologen. Ein zentraler Punkt für die Diskussion.

„Stützende“ Subcodes des politischen Komplexes sind das „*Engagement in der Stadt*“ und „*Politik als Gesprächsthema im Bekanntenkreis*“; beide zusammen machen knapp 13 Prozent der Abdeckungsfläche aus. Der letztgenannte Code erfasst nur *spontane* Nennungen des Themas auf die Frage I.6 hin (siehe Anhang [a]), eruiert also den Stellenwert von Politik im Alltag der Befragten. Nur vier Interviewpartner geben hier eine positive Auskunft. Drei davon (und eine weitere, das Thema nicht spontan nennende Interviewte) sind auch die, welche in unterschiedlicher Form Engagement in Vereinen und öffentlichen Einrichtungen zeigen; diese Frage war vor allem dazu gedacht, mögliche Anschlussstellen der Theater-Galerie an andere öffentliche Foren aufzuzeigen. Die Vermutung, Theaterzuschauer trügen ihre Theaterdiskurse in andere Öffentlichkeiten mit hinein, wird angesichts der eher geringen Ausbeute dieser Fragen nicht gerade bestärkt.

Acht von zehn Befragten haben das „*Theater ‚selbst‘ entdeckt*“ bzw. sind nicht durch einen familiären Hintergrund dazu angeregt worden. Dieser Subcode stützt das Politische nur sehr indirekt – als Vermutung im Sinne Riesmans und anderer (s. o., Kap. I.2c),

dass eine Loslösung vom Habitus, die eigenständige Wahl auch in der Konsumsphäre eine notwendige (nicht hinreichende) Bedingung für Politisierung und Reflexivität bedeutet. Der Code trägt zum Gesamtkomplex mit nur sechs Prozent der Textfläche bei, und die eher habituelle Theaternähe der beiden Interviewpartnerinnen Z5 und Z7 entscheidet genauso wenig vorab *zuungunsten* ihrer politischen Framings, wie etwa bei der Interviewten Z4 ihre große Autonomie, ja Einsamkeit in Bezug auf die Theaterleidenschaft das Vorherrschen konsumistischer Attributionen verhindert. Man könnte dafür argumentieren, den Subcode aus dem Komplex herauszunehmen (dieser bliebe dann immer noch dominant) und in denkbaren quantitativen Untersuchungen als ‚soziokulturelle‘, unabhängige Variable mit politischen Attributionen vielmehr zu *korrelieren*. Die Vermutung, welche diese Fallstudie nahe legt, wäre dann, dass es doch eher *nicht* die ‚Autonomie‘ oder ‚Habitualität‘ der Galerie-teilnehmer sind, welche die diskursive Qualität einer Öffentlichkeit bestimmen. Möglicherweise – aber auch das ist eine offene Frage – ständen solche biographischen Aspekte in einer stärkeren Verbindung zur ritualistischen Identifikation mit dem jeweiligen öffentlichen Raum. Dieser wendet sich der folgende Abschnitt zu.

(vi) Unser Mittelstädter Theater

Der Titel dieses Unterkapitels ist auch der seines wichtigsten Codes. Mit 15 von 39 Codings, die 44 Prozent der Textfläche abdecken, nimmt „Unser Mittelstädter Theater“ den größten Raum im Ritualkomplex ein. Hören wir uns zur Verdeutlichung dessen, was mit ihm bezeichnet ist, die Stimme jener Interviewpartnerin Z1 an, die theaterbezogen in Mittelstadt sozialisiert wurde, nun aber seit einiger Zeit an einem anderen, auswärtigen Theater arbeitet und das Mittelstädter Haus halb von innen, halb aus der Distanz heraus beschreibt. Sie antwortet auf die Frage, ob das Theater in Mittelstadt „einen Stellenwert“ habe:

Auf alle Fälle. Also, das bürgerschaftliche Engagement ist, glaube ich, enorm im Vergleich zu anderen Bühnen, und allein dadurch, dass, ich glaube im Jahr [19xx] oder [19xy], als es darum ging, dass das Haus sozusagen neu eingerichtet werden musste, haben ja viele Bürger auch für diesen Vorhang gespendet, und der Theaterverein hat das Theater

schon immer relativ stark gestützt... und ich denke, dass diese Einstellung „unser Theater“ schon relativ stark in den Köpfen ist, und dass das Theater schon immer ein Ort war, wo man auch hingegangen ist, wo sozusagen die wichtigen Leute der Bevölkerung schon präsent waren, die sich bei [Name voriger Intendant] einfach nicht mehr wohl gefühlt haben, wie ich aus mehreren Erzählungen von Bekannten mitgekriegt hab... die jetzt einfach wieder hingehen. Und das ist einfach n wichtiger Treffpunkt für die Mittelstädter Bevölkerung. [Z1]

Die Diagnose lautet, dass „diese Einstellung „unser Theater““ in Mittelstadt weit verbreitet ist, weiter verbreitet jedenfalls als in anderen Städten. Jenseits der Frage, ob die Experteneinschätzung bezüglich der „Relation“ zu anderen Theatern zutrifft,⁵⁹ ist es interessant, dass dieser Vergleich überhaupt angestellt wird. Einerseits liegt dies zwar ‚logisch‘ nahe: die Frage ist *präziser* zu beantworten wenn man die Situation mit anderen Städten vergleicht. Andererseits aber enthüllt sich in dem Hinweis auf die Besonderheit Mittelstadts auch ein Merkmal des Rituals: es ist *immer* ‚besonders‘, es ist (nur) für *diese* Gemeinschaft, und wenn es dazu besondere Geschichten gibt – wie die von einem bürgerschaftlich gespendeten Theatervorhang –, dann gehören sie gewissermaßen mit zum Ritual dazu.

„Wichtiger Treffpunkt für die Mittelstädter Bevölkerung“ klingt erst einmal nach dem Code „Theater als Begegnungsstätte“ aus dem Diskurskomplex, und tatsächlich wurde dieser Code am Ende der Passage ebenfalls angewendet. Das Diskursive widerspricht dem Ritualen nicht. Aber dieser Ort war außerdem „schon immer“ dafür bestimmt, dass „man“ hinging: man ist dort „präsent“, man sich „fühlt“ sich dort „wohl“ oder eben nicht: solche ebenso entindividualisierten wie familiären Attributionen geben den Hinweis, dass die rituelle Institution mehr und anderes meint als nur einen Ort des Austauschs. Es gibt ein Moment von Pflicht darin, von Repräsentation und von affektiver Besetzung, alles im selben Atemzug. Man erinnere sich an das – ebenfalls mit dem Unser-

Theater-Code gekennzeichnete – Zitat aus Z6 über die Intendanten: Die quasi-persönliche Beziehung, welche die Mittelstädter zum Hausherrn aufbauen, wird von der Befragten ironisiert, aber faktisch auch bestätigt.

Einige Interviewte *teilen* zudem explizit die Sicht auf das Mittelstädter Theater als „ihres“ [Z2, Z3, Z4, Z8], auch wenn sie dies nicht an Intendanten festmachen; die unter [i] erwähnte Bindung an *Schauspieler* spielt indes sehr wohl eine Rolle. Das Affirmative daran gehört zum Wesen des Codes, schließt aber Differenzierungen nicht aus, wie folgende Passage zeigt, deren Anfang mit „Theater provoziert“ zweitcodiert ist:

Also, ich glaube das Theater gehört zu Mittelstadt, und Mittelstadt braucht dieses Theater, um nicht zu provinziell [sic] zu werden. Also, Mittelstadt ist auch schon irgendwie eine behagliche, eine betuliche Stadt, und das Theater tut gut. [Es folgt eine längere Reflexion über Besucher- und Altersgruppen.] Es ist schon so, dass doch sehr stark, ja, wahrscheinlich Bildungsbürger angesprochen werden faktisch. Man wünscht sich ja, dass eigentlich alle kommen, aber inwieweit das gelingt? Hm. Wahrscheinlich könnte da auch die Arbeit n bisschen intensiviert werden, vielleicht in Zusammenarbeit mit Gewerkschaften oder... weiß nicht, Vereinen vielleicht. [Z3]

Hier wird, indem fast eine Produzenten-Perspektive übernommen wird, indirekt die ‚Zugehörigkeit‘ (der Interviewten selbst) zum Theater noch einmal bestätigt, gleichzeitig wird aber die objektive Besucherlage als gefährdet, veränderbar und veränderungswürdig beschrieben; das Ritual wird nicht als selbstverständliches genommen. Selbstverständlich aber bleibt seine Wünschbarkeit – die in diesem Fall damit zu tun hat, dass Mittelstadt nicht „zu provinziell“ werden, Bedeutung behalten möge. Der Versprecher „provinziell“, der im Kontext des Satzes das Wort „konventionell“ assoziieren lässt, zeigt gleichzeitig die Grenze des bloß Ritualistischen an, indem für die Befragte gerade nicht das Herkömmliche, sondern vielmehr das Erneuernde affirmiert werden soll.

⁵⁹ Meine eigenen unsystematischen Kenntnisse bundesrepublikanischer Theater lassen mich vermuten, dass die Befragte hier Recht hat. Beweise dafür wären aber erst zu erbringen, wenn man manifeste Fakten wie das finanzielle und zeitliche Engagement des Theatervereins – der zum Beispiel regelmäßig Preise an Ensemblemitglieder vergibt, spezielle Probenbesuche organisiert, usw. – und ‚empfundene‘ Faktoren wie das proaktive Zugehen der Abonnenten auf die Theaternacher (siehe Unterkapitel [b]) quantifizieren und systematisch mit anderen Theatern vergleichen könnte. Würde sich der Befund bestätigen, hieße das, dass der quantitativ eher mittlere bis schwache Ritualismus-Befund in Mittelstadt gegenüber dem ‚Schnitt‘ der Stadttheater noch immer sehr stark ist.

Jeweils etwa gleich stark (zehn bzw. 11 Prozent der Abdeckungsfläche) sind die Subcodes „*Repräsentation*“ und „*Gemeinschaftserlebnis*“ vertreten; sie zeigen spezifische Facetten der städtischen Instanz an. Unter „*Repräsentation*“ sind einerseits Codings gefasst, in denen beschrieben wird, wie Bürger ins Theater gehen, um „zu sehen und gesehen zu werden“, andererseits solche, die darauf zielen – deskriptiv oder normativ –, dass die Stadt bzw. Region beim Bühnengeschehen auch irgendwie repräsentiert wird. Unter „*Gemeinschaftserlebnis*“ sind Beschreibungen erfasst, die das gemeinsame Erlebnis entweder beim Zuschauen oder auch beim Mitmachen (z. B. als Statist [Z10]) hervorheben. Dies muss nicht unbedingt Intimität meinen – wie wir sie beim Begegnungs-Code gefunden haben – sondern ggf. sogar genau ihr Gegenteil. Theater zeigt hier seine Nähe zu Rockkonzerten und anderen Kulturritualen, jene Nähe, welche die Theatermacher nach 1900 so gründlich erkundet haben.

A: Ich mag allgemein sehr Massenszenen im Theater, also z. B. „Tanz der Vampire“, weil da so viele Massenszenen sind. Ah, die genieße ich! Chorgesang oder so – Wahnsinn! Danach bin ich wirklich...

F: Widerspricht ja so n bisschen dem, was Du beschreibst, dass Du sagst: Du genießt eigentlich die Nähe zum Schauspieler.

A: Genau.

F: Also, das ist ja... natürlich hat man das weniger, wenn Du Massen hast.

A: Trotzdem! Es sind ja Viele da! Es ist ja... was die Nähe angeht, geht mir's nicht um den Einzelnen, das nicht. Es geht mir um die allgemeine Nähe, dass die da sind, live sind, stolpern oder was weiß ich... auch nicht stolpern, aber... Nein, Massen mag ich mehr als... vor allem wenn die singen und tanzen. Gut, im Schauspiel kommt das... im richtigen Theater kommen wenige Massenszenen vor. Klar, mag ich auch, aber... also, wenn es als Musical aufgebaut ist, dann mag ich auf jeden Fall die Massenszenen. [Z5]

„Die allgemeine Nähe“ hätte ebenfalls einen treffenden Titel für diesen Abschnitt über das Rituelle abgegeben. Sie ist für die Befragten des Samples ein Faktor, aber sie steht sowohl hinter der diskursiven Kommunikation als solcher wie auch hinter den politischen Attributionen deutlich zurück. Verschmelzung im außeralltäglichen Ritual, im ekstatischen Gegenwartserlebnis scheint am Mittelstädter Theater nicht sehr viel geboten, aber auch nicht gesucht zu werden.

(vii) Weitere Aspekte

Außerhalb der fünf aggregierten Obercodes, die auf den vorigen Seiten beschrieben wurden, finden sich im Codesystem noch vier zusätzliche, nicht eindeutig unter diese integrierbare Kategorien. Eine Sonderstellung nahm zudem der Code „ROT“ ein; mit ihm wurden Passagen markiert bei denen eine wichtige und differenziertere Bedeutung vermutet wurde, als die Codierung hätte abbilden können. Selektiv wurden sie bereits erörtert. Weiterhin wurden 72 Stellen nicht inhaltlich, sondern allein deswegen erfasst, weil dort konkrete Aufführungen erwähnt wurden. Einige dieser Theaterstück-Referenzen wurden unter den entsprechenden inhaltlichen Codes bereits berücksichtigt; die folgende kurze Erörterung gilt allgemeiner dem Stellenwert der Aufführungen im Kontext der Interviews. (Im Anschluss daran werden die erwähnten inhaltlichen ‚Zusatz‘-Codes betrachtet.)

Die mit den jeweiligen Stücktiteln gekennzeichneten Codings, in denen Aufführungen des Theaters Mittelstadt thematisiert oder zumindest erwähnt wurden, decken knapp 18 Prozent der gesamten Textfläche der Interviews ab.⁶⁰ Angesichts dessen, dass nur zwei Fragen des Leitfadens explizit diesen Aufführungen bzw. „Momenten“ daraus galten, mag diese Ausbeute angemessen erscheinen. Andererseits war ich, wie ebenfalls im Leitfaden vermerkt, explizit daran interessiert, ins Gespräch über Aufführungen zu kommen. Solches Gespräch wurde gelegentlich durch das unter [iv] thematisierte „Vergessen“ torpediert; öfter noch indes verließ der Interviewer das Thema

⁶⁰ Den Gesamttext der Interviews – statt, wie sonst, die codierte Fläche – verwende ich hier deswegen als Bezugsgröße, weil das Interessierende hier nicht etwa erfasste Inhalte oder Sinneinheiten sind, sondern der schiere Anteil am Gesprächsverlauf. Da die kumulierte Fläche der Codings größer ist als der Gesamttext, wäre der Anteil der Stücke bei der sonst verwendeten, hier aber nicht angebrachten Messung geringer.

wieder, weil eben kein politisches, differenzierendes Gespräch über die Aufführung zustande kam. Es war ja bereits bei den Pluralitäts-Codings so, dass sich lediglich ein Drittel davon auf konkrete Stücke bezog. Um die Normativitäts- und Gesellschafts-Codings war es noch schlechter bestellt. Bei der Polarisierung wäre der Befund ähnlich, gäbe es nicht die Ausnahme des „Skandalstücks“. Eher stärker als bei den konkreten Aufführungen sind die politischen, aber auch die Diskurs-Codes beim Erörtern der Institution Theater selbst, bei ihrem Stellenwert in der Stadt usw. angesiedelt. Die Aufführung, das „Zentrum“ der öffentlichen Arena im Sinne unseres einleitenden Schemas, ist keineswegs das klare Zentrum des qua Interview in der Fallstudie erzeugten Zuschauerdiskurses.

Das Letztere ist einzuschränken insofern, als natürlich auch andere Passagen der Interviews, besonders die auf die Frage nach dem ersten Theatererlebnis reagierenden, Aufführungen zum Thema machen – nur eben nicht solche des Theaters Mittelstadt. Daher wurden sie im Codesystem *nicht* unter „Stücke“ erfasst. Sehr wohl registriert wurden indes Stücke, die im Theater Mittelstadt unter früheren Intendanten, also teilweise deutlich vor dem Untersuchungszeitraum, gespielt wurden. Der entsprechende Subcode „Alte Stücke“ umfasst 17 Codings, hinzu kommen die wegen ihrer Bedeutsamkeit gesondert registrierten drei des „Skandalstücks“. Immerhin 20 von 72 Codings beziehen sich also auf Stücke, die den Zuschauern wichtig waren – von Seiten des Interviewers gab es keine besondere Anstrengung, hier zu ‚vertiefen‘ – und von denen gesagt werden muss, dass die aktuelle Arena des Theaters Mittelstadt ihnen durch den kompletten Betriebswechsel keinerlei Resonanz mehr verschafft: keine Zuschauergespräche, keine weiteren Aufführungen, kaum Schauspieler, die an diesen Aufführungen noch mitgewirkt hatten,⁶¹ keine Pressear-

beit. Im Umfeld des Codes „Schauspieler“ wird dieser Mangel an Kontinuität als Entzug geliebter Menschen sogar ausdrücklich beklagt;⁶² insgesamt ist diese Dissonanz zwischen aktuellem Angebot der Arena und latenter Beschäftigung auf der Galerie aber eine, die erst bei quantitativer Betrachtung sichtbar wird. –

Der gewichtigste der inhaltlichen Codes, die unter keinen der großen Obercodes zu passen schienen, ist mit „Kathexis“ bezeichnet worden; wie in Fußnote 41 erwähnt, rangiert er auf Platz 8 aller Einzelcodes. Wir haben die Kathexis in Kap. I.1d als dasjenige Bindeglied zwischen Handlungen und Motivationen identifiziert, das als individuell-privates ‚Investment‘ in diese Handlungen hervorragender Gegenstand der Erörterung in kulturellen Öffentlichkeiten wird. Das Gewicht des Einzelcodes im Codesystem (drei Prozent der Abdeckungsfläche) scheint dieser Bedeutung bedingt gerecht zu werden. Einerseits ist er für sich genommen ‚stark‘; andererseits sind drei Prozent eben doch kein Wert, der eine *zentrale* Bedeutung erkennen ließe. Hierzu ist zunächst zu bemerken, dass vieles, was etwa im Privat- und Darstellungskomplex als Empfindensäußerung vorkommt, *nicht* mit dem Code Kathexis gekennzeichnet wurde. Die Auslegung war relativ eng: Es musste der Aspekt des (Rollen-)Handelns ausdrücklich gewürdigt werden, entweder in Bezug auf das Leben oder die Bühne, ggf. auch der Spielraum dafür, die Verschiedenheit, das Anders-sein-Können (vgl. Kap. II.1).⁶³ Entsprechende Beispiele haben wir bei der Wertschätzung der Schauspieler, aber auch bei der Reflexion der ältesten Befragten über den privaten Wert des Theaters („nur Rollen“) oder der Beschwörung des Bildungsauftrags und seiner Wichtigkeit für die Identitätsfindung junger Leute [Z1] bereits gestreift. Der Code, so eng und präzise aufgefasst, kann aber auch mit dem der Pluralität und einem starken Gesellschaftsbezug einher-

⁶¹ Von 21 festen Ensemblemitgliedern waren nur drei bereits unter vorigen Intendanten am Theater Mittelstadt beschäftigt.

⁶² „Also wird würden zum Beispiel auch begrüßen, wenn die Schauspieler nicht... also jetzt, wenn der neue Intendant kommt, dann nicht komplett wieder wechseln würden. Also, wir haben das eigentlich so bedauert, als jetzt der Herr [Name Intendant] da kam und hat erst komplett ausgetauscht und... weil, mein Mann hat's ja vorhin schon gesagt: Das ist so toll, wenn man die Schauspieler in verschiedenen Rollen mal erlebt. Und man gewinnt sie dann auch irgendwie lieb oder so, man freut sich dann, wenn der oder der auf der Bühne steht, das ist einfach toll. Aber... jetzt komplett wieder... also, das fand ich... also, das hat mich wahnsinnig aufgeregt, muss ich ehrlich sagen.“ [Z2]

⁶³ Auch so hätten gewisse Codings, zum Beispiel das über die verschiedenen Schauspieler aus Z2 (siehe Abschnitt [I]), sicher großzügiger mit „Kathexis“ zweitcodiert werden können; zu beachten ist ein Bestreben des Codierers, im Codesystem so stark wie möglich zu vereinheitlichen. Der Code der Kathexis wurde erst zu einem relativ späten Zeitpunkt des Codierprozesses als Einzelcode ‚unabweisbar‘.

gehen, so wie in diesem Beispiel, das sich erneut auf das bereits erwähnte französische Schauspiel bezieht:

Das hat was gehabt... und da kam für mich ne Botschaft rüber. Das war für mich überhaupt nicht meine Welt, aber das ist... da hab ich angenommen: „Ja, es gibt so was.“ Es gibt so eine Welt, und diese... diese Menschen, die sind völlig anders... die sind mir völlig fremd, aber diese Menschen leben ihre Gefühle, und die haben Gefühle, die... die haben einen bestimmten Ausdruck ihrer Gefühle, und, ähm... die haben manchmal eine ganz tiefe – wie soll ich sagen? – mitfühlende Ader. Das sind also nicht... ja, wenn ich das jetzt mal moralisch bewerten will... asozial. Sind sie nicht, ne? Auch wenn das ne völlig andere Welt ist; ich leb nicht in der Welt, hm? Trotzdem ist das eine Welt mit... mit großen menschlichen, Zügen. Und das... das hat mich fasziniert dann wieder. [Z8]

Dass Menschen anderer sozialer Schichten und Kulturen,⁶⁴ die Rollen und Handlungsmuster fern der eigenen ‚performen‘, gleichwohl dabei Emotionen mobilisieren, die an die eigene, ja vielleicht sogar eine menschheitlich gültige Verfasstheit erinnern und appellieren: dies findet die Befragte „faszinierend“. Das Wort stammt aus der ästhetischen Sphäre; im selben Passus kommt aber auch ausdrücklich der Begriff „moralisch“ vor. Zwischen beiden – dem Individuellen und dem Sozialen, dem Spontanen und dem Regelmäßigen – vermittelt, wie anhand der Analysen von Goffman, Mead und anderen deutlich wurde, das kathektische, das spielerische Element.

„Durch die Aufführung zu erfahren, aus welchen Beweggründen eben verschiedene Handlungen vom Menschen durchgeführt werden“ [Z1], ist das zentrale Motiv des kathektischen Bereichs, und nicht zufällig entstammt das Zitat seinem chronologisch ersten Coding, also dem Moment, in dem der Code definiert wurde.⁶⁵ Dieses Coding selbst ist, wie vier andere kathektische Codings auch, nicht mit einem weiteren Code gekennzeichnet; die Kathexis steht hier für sich selbst. Im entsprechenden Korpus gibt es sieben Überlappungen mit Codes des Darstellungs-, sechs mit Codes des Politikkomplexes. Überschnei-

dungen mit Privat- und Konsumcodes sind seltener (je dreimal). Mit Diskurscodes gibt es ebenfalls sechs Überschneidungen, davon allerdings drei mit dem Code „Latenz“ – einem Begriff, der als „aufgespeicherte Kommunikation“ zwar behelfsmäßig dem Diskurskomplex zugeordnet wurde, der aber stark ins Persönliche, in den Bereich der eigenen Erinnerung hineinreicht. Die Kathexis kann also einerseits politisch konnotiert sein – wie im eingangs aufgeführten Beispiel –; noch häufiger aber steht sie für sich bzw. verharrt im individuellen Schnittpunkt von Wahrnehmung (des anderen!), Identifikation und aufgespeicherter Form. Die Befragte Z5 bezeichnet den Vorgang – aus dem Abstand zu einer Erfahrung, die sie so heute nur noch selten macht – sogar als den eigentlich fesselnden, unterhaltenden:

Ja, es war spannend. Es war einfach spannend, es mal mitzuerleben, wie Menschen da eine Rolle gespielt haben – manchmal hat man sich selbst in dieser Rolle da... fast selbst identifiziert damit und hat gedacht: „Ja, toll, das könnt’ auch ich sein“... aber das sind dann auch die Stücke gewesen, wo ich innerlich total mich damit identifizieren konnte, und die gingen dann nicht nur an mir vorbei. [Z5]

Die Kategorie der Kathexis ist affin zu jener der Pluralität – aber durch ihre individuelle Verankerung eben auch zu der des „Theaters für mich selbst“. Dieses Oszillieren zwischen politisch und privat wird exemplarisch deutlich beim politisch motivierten Nachfragen des Interviewers als Reaktion auf die vorhin zitierten Ausführungen über die „mitfühlenden“ Menschen – und das Mitgefühl mit ihnen – in dem französischen Schauspiel. Hier implodiert das vorher so exponiert Gesellschaftliche wieder zur bloßen Form- und Wahrnehmungsdimension:

F: Obwohl die [Helden des Stückes] ja am Schluss was sehr Radikales und Mitleidloses tun; sie schicken ja diese... die „Bösen“ sozusagen... diese kapitalistische Bande, die da einbricht in das Viertel, wird ja quasi in den Orkus geschickt. Weiß nicht, ob Sie sich daran erinnern; die werden ja quasi entsorgt... also das ist ja das...(lacht)

⁶⁴ Das Stück spielt in einem marginalisierten Viertel von Paris mit Elementen märchenhafter Verfremdung. Sowohl diese Verfremdung als auch das Element der Solidarität („Mitgefühl“) wurden durch Ausstattung wie Inszenierung noch stärker zu betonen versucht.

⁶⁵ Dieser lag vor der Parsons-Exegese für Kapitel I.1d, was als ein Beispiel für das Ineinander von Theorie und Empirie stehen mag.

A: Ja, das ist richtig. Aber... ja. (Pause.) Trotzdem... aber, ja gut. Ich gehöre nicht zu dieser Welt, aber ich hab das... das ist irgendwie schlüssig in sich. (Pause.) Insofern kommt' ich's verstehen. Es war schrill, aber ja, gut... [Z8]

Die Figuren sind „schlüssig in sich“, man kann sie verstehen: eine Hermeneutik der Rollen und ihrer Authentizität. Die Kathexis behauptet, emotional grundiert wie sie ist, ihren Eigensinn im Codesystem, der nicht auf eine bloße subjektive Wahrnehmungsfrage reduzierbar, aber auch nicht umstandslos mit einer Gesellschaftserkenntnis gleichzusetzen ist. Dass dieser Eigensinn sich – vorbehaltlich der eingangs referierten methodischen Einschränkungen – nicht *noch stärker* Geltung verschafft in Interviews, die sich um das Sprechen über Theater bemühen, bleibt als nicht-trivialer Fakt festzuhalten; er korrespondiert der fehlenden Zentralität der Aufführungen im Blick der Zuschauer. –

Es wird oft gesagt, dass Kunst von einem Avantgarde-Prinzip angetrieben wird, und die Motivation, Neues zu schaffen, wird sich in den Produzenteninterviews auch wiederfinden (wenn auch nicht übermäßig prominent). Gleichzeitig gehen Analysen von Medien wie Moden, von Information wie Innovation von einer Jagd nach Neuem aus, die im Kampf um Aufmerksamkeit ‚siegt‘. Angesichts solcher zur Selbstverständlichkeit gewordener Annahmen über die Mediengesellschaft ist die geringe Ausprägung des Codes „*Neuigkeitswert*“ (nur drei Codings in zwei Interviews) bemerkenswert. Eine der Stellen, die diesen (Selbst-)Wert ausdrücken, findet sich beim jüngsten Interviewpartner. Er setzt sich dabei interessanterweise von älteren Zuschauern ab bzw. versucht zu begründen, warum ihn nicht interessiere, was diese über Theater sagen. Er unterstellt ihnen Ritualismus, Festhalten am Gewohnten, und kritisiert ihre Ablehnung der umstrittenen Aufführung eines ‚klassischen‘ Musicals⁶⁶ als zu wenig reflexiv. Daraufhin dann er selbst:

A: Aber ich fand das ganz interessant, weil... weil ich das noch nicht gesehen hatte und... und ich's toll find', mal was Neues zu sehen. Und ich glaub', die Älteren... also, ich geh mal jetzt

auf Seniorengruppen zu [sic], die sind eher glücklich wenn sie ihr Ballett bekommen oder ne Tanzform, die sie kennen, die dann schön und ästhetisch aussieht. Also, für sie.

F: Worin liegt denn für Dich die Bedeutung davon, „was Neues zu sehen“? Also, ist es sozusagen: möglichst viel verschiedenes Theater sehen, was Dich interessiert? Oder sind es neue Reize, die Du willst?

A: Also, es freut mich sehr, wenn irgendwas Extravaganteres dabei ist, was selten zu sehen ist. Und... also ich weiß auch nicht, was ich jetzt unter „Neuem“ definieren würde... [Z9]

Im folgenden Gesprächsverlauf schränkt er die relative Wichtigkeit des Neuigkeitswertes dann wieder ein und betont, dass es auch einfach auf verschiedene Perspektiven ankäme, besseres Verständnis eines Textes, etc. Das Neue als Wert blitzt kurz in etwa so auf, wie man sich traditionell die Frontlinie Jung vs. Alt vorstellte. Aber es wird nicht diskursprägend.

Ebensowenig wird es der Code „*Fiktion; andere Welt; Fantasie*“; seine sieben Codings decken weniger als ein Prozent der Gesamtfläche ab. Dennoch ließ er sich so wenig auf einen der großen Obercodes einwandfrei abbilden wie er mir doch bedeutungsvoll schien. Das Eintauchen in eine andere Welt, die eskapistische Funktion, die Handlungsentlastung, die schiere Möglichkeit eines Anderen sind Facetten sowohl empirisch desillusionierter wie normativ anspruchsvoller Diskurse über Kunst. Von nur vier Interviewten am Theater Mittelstadt werden sie explizit artikuliert, z. B. in Allianz mit dem Privatkomplex:

Das ist das Tolle bei der Live-Vorstellung, dass man das auf sich wirken lassen kann, und ich nehme das so auf, wie ich es aufgenommen habe. Verstehst Du, was ich meine? Also, in den Büchern... wenn ich das Buch lese, dann habe ich meine Phantasie, meine Vorstellung von den Bildern, und genauso... hier ist es für mich genauso. [Z5]

Das Element der Fiktion kann aber auch als Begründung einer bestimmten ästhetischen Position ähnlich den in Kapitel II.2c unter dem Stichwort Authentizitätskult beschriebenen dienen [Z1] oder als Beschrei-

⁶⁶ Diese Aufführung wird bei den Produzenteninterviews eine große Rolle spielen; bei den Zuschauern gibt es außer der hier erwähnten keine einzige weitere spontane Nennung. Im Interview Z10 wird auf explizite Nachfrage nach dem Stück gesagt, da sei „nicht viel hängen geblieben“.

bung des Ritualeffekts beim Theater-Selbermachen als „andere Welt“ [Z2]. Seine Seltenheit ist, bedenkt man den Kontext „bürgerlichen“ Theaters, ähnlich bemerkenswert wie die vergleichsweise schwache Präsenz des Ritualkomplexes.

Unproblematisch und selbsterklärend hingegen der Code „Theater verliert/hat geringeren Stellenwert“. Seine 18 Codings decken immerhin fast vier Prozent der gesamten codierten Textfläche ab. Zuallermeist sind sie Reaktionen auf die Fragen II.5 und IV.3 des Leitfadens; gemeint ist mit Stellenwert nicht der persönliche, sondern der gesellschaftliche oder städtische. Alle Interviewten nehmen auf die eine oder andere Art und Weise einen Bedeutungsverlust des Theaters Mittelstadt bzw. des Stadttheaters im allgemeinen wahr, wenn auch die meisten, wie wir bei der Diskussion des Codes „Normativität“ gesehen haben, ihm persönlich entgegenstehen. Sachinformationen, die die Befragten als Experten (s. o., Unterkapitel 1b) im Hinblick auf einen Bedeutungsverlust des Theaters Mittelstadt im besonderen liefern, betreffen:

- die schwindende Auslastung: heute seien im Gegensatz zu früher (über 20 Jahre Abonnement-Erfahrung) 70 Prozent im Großen Haus schon gut, und die früher immer vollen Reihen 1–7 des Parketts lichteten sich zunehmend [Z2];
- die Bevorzugung von Sport gegenüber dem Theater bei den Debatten der Bürgerschaft um Subventionen [Z2];
- den Generationenbruch: während Kinder meist begeistert vom Theater seien, sei es für Jugendliche oft nur noch eine schulische „Zwangsveranstaltung“ [Z7], man sehe viel mehr ältere als jüngere Zuschauer im Theater [Z2, Z7], junge Leute seien schwer zu begeistern [Z4, Z5, Z6, Z10].

Betont wird also vor allem der Schwund oder das Nicht-Nachwachsen jüngerer Zuschauer – und das von älteren wie jüngeren Befragten gleichermaßen. Was die Einschätzung und Prognose bezüglich der Situation an den Theatern des Landes allgemein betrifft – für welche die meisten Befragten nicht als Experten gelten dürften – ist die Einschätzung gelegentlich pessimistisch: „Verflachung der Kultur“ [Z2], Dominanz der Neuen Medien [Z4, Z5], Realität der

kommunalen Sparzwänge [Z2, Z3, Z4; Z5]. Sie ist aber weniger ausgeprägt bzw. generalisiert als die Diagnose in Bezug auf Mittelstadt selbst. Die einzige berufsbedingte Expertin in Sachen Theaterentwicklung, die Befragte Z1, zeigt bei ihrer Beantwortung der Frage nach der Zukunft des Theaters keine Zweifel an seinem Bestehenbleiben:

Also, ich denke allein durch den Faktor, dass Theater ja immer live produziert wird, und keine Konserve ersetzen kann [sic], wird's nach wie vor auch Bedeutung haben. Es ist ja eines der ältesten Medien der Weltgeschichte, und es hat zwar früher andere Funktionen erfüllt; also es war ja eher ein Wettkampf im griechischen Theater, oder aus Kulthandlungen ging es ja eigentlich hervor, aus Ritualen... und jetzt ist es ja eher so ne Sache, wo man eher inhaltlich reflektiert oder wo man sich dann austauscht oder wo eine gesellschaftliche Plattform gegeben ist wo man eigentlich einfach jemanden trifft den man gern sehen möchte, und sich da eben unterhalten kann über eben kulturelle Inhalte. Das ist ja genau das gleiche wie bei nem Ausstellungsbesuch. Und ich glaube, das wird einfach nicht verloren gehen. Man muss halt schon stark dran arbeiten, weil der Theaterbesuch halt nicht mehr selbstverständlich ist, dass auch die jüngeren Generationen eben für das Theater interessiert werden, auch bei den Leuten die eben nicht durch die Familie geprägt sind und durch die Familie an das Theater herangeführt worden sind. Deswegen halt ich's für wichtig, halt mit Schulen und Kindergärten und Bildungseinrichtungen möglichst stark zu kooperieren, oder auch finanziell schlechtergestellte Kinder durch verschiedene attraktive Preisangebote halt möglichst irgendwie ins Theater reinzubringen, [...] durch Workshops und durch kleine spielerische Angebote allein schon mal an die Welt des Theaters so ranzuführen und zu zeigen, wie diese Welt sozusagen zustande kommt und die Kinder in ihrer Fantasie sozusagen zu stärken. Also, das geht ja durch die ganzen elektronischen Medien ziemlich verloren, dass die Kinder ihre eigene Fantasie ausleben können, und dafür ist das Theater eigentlich ein idealer Raum. Und ich glaube, man kann durch Weihnachtsmärchen oder durch Kinderstücke relativ viele Kinder auch für nen späteren Theaterbesuch begeistern. Bin ich fest überzeugt davon. Man muss sie erstmal ins Theater locken, und dann sieht man weiter. Wenn sie begeistert sind, ist es der erste Schritt in die richtige Richtung. [Z1]

Bei dieser Apologie des Theaters – die aber überwiegend deskriptiv gefasst ist – geben sich Codes aus dem Diskurs- und dem Privatkomplex ein Stelldich-ein: die Begegnungsstätte, das Sich-mit-etwas-befas-

sen-Wollen, der Bildungsauftrag. Codes übrigens, die weder dem einen noch dem anderen Komplex ganz ohne Zwang zuordenbar waren. Zu ihnen gesellt sich, überraschend, der Aspekt „Fantasie“. Apologetisch aber ist die Stelle, weil sie auf Schwierigkeiten eigentlich nur noch höchst implizit eingeht; ein Abwägen findet nicht statt. Der Lapsus des ausgelassenen „das“ zwischen den Worten „Konserve“ und „ersetzen“ wirkt fast wie ein Freudscher Versprecher, in dem die verdrängte Übermacht reproduzierbarer Medien wiederkehrt. Eine explizite Stärkung erfährt der Befund einer Theaterkrise durch dieses Zitat gleichwohl nicht.

(b) Die Gedanken der Macher

Die Interviews mit den Produzenten unterschieden sich wesentlich von jenen, die mit den Zuschauern geführt wurden. Erstens nahmen mich die Interviewten als (zumeist vertrauten und/oder geschätzten) Kollegen wahr, d. h. als Co-Experten im Feld. Dies implizierte teilweise den Vorteil einer gewissen auch normativen Komplizenschaft, teilweise den Nachteil einer gewissen Selbstzensur, was Interna des Theaters betraf.⁶⁷ Zweitens simulierten meine eigenen Fragen zwar eine gewisse Fremdheit, Naivität, auch Neutralität den Äußerungen der Befragten gegenüber, stärker noch als in den Zuschauerinterviews waren sie aber durchtränkt von einem akteursspezifischen (und daher auch limitierten, vorurteilsartigen) Wissen bezüglich der erörterten Gegenstände. Drittens schließlich – und um diesen Unterschied wird es anfangs vor allem gehen – waren die Produzenten als Interviewpartner sehr viel weniger ‚gleich‘ als die Zuschauer: sowohl in meiner subjektiven Wahrnehmung als auch der Stellung im Produzentengefüge des Hauses nach. Intendant und Regieassistentin, Tonmeister und Gastregisseurin arbeiten in unter-

schiedlichen ‚Welten‘, mit anderen handwerklichen Anforderungen und unter anderen Qualitätshorizonten. Ihrer aller Diskurs, mitbedingt durch völlig unterschiedliche Statuten als Sprecher in der Arena, ist heterogen in einem a priori anderen Sinne als jener der im Hinblick auf ihre Rolle in der Galerie letztlich ähnlichen Zuschauer.

Es verwundert daher nicht, wenn aus der Vogelperspektive die Inhalte dieser Interviews – in deren Führung der Arbeitsalltag der Befragten eine große Rolle spielte – ebenfalls heterogener erscheinen. Der Korpus der 13 systematisch erfassten Interviews⁶⁸ zeigt 891 Codings, gruppiert unter 92 Codes. Zieht man die Aufführungs-Codes ab, bleiben 64 ‚inhaltliche‘ Codes, die 91 Prozent aller Codings umfassen. Die Dichte codierter Einheiten ist also gegenüber den Zuschauerinterviews nur geringfügig höher, nämlich 68,5 Codings pro Interview,⁶⁹ und auch das Verhältnis zwischen inhaltlichen Merkmalen und der Anzahl genannter Produktionen ist ungefähr gleich. Allerdings ist die Standardabweichung der Anzahl von Codings bei den Produzenteninterviews fast doppelt so hoch (20,7), das heißt die inhaltliche Ausbeute ist zwischen den einzelnen Interviewpartnern viel ungleicher verteilt. Einige Befragte (etwa P3 und P13) lieferten Interviews mit über 100 verschiedenen Fundstellen, andere (wie P2 und P14), blieben bei 50 oder weniger. Überdurchschnittlich ergiebig waren vor allem Interviews mit solchen Befragten, die man in der Theaterhierarchie als Verantwortungsträger bezeichnen kann: Dramaturgen, Leitende Theaterpädagogin, Intendant, während demographische Faktoren wie Alter oder Geschlecht, aber auch die subjektive Nähe der Befragten zum Interviewer, dafür keine Rolle spielten. In Abschnitt [ii] und Unterkapitel 3 wird dieser nicht-triviale Befund weiter erörtert.

⁶⁷ Die Anonymität im Verwendungszusammenhang der Studie war zugesichert worden, und dieser Zusicherung wurde wohl auch vertraut. Gleichwohl mussten wir ja im *Theaterbetrieb* weiterhin miteinander als Kollegen umgehen, was ganz allgemein, speziell aber im Hinblick auf damalige starke Spannungen innerhalb der Leitung des Hauses der Offenheit von Meinungsäußerungen Grenzen setzte. In zwei Fällen [P1, P9] halten die Memos das ausdrückliche Eingeständnis der Interviewten nach dem Gespräch fest, sich bis zu einem gewissen Grade selbst zensiert zu haben. Dies für sich genommen verleiht dem weiter unten diskutierten Code „Hierarchie“ bereits Gewicht.

⁶⁸ Geführt wurden 15 Interviews. Durch technische Pannen misslangen allerdings die Aufzeichnungen der Interviews P8 und P9; ersteres konnte fast kaum, letzteres nur unvollständig rekonstruiert werden (siehe Anhang [c]), und beide fließen daher in die Diskussion allenfalls cursorisch ein. – Für eine Darstellung des Codesystems siehe Anhang [e].

⁶⁹ Die Produzenteninterviews waren außerdem im Schnitt länger, so dass die Codierdichte ungefähr aufs selbe hinauskommen dürfte.

Eine stärkere Heterogenität zeigt sich aber vor allem im Hinblick auf die inhaltlichen Codings selbst. Zwar gelang es, ähnliche viele davon (91,6 Prozent) unter Obercodes, sprich: „Komplexe“, zu subsumieren,⁷⁰ aber es resultierten daraus acht (statt sechs), folgerichtig auch weniger umfangreiche Obercodes. Schon an dem Überblick über diese Komplexe in Abbildung 5 zeigt sich daher die stärkere Zersplitterung oder, positiv formuliert, Vielfalt.⁷¹ Ähnlich dominant wie bei den Zuschauerinterviews zeigt sich dabei ein Diskurskomplex, der als Proxy das Statthaben von „Öffentlichkeit“ anzeigen mag. Auch der Anteil der politischen Codings ist stark, allerdings keineswegs so überaus stark wie bei den Zuschauerinterviews;

hier kommen sie erst an dritter Stelle.⁷² Der Kunstkomplex entspricht der Sache nach am ehesten dem Bereich, den wir bei den Zuschauern als „Darstellung“ bezeichnet haben, ist allerdings prozentual weniger stark; dies ist zunächst überraschend wenn man bedenkt, dass im Interviewsample fast ausschließlich sog. „künstlerisch“ Beschäftigte vertreten waren (also keine Garderobieren, Bühnenarbeiter usw.).⁷³ Ganz neu sind der Technik- und der Betriebskomplex. In den letzteren fließen teilweise Attributionen ein, die bei den Zuschauern als „privat“ codiert waren, aber auch Organisatorisches, Fragen der Hierarchie usw. (siehe [ii]); dieser Komplex schiebt sich knapp vor den Politikkomplex an die zweite Stelle der Wichtigkeit.⁷⁴

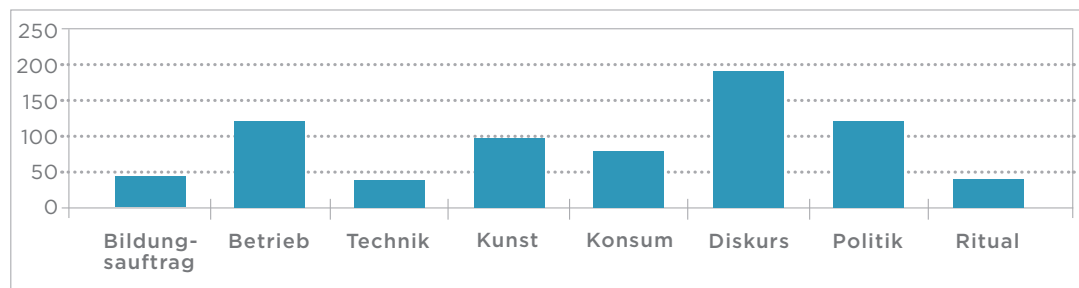


Abb. 5: Verteilung der acht Obercodes im Textkorpus der Produzenteninterviews
(Y-Achse: Anzahl der Codings; Gesamtzahl Codings: 745)

⁷⁰ Der Ausdruck „gelang“ entspricht der Wirklichkeit des Codiervorgangs: Eine größere Vereinheitlichung, zumal eine, welche die Vergleichbarkeit mit den bereits durchcodierten Zuschauerinterviews erhöhen würde, hatte ich angestrebt.

⁷¹ Die inhaltlich begründete Entscheidung, den „Bildungsauftrag“ von einem Unter- zu einem eigenen Obercode zu machen (s. u. Abschnitt [i]), hätte sicher auch anders getroffen werden können – aber die Zersplitterung wäre dieselbe geblieben. Die entsprechenden Codes hätten nämlich keinem der anderen Komplexe zugeordnet werden können, wären also außerhalb des Obercodesystems verblieben und hätten damit den Anteil desselben an der Gesamtzahl aller Codings gesenkt. – Anhand dieses Codes wird auch eine Eigentümlichkeit des Codesystems auffällig, dass es nämlich im Gegensatz zu dem der Rezipienteninterviews auch *vertikal* stärker differenziert ist, also mit vielen Subcodes einer dritten Ebene arbeiten muss. – Die Aussonderung des technischen aus dem künstlerischen Bereich ist ebenfalls diskutabel (siehe die kurzen Begründungen weiter unten); wenn man beide zusammenfassen würde, käme man auf den zweitstärksten Komplex knapp vor dem des Betriebes.

⁷² Hier wird indes erneut der Detailblick die Vogelperspektive relativieren: Sowohl einige „Bewusstseins“-Codes wie vor allem auch der Code „Stadt bzw. Land wichtig“ – jetzt allesamt im Diskurskomplex – hätten durchaus auch dem politischen Bereich zugeordnet werden können. Die hohe Affinität des kommunikativen und des politischen Bereichs, bis hin zur partiellen Verwechselung, überrascht nach dem im Grundbegriffskapitel Ausgeführten durchaus nicht. Sie kommt in der Codierung der Daten indes so stark zur Geltung, dass sie noch einmal zur Diskussion wird Anlass geben müssen: Ist alle plurale Kommunikation politische Kommunikation? Ist ein auf die Stadt angewiesenes Forum automatisch eines mit „Bezug auf gemeinsame Angelegenheiten“? Und vor allem: sind dies definitorische Kurzschlüsse?

⁷³ Als Ausnahme kann Interview P7 mit der Verantwortlichen für Öffentlichkeitsarbeit gelten.

⁷⁴ Im Vergleich mit der explorativen Abteilung des Arbeitstagebuchs [AT1] ist es eher die *Knappheit* dieses Vorsprungs, die überrascht: Eine nachträgliche (gewichtende) Codierung der Einträge des Tagebuchs mit einigen der Kategorien der Interviews ergibt allein 18 „Punkte“ für das Merkmal „Persönliches“ – in den Interviews ein Subcode des „Betriebs“ – vs. 14 Punkte für die klassischen politischen Codes.

Noch deutlicher wird die wichtige Rolle dieses neuen Komplexes, der das Politische auf Platz Drei verweist, wenn man sich die Textflächenverhältnisse anschaut (Abb. 6). Zu diesem Befund erläuternd hinzuzufügen ist die Tatsache, dass es in den auf Motivationsstrukturen und Kommunikationen abzielenden Interviewverläu-

fen sich als kaum möglich herausstellte, vom konkreten Theater-Tun losgelöste Fragen nach dem Gesellschaftsbild zu stellen (vgl. die grau unterlegten Fragen in Anhang [b]). Und in der Alltagslogik der Backstage selbst überwiegen ganz offenbar Fragen des Betriebs solche des gesellschaftlichen Zusammenhangs.⁷⁵

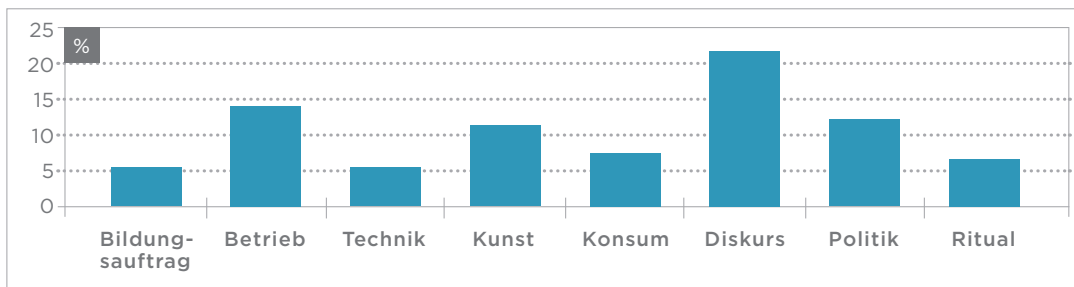


Abb. 6: Anteil der acht Obercodes am Textkorpus der Produzenteninterviews
(Abdeckungsfläche in Prozent der Gesamtfläche aller Codings)

Relativ niedrig figurieren erneut die Oberkategorien des Rituals und des Konsums (wobei unter letzterem aus Produzentenperspektive teilweise anderes verstanden wird und werden muss als im Rezipientendiskurs; siehe [v]). Auch die Macher des Theaters sehen dieses also offenbar weder primär als Unterhaltungsmaschinerie noch auch als Ersatzkirche oder „Volksversammlung“ im Vollmöllerschen Sinne.

(i) Menschenbilder – Menschen bilden

Die Entscheidung, einen eigenen Obercode „Bildungsauftrag“ zu formulieren, hätte auch anders getroffen werden können (siehe Fn. 71). Das Für-sich-Stehen der Kathexis und die Zuweisung des Wertes individueller Bildung an den „Privatkomplex“ waren indes

Elemente, die in der Analyse der Zuschauerinterviews nicht vollständig befriedigen konnten; darauf reagiert der neue Komplex bei den Produzenten. Veranlasst wurde diese neue Antwort durch das Auftauchen des Subcodes „*Der Mensch im Zentrum*“, dem die Kathexis selbst wiederum zugeordnet wurde, der aber mehr und teilweise anderes meint als diese. Mit ihr zusammen macht er den Löwenanteil (fast zwei Drittel) dieses im Codesystem insgesamt eher schwachen Komplexes aus; als Einzelcode behauptet er im Gesamtsystem, der Textfläche nach, den zweiten Platz.

Dieser Subcode oszilliert zwischen zwei Polen, die mit den beiden chronologisch zuerst codierten Zitate recht gut zu illustrieren sind. Beide entstammen dem Interview mit einer (Gast-)Regisseurin,⁷⁶ die am

⁷⁵ Ein analog zum Zuschauer-Codesystem (Fn. 41) durchgeführtes Ranking von Einzelcodes zeigt auf den ersten sieben Rängen ein Abwechseln von Betriebskategorien („Personale Konflikte und Prägungen“: Platz 1, „Selbstreferenzialität“: Platz 5, „Hierarchie“: Platz 7) mit solchen des politischen Bereichs („Gesellschaftsbezug“: Platz 3, „Normativität“: Platz 4, „Pluralität“: Platz 6), wobei sich, sogar noch entschiedener als bei den Zuschauern der Bildungsauftrag und die Kathexis, bei den Produzenten die Kategorie „Der Mensch im Zentrum“ nach vorne schiebt (Platz 2). Auf den Rängen 8-10 folgen Diskurskategorien: „Publikum Referenzgruppe“, „Stadt wichtig“, „Kohärenz“.

⁷⁶ Fest angestellte Hausregisseure sind, von der Institution des Schauspielregisseurs oder Oberspielleiters abgesehen, am deutschen Stadttheater eine große Seltenheit geworden, so dass man, wenn man von Regisseuren spricht, eigentlich fast immer von Gastregisseuren spricht. Denis Hänzli stellt fest, dass es zum Verhältnis Festanstellung vs. Gastengagements gegenwärtig keine festen Daten gibt (*Die Ordnung des Theaters*, a. a. O., S. 219, Fn. 4), bestätigt jedoch aufgrund der Aussagen von „Feldkennern“ ausdrücklich das hier Gesagte, indirekt auch im Rahmen seiner Ausführungen zu Jetset, Arbeitsmarkt und vor allem Gagen (ebd., S. 122ff., S. 221ff.).

Theater Mittelstadt zu dieser Zeit gerade ihre zweite Inszenierung realisierte (der weitere folgen sollten). Nach ihren Präferenzen für bestimmte Stoffe oder Stücktexte befragt, äußert sie: *„Weil der... also, da, wo die Menschen im Zentrum stehen, da fühl ich mich [...] beheimatet. Mehr als in Geschichten über Macht oder so.“* [P15] Sie scheint damit auf den Bereich der Kathexis zu deuten, aber das Wort „die Menschen“ kommt erst heraus, nachdem sie – vermutlich – fast gesagt hätte „der Mensch“. Es geht ihr, möglicherweise, anhand der im Gespräch zuvor erwähnten Stücke von Gerhart Hauptmann und Sarah Kane mehr um etwas ‚Allgemein-Menschliches‘, um den seelischen Kern des Menschen, als um die Vielfalt der Besetzungen von Handlungen und Rollen.⁷⁷ Bleibt dieser feine Unterschied zum kathektischen Bereich spekulativ, so wird der Eigensinn dieses Codes vielleicht am anderen Ende des Spektrums deutlicher: Beim Nachdenken über die gesellschaftliche Verantwortung des Theaters beschreibt sie das Desiderat eines „Ortes der Konzentration“,

[...] also, wo so ne Stadt sich konzentrieren kann, wo man sagt: Jetzt nehm' ich mich mal raus aus diesem ganzen hektischen... aus dieser Betriebsamkeit, und hier musste noch das machen, und die Versicherung is billiger als die, und kümmerge dich mal noch darum, und kümmerge dich darum, und dann guckste auch noch die Fernsehsendung, und dann musste im Internet noch das und das machen... Und so'n Ort, wo man sagen kann: „(Ausatmer) – und jetzt mal für'n Moment Zeit anhalten!“ [P15]

Es wird also quasi-anthropologisch davon gesprochen, dass der Mensch (alle Menschen, *abgesehen* von ihrer Unterschiedlichkeit) aus Entschleunigung und außeralltäglicher Konzentration einen großen Gewinn zieht, sie vielleicht sogar benötigt. Dass man einerseits auf der Bühne „etwas aussagen kann über Menschen“ [P14], und dass man andererseits die Menschen im Zuschauerraum berühren, mit neuer Kraft „aufladen“ und „ausstatten“ kann [P5] – zwischen

diesen beiden Polen bewegen sich die Codings dieser Gruppe. Dabei wird von der Interviewpartnerin P5, einer primären Opern-Regisseurin, die in Mittelstadt ein Musical inszeniert, diese Funktion des Theaters sogar explizit mit jener von Musik gleichgesetzt, jener vorstellungslosen Kunst also, in der das Persönliche sich, Schopenhauer zufolge, der Referenzen auf konkrete Vorgänge in der Welt entäußert. – Überlappungen zeigt die Kategorie gelegentlich mit dem Gemeinschafts-Code „Heimat-Ort“ (s. u., [viii]), und sei es, wie im ersten Zitat aus P15, nur indirekt über die Wortwahl („beheimatet“).

Als nochmaliger Subcode des „Menschen im Zentrum“ hingegen betont die „Kathexis“ im Persönlichen eben eher das Anschauliche und Gesellschaftsbezogene. Anhand der erfolgreichen Fassbinder-Inszenierung von *Angst essen Seele auf*, einer Geschichte über die unkonventionelle Beziehung zwischen einer älteren weißen Frau und einem jüngeren schwarzen Mann, erläutert der Chefdramaturg, war das,

... was sie [die Zuschauer] am meisten bewegt hat: der alltägliche Faschismus, der Umgang der Menschen miteinander, das, was Fassbinder ja auch als ein ganz großes Thema in seinem Gesamtwerk drin hat – das ist das, wo die am meisten draufangesprungen sind, auch in der Aufführung. Also das... diese Figuren drumherum, diese ganze Familie, Arbeitswelt... war unglaublich präsent und hat unglaublich viel von dem ausgemacht, was den Erfolg der Aufführung... abgesehen mal von den beiden Hauptfiguren, die natürlich... Also, Salem ist eine Identifikationsfigur... gewesen. Aber es ist dieses Drumherum, was das Stück hat lebendig werden lassen. [P6]⁷⁸

Auch unter diesem Code wird teilweise die Kathexis auf Seiten der Zuschauer beschrieben (oder antizipiert), teilweise die Mobilisierung eigener psychischer Ressourcen bei der schauspielerischen Erarbeitung von Rollen [P4]. Der Bezug auf konkrete Stücke ist dabei eher die Regel, gerät aber selten sehr detailliert, und auch dass von den Schauspielern im Sample

⁷⁷ Eine sehr spekulative Interpretation. Auf die zusätzlich mit „ROT“ codierte Stelle wird in Abschnitt [viii] zurückzukommen sein.

⁷⁸ Kontrastierend bemerkt dazu eine andere Dramaturgin, die Zuschauer fühlten sich selbst nicht „angegangen“, sie sagten im Grunde: „Ja, ja, aber so bin ich nicht, so ist mein Nachbar“ [P9]. Der Einwand, der von ihr noch ausführlicher und anhand anderer Stücke artikuliert wird – dass es meist nur die Fehler *anderer* seien, die man auf dem Theater bereit sei zu erkennen –, markiert vielleicht wirklich eine (empirische) Grenze des *kritischen* Potenzials von Rollen-Spiel.

kaum eine Aussage darüber kommt, was sie an den Rollen bzw. über sie erfahren und gelernt hätten, ist auffällig. Im idealen Fall (der aber bei einer *ehemaligen* Schauspieler:in verortet ist und zudem von konkreter Rollenarbeit nicht berichtet) tauchen Kathexis durch Macher und Zuschauer *zugleich* auf.

F: Das heißt, das Theater sollte eine Identifikation anbieten?

A: Es soll selber nach Identifikation suchen, verdammt noch mal. Womit identifizierst du dich? Identifizierst du dich mit Mittelstadt? Mit der Arbeit, die du hier machst? Ich glaube schon, Selbstkonstitution ist ne wichtige Aufgabe für jeden Schauspieler, für jedes Theater. Wer sind wir? Warum machen wir das? Warum machen wir Theater in Mittelstadt? Und sobald wir diese Frage auch nur annähernd irgendwie positiv beantworten können, können wir auch ganz genau sagen, was wir spielen wollen und wer wir sind. Und dann wird dieses ‚Oh, das interessiert mich aber‘ und dieses ‚Was hat das mit mir zu tun‘ relativ automatisch dazu kommen. Zu sagen, also, ne Form von... ‚Mann, irgendwas ist an diesem Faust, was mich wahnsinnig reizt‘, also.. oder... Irgendwas ist an dem Antonio Skármeta, was mich reizt und wo ich denke, wir sollten vielleicht mal wieder über Hoffnungen reden. [P3]

Beides, der eher abstrakte Mensch und die konkrete Kathexis, sind in dieser mit dem Code „Desiderat Identität“ zweitcodierten, emphatischen Replik unter den Obercode „Bildungsauftrag“ subsumiert. Diesem *direkt* ist immerhin ein Drittel der Codings zugeordnet; drei-, viermal fällt hier auch das Wort „Bildungsauftrag“. Primär geht es um die Bindung jüngerer Leute ans Theater, dessen Welthaltigkeit und Wichtigkeit für die Individuierung. Naturgemäß stammt ein wichtiger Anteil dieser Ausführungen aus dem Interview mit der Theaterpädagogin, verteilt sich aber auch relativ gleichmäßig auf die anderen Interviews und nimmt im Interview mit der PR-Verantwortlichen gelegentlich auch die Färbung eines Dienstes am Kunden an – im Sinne der Vermittlung und Aufklärung.

(ii) „Tunnelblick“ und Allzu-Menschliches

Viele Fragen des Leitfadens zielten auf Produktionsbedingungen und -bewertungen, all jenes also, wodurch die Backstage das öffentliche „Sprechen“ überhaupt erst ermöglicht, anreizt und vorstrukturiert. Es wurde nach Konflikten gefragt, nach Erfolgsmomenten und Frustrationen, nach täglichen Abläufen und Zielvorstellungen. Es ist daher nicht verwunderlich, dass es im Codesystem zur Bildung eines eigenen „Betriebskomplexes“ kommt, und vielleicht auch nicht, dass dieser Komplex stolze 14,2 Prozent der Textfläche aller Codings umfasst. Wie genau dieser (wahrgenommene) Betrieb aussieht und ob seine Anreize stärker zu Kategorien des Privaten oder Öffentlichen, gar Politischen in Beziehung stehen: das ist die Frage.

Der zwar nicht der Anzahl der Fundstellen, wohl aber der textlichen Ausbreitung nach mit Abstand mächtigste Code dieses Komplexes ist klar privater Natur. „*Personale Konflikte und Prägungen*“ (nur 24 von 118 Fundstellen, aber 31% der Abdeckungsfläche) ist eine Kategorie, welche vor allem aus Antworten auf die Frage nach konfliktreichen Momenten im Arbeitsalltag induziert wurde.⁷⁹ In ihrer endgültigen Ausprägung umfasst sie indes auch solche Passagen, in denen allgemein der Einfluss von Persönlichkeiten und zwischenmenschlichen Beziehungen im Theater auf die eigene Arbeit deutlich gemacht bzw. reflektiert wird. Die Befragten reden viel darüber, vor allem aber reden sie, wenn sie davon anfangen, lang und ausführlich.

Auf der allgemeinsten Ebene definiert Persönliches als Subjektivität das mit, was unter guter Theaterarbeit verstanden werden kann, und sorgt damit für immer wieder für Konflikte: in der Bewertung von Rollenbesetzungen mit bestimmten Schauspielern und von Regiearbeit [P1], im Verständnis von Szenen und Rollen bei der Probenarbeit [P4], in der Bewertung

⁷⁹ Die beiden anderen Arten von Konflikten, die hier systematisch identifiziert wurden, waren „inhaltliche“, „ästhetische“ und „pragmatische“ Konflikte, allesamt allerdings weniger stark vertreten und artikuliert als der personale Typus (vgl. [iii], [iv], [vii]).

von Inszenierungen durch Kritiker [P7], in der haus-internen Beurteilung, was musikalische Qualität ist [P10]. Die entsprechenden Beschreibungen kommen im Grunde von fast allen Interviewten im Sample: meist um Objektivität bemüht, oft artikulierend, dass diese Art Konflikte unvermeidbar seien, bisweilen – und dies vor allem bei den beiden interviewten Schauspielern – aber auch mit gewissem Leidensdruck, ja Frustration verbunden. Hier gibt es Zweitcodierungen mit dem Merkmal „Hierarchie“, und auf die Wahrnehmung der Schauspieler, sie seien den Regisseuren ‚ausgeliefert‘, wird bei der Diskussion dieses Codes weiter unten eingegangen. Doch gibt es diese stark persönlich gefärbten Konflikte um künstlerische Bewertungen nach Einschätzung der Dramaturgin auch immer wieder „innerhalb der Leitung“, und zwar nicht nur am Theater Mittelstadt [P1]. Der Chefdramaturg, als Leitungsmitglied, weiß, dass der Interviewer die entsprechenden krisenhaften Vorgänge recht genau kennt,⁸⁰ und verklausuliert in der folgenden Passage deshalb seine Replik. Dadurch wird freilich die Rolle des Persönlichen, die er als (vermeidbar) störend empfindet, nur umso deutlicher.

F: Könntest du mir – das ist jetzt vielleicht ne blöde Frage, aber... den Moment in dieser oder der vergangenen Spielzeit in Mittelstadt nennen, der dich am meisten frustriert oder geärgert hat in der Arbeit?

A: Vergangene Spielzeit?

F: Na, jetzt hier in Mittelstadt.

A: Ja... äh... das ist... ich will's n bisschen blumig umschreiben, ja? Das ist der Moment, wo ich das Gefühl hatte, dass private Befindlichkeiten, äh, überwogen haben gegenüber einer sachlichen Auseinandersetzung. Wo ich gemerkt habe, es gibt nen bestimmten Bereich, da ist es nicht mehr möglich, unterschiedlicher Meinung zu sein und auch unterschiedliche Positionen zu haben und die auch besprechen zu können. Das fand ich den... den schwierigsten und unangenehmsten und unschönsten Moment, weil ich finde, man muss auch als

Leitung, auch innerhalb eines Hauses, nicht immer einer Meinung sein. Ich muss aber trotzdem in der Lage sein, äh... mich darüber auseinanderzusetzen; muss in der Lage zu sein, darüber zu reden, mich darüber auszutauschen. Und das ist das... das ist das... wenn das nicht gegeben ist, das find ich dann schade. Weil dann private Befindlichkeit über dem Ringen um einen Inhalt und eine gemeinsame Sache und eine gemeinsame Arbeit, ähm... nicht mehr möglich ist [sic]. Das find ich schade. [P6]

Die transkribierten Zögerer, „Äh“s usw. sind hier deshalb nicht weggelassen (wie sonst bei den meisten Zitaten), weil sie die Schwierigkeit, über das (nicht genannte) Problem zu sprechen, die der Chefdramaturg innerhalb der Leitungsebene konstatiert, für den Kommunikationsvorgang selbst gewissermaßen noch einmal replizieren. Bemerkenswert ist auch das Zögern vor der Formulierung dessen, was die Alternative zum Sich-Verschließen in die eigene Subjektivität (der Interviewte benutzt den leicht pejorativen Ausdruck „private Befindlichkeit“) denn sein kann: sich auseinandersetzen, reden, sich austauschen. Offenbar ist es nicht trivial, das Persönliche zu thematisieren, und vielleicht klingt dem Befragten auch der erstgewählte Ausdruck „auseinandersetzen“ noch allzu sehr nach Konflikt. Vielleicht klingt hier auch der gelegentlich der Zuschauerinterviews geäußerte Konflikt zwischen Pluralität und Polarisierung an. Schließlich endet der Befragte mit einem Anakoluth und einem Lapsus, der das *Gegenteil* von dem artikuliert was er sagen will (nämlich dass „private Befindlichkeit“ das „Ringen... um eine gemeinsame Sache“ verunmöglicht). Dem Wortlaut nach sagt er: Das gemeinsame Arbeiten erlaubt keine private Befindlichkeit. Das Personale erscheint als dysfunktionale Größe, die in effektiver Arbeit eliminiert wird.

Eine solche (Ab-)Wertung des Subjektiven würden die meisten Interviewpartner nicht mitvollziehen und will ja offenbar auch der Befragte nicht wirklich vertreten. Schließlich akzeptieren sie das Persönliche, ja *brauchen* es für ihre Arbeit (s. u., auch [iv]). Und

⁸⁰ Die Frage ist entsprechend vorsichtig gestellt („das ist jetzt vielleicht ne blöde Frage...“). Ich war mir als Interviewer des heiklen Punkts der internen ‚Leitungskrise‘ jener Spielzeit nicht nur bewusst, sondern stand dieser auch keineswegs unparteiisch gegenüber, was meine Interviewpartner natürlich wussten. Entsprechende Passagen vor allem in den Interviews P1, P6 und P13 sind deshalb oft „ROT“ markiert. Erneut ist ihnen zu danken, dass sie mit mir trotzdem – in allgemeiner Form – darüber gesprochen haben. Meine eigene Interpretation bestimmter Äußerungen aus P6 und P13 versucht, den eigenen kritischen Bias produktiv zu machen, ohne dabei meine eigenen Urteile an die Stelle der Analyse zu setzen.

doch: das Unbehagen daran ist spürbar und kann, wie in dem folgenden Zitat, sogar einer eindeutigen Abwertung der ‚privaten Befindlichkeit‘ stattgeben. Die Befragte erklärt ihre Vorbehalte dagegen, als Regisseurin fest an einem Theater arbeiten. Sie erkennt die Vorteile von kontinuierlicher Zusammenarbeit, aber:

Ich finde die Frustration in dem System schon teilweise groß genug als Gast. Also ich weiß nicht, ob ich das aushalten würde... vor allem ich weiß nicht, ob ich das aushalten würde: die Frustration der anderen. Weil, das finde ich im Stadttheater das Schlimmste: diese ganze Frustration und die Unzufriedenheit und das Sich-darüber-Ausmären, was man wieder alles nicht kann oder hinkriegt auf der einen Seite, aber was die anderen einem auch nicht geben... Und ich hab das immer als Assistentin so stark empfunden. Also, ich hab ja Regisseure begleitet [...] also [Name bekannter Opernregisseur] beispielsweise, dem hab ich ja assistiert, und der gibt einem ja eine Riesen-Vision mit, eine Riesen-Idee, also dass ich wirklich das Gefühl habe, an etwas Wichtigem beteiligt zu sein. Und da sitzen die Leute halt in der Pause in der Kantine und beschwerten sich. Und das kann ich nicht aushalten. Weil: ich hab schon viel Idealismus und viel Hoffnung und viel positive Energie und Optimismus und so, aber es gibt dann auch so Grenzen. Wo man auch mitgenommen werden muss von den andern. Und wenn du dann plötzlich das Gefühl hast, um dich herum sackt alles so weg, und du kannst da nicht weg und du kannst dich nicht... kannst nicht raus da, und es ist alles so sumpfig... Also, im Moment hab ich da eigentlich überhaupt kein Interesse dran. [P5]

Die Bedeutung der Stelle ist manifest und bedarf kaum weiterer Erläuterung. Bei der Wahl des Wortes „Ausmären“, das „Trödeln“ mindestens genauso meint wie das an der Stelle intendierte „Schwadronieren“, schimmert ein Wunsch nach (vom persönlichen Trägheitsmoment blockierter) *Effektivität* durch, der gut zu den reichhaltigen Technik-Attributionen im selben Interview stimmt (siehe Abschnitt [iii]). Dieselbe Interviewpartnerin artikuliert freilich auch das Gegenteil sehr konkret: wie Persönliches im Arbeitsprozess produktiv wird. Nach Momenten des Gelingens in ihrer Musiktheaterarbeit gefragt, bezieht sie sich auf eine Inszenierung des *Peter Grimes* von Benjamin Britten:

Das war der Moment, ein Sänger, mit dem hab ich unglaublich gekämpft... der wurde psychisch quasi... also, der hat sich unglaublich stark mit dieser Figur identifiziert, also, Peter Grimes, der wurde psychisch einfach eingekreist von dieser Gesellschaft, und der Chor hat ihn wirklich gehetzt, ich hab die wirklich aufeinander gehetzt, und... zum Schluss, das Bild, das dabei entstanden ist, war irgendwie nicht das eines Opfers, sondern das eines Beteiligten, also der hat uns alle fertig gemacht in der Produktion – alle! Und es ist plötzlich so was wie Reaktion entst... also er war nicht das Opfer, das irgendwie von der bösen Masse gehetzt wurde, sondern er war selber schuld und auch wieder nicht. Und man hat gespürt diese Zerrissenheit und diese Schwierigkeit, wirklich rein befreit zu leben. [P5]

Ähnlichen Sinnes, wenn auch weniger eindringlich, sind verschiedene Beschreibungen der Produktivität des Personalen in den Interviews P12, P14 und P15, denn „... wenn man sich sachlich und inhaltlich über Theater unterhält oder ne Szene oder ne Rolle, ist es immer auch persönlich“ [P12]. Hier berührt sich der Code bisweilen mit der Produzenten-Seite des Codes „Mensch im Zentrum“, wenn er auch nicht ganz dessen emphatische normative Färbung annimmt. Personale Konstellationen, Empfindlichkeiten und Prägungen können frustrieren. Als unentrinnbare *conditio* des Theatermachens sind sie aus dem Betrieb, den sie verkomplizieren, aber letztlich nicht wegzuwünschen.

Der zweite große Code des Komplexes ist „*Selbstreferenzialität*“. Hier bezieht der Betrieb sich, vor aller weiteren qualitativen Bestimmung, auf sich selbst – eine Beziehung, die keineswegs einfach, sondern mit fünf Subcodes dritter Ebene hochgradig ausdifferenziert ist. Nach Anzahl der verschiedenen Fundstellen ist dieser Code mit großem Abstand führend (41 Codings, 20 Prozent der Fläche); die Hinweise auf ein „Kreisen um sich selbst“ sind breit gestreut. Am präsentesten ist mit neun Fundstellen dabei der Obercode selbst. Hier gibt es informative Hinweise, aber auch Reflexionen etwa auf die Jetset-Kultur im Theatersystem, also Zirkulation von Regisseuren auf Kosten der lokalen Verankerung von Theatern [P15];⁸¹ auf das mangelnde Durchdringen detaillierten negativen Zuschauerfeedbacks zur Dramaturgie

⁸¹ Als Expertenaussage beschreibt dies eine bundesdeutsche Realität nicht bloß der letzten Vergangenheit, sondern wohl der letzten 20 bis 25 Jahre, vgl. auch Hänzi, a. a. O., S. 120ff.

[P6]; oder auf das Gezwungensein des Künstlers, im „Fließbandprozess“ der theatralen Produktionen auf Altbewährtes zurückzugreifen und sich gewissermaßen selbst zu kopieren [P4]. Wenn reflektierend, sind diese Passagen tendenziell theaterkritisch, wenn auch selten so pointiert wie die folgende:

Ich glaube [...], dass das deutsche Stadttheater so in seiner Konzeption, mit Bezug auf den Tunnelblick, den man sich da immer noch ehrenhaft zugute hält, der aber völlig fatal ist, weil er dazu führt, dass man sich vom Publikum entfernt und von den Interessen der Region in der man arbeitet – dass dieser Tunnelblick genau das Fatalste ist was [das Theater] zurzeit produziert. Und das hat mit den Vertragssystemen zu tun, das hat mit den Arbeitsweisen zu tun, das hat mit der Unkenntnis über Partizipationsprojekte zu tun usw. [P3]

Die „Arbeitsweise“ impliziert unter anderem das, was die beiden Subcodes „Theater dominiert Leben [ideell]“ und „Theater dominiert Leben [zeitlich]“ schon durch ihre Titel klar formulieren. Ideell: „Womit ich mich beschäftige, steht immer im Zusammenhang mit dem, was ich in meinem Beruf tue“ [P1] – die Dramaturgin beschreibt das als Stärke und Schwäche; die Theaterpädagogin kritisiert es als „absoluten Tunnelblick“ [P3]. Zeitlich: Die „Asozialität der Lebensweise“ scheint unvermeidbar: „Bekanntkreise lösen sich außerhalb des Theaters auf, weil du, wenn man Freunde trifft, normalerweise arbeiten musst, ganz einfach aus rhythmischen Gründen. Dann hast du vielleicht noch ne Familie und dann ist es gleich ganz aus mit Über-den-Tellerrand-Gucken.“ [P3] Vier Interviewte stimmen in dieser Beschreibung überein.

Aus diesem Zeitmangel folgt „Schwächerer Austausch mit anderen“, wobei mit anderen zunächst einmal theaterfremde Personen gemeint sind, die man schlicht kaum noch kennenlernt [P12]. Die „anderen“ sind aber teilweise auch bestimmte Kollegen: Der Ausstattungleiter hat wenig Anreiz zum Austausch mit

gastierenden Ausstatlern [P11], die Pressefrau erfährt zu wenig von Projekten im Haus [P7], eine Dramaturgin beklagt, dass sie nicht genug mit den Schauspielern reden könne [P9],⁸² eine andere betritt niemals den Malersaal oder die Schneiderei [P1].⁸³ Die positive Seite dieser Medaille ist ein „*Enger Austausch mit Peers*“, also mit denen, die das Gleiche tun wie man selber oder im Arbeitsablauf unmittelbar angeschlossenen sind. – Jeder der vier letztgenannten Codes ist im Korpus nicht übermäßig stark ausgeprägt, aber im Zusammenklang sind sie stark genug, eine Tendenz zu markieren.

Dieser Tendenz habe ich außerdem den Subcode „*Presse nicht so wichtig*“ zugeschlagen. Im Privatkodex der Zuschauerinterviews unterstützte dieser Code den Befund einer gewissen Selbstgenügsamkeit, eines Verzichts auf andere Meinungen, Austausch, Pluralität. Hier trägt er zum Code der betrieblichen Selbstreferenzialität immerhin fast ein Viertel der Textfläche bei. Dabei ist die Ablehnung, im Unterschied zu jener der Zuschauer, nicht sosehr durch private Selbstgenügsamkeit als durch das Gefühl begründet, man habe die bessere Expertise im Betrieb selber [P1, P13] bzw. die Kritiker in Mittelstadt seien (im Unterschied zu manchen anderen Städten) einfach nicht kompetent genug [P6, P7]. Es findet sich auch die Auffassung, die Kritik bundesweit habe sich aufs „Verreißen“ eingeschossen und sei deshalb nicht mehr recht glaubwürdig [P11], und ein Schauspieler meint rundheraus: „*Kritiken spielen für mich persönlich relativ keine Rolle [sic], weil sie mich meistens eigentlich nur ärgern oder mich langweilen, weil sie mir nichts sagen, was ich nicht schon wüsste. Oder sie sagen Dinge, die ich total blödsinnig finde.*“ [P4] Im Titel des Codes ist indessen nicht umsonst das relativierende Wörtchen „so“ eingefügt, denn dass jemand Kritiken rundweg ignoriert, kommt eigentlich nicht vor, und es gibt Überlappungen mit dem stärkeren Gegen-Code „Presse wichtig“ (siehe [vi]).

⁸² Dies bestätigt sich im Fall dieser Kollegin umgekehrt auch dadurch, dass ich als Interviewer (und *Schauspieler*) nach dem Gespräch notierte, der enorm kritische Tenor desselben habe mich erstaunt, weil er „im Theateralltag nicht vorgekommen“, mir also bei ihr als neu erschienen sei.

⁸³ Hier weist die Kategorie teilweise Affinitäten auf zum Code „Kommunikationslücken beklagt“ (s. u.), mit dem aber nicht nur eine eindeutige Wertung durch die Befragten, sondern auch ein stärker qualitatives denn quantitatives Ungenügen bezeichnet ist.

Den Codes des Personalen und der Selbstreferenzialität am dichtesten auf den Fersen ist der Code „Hierarchie“ (21 Codings, 19 Prozent der Textfläche des Komplexes). Er bezieht sich, wie bereits die Aufzeichnungen im Arbeitstagebuch vermuten ließen, sehr oft auf Fragen der ‚Theaterpolitik‘: Wer trifft Entscheidungen über Spielpläne, Engagements, etc. Als emblematisch für diesen Bereich darf die allgemeine, aber kritisch formulierte Antwort einer Dramaturgin auf die Frage danach gelten, wann sie sagen würde, dass sie es in ihrem Beruf „geschafft“ hat:

Ich hab es in dem Moment geschafft, beruflich – wobei beruflich und privat, finde ich, in diesem Beruf auch zusammenhängt – wenn ich in der Leitung eines Theaters sitze, wo ich die künstlerische Handschrift dieses Hauses entscheidend mitbestimmen kann. Wo ich Künstlerinnen und Künstler, Kolleginnen und Kollegen an diesem Haus um mich zu arbeiten habe [sic] und als Gäste verpflichte, deren Arbeit ich schätze. Wo ich den Eindruck habe, wir marschieren aus ganz unterschiedlichen Richtungen, mit ganz unterschiedlichen Talenten, gemeinsam in eine Richtung. Ich würde gern in Zusammenhängen arbeiten, die weniger hierarchisch sind, und ich frage mich, ob das an Stadttheatern überhaupt geht. Also ich bin befreundet mit vielen Leuten in der Freien Szene, die so arbeiten wie ich gerne arbeiten möchte, also deshalb weiß ich nicht, ob meine Zukunft im Stadttheater steckt. [P1]

Bemerkenswert an diesem Zitat sind neben dem Einschlag des Personalen am Anfang – der gewissermaßen als ‚Kitt‘ des Betriebskomplexes erscheint – vor allem seine kritische Färbung und sein Defätismus. Stadttheater ist stark hierarchisch, das ist nicht schön, aber kaum zu ändern. Diese Perspektive wird von fast allen Befragten, die dieses Thema explizit reflektieren, mehr oder minder geteilt [P3, P10, P11, P12, P14]. Zuweilen wird dabei die Spitze der Hierarchie – der Intendant – ausdrücklich genannt und auch schon mal mit der Position eines Feudalfürsten verglichen. So auch im folgenden Gespräch mit der jungen Regieassistentin, die auf die Frage, ob die Stadttheaterstruktur reformiert werden kann und sollte, antwortet:

A: „Sollte“ in jedem Fall. „Kann“: is ne gute Frage. Dadurch, dass Stadttheater oder Theater überhaupt meistens ne Monarchie ist, die auch sehr intendantenabhängig ist, isses auch glaub ich immer ne Frage, wer grade oben sitzt, ne? Bzw.

natürlich auch: wie ist die Stadtstruktur? Man hat immer nen Gemeinderat der dahintersteht... aber hausintern ist es dann doch sehr auch von einer Person abhängig. Also, wie das Haus geführt wird. Und dadurch dass es einfach ne monarchische Struktur ist, ist es natürlich schwierig, [...] das demokratischer zu gestalten... oder: hab ich nicht erlebt. Also, meistens bin ich da schon auf Leute gestoßen, die ihre Position sehr stark in Anspruch nehmen und auch kein Interesse haben, da mehr zu verteilen oder mehr Mitspracherechte zu geben...

F: Glaubst du, es wäre für die künstlerische Produktion tatsächlich förderlich, wenn's demokratischer zuginge?

A: Auf jeden Fall.

F: Inwiefern?

A: Weil das Theater dann mehr zu ner gemeinsamen Sache wird. In dem Moment, wo der Schauspieler nur ausführen des Organ ist und in die restlichen Abläufe, in die anderen künstlerischen Abläufe nicht mit einbezogen ist, ist er immer auch außen vor. Und je mehr Menschen mit einbezogen werden, mitgestalten können, umso aktiver sind sie, glaub ich, auch beteiligt. [P12]

Die Übereinstimmung des Defätismus in Bezug auf das Stadttheater bestätigt einen strukturellen Befund, der seit dem Scheitern historischer Versuche von Mitbestimmung (s. o., Fn. II/187) wohl endgültig für das deutsche System gilt und zuvörderst mit der betrieblich verankerten künstlerischen (und oft auch kaufmännischen) „Letztverantwortung“ des Intendanten zusammenhängt. In der gerade zitierten Passage – und implizit auch in der davor – wird diese Letztverantwortung als etwas bewertet, das produktive Kohärenz, auch Kreativität, nicht sosehr ermöglicht als vielmehr blockiert. Auch wenn auf andere, in der Gesamthierarchie etwas niedriger stehende Personen im Betrieb entsprechend Bezug genommen wird, etwa den Musikalischen Leiter [P10] oder einen Regisseur [P4], wird dies so gesehen. Die Sicht wird von ‚alten Hasen‘ und Newcomern im Sample gleichermaßen geteilt. Einige sehen für sich die Perspektive, einmal (an einem anderen Theater) selber in der Hierarchie Spitzenpositionen einzunehmen und sich so Handlungsfreiheit zu erkämpfen [P3, P5, P8], aber das sind die Wenigeren.

Der Jüngste der Gruppe, ein Schauspieler im ersten Engagement („Anfänger“), liefert die drastischste, ausführlichste und in ihrer Kritik emphatischste Beschreibung der Lage. Sie durchbricht, naiv, den Defätismus. Er erzählt vom Konflikt mit einer Regisseurin auf der Probe, bei dem diese ihn ‚herunterputzt‘ und ein älterer Kollege ihn später zur Seite nimmt und ihm einen zurechtweisenden Rat gibt. Die Haltung dieses Rates ist es, die ihn ärgert und die er „hundertprozentig verneinen möchte“.

Er hat zu mir gesagt: „So was kannst du nicht machen; das ist der Regisseur, der sitzt immer am längeren Hebel. Stell dir das Theater als ein Schiff vor: Sie ist der Vorarbeiter, der Intendant ist der Kapitän usw.; der Intendant, die ganzen Leute sind quasi die Schiffsmänner und die Vorarbeiter und der Kapitän... Sie ist die Vorarbeiterin auf dem Deck... und du bist der Anfänger. Du darfst auf den Knien die Toiletten schrubben. Und wenn du das gut gemacht hast, dann darfst du vielleicht mal dem Schiffswirt in der Kombüse Kartoffeln schälen helfen.“ Und diese Ansicht, diese Sicht auf Theater, dass man... Von ihm kamen auch andauernd so Sprüche wie „Hör lieber auf zu denken, mach lieber... tu... hör lieber auf zu denken“... ich finde, das ist so eine Herabwürdigung [...] von dem ganzen Berufsstand. [...] Mich beleidigt und ärgert das total. Ich will nicht der Schiffsjunge sein, der [...] die Toiletten putzt und dann, wenn er das gut gemacht hat, einen Rang höher steigt. Ich seh’ das nicht so. Ich finde, Regisseure haben genauso von mir zu lernen, wie ich von ihnen lernen kann. Ich find das ein Geben und Nehmen. Ich merk das grade bei der Produktion die ich mache, mit [Name Regisseur = Intendant], total gut. Wir [...] haben einfach keine gute Kommunikation. Wir können nicht miteinander reden [...] Das können wir beide nicht, wir passen vielleicht menschlich einfach nicht gut zusammen. Ich merke aber bei der Arbeit, [...] ich muss eigentlich ständig nehmen; ich muss ständig Sachen von ihm annehmen und sagen: „Ja... ja, stimmt, da haste recht, das ist so besser.“ Obwohl ich vielleicht instinktiv weiß, auch wenn ich’s anbiete: Ich persönlich find’s, glaub ich, so nicht nur besser, sondern ich weiß, dass es vielleicht so... ne Situation besser macht... aber ich weiß, ich kann mit ihm nicht darüber diskutieren, weil ich bin der Schiffsjunge. Wenn er sagt

– er hat schon Workshops in Kanada und was weiß ich wo gegeben – wenn er sagt: „Das ist so. Die Sprache musst du so behandeln“, dann... ich weiß, ich hätte da keine Chance. Und das ärgert mich; das baut in mir ne unglaubliche Wut auf [...]
[P14]

Die hoch emotionale Passage ist mit dem Code „Personale Konflikte“ zweitcodiert; Pluralität und die eigene „innere Stimme“ (s. u. [iv] und [vii]), dem Befragten offenbar sehr wichtig, werden in seiner Sicht durch die Hierarchie obstruiert. Die Funktionalität eines fahrenden Schiffes, die der ältere Kollege defätistisch bejaht, ist nicht die, die der Jüngere für das Theater möchte.⁸⁴ Die Regisseure sollen keine Vorgesetzten sein, sondern künstlerische Partner. Dass in der Erzählung über die aktuellen Proben der Regisseur auch noch mit dem „Kapitän“, dem Intendanten identisch ist, verleiht ihr besonderes Gewicht und Interesse im Rahmen des gesamten Korpus.

Gibt es in diesem Korpus Einige, die das Vorhandensein der Hierarchie bisweilen differenzierter oder neutraler bewerten [P2, P4, P15], so gibt es nur einen Einzigen, der die Wahrnehmung der Hierarchie als „altmodisch“ (also falsch?) bezeichnet bzw. ausdrücklich von „flachen Hierarchien“ (!) spricht – und dies ist der Intendant selber. Die zweite Formulierung findet sich in einer Passage, die unter anderem mit dem Code „Kommunikationslücken beklagt“ zweitcodiert ist. Es ist eine Antwort auf die Frage nach einem ärgerlichen oder frustrierenden Moment der letzten Spielzeit.

(Pause.) Ärgerlich sind immer die Momente... oder der ärgerlichste Moment ist der, wenn ich merke: Die Kommunikation funktioniert nicht. Also wenn sozusagen über Dinge nicht gesprochen wird, über die man sehr schnell reden muss. [...] Da find ich das manchmal bedauerlich, wenn man [...] eigentlich gemeinsame Interessen hat, die so oder so auch mit Konflikten verbunden sein können, mit unterschiedlichen Dingen... dass es da manchmal zu lange dauert eh man dann tatsächlich über bestimmte Dinge auch redet oder die auch ausspricht

⁸⁴ Das sprachliche Bild von der Schiffsorganisation ist sowohl ob seines eminent technischen Einschlags bemerkenswert als auch wegen seines direkten Anklangs an Platons berühmtes Gleichnis vom Steuermann (vgl. Platon, *Der Staat*, a. a. O., S. 293ff. [488–489]). Dort weist Sokrates auf die Notwendigkeit hin, dass im Staat das philosophische Studieren und Argumentieren – als Domäne des „kundigen Steuermanns“ – wertgeschätzt werde, was seines Erachtens in der wirklichen Politik kaum der Fall ist. So gesehen ist es diskursiv vielleicht kein Zufall, dass in dem Schiffs-Bild des Kollegen der Steuermann gar nicht erst auftaucht.

oder so... Das ist so das, was immer wieder ein Phänomen ist für mich am Theater... da kann man zwanzig Mal signalisieren von beiden Seiten, dass man doch sofort und ganz schnell, und die Tür ist weit offen und so was... wo ich dann merke dass dann doch immer... es so Schwierigkeiten gibt, auch bei so relativ flachen Hierarchien wie im Theater. Das ist so das, was immer wieder schwierig ist und was total dann auch einfach enttäuschend ist. Also enttäuschend ist insofern, weil ich immer sage: Also, man muss doch reden können! Das gehört doch zu dem Prozess dazu! Und dass das aber immer wieder schwierig ist, glaub ich, in Gang zu kriegen. Oder das als einen für beide Seiten offenen Prozess zu gestalten. [P13]

Die Pause am Anfang der Antwort ist mit „ROT“ codiert worden, weil sie ähnlich wie die auf zu Anfang dieses Abschnitts referierte Erklärung des Chefdramaturgen eine gewisse Vorsicht dem Interviewer gegenüber signalisiert (vgl. Fn. 80). Wurde dort aber vor allem das Persönliche als Störfaktor umkreist, sind es hier ganz ‚überpersönlich‘ („ein Phänomen... am Theater“) die Kommunikationslücken, die beklagt werden, die Schwierigkeiten, „das [Miteinander] in Gang zu kriegen“, „den Prozess“ offen zu gestalten. Der Eindruck, der vermittelt wird, ist der eines systemischen Fehlers, den der Befragte als Intendant eher erstaunt, ja verständnislos zu konstatieren scheint. Ähnlich wie der Chefdramaturg in seiner Replik bewertet er hier Kontroversen positiv (siehe [vii]), und er bedauert die (allgemeine?) Unfähigkeit, sie auszutragen – dabei seien doch die Hierarchien „relativ flach“. Eine bemerkenswerte Dissonanz der Wahrnehmung des obersten Vorgesetzten zu jener seiner Mitarbeiter.

Der Kommunikationslücken-Code war ob der Normativität der dort geäußerten Einstellungen (die Befragten *wollen* mehr Kommunikation) zunächst dem Diskurs-Komplex zugeordnet worden. Letztlich aber überwog m. E. das Gewicht des Informationsgehalts der 14 Codings (die Befragten finden zu wenig Kommunikation vor) das des Einstellungsaspekts. Die Informationen betreffen überwiegend Probenprozesse und Aufführungs-Bewertungen, in zwei Fällen auch die mangelnde Kommunikation mit der Außenwelt des Theaters. Proben- und Arbeitsbedingungen in verschiedenen Formen, zwischen Persönlichem und Organisatorischem oszillierend, spielen auch in den

direkt mit dem *Obercode* des Komplexes codierten Passagen die große Rolle; meist, nicht immer, als Beschreibung von Schwierigkeiten. Die technische Qualität am eigenen Haus wird hin und wieder gelobt, der künstlerisch-menschliche Umgang öfter kritisiert.

Das heißt indes nicht – wie schon beim Code „Personale Prägungen“ gesehen – dass es im Betrieb *nur* Schwierigkeiten gibt. Dass über diese *mehr* geredet wird, liegt ja nicht nur an den expliziten Fragen II.3 und II.4 des Leitfadens, sondern auch an der Interviewsituation allgemein: sie bietet den Befragten ein ‚Ventil‘; Probleme sind detaillierter als Erfolge; sie sind nicht bewältigt und reizen daher mehr zur Reflexion,⁸⁵ usw. Das „Sich-Ausmären“ mag, wie weiter oben von der Interviewten Z5 behauptet, zudem eine *déformation professionnelle* des Theaters sein. – Eine Nische im Betriebskomplex (mit fünf Prozent der Textfläche die kleinste) behauptet indes auch der positiv konnotierte Code „Kollegen helfen/Synergien“. Die Regisseurin „steht auf Dramaturgen“ und findet bei Ihnen konkrete Unterstützung im Probenprozess [P15]; die einen Jugendclub betreuende Regieassistentin sitzt mit der Theaterpädagogin „im selben Boot“ und kann Erfahrungen austauschen [P12], der Tonmeister erfährt motivierende, dem durch Kritik gekennzeichneten Betriebsalltag kontrastierende Bestätigung durch die Macher der Musiktheater-Gastspiele, die er betreut [P10]. In den Äußerungen der Dramaturgin [P1] ist diese Erfahrung auch ausdrücklich als eine des Glücks beschrieben, anderen Kollegen (in diesem Fall den Schauspielern) selbst helfen zu können (zum Beispiel durch präzise Beschreibungen).

(iii) Seine Sache gut machen

Im Grundbegriffskapitel (I.1b) wurde der Gegensatz des Politischen zum Technischen gestreift. Implizit zugrunde lag dabei die Aristotelische Unterscheidung zwischen der *poiesis* (der die *techne* als Tugend zugeordnet ist) als einem zweckmäßigen Hervorbringen und der *praxis* (zu der die *phronesis*, die Klugheit gehört) als einem selbstzweckhaften, seine Maßstäbe in sich selber findenden Handeln.⁸⁶ Bei der Auswertung der Produzentendaten den technischen Bereich als den einer bloßen Angemessenheit von Mitteln in

⁸⁶ Vgl. Aristoteles, *Nikomachische Ethik*, a. a. O., S. 157–159 [1140a, 1140b].

einem eigenen Komplex zu erfassen und nicht etwa unter die Kunst zu subsumieren, hat daher eine theoretische Pointe. Sie rechtfertigt die Eigenständigkeit des mit etwas über 5% der codierten Textfläche sehr kleinen Bereichs.

Am ausführlichsten wird auch über diesen Bereich gesprochen, wenn es um Konflikte geht (s. o., Fn. 79) – in diesem Fall um „*Pragmatische Konflikte*“ (12 Codings, 42 Prozent der Abdeckungsfläche). Ein schlecht auszuleuchtendes Bühnenbild [P2], künstlerisch überzeugende, aber regelmäßig zu teure Ausstattungskonzepte [P13], zu hoher Zeitdruck besonders in Endprobenphasen [P10, P11] – solcherart sind die Probleme, die hier beschrieben werden. Überlappungen mit ästhetischen und personalen Konflikten gibt es, aber nur vereinzelt; überwiegend werden diese Probleme der Organisation zugeschrieben und definieren sich gerade durch die mangelnde Adäquatheit der Betriebsmittel, Zeitressourcen, etc. an im jeweiligen Moment nicht zu hinterfragende künstlerische Zwecke.

Überlappungen gibt es auch mit dem Code „*Effektivität*“ (acht Codings, 18,5 Prozent Textfläche), aber dieser erstreckt sich nicht nur, und nicht einmal vorrangig, auf Probleme und Konflikte. Gelobt werden hier von den künstlerisch Tätigen zum Beispiel die guten technischen Abteilungen und Gewerke des Theaters Mittelstadt. Kurze Wege, angenehme Arbeitsatmosphäre, Sich-auf-einander-verlassen-Können: all solches findet hier Erwähnung. Implizit erscheint als Wert die Angemessenheit des eigenen Arbeitsaufwands zum Ergebnis; sobald dies explizit gemacht wird, geht es tendenziell auch um das eigene technische Können als Wert, wie in der folgenden (mit dem Technik-Obercode zweitcodierten) Beschreibung des Tonmeisters:

Grad in den Kammerspielen gibt's sehr viele gute Produktionen wo ich sage: Ist auch vom Ton oft anspruchsvoll, dafür dass es so kleine Sachen sind, in nem kleinen Raum, und dafür ist der Tonaufwand relativ groß, und da sind... finde auch, fast alle Produktionen die da laufen gefallen mir, also... vielleicht nicht immer alles, aber das ist auch ein relativ hohes Niveau und auch anspruchsvoll genug, und auch vom Ton für uns viel zu tun – aber das ist für uns auch immer schön, wenn man mal was zu tun hat, und es kommt auch ein gutes Ergebnis zustande. [P10]

Noch stärker in diese Richtung zeigt die mit 17 Codings am weitesten verbreitete Kategorie „*Handwerk als Wert*“. Das erste Mal angewendet wurde sie unmittelbar im Anschluss an vielfach mit künstlerischen Codes codierte Ausführungen der Regisseurin des vorerwähnten ‚klassischen‘ Musicals, über ihre Motivationen und Probleme bezüglich des Stückes. Der Interviewer fragt daraufhin zusammenfassend, ob sie es also „in erster Linie als handwerkliche Herausforderung begriffen“ habe, und sie antwortet ohne zu zögern: „Genau. Das ist für mich ein Experiment.“ [P5] Anders als der Effektivitäts-Code, der sich vor allem in den Interviews mit der Leitung und den technischen Berufen findet, sind die Handwerks-Codings über die meisten Interviews im Korpus gleichmäßig verstreut. Ein Schauspieler etwa versucht, in jeder Produktion bei sich auf einen bestimmten handwerklichen Aspekt (z. B. Bewegung oder Sprache) zu achten, der ihm bei anderer Gelegenheit als defizitär aufgefallen ist [P4]; der Chefdramaturg und die PR-Verantwortliche kritisieren das mangelnde journalistische Handwerk der lokalen Theaterkritiker [P6, P7]. Es gibt wichtige Zweitcodierungen mit den Bewusstseins-Codes „Lernen“ und „Autonomie“ (siehe [vi]) bei Schauspielern, Regisseuren und Bühnenbildnern. Oft ist der Code positiv besetzt, mit Stolz [P2, P11], obwohl es auch Beschreibungen gibt, die mangelndes Handwerk als Hürde beim Probenprozess beschreiben [P4].

Direkt mit dem Obercode „*Technik-Komplex*“ gekennzeichnet sind sieben Stellen, die meist mehrere der bisher genannten Charakteristika vereinen oder diffus berühren. (Eine außergewöhnliche Stelle, an der er nur kurz, aber zentral erscheint, wird unter [vii] angesichts des Problems der Pluralität diskutiert.) Die folgende, den Abschnitt beschließende Passage entstammt erneut dem Interview mit dem Tonmeister des Theaters und ist insofern bemerkenswert, als sie auf die Frage nach der Mitverantwortlichkeit für die Öffentlichkeitsarbeit, die Außendarstellung des Hauses reagiert. Der Befragte ist für die Inszenierungstrailer verantwortlich, die als Werbung auf die Homepage des Theaters gestellt werden. Nach Kriterien dafür befragt, finden sich in seiner Antwort das eigene Handwerk (und das der Kollegen) als Wert, persönliche Autonomie- und am Kunden orientierte Konsum-Attributionen und eben allgemein ein ausschließliches Vorherrschen ganz neutraler, technischer Kriterien

– in einer für die Sprecherausrichtung der Arena Theater immerhin entscheidenden Domäne.

Erstmal muss es gut gefilmt werden, das mach ich ja meistens selbst; man muss das Stück schon mal einigermaßen kennen, weil wenn du nicht weißt, wo du mit der Kamera hin musst... [...] Wie filmst du das, was für Szenen möchtest du haben? Soll trotzdem dann alles drauf sein, und wenn ich jetzt das raussuche, dann... [...] Also: was man da jetzt zeigen soll und was nicht. Und wenn's vielleicht... jemand da was zeigt was ihn bloßstellt oder... meinetwegen wenn jemand falsch gespielt hat oder sich versprochen hat, das nimmt man natürlich nicht rein, das ist doch klar. Sondern das muss schon erstmal technisch in Ordnung sein, dann dürfen da keine Versprecher drin sein, dann, wenn es gesungen ist oder gespielt, dann sollten da möglichst keine falschen Töne drin sein. [...] Ich würd' sagen, ich hab jetzt kein Konzept, aber ich seh's... pro Stück seh ich jetzt verschiedene Szenen, da sag ich: Die würd ich gern drin haben, dann sind da ästhetisch verschiedene Stimmungen, vielleicht ist hier eher ne blaue Stimmung und da ne rote, das ist auch: interessante Bilder, dass man das aneinanderreihet, und auch in nem einigermaßen sinnvollen Zusammenhang, dass es jetzt nicht völlig sinnentstellend ist. [...] Aber es ist jetzt nicht nen künstlerisches Konzept in dem Sinn, [...] einfach ein Trailer der mehr oder weniger schnell geschnitten wird, wo man möglichst viel sieht. [...] Es soll Appetit anregen. Aber ich hab jetzt keine... Auflagen, wie ich's zu machen habe... [...] Solange da nichts Kompromittierendes über das Haus erscheint, ... trag ich die Verantwortung, da guckt auch keiner drauf. Ich muss jetzt nicht [Name PR-Verantwortliche] das zeigen oder dem Intendanten, ob ich das veröffentlichen darf. [P10]

(iv) Kunst zwischen Freiheit und Zwang

Doppelt so stark wie der technische Bereich ist in den Interviews der künstlerische vertreten. Ein Zehntel der Codings ist ihm zuzuordnen; ähnlich wie beim Betriebskomplex hat eine starke Binnendifferenzierung statt. Dabei sind Kategorien wie das „Handwerk“, das durchaus zur Kunst gehört, aus dem Komplex analytisch abgetrennt worden (siehe voriger Abschnitt); Grund ist, dass die Kunst, zumal die performative, hier im Hinblick auf ihren selbstzweckhaf-

ten Charakter interessiert.⁸⁷ Unter den acht Subcodes dominiert mit 20 Fundstellen und 20 Prozent der Textfläche klar der Bereich „*Neues/Ungewöhnliches schaffen*“. Damit ist erst einmal, ganz immanent, der eigentlich kreative Aspekt der Theaterarbeit gemeint.

Ich muss schöpferisch tätig sein. [...] Ich vermute, dass das eigentlich in jedem Menschen steckt, diese Grundenergie, etwas schöpfen zu wollen. Ich glaube, dass viele es nicht tun, weil sie nicht gelernt haben, wie man das machen könnte. Aber ich glaub schon, dass das generell im Menschen vorhanden ist. Wobei „schöpfen“ [...] ist für mich so'n Prozess, wo aus nichts etwas entsteht, und das, find ich, stimmt nicht so ganz. Weil man ja... also, ich benutz Dinge, die schon da sind, und ich forme die. Dadurch entstehen auch neue Dinge, das, find ich, ist dann für mich immer der spannendste Prozess, wenn innerhalb einer schöpferischen Arbeit, also z. B. Theaterspielen, einer kreativen, oder hoffentlich kreativen Arbeit, wenn da Dinge entstehen aus dem Kontext des Zusammenspiels, oder aus Zufällen manchmal auch, die man sich nicht ausdenken kann. [P4]

In vielen Variationen wird dieses Nicht-Planbare, werden das Erfinden und Rekombinieren von den Befragten affirmiert. Bisweilen [P2, P4, P14] steht dies in ausdrücklichem Kontrast zur Frage nach produktionsübergreifenden Zusammenhängen: Man fängt jedes Mal neu an. Sogar der für Spielzeitplanungen und –motti,⁸⁸ für inhaltliche Linien zuständige Chef-dramaturg gibt zu:

Man hat nie eine Gewähr, ob das, was man plant, was man sich überlegt, ob das stimmt oder nicht stimmt. Und das ist so... wenn man so will, wie ein Spiel, wo man aus Erfahrung oder auch guter Überlegung heraus etwas in Angriff nimmt und sagt: Das müsste hinhauen – und manchmal gibt's dann Dinge wo man sagt: Pff, da hab ich jetzt nicht mit gerechnet, da bin ich jetzt platt. [P6]

Oft werden die Momente der Kreation, des Entstehens von Neuem als Glücksmomente beschrieben. Zentral ist dabei mehr das subjektiv Unvorhergesehene als der ‚objektive‘ Neuigkeitswert. Der Bezug auf das Kunstsystem als solches, den Jürgen Gerhards

⁸⁷ Vgl. H. Arendt über die sog. „Virtuositäten“, *Vita activa*, a. a. O., S. 202. – Würde man sich entscheiden, den Um-zu-Bereich des Technischen und den Für-sich-Bereich des Künstlerischen im vorliegenden Fall zu fusionieren, entstünde der zweitstärkste aller ‚Komplexe‘.

⁸⁸ Das Spielzeitmotto des Untersuchungszeitraums in Mittelstadt war zum Beispiel „Familie“.

unter systemischen Gesichtspunkten als „Gebot der Neuschöpfung“, als treibendes Avantgardeprinzip für die Produktionslogik der Kunst stark macht,⁸⁹ fehlt hier fast völlig. Dort wiederum, wo die Theatermacher unter dem – deutlich weniger gewichtigen⁹⁰ – Code „*Kunst reagiert auf Kunst*“ andere Kunstprodukte, meist theatralische, zur Sprache bringen⁹¹, finden sich eher ein allgemeines bildungsbürgerliches „Bezüge Herstellen“ [P6] bzw. einschränkende Bemerkungen dahingehend, dass man zum Beispiel Langsamkeit auf der Bühne ob der durch den neueren Film gewandelten Sehgewohnheiten vorsichtig „setzen“ muss [P11]. Im Kunstsystem etwas genuin Neues hervorzubringen, Avantgarde zu sein, kommt hier als Imperativ nicht vor. Vollends als limitierend und bindend – eher denn als „Neues“ provozierend oder gar fordernd – werden die Regeln im Subcode „*Genre*“ beschrieben (vor allem in Bezug auf das am Theater Mittelstadt als einem primären Sprechtheater besonders ‚heikle‘ Genre des Musical).

Ein Code, der mit „Neues schaffen“ stärker verbunden, effektiv auch immer wieder diesem benachbart oder sogar mit ihm doppelcodiert ist, ist „*Spieltrieb/innere Stimme*“, der Anzahl der Codings nach die zweitstärkste Unterkategorie im Kunstkomplex. Dabei handelt es sich zunächst um eine Reaffirmation des Selbstzweckhaften im Theaterspiel:

Also, ich weiß nicht, ob n Schauspieler sich mal weiter entwickeln will und dann nach Hollywood, das ist doch Quatsch; also, das Spiel ist der eigentliche befriedigende Punkt. Und man möchte große Kunst machen und dabei große Freude haben und dabei auch noch das Publikum erreichen. Das ist vielleicht so ne Zielvorstellung für nen Schauspieler. [P3]

Dieser Spieltrieb wird auch als „innerer Zwang“ beschrieben [P4] oder als „Herzblut“, das man in die Produktionen hineingibt [P12]. Mit der Herzblut-Metapher sind auch ‚transitive‘ Konnotationen des Codes verknüpft: statt eines allgemeinen „Triebes“ eine *spezifische* Kathexis von Rollen, Stücken, künstlerischen Entscheidungen, die „innere Stimme“, die einem einen Hinweis gibt. Dies kann der „richtige

Riecher“ in Bezug auf die passende Lichtstimmung für ein Bild sein, der die Grundlage für das Selbstbewusstsein bei einer Arbeit abgibt [P2]; das Wissen, was man von einer Rolle „will“ als Souveränität gegenüber Kritik von außen [P4]; ein Punkt des persönlichen Interesses an einem Text oder einer Musik als Bedingung dafür, ein Inszenierungsangebot annehmen zu können [P5]. Sofern diese kathektischen Attributionen inhaltlich spezifischer gemacht werden konnten, wurden sie allerdings Gegenstand anderer Kategorien; beim vorliegenden Subcode interessierte nur die Artikulation der individuellen „Stimme“ an sich. Diese ist als drängende, unbedingte verschieden von bloß lauwarmer „Präferenz“, zu der im nächsten Abschnitt mehr zu sagen sein wird.

Zwei weitere Subcodes betreffen Qualitäten der Sache selbst, weniger den eigenen Bezug zu ihr. Die „*Erzählerische Qualität*“ und der „*Wert: Immanente Stimmigkeit*“ machen zusammen ein knappes Fünftel des Textes im Kunstkomplex aus. Die „Immanente Stimmigkeit“ ist etwas stärker vertreten; gemeint ist mit ihr etwas, das sich in reinsten Form in der folgenden Reflexion über die Produktion eines Siebzigerjahre-Musicals ausdrückt.

Die Integration von Spielszenen und Gesangsszenen hat nicht funktioniert. Die Gesangsszenen waren plötzlich wie ausgebremst, die hatten ein Eigenleben da drin, die waren nicht wirklich ineinander verwoben, so dass der Rhythmus in sich nicht gestimmt hat. Die Bühne hat nicht die Möglichkeiten gegeben, wirklich dieses ineinander zu formen, war dann für beide Seiten hinderlich, sowohl für die Musik als auch für die Szene. [P6]

Auffällig am Stimmigkeits-Code sind die Mehrfachcodierungen sowohl mit politischen als auch konsumistischen Kategorien, mit letzteren noch häufiger. Anhand des folgenden Gesprächsausschnitts ist das zu illustrieren. Die befragte Dramaturgin sagt, sie sei mit der Inszenierung einer Roman-Adaption „weder zufrieden noch unzufrieden gewesen“. Auf Nachfrage erläutert sie:

⁸⁹ Gerhards, „Kunstsoziologie“, a. a. O., S. 11.

⁹⁰ Mit sechs Codings und knapp sieben Prozent der Textfläche nur ein Drittel so stark wie der Neuigkeits-Code.

⁹¹ Mit nur sechs Codings und sieben Prozent der Textfläche eine eher schwach ausgeprägte Kategorie im Kunstkomplex.

A: „Zufrieden“ hat was mit Geschmack zu tun. Und die Inszenierung trifft nicht meinen Geschmack. Aber das ist ein ganz subjektives Urteil.

F: Womit hat „Geschmack“ in diesem Falle zu tun?

A: Das hat was mit Ausstattung zu tun, mit Tempo zu tun, hat damit zu tun wie ich ganz bestimmte Figuren lese und wie jemand diese Figuren interpretiert... Es gibt n paar Sachen... ich find es ist insgesamt zu lang, ich find der Text hat Redundanzen; das sind Sachen, wo ich sagen will, damit bin ich noch nicht optimal zufrieden.

F: Und warum nicht unzufrieden?

A: Nicht unzufrieden bin ich, weil ich am Anfang, als ich den Roman gelesen habe, gedacht habe: Heissa, hoppsa, das wird aber ne Herausforderung, daraus ne Theaterfassung zu machen. [...] Und bin zufrieden, dass das geklappt hat, und bin auch zufrieden, dass es geklappt hat, das mit [des Romanautors] Sprache zu machen, und die Zufriedenheit von [Name Romanautor], dass er sagt: Ja, das erzählt weiterhin die Geschichte und hat den richtigen Fokus auf das, was er erzählen will und wertet nicht, bezieht keine Position, sondern stellt die offenen Fragen die er auch stellen wollte, also wo man das Gefühl hat als jemand, der diese Theaterfassung macht: Ich bin [sic] diesem Autor, und ich bin diesem Anspruch und der künstlerischen Qualität eines Textes gerecht. [P1]

„Geschmack“ wird hier, konsequent, als etwas ausbuchstabiert, für das man nicht argumentieren kann;⁹² die Pluralität von Sichtweisen auf Figuren des Stückes wird offenbar ebenfalls als durch Argumente nicht entscheidbar, als irreduzibel unter Geschmacks-Fragen mit eingeordnet. Dies ist nicht nur angesichts des (einen historischen Fall der Bundesrepublik aufgreifenden) Stoffes des Romans erstaunlich, sondern auch angesichts dessen, dass die Interpretation eines Bühnencharakters ja mehr mit Wahrheits- und Wertungs- als mit Geschmacksfragen zu tun haben sollte. Es ist auch nicht hundertprozentig klar, ob die Befragte die Figureninterpretation einfach dem Geschmack subsumiert, oder diesen Punkt als eigenständigen nur kurz berührt und dann sofort wieder zu Formfragen zurückkehrt. Es überwiegt aber der Formaspekt: die Form ist nicht elegant genug, einerseits („Redundanzen“), andererseits sind Sprache

und Dispositiv der Vorlage formell gut ‚umgewandelt‘ und dabei bewahrt worden. Was dabei „der richtige Fokus“ ist, wird sofort explizit mit „Nicht-Werten“ verbunden, einer dem Politischen entgegengesetzten und daher im Codeschema als konsumistisch eingeordneten Kategorie. Und zusammen mit einigen Diskurs-Referenzen auf den Austausch mit dem Autor und seiner Intention (die selbst nicht Thema ist!) ergibt dies hier den (partiell erreichten) Wert einer „Stimmigkeit“ von Produktion und Produkt, der den Grund für Zufriedenheit oder Nicht-Zufriedenheit ausmacht.

Unterschied und Nähe der „Erzählerischen Qualität“ zur Stimmigkeit lassen sich anhand der folgenden – mit „Lernen“ (siehe [vi]) zweitcodierten – Passage verdeutlichen, die dem gleichen Interview entstammt und sich auf die gleiche Produktion bezieht.

Wir haben uns ewig den Kopf darüber zerbrochen, ob [Name Figur] da auftreten soll, der tote Terrorist, oder nicht, und ich war die große Verfechterin von: Das ist ne Scheiß-Idee, und hab mich überzeugen lassen und finde, in der Art und Weise wie [Name Regisseur] das inszeniert ist das tatsächlich richtig, das so zu machen, also: ich kann's verstehen, was er damit wollte. Er wollte gerne ne szenische Präsenz, er wollte nicht nur ein abstraktes Darüber-Reden, sondern er wollte die physische Präsenz dieses Körpers im Raum. [...] Weil sich dadurch andere Dinge erzählen, weil sich andere Energien entwickeln. Es gab eine Probe, wo [Name Darstellerin] über diese Figur des toten Bruders redet und, je nachdem wo man diesen toten Bruder platziert hat, hat sich für sie ne ganz bestimmte Spannung aufgebaut oder auch nicht, bis hin als man sie nebeneinander platziert hat, die zwei Figuren, die Schwester in Tränen ausbrach. [P1]

Auch hier geht es um eine Art Stimmigkeit, aber um eine, die nicht in sich ruht, sondern die durchaus „abgezweckt“ ist, nämlich auf die Vermittlung bestimmter Inhalte (in diesem Fall offenbar: die Präsenz eines Toten im übertragenen Sinne und ihre emotionale Wirkung auf die Hinterbliebenen). Die „erzählerische Qualität“ in diesem Sinne ist sehr oft mit anderen künstlerischen Kategorien, auch mit solchen des Diskurses, nie aber mit der Wert- und Entscheidungseinhaltlichkeit aus dem konsumistischen Bereich zweitcodiert.

⁹² Das Geschmacksurteil ist „nicht auf Begriffe gegründet oder auf solche abgezweckt“, über den Geschmack lässt sich zwar „streiten“, aber nicht „disputieren“. (Kant, *Kritik der Urteilskraft*, a. a. O., S. 46, S. 196 [§5, §56].)

Ob die ‚Vermittlung‘ funktioniert, hängt freilich nicht nur von der Qualität der Senderzeichen, sondern auch von ihrer Angemessenheit gegenüber der Objektivität des Gesendeten sowie dem Vorverständnis der Adressaten ab. Der Code „*Repräsentation/Referenz*“ erfasst entsprechende semiotische Reflexionen: Wen oder was *zeigt* ein Stück, wer kann sich darin wahrnehmen, usf. Es gibt verwandte Aspekte, die unter dem Stichwort „Bildungsauftrag“ besprochen wurden oder weiter unten, im Diskurskomplex, unter der Rubrik „Publikum als Referenzgruppe“ thematisiert werden. Aber sie sind allgemeiner gehalten, nicht so unmittelbar auf den Arbeitsprozess bzw. das -produkt bezogen. Die neun Codings dieser Gruppe machen nur neun Prozent der „Kunst“-Fläche aus, dies ist ein vielleicht nicht erstaunlicher, aber bemerkenswerter Befund.⁹³ Einer der beiden (jüngeren) Schauspieler im Sample etwa antwortet auf die Frage nach dem wichtigsten Aspekt seiner aktuellen Produktion, nach möglichen Gründen, „sich das anzugucken“, mit ausschließlich ästhetischen Kriterien (Genre-Bezug, ungewöhnliche Herangehensweise), inhaltlich interessiert ihn daran eigentlich nichts [P4]. Der andere hingegen artikuliert sehr wohl etwas, was unter die hier interessierende Rubrik fällt:

Es ist erstmal n Stück über Kommunikation. Über Kommunikation in der Familie. Und ich würde sagen: Guck dir das an, weil, es ist ein unglaublich ehrliches Stück. Eine unglaublich ehrliche... [Pause]... ich glaube, dass in dem Stück, diese gesellschaftlichen Phänomene, die da beschrieben werden... dass es die tatsächlich gibt. Und das Stück beschreibt sehr hart und sehr genau diese Phänomene, und deshalb... Das ist für mich der wichtigste Aspekt, dieser... dass es das wirklich gibt. [P14]

Auf die Nachfrage „Dass es was wirklich gibt?“ hin werden dann die Betrachtungen ähnlich konkret und ähnlich mit Gesellschaftsbezug und Polarisierung aufgeladen wie durch die dasselbe Stück (*Feuerge-sicht*) reflektierende Zuschauerin Z3 (s. o., Abschnitt a[ii]). Dass die Referenz auf ein Außer-Künstlerisches – um das es bei diesem Code zu tun ist – selbst indessen explizit thematisch, dass der *Prozess bzw. die Pro-*

blematik des Bezugnehmens einer Reflexion zugänglich wird, ist im Sample die seltene Ausnahme. Man findet sie am ehesten bei der Theaterpädagogin (einer ehemaligen Schauspielerin).

Ich glaube, dass das Theater spätestens nach den 90ern, und jetzt umso mehr, nen völligen Bedeutungswandel gemacht hat, [...] Selbstbefragung und vor allem die kritische Auseinandersetzung geht auch in den 80ern schon los, ne? So: wir zeigen mal die unentdeckten Orte der Gesellschaft, wir machen mal Theater für Arbeitslose oder: Wir zeigen euch mal, wie's den Arbeitslosen so geht. Das hat, glaube ich, für das Postdramatische jetzt seine Relevanz verloren, weil da gibt es Formate im Fernsehen, die das deutlich besser können. Und es gibt inzwischen auch Selbstentäußerungen der genannten Zielgruppen, und es ist einfach eine hochgradige Peinlichkeit, wenn gut bezahlte Schauspieler arbeitslose Elende spielen. Also, da gibt es einen ethischen Punkt von Bedeutungswandel, der stattgefunden hat. Damals im Anfang war das o.k., wie im Naturalismus auch, ne? ‚Wir spielen jetzt alle mal die armen Weber und gehen dann hinterher Bockwurst essen‘... [P3]

Der Anklang an die in Kapitel II.3 angesprochene Kritik bzw. Krise der Referenz im deutschen Gegenwartstheater (die z. B. von Bernd Stegemann selbst wiederum kritisiert wird und heute, fünf Jahre nach der hier diskutierten Erhebung, ihre großen Zeiten wohl lange hinter sich hat) ragt wie ein Gruß aus einer fremden Welt in den ansonsten ‚naiven‘ oder das Thema vernachlässigenden Diskurs der Mittelstädter Theatermacher hinein.

Abgerundet wird der Kunst-Komplex durch direkt mit dem *Obercode* erfasste Passagen; allgemein sind dort Form- und Wahrnehmungsfragen Thema, die nicht eindeutig einer der bisher diskutierten Kategorien zuzuordnen, mit diesen aber oft verwandt sind bzw. mehrere Dimensionen unentwirrbar zusammenfassen. Und *last not least* mit immerhin 13 Prozent der Abdeckungsfläche die Kategorie „*Ästhetische Konflikte*“, die sich den Fragen des Leitfadens gemäß auf die Arbeitsprozesse selbst bezieht und die anhand des Interviews P1 sowohl im ‚persönlichen‘ Bereich (Besetzungskonflikte) als auch bei der Frage

⁹³ Siehe oben, Fn. 18. Die Schauspieler-Befragung von Ann Medaille erhebt ein einziges Item, welches Referenz direkt zum Thema hat: „Wenn ich mich auf eine Rolle vorbereite, halte ich oft nach Leuten Ausschau die den Charakteren ähneln, die ich spiele“, und dieses erhält die schwächsten Zustimmungswerte von allen positiv formulierten Fragen nach künstlerischer Recherche (Medaille, a. a. O., S. 335, Tab. III).

der Stimmigkeit gestreift wurden (Unzufriedenheit mit Figureninterpretationen und Tempo). Bisweilen geht es um die Gewichtung von einzelnen ästhetischen Komponenten, um die man sich streitet [P2, P11], bisweilen allgemeiner um Interpretationsfragen. Die Überlappungen mit dem Betriebskomplex sind erheblich, und nicht immer ist klar, ob die persönliche oder die ästhetische Komponente im Konflikt überwiegt.

(v) Unterhaltungsdienst am Kunden

Das Bestreben nach größtmöglicher Spiegelbildlichkeit zwischen Zuschauer- und Produzentenebene sowie die Orientierung an den Grundbegriffen haben es angeraten erscheinen lassen, auch bei den Interviews der Theatermacher einen „Konsum“-Komplex zu identifizieren. Das, was unter ihn gefasst ist, weist in seiner Wertneutralität, Pauschalität usw. auch durchaus die begrifflichen Merkmale des Konsumistischen gemäß Kapitel 1.2e auf – aber sie sind natürlich weniger aus der Perspektive des Nachfragers als vielmehr der des Anbieters formuliert. Dabei antizipiert der Anbieter natürlich den Konsumenten, ja insofern er selber auch Theater schaut, ist er selbst auch Konsument, aber sein Bedürfnis ist doch primär ein anderes: Er will unterhalten, nicht unterhalten werden. Konnte man also, aus der Vogelperspektive auf die Interviews schauend, feststellen dass das schiere Unterhaltungsbedürfnis den Diskurs der Produzenten in Mittelstadt noch einmal deutlich weniger prägt als den der Rezipienten, so wird bei genauerer Betrachtung der Codes und Codings deutlich, dass dieses Bedürfnis bei den Produzenten auch eine andere Gestalt annimmt. Der Komplex ist kein reiner Konsumismus-Komplex sondern ein Hybrid; er enthält „Unterhaltungs“-Anteile, aber auch Überlegungen zur Wirtschaftlichkeit des Theaters.

Außerdem sind die Produzenten, obwohl sie insgesamt weniger über das Theater als Ware sprechen, doch beredter dabei, als es die Zuschauer waren. Sinnfällig wird dies vielleicht anhand des Codes „nicht (zu) argumentieren“, der im Vergleich zu seinem Pendant bei den Zuschauern deutlich mehr Textfläche abdeckt (hier: mehr als ein Viertel; flächenmäßig stärkster Subcode). Er ist bisweilen dort angewendet worden, wo eine Argumentation, die der Fragestellung oder dem eigenen Raisonement nach zu erwarten gewe-

sen wäre, verweigert oder abgebrochen wird. Dieser Teil der Codings weist natürlich Ähnlichkeiten mit den entsprechenden der Zuschauer auf. Exemplarisch soll aus dem Interview mit dem Licht-Designer des Theaters zitiert werden, der sich darüber empört hat, dass Licht im Theater nicht immer als eigenständiges künstlerisches Element und Ausdrucksmittel anerkannt wird. Der Interviewer fragt nach:

F: Kannst du mir ein Beispiel nennen aus einer Inszenierung der letzten Zeit, wo du findest dass das Licht eine nicht nur bedeutungsfördernde, sondern bedeutungstragende Rolle gespielt hat und deshalb auch hätte erwähnt werden müssen?

A: Ich finde, dass zum einen z. B. bei [Name französisches Schauspiel] das Licht durchaus ein sehr gestalterisches Element gehabt [sic] hat. [...] da unterstreicht das Licht doch deutlich diese bitterböse Satire und diese, äh, die Gestaltung der Kostüme, das... da glaub ich schon dass das Licht da dramaturgisch ganz entscheidend mit beigetragen hat, die Produktion so auf die Bühne zu bringen, wie sie dargestellt wurde. [P2]

Abgesehen davon, ob der Ausdruck „bitterböse Satire“ den Impetus der Aufführung des französischen Schauspiels – von der anlässlich der Zuschauerinterviews bereits die Rede war und weiter unten, unter anderm auch bei der Presseauswertung und den Backstagefragmenten, weiter die Rede sein wird – wirklich trifft: Im Grunde zeigt sich das Nicht-Argumentieren für die Bedeutung des Lichts nicht nur am Mangel an Substanz und Konkretion in der Erläuterung des Verantwortlichen, sondern vor allem auch daran, dass das, wofür argumentiert werden soll, das Demonstrandum, sich eigentlich in sein Gegenteil verkehrt (Licht *trägt* eben doch nur *bei*, es „unterstreicht“, aber es *trägt* nicht). Dies wird dem Befragten selbst nicht bewusst.

Solcher Beispiele gibt es im Bereich des Codes etliche. Spezieller für den Produzentenbereich sind indes die Passagen, wo artikuliert wird, dass Argumentieren für oder gegen bestimmte Beurteilungen der Arbeit eben *nicht möglich* ist, ein Umstand, dem im Titel des Codes durch das Wörtchen „(zu)“ Rechnung getragen wurde. Hier gibt es Überlappungen mit subjektiven Teilen des Betriebskomplexes oder auch des Kunstkomplexes; letzteres der Fall im folgenden Zitat des Tonmeisters.

Es ist immer subjektiv alles; ich hör auch subjektiv; jeder hört subjektiv, und wenn einer grad denkt: ‚Heut klingt’s schrecklich‘, da kann man nichts dagegen sagen; kannst aber auch nicht sagen... kannst es auch nicht abstreiten, also... das ist eben – vielleicht wie vieles in künstlerischer Arbeit – auch oft subjektiv. Und man hört was und man denkt... wo man dann gesagt bekommt: „Na, heute morgen war’s ja viel lauter“, und wo ich jetzt aber sagen würde: „Objektiv glaub ich das nicht“, also: da versuch ich doch, möglichst objektiv ranzugehen und zu hören und... wo ich auch relativ überzeugt bin, also meine Meinung dann vertrete und sage: „Nee...“ also... Oder bei Stücken, wo’s sowieso einprogrammiert ist... also da kann’s eigentlich nicht sein, also, sagen wir mal, rein von der Logik; es muss eigentlich jeden Tag gleich laut sein. Kann trotzdem natürlich in dem einen oder andern Zusammenhang mal lauter wirken oder leiser wirken, weil man grad in einer Emotion ist emotional oder – isses abends, isses morgens... und da is es schon mal schwierig, objektiv zu argumentieren, aber man versucht es natürlich. Und das sind schon Punkte wo man... also ich, wo ich mich auch manchmal... also, meine Kollegen sich dann manchmal auch fragen und... „Was wird jetzt verlangt?“ [P10]

Hier werden „objektive“ Kriterien für Argumentationen bezüglich der Produktionsqualität implizit als wünschenswert dargestellt; die Subjektivität der Beteiligten – in diesem Fall: ihres Gehörsinns – vereitelt aber ihre Anwendbarkeit. Die Hälfte der Codings in diesem Bereich geht in eine solche Richtung: Entweder kann man *prinzipiell* für oder gegen etwas nicht argumentieren, oder aber bestimmte Leute (das Publikum etwa oder die Presse) können dies (aus subjektivem Unvermögen heraus) nicht.

Der Anzahl der Nennungen nach (18 Codings; jedoch nur 7,5 Prozent Abdeckungsfläche) ist die Kategorie „*spannend/nicht langweilen*“ im Konsumkomplex der Theatermacher sehr auffällig. Das Wort „spannend“ kommt in den Zuschauerinterviews nur drei Mal vor; in den Produzenteninterviews ist es um ein Vielfaches prominenter. In Abschnitt a [iv] wurde gezeigt, wie der Ausdruck dem ‚Zusammenbrechen‘ der Argumentation einer Zuschauerin gewissermaßen prä-ludierte. Er sollte für einen argumentativen Zusammenhang stehen, der sich dann auf Nachfrage nicht herstellen ließ. Dies ist in den Produzenteninterviews schon deshalb kaum je der Fall, weil in den Gesprächsverläufen unmittelbare Nachfragen oft nicht möglich oder nicht angebracht waren. In einem Fall

löst der Erzählende, der Chefdramaturg, seine eigene Behauptung, dass etwas für ihn „spannend“ gewesen sei – nämlich die Inszenierung des ‚klassischen‘ Musicals in nicht klassischer Weise – sogar ein, und zwar durch eine ausführliche Argumentation über Inszenierungsweisen von Musicals am Theater Mittelstadt ein. Gleichwohl erregt die Proliferation des Wortes „spannend“ im Diskurs der Produzenten (die Dramaturgen und der Intendant stechen dabei quantitativ hervor) das Misstrauen des mit lebensweltlichen Vorkenntnissen belasteten Codierers. Die Wortmarke „spannend“ kürzt nicht nur eine Zusammenhangsdarstellung ab – sie tut es in einer Weise, die *wörtlich* das eigene Zusammenhangserlebnis als eines des *Unterhalten-Werdens* charakterisiert. „Spannend“ ist ein Synonym für „interessant“ oder „bedeutsam“, das aus der Unterhaltungssphäre stammt, und, im Exzess gebraucht, auffällig bemüht signalisiert, dass man sich angesichts der Gegenstände, über die man rede oder reflektiere, auf gar keinen Fall langweile. Dass die Wortmarke ubiquitär und selbstverständlich geworden ist, auch jenseits des Theaters, sollte es dem Soziologen nicht unbedingt gestatten, sie ebenfalls für selbstverständlich zu nehmen – schon gar nicht, wenn nach konsumistischen Konnotationen gesucht wird.

Bisweilen wird der Imperativ des Nicht-Langweilens natürlich auch explizit gemacht, aber keineswegs so prominent, wie man das vielleicht erwarten könnte. Wenn, dann ist er meist eingebettet in andere Codes, wie in der folgenden Passage in den des Bildungsauftrags. Ausgangspunkt der Reflexion war hier die Frage, ob das Theater jungen Leuten gegenüber eine besondere Verantwortung hat.

Jugendliche urteilen sehr schnell, wenn die ein, zwei Aufführungen sehen, die sie total langweilen, die ihnen überhaupt nichts erzählen... dann speichern die bei sich ab: ‚Ah, Theater ist langweilig‘. Und dass sich diese Ansicht dann wieder ändert, ist glaube ich sehr schwierig. Von daher glaub ich schon, dass man bei Jugendlichen versuchen muss, dass die sich eben nicht langweilen... dass man zumindest versucht, Punkte anzusprechen, die sie auch interessieren könnten. Das ist schon ne Verantwortung. Ansonsten funktioniert das Theater, glaub ich, genauso wie bei Erwachsenen. Weil, ich will auch die Erwachsenen nicht langweilen. Es funktioniert teilweise nach anderen Gesetzen, glaub ich, weil die Stücke anders sind. [P4]

Die Kurzweil ist im Konsum-Unterhaltungskomplex der Macher in Mittelstadt also eher schwach ausgeprägt; meist taucht sie noch dazu in sehr, sehr indirekter Weise auf, die hier in einer (anfechtbaren) Operationalisierung durch das Signalwort „spannend“ gefasst wurde. Anders sieht es mit der Kategorie „Wirtschaftlichkeit/Effizienz“ aus (12 Codings, 24 Prozent Abdeckungsfläche). Hier wird, ähnlich wie beim Code „Effektivität“ aus dem Technikkomplex, etwas vor allem bezüglich der Angemessenheit von Mitteln betrachtet – aber eben vor allem *wirtschaftlicher*, etwa bei ausgedehnten Argumentationen der Befragten P3 und P5 gegen die Beibehaltung stehender technischer Werkstätten und Apparate an jedem einzelnen Stadttheater und für mehr Outsourcing. Theaterproduktion wird als Warenproduktion betrachtet. Dies ist an sich – daran erinnert das Memo dieses Codes, und so wurde es weiter oben (Kap. I.2e) diskutiert – an sich noch kein Kriterium, das ein politisches Framing der Produktion ausschließt, aber es ist dem wertfreien ‚Zur-Verfügung-Stellen‘ der zu konsumierenden Ware affin. Die Kategorie entspricht somit dem (deutlich schwächer ausgeprägten) „Kundenorientierungs“-Code aus den Zuschauerinterviews.

Der Intendant, der eine wirtschaftliche *und* künstlerische Verantwortung trägt, artikuliert einen subjektiv empfundenen Konflikt (betreffend Zeit und Aufmerksamkeit) zwischen beiden Dimensionen; es sei nicht immer einfach, „den Kopf freizumachen“ für das, „um was es eigentlich geht“. An Auslastungszahlen *an sich* sei er nicht interessiert, und er habe sich bei der Kommune auch nicht dafür zu „entschuldigen“, dass er hier „viel Geld ausbebe“. Theater brauche Großzügigkeit. Er wolle nicht als jemand wahrgenommen werden, der auf „Quote“ schiele.⁹⁴ Gute

Auslastungszahlen seien nur deshalb „schön“, weil sie einen gegen Einmischungen der Stadtverantwortlichen in künstlerische Fragen abschirmten:

[...] dass ich mich natürlich hinstellen kann, wenn's gut läuft, und sagen kann: Boah, Auslastung gestiegen, die Zuschauerzahlen sind gestiegen, wir haben ein paar mehr Abonnenten ... wir kommen mit dem Geld aus, wir haben mehr Einnahmen... is wunderbar. Weil ich weiß, das funktioniert dann sozusagen als Argument innerhalb der politischen Landschaft von Gemeinderäten, von Stadträten hervorragend, ja? So. Und es kümmert sich dann keiner mehr um die Kunst. [P13]

Die Passage, welche die Wirtschaftlichkeit in ein listiges Argument für künstlerische Autonomie ummünzt, ist außer mit den entsprechenden Codes auch „ROT“ markiert, denn sie steht zu anderen Erfahrungen im Theater Mittelstadt, die in den Unterkapiteln [c] und [c] noch Thema sein werden, in einem Spannungsverhältnis. Aus dem Intendanteninterview ist indes festzuhalten, dass relativ wortreich über Wirtschaftliches gesprochen, seine Zentralität jedoch vehement geleugnet wird.⁹⁵

Die Subcodes „wertfrei“ und „individuelle Präferenz“ (zusammen: 26 Prozent der Abdeckungsfläche) entsprechen der Faktur nach stark den spiegelbildlichen der Zuschauercodes und sollen deshalb nicht eingehender diskutiert werden. Interessant bzw. abweichend sind sie nur dann, wenn sie weniger Merkmale des Interviewdiskurses selbst darstellen als Beschreibungen der Wertungen bzw. Nicht-Wertungen anderer. So wenn behauptet wird, Schauspieler hätten oft ein konzeptionelleres Interesse, das die Regisseure nicht befriedigten (wobei sich das konzeptionelle Interesse im Interview des befragten Schauspielers selbst wenig zeigt [P4]), eine Journalistin habe eine

⁹⁴ Vgl. das Zitat von Raddatz und Schirmer in Kapitel II.3. Es handelt sich um einen Topos. Der ehemalige Leipziger Intendant: „Ich habe nie auf Quotensätze geschielt. Auch die Stadt hat sich nie eingemischt in unseren Spielplan, etwa in dem Sinne, wir müssten gefälligere Stücke spielen. Es gibt ganz andere Städte in Deutschland, wo die Politik sehr direkt fragt: Wieso habt Ihr nicht mehr Einnahmen? Ich habe mich auch nie bereitgefunden, um der Quote willen den eigenen Anspruch zu unterlaufen. Ich halte es mit Lorca, der hat den klugen Satz gesagt: ‚Das Theater muss sich beim Publikum durchsetzen, nicht das Publikum beim Theater.‘“ (W. Engel, in Engel & Stephan [Hg.], a. a. O., S. 17.)

⁹⁵ Eine direkt mit dem Obercode gekennzeichnete Aussage aus dem ‚Fußvolk‘ der Produzenten widerspricht. Auf die Frage, ob das Theater Mittelstadt seine gesellschaftliche Verantwortung wahrnehme, meint die Regieassistentin: „Mal mehr, mal weniger“ und beschreibt die Entscheidung „Wie viel Gesellschaftskritik kann man sich erlauben?“ vs. „Wie groß muss das Unterhaltungspaket sein?“ als eine, die immer, auch gegenwärtig, durch die Auslastung präjudiziert werde [P12].

idiosynkratische Abneigung gegen einen bestimmten Autor und verreise allein deshalb eine Inszenierung [P1], oder Programmhefte hätten am Haus in erster Linie eine informierende, keine interpretierende Funktion (was von der Interviewpartnerin im Hinblick auf die Kundenorientierung unterstützt wird [P7]). Mal ist die eigene Wertung solcher Beschreibungen des Präferentiellen und Wertneutralen am Theater affirmativ, mal ablehnend, ohne dass ein klares Muster erkennbar wäre. Bei der Frage, inwieweit man nachvollziehen könne, wenn Kommunen wegen anderer Prioritäten die Theater kürzten, zeigen zwei der Befragten [P4, P10] sich relativistisch-verständnisvoll; allerdings sind sie hier, wie die entsprechenden Zuschauer auch, mit ihrer Wert-Enthaltung in der Minderheit (siehe unter [vii] den Code „Normativität“).

Der Code „nicht polarisierend/harmonisierend“ ist marginal ausgeprägt (vier Codings, sechs Prozent Abdeckung), allerdings soll eine markante Fundstelle trotzdem zitiert werden, weil sie erneut den nicht uninteressanten Fall des französischen Schauspiels – einer Lieblingsinszenierung des Licht-Designers, zu der sich bereits einige Zuschauerinnen geäußert hatten – aufgreift und außerdem interessante Zweitcodierungen aufweist:

Das war ne für mich sehr glückliche Konstellation im Regieteam. [...] [Name Regisseur] und ich haben, ähm... [Name Regisseur] denkt ja auch sehr bildhaft, das merkt man ja auch an seinen Produktionen, und er arbeitet sehr bildhaft, und wir haben da ne sehr ähnliche Wellenlänge. [...] Mittlerweile reden wir schon gar nicht mehr so, aber ich erinnere mich oft an Aussagen von [Name Regisseur], der dann sagt, wenn ich halt irgendwas mache, irgendwie nen Vorschlag mache und was auf die Bühne bringe – und er dreht sich um und guckt mich an und sagt: „Warum machst du eigentlich immer das, was ich grade denke?“ [lacht] Und es ist tatsächlich so – wenn wir zusammen arbeiten, wir haben da tatsächlich so eine Wellenlänge. Und der Bühnenbildner [Name] ist genau richtig da mit eingestiegen... er hat sich da nicht bloß drauf eingelassen, sondern er hat das gleiche Empfinden gehabt [...] insgesamt ist das ne sehr effektive Arbeit gewesen, und eine sehr harmonisch verlaufene Arbeit, weil man künstlerisch wirklich absolut den gleichen Weg gegangen ist und den gleichen Weg von vornherein gehen wollte, und das Gespür dafür hatte. [P2]

Die Beschreibung der als glücklich empfundenen Arbeit, die Züge von individueller Präferenz aufweist (ein ohne weitere Begründung gehobener Daumen, „eine Wellenlänge“), mündet in ein Ideal von Effektivität und wortlosem Konsens, das der hier verwendeten Kategorisierung gemäß sowohl *technisch* als auch *ritualistisch* zu nennen ist. Die Harmonie ist gerade deshalb so glücklich, weil sie nicht durch Pluralität schattiert, schon gar nicht durch Kontroversen hindurch erkämpft, sondern weil sie schlicht und ergreifend „da“ ist. Wir finden dieses privatistische Ideal im Textkorpus der Theatermacher sehr selten. Dies ist in Bezug auf die Produktionsstruktur und die Öffentlichkeit des Theaters bemerkenswert und – in Unterkapitel [3] – diskussionswürdig. Bezüglich des Falles Mittelstadt ist es, wie unter [c] zu erläutern sein wird, von gewisser Ironie, dass jemand das harmonistische Ideal ausgerechnet in der Arbeit am französischen Schauspiel verwirklicht sehen konnte.

(vi) Selbstsein, Sich-Öffnen, Zusammenhänge

Der *Diskurskomplex*, das Theater als Ort zum Kommunizieren, war auch für die Zuschauer von großer Wichtigkeit. Diese Wichtigkeit ist, relativ gesehen, für die Produzenten noch stärker, und sie ist stärker mit der eigenen Ich-Entfaltung verknüpft. Beides verwundert wenig angesichts der Tatsache, dass die Produzenten, im Unterschied zu den Zuschauern, große Teile ihres Lebens und Alltags im Theater verbringen.

Drei Fünftel der Textfläche in diesem Komplex entsprechen dem Code „Öffnung des Theaters nach außen“, der in sich noch einmal stark differenziert ist (vgl. Anhang [c]). Direkt mit diesem Code erfasst sind sechs Stellen, die ein Kommunizieren des Theaters über die bloße Präsentation von Inszenierungen hinaus entweder als wünschenswert oder als Realität bezeichnen. Beides tut die leitende Theaterpädagogin, welche über ihre entsprechenden Anstrengungen für Netzwerken und institutionelle Partnerschaften in Mittelstadt berichtet und dann über ihre weitergehenden Erfahrungen und Möglichkeiten an einem Metropolentheater. Der letzte Passus der Fundstelle ist wegen des Versprechers, den er enthält, außerdem „ROT“ gekennzeichnet.

Und was Stadttheater betrifft, so war ich ja vorher am [Name Staatstheater], und am [Name Staatstheater] spielt das eine wesentliche, wesentliche, wesentliche Rolle. Also da gibt's ein Alten-Ensemble, einen Jugendclub, da gibt es die Partnerschaft mit [Name Schule], mit [Name Krankenhaus] usw. Und ich halte mir zugute, dass ich das mit aufgebaut habe. Und mittlerweile an allen, allen, allen Theatern, die was auf sich halten, wie ja auch Hamburg, die ne Fünf-Mann-Theaterpädagogik-Abteilung haben am Schauspielhaus, wo riesengroße Partizipations-Projekte stattfinden mit Arbeitslosentheater usw. Oder München, Baumbauer, riesengroßes Hasenberg-Projekt, usw. usf. Und da ist deutlich die Relevanz von Theater innerhalb einer Religion... ähm, innerhalb einer Region, gewachsen. „Innerhalb einer Religion“... (lacht) [P3]

Die Norm, die hier mithilfe der Autorität der Metropolentheater sowohl konstruiert wie behauptet wird, lautet: mehr regionale Relevanz durch Aufgreifen städtischer Problemfelder und Kooperation mit anderen Institutionen. Die Identifizierung von Stadt und Region ist durchaus auf der Höhe zeitgenössischen Diskurses über „stadregionale Verflechtungszusammenhänge“.⁹⁶ Der Versprecher „Religion“, den die Interviewpartnerin selber bemerkt, korrigiert und verständnisinnig belacht, scheint den Bereich dieses regionalen Gemeinwesens mit dem einer durch Gesinnung gestifteten *communio* im Sinne des Volksversammlungs-Ideals kurzzuschließen. Dieser Kurzschluss ist hier unwillkürlich und ‚nicht gemeint‘; ihn zu reflektieren wird in Abschnitt [viii] noch Gelegenheit sein.

Zu den stärksten Subcodes der Öffnungs-Kategorie gehört der Code „Stadt wichtig“; seine Abdeckungsfläche ist fast so groß wie die des großen Codes „Hierarchie“ im Betriebskomplex. Ähnlich wie die Zuschauer bejahen die Produzenten hier einerseits, dass in der Stadt das Theater einen Stellenwert hat, und erzählen Geschichten vom Engagement des Gemeinderats, von der Aktivität und Meinungsfreudigkeit der Mittelstädter Bürger usw. – Aber ist umgekehrt auch die Stadt für das Theater wichtig? Ähnlich wie die Theaterpädagogin sieht auch die Dramaturgin hier einen Zusammenhang (und das Theater Mittelstadt auf einem guten Weg):

[...] Weil die Stadt sonst, abgesehen davon dass sie endlich eine Integrationsbeauftragte beschäftigt in letzter Zeit, denkt viel, viel, viel zu spät, denke ich, über so was nach. Über multikulturelle Gesellschaft, die nicht nur heißt: Es gibt eine Leitkultur, und der Rest möge sich da bitte unterordnen. Sondern: wie unterstützt man ein solches Miteinander, wie lernt man voneinander; wie kann Theater ein Ort dafür sein. [...] Vertreter der unterschiedlichen Institutionen Kultur, also Stadtarchiv, Stadtbücherei.. da sind wir immer so der Leuchtturm, grade [Name Theaterpädagogin] mit ihren Projekten ist da der Leuchtturm, wir sind wirklich die Vorreiter in dieser Stadt. Das hab ich auch noch nie so erlebt. Sonst war Theater immer einer von mehreren. Da fehlen mir hier auch die Dialogpartner oft, mir fehlt z. B. die Uni hier. Aber grade deshalb braucht die Stadt so dringend dieses Theater [...] [P1]

Wenn Theater also seinen Bildungsauftrag in der Stadt wichtig nimmt – und das tut das Theater Mittelstadt – dann wird es sich in dieser Stadt auch objektiv unentbehrlich machen. In der Stadt – das Gemeinwesen Bundesrepublik ist hier zweitrangig. Das merkt man nicht nur an der deutlich schwächeren Ausprägung des Codes „Land wichtig“ (acht gegenüber 19 Fundstellen; nur die Hälfte der Abdeckungsfläche des Stadt-Codes); ein Befragter bestätigt dies auf Nachfrage auch explizit: Die Inszenierungen mögen auch für Menschen anderswo schenswert sein – aber die Hauptaufgabe des Theaters Mittelstadt sei die „Versorgung mit Kultur in der Region“, und „da hat man genug mit zu tun einfach“ [P11]. Dass über Stadt und Umland hinaus Theater *für das Land* bzw. der Bezug auf den Diskurs des Landes für das Theater wichtig wird, berichten nur einige wenige ostdeutsche Befragte über ihre Erfahrungen aus der DDR und besonders der Zeit des dortigen Umbruchs [P3, P8, P15]; sie beschreiben diese gesellschaftskritische Relevanz als vergangen, auch als „Ausnahme“.⁹⁷ Heute wird diese Relevanz indirekt wirksam, eben als Bildungsauftrag, und *dieser* ist dann wieder eine gesamtdeutsche politische Frage.

Man muss sich entscheiden in der Politik: Was halte ich [...] für die Zukunft dieses Gemeinwesens für unabdingbar? Und wenn ich dann auf der einen Seite sage: Ich formuliere bestimmte Visionen – wenn das überhaupt noch jemand macht

⁹⁶ Vgl. Häußermann/Läpple/Siebel, *Stadtpolitik*, a. a. O., S. 364.

⁹⁷ Ähnlich wie die ehemaligen DDR-Schauspielerinnen in R. Ullrich, *Mein Kapital bin ich selber*, a. a. O., S. 51, S. 71, S. 123f., und wieder bei S. Panzner, *Von wegen blauäugig!*, Berlin 2014, S. 157f., S. 205.

– wie sich sozusagen diese Gesellschaft weiterentwickeln soll, und ich rede dann davon, dass man (a) sozusagen in Köpfe investieren muss, dass wir sozusagen unser Miteinander anders gestalten müssen, dass man Werte wieder entwickeln muss, dass man über diese Gesellschaft nachdenken muss, wie die zukunftsfähig gemacht werden kann und, und, und... dann, denke ich, gehört Theater mit in diesen Großkomplex von Bildung [...] unbedingt mit hinein. Also wo, wenn nicht dort, an einem solchen Ort, ist überhaupt öffentlich zu diskutieren über das Gemeinwesen? Dafür ist das Theater da. Und da hat das Theater auch – ganz konventionell, wenn man das so will, oder ganz konservativ – einen Bildungsauftrag. [P13]

Die Stadt also ist der Bezugspunkt. Folglich ist das unmittelbare städtische „Publikum Referenzgruppe“. Dass unterschiedliche Publikumsschichten die Komödie und das Große Haus besuchen, ist für die Spielplangestaltung wichtig [P6], die Öffentlichkeitsarbeit muss das knappe Zeitbudget und die nicht immer gegebene Aufmerksamkeit der Zuschauer beim Formulieren von Texten unbedingt einberechnen [P7], dass nicht alle Eltern ihre Kinder an Kultur so heranzuführen wie man selbst das erlebt hat, muss man berücksichtigen wenn man Theater macht [P10], wenn Vorstellungen vom ‚normalen‘, Nicht-Premieren-Publikum gut besucht und lobend erwähnt werden, ist das ein Gütekriterium [P6, P15], usw. – Eine besondere Situation, die von mehreren Befragten erwähnt wird, auch als „glücklichster Moment“ der letzten zwei Spielzeiten, ist die Eröffnungspremiere der neuen Intendanz, als das Mittelstädter Publikum mit seinen stehenden Ovationen sich ostentativ hinter den von der Presse politisch angefeindeten Schauspielregisseur stellte.

Aber wie konkret ist die Referenz auf das Publikum? Die Regieassistentin zum Beispiel findet sie ungenügend. Auf die Frage, warum manche nach Auffassung der Produzenten gute, mit „Herzblut“ gemachte Arbeiten beim Publikum trotzdem nicht ankommen, antwortet sie, dass man sich eben oft doch in die Leute nicht „hineinversetzen“ könne; und auf die Frage nach Möglichkeiten, die Zuschauer besser kennenzulernen, um eine realistischere Einschätzung von ihren Einstellungen zu gewinnen, beklagt sie Kommunikationslücken:

Wir müssten glaub ich einfach mehr Kontakt mit ihnen haben. Aber wann trifft man sich mit Zuschauern? Gar nicht! Wir sind hinter der Bühne, die sind vor der Bühne oder im Foyer, und, bis wir dann im Foyer sind, sind die weg. Es sei denn, es finden jetzt Publikumsgespräche statt.⁹⁸ Also ne Möglichkeit des Austauschs gibt es ja wenig, ne? Publikumsgespräche können da n Anfang sein, aber... ja, man muss einfach die Gelegenheit haben, sich über die Arbeit zu unterhalten und zu erfahren: Wie gucken die denn überhaupt? Wie sehen die Theater? Und sich auch anzuhören, warum ihnen das denn nicht gefällt, oder was sie stört. Anders kann man das nicht greifen. Also, alles andere sind Mutmaßungen. Und da kann man dann lange rumdoktern und sagen: „Na gut, man braucht was mit mehr Humor“ – hat man probiert – „Nee, der Humor isst doch nicht“ – dann: „Braucht man n Klassiker?“ – „Nee, der Klassiker isst auch nicht, weil der ist dann wieder falsch inszeniert“. Das muss man direkt erfahren. Also, möglichst oft. [P12]

Die 19 Codings der Kategorie „Passive kommunikative Öffnung“ widersprechen teilweise der Information, welche diese Passage enthält. Aber die, welche in erster Linie angeben, mit Meinungen und Sichtweisen von Zuschauern regelmäßig konfrontiert zu werden, sind – vom Sonderfall der Theaterpädagogin abgesehen – im wesentlichen fünf Personen: Dramaturgen, Presseverantwortliche und Intendant, nicht hingegen die ‚unmittelbar‘ Produzierenden. Die Dramaturgen werden bei den Stückerführungen, die sie geben, oft angesprochen (vor allem mit positiven Bemerkungen) [P6], oder von der Kasse über Unmutsäußerungen informiert [P1]. Eine Dramaturgin meint, dass sie bei den Einführungen „Wissen und Präsenz von Themen in der Öffentlichkeit abfragen“ kann [P1], eine andere findet die entsprechenden Kommunikationen insgesamt eher oberflächlich [P9]. Zuschauergespräche werden von einer Dramaturgin skeptischer gesehen als von der Regieassistentin: „Da drängen sich dann immer ein, zwei Leute vor und belegen alles mit Beschlag.“ [P9] Was die berichteten ad-hoc-Begegnungen betrifft, steht allerdings zweierlei außer Frage: Erstens, sie reflektieren und veranlassen sehr unterschiedliche Einschätzungen (erinnert sei an den unter [i] kurz diskutierten Fall von *Angst essen Seele auf*), geben also Raum für Pluralität; zweitens, sie werden von den

⁹⁸ Zuschauergespräche im Großen Haus wurden, wie bereits erwähnt, in der Spielzeit 2009/10 nur vereinzelt, ‚probeweise‘ veranstaltet; dies erfolgte nach gewissem Zögern der Hausleitung auf Initiative des Ensembles hin [NH: XI/09], was erneut für die Wichtigkeit von, aber auch den Mangel an Diskurs spricht.

Produzenten, die in ihren Genuss kommen, großen-
teils positiv, teilweise sogar enthusiastisch bewertet.
Eine besondere, im Codesystem separat erfasste
Spielart der passiven kommunikativen Öffnung – des
„Hörens“ oder Rezipierens – heißt „Presse wichtig“;
dieser Code hat seinen Gegenspieler im Betriebs-
komplex gemäß derselben Logik, der zufolge Diskurs-
und Betriebskomplex antinomisch begriffen werden
können. Im Vergleich mit den Zuschauerinterviews
jedoch, wo der Gegencode „Presse nicht wichtig“
etwas stärker war, reden die Produzenten doppelt so
häufig darüber, dass sie auf das Presseecho etwas ge-
ben, wie darüber, dass es ihnen egal ist. Die Einschät-
zung der Bedeutung der Presse ist recht differenziert,
wie in der folgenden Passage, wo Wichtigkeit und
Nicht-Wichtigkeit überlappen:

*Wir merken, dass die Kritik hier bedingt Auswirkungen
hat. Hier in der Stadt ist eins wichtig: die Mundpropaganda.
Also: wie reden die Leute, wie wird es weiter erzählt. Und das
ist entscheidend. Die Kritik selber spielt, ähm... keine über-
geordnete Rolle. Sie spielt natürlich ne Rolle, das ist nicht
wegzudiskutieren, aber sie ist nicht ausschlaggebend. [...] Sie
spielt ne Rolle, dass man merkt, die Zuschauer, grade das
Bildungsbürgertum hat sie gelesen und hat sie im Kopf drin.
Und wenn man reingeht in eine Aufführung, beeinflusst das
einfach die Sichtweise darauf, positiv oder negativ. Es ist aber
so, dass die Kritik nicht heilig ist, also sakrosankt, wo man
sagt: „Das ist so“, sondern sie ist durchaus diskutierbar. Das
merken wir ja bei den Rückmeldungen bei den Einführungen
jetzt bei [Titel ‚klassisches‘ Musical]. Also es gibt Leute, die
dann auch direkt sagen: „Ah ja, da haben Sie auf die Kritik
Bezug genommen“, und einer hat mir bei der zweiten Auffüh-
rung gesagt – das fand ich dann ganz beruhigend – : er hat
die Kritik gelesen, er fand sie so schlecht, dass er dachte, er
muss jetzt in die Aufführung gehen und sich das angucken,
weil das könne er sich nicht vorstellen. Das fand ich ja [...] Insofern spielt sie ne Rolle, aber sie spielt keine überragende
Rolle. [P6]*

Diese Einschätzung bezüglich der eingeschränkten
Wichtigkeit der lokalen Kritik für die Zuschauer ist,
unserer eigenen Auswertung in Unterkapitel (a) zu-
folge, realistisch. Aber dies heißt natürlich nicht, dass
die Theatermacher selbst ihr nicht deutlich mehr Auf-
merksamkeit schenken. Verrisse sorgen dafür, dass
„der Haussegen schief hängt“ und man sich gegensei-
tig aufmunternd „auf die Schultern klopf“ [P1]; auch
wenn man den Inhalt der Kritiken irrelevant findet,
denkt man dass er eben doch die Zuschauer beein-
flussen könnte [P4]; man ist froh wenn eine Urauf-
führung überregionale Aufmerksamkeit findet und
das Fernsehen kommt [P7]; ein junger Schauspieler
kann auf Kritiken als „Gradmesser“ seines Könnens
und Anerkanntwerdens nicht verzichten [P14]. Dabei
wird, gerade von den älteren Kollegen, die Qualität
der lokalen Theaterkritik sehr kritisch gesehen, Posi-
tivbeispiele aus anderen Regionen werden genannt –
die Aufmerksamkeit hat die Mittelstädter Presse aber
doch durchweg.⁹⁹

„Aktive kommunikative Öffnung“ ist quantitativ etwa
genauso stark ausgeprägt wie passive. (Keiner die-
ser Codes für sich kann freilich einem Code wie der
„Hierarchie“ oder gar dem „Personalen“ aus dem
Betriebskomplex Konkurrenz machen.) Über das all-
gemeine Verständnis der Inszenierung als „Gesprächs-
angebot über die Wirklichkeit“ [P13] hinaus gibt es den
betriebsinternen Disput über den Programmzettel,
der zwar in den Augen der Dramaturgen eigentlich nur
noch ein „Beipackzettel“ ist statt ein Programmheft,
der dafür aber gratis ist, den deshalb alle lesen und der
basale Zusatzinformationen über Stück und Kontext
an alle Zuschauer vermitteln soll [P1, P7]. Die Theater-
pädagogik verbringt große Teile ihres Arbeitsalltags
mit der Vermittlung von Stückinhalten, Lesarten, The-
aterproduktionslogik, Schauspielerei usw. – vor allem
an Schulen, aber auch an betriebliche und interkultu-
relle Netzwerke von Erwachsenen [P3].¹⁰⁰ Newsletter

⁹⁹ Es ist standardisierte Praxis an Stadttheatern, Presserezeptionen am sog. Schwarzen Brett anzuschlagen, wo
auch interne Betriebsinformationen wie Besetzungszettel usw. zu finden sind. Dies gilt auch für Mittelstadt, und
das „Gedrängel vor den frisch ausgehängten Kritiken“ [AT1: 11] ist nach Premieren eine typische morgendliche
Szene im Raum des Bühneneingangs.

¹⁰⁰ Dieses „Interesse an Erwachsenenbildung“ wird allerdings von der Intendanz ausdrücklich nicht geteilt [NH:
XI/09]; die verantwortliche Theaterpädagogin entscheidet sich, zum Ende des Untersuchungszeitraums Mittelstadt
zu verlassen.

werden versendet, Abonnentenfragen und Zuschauerkommentare beantwortet [P7]. Man trifft sich mit dem Freundeskreis des Theaters [P1, P11] und sucht das ad-hoc-Gespräch [P6, P7, P13] und erklärt bzw. verteidigt Inszenierungen und ihre Intentionen. Auffällig an diesen Vorgängen ist freilich, dass sie ausschließlich von den ex officio dafür Zuständigen berichtet werden – das heißt wieder *nicht* von den Produzenten im engeren Sinne (Schauspiel, Regie, Assistenz, Licht, Ton).

Stützend kommt zum Bereich „Öffnung des Theaters nach außen“ noch der Subcode „*Sichtbar werden*“ hinzu, worunter das Desiderat, von den Medien wahrgenommen zu werden, genauso fallen kann wie die Sichtbarkeit eigener persönlicher Beiträge im Endprodukt, also der Aufführung. Angesichts der enorm individuellen Antriebe und Motivationsstrukturen, die wir im Kunst- und im Betriebskomplex festgestellt haben, mag überraschen, dass das Sichtbarkeits-Desiderat nur mit sieben Codings im Korpus vorkommt. Die Vermutung ist nicht abwegig, dass bei einem so stark auf interne und öffentliche Sichtbarkeit ausgerichteten Betrieb wie dem Theater genau dieser Punkt einen Gemeinplatz, ein stummes Apriori darstellt, der kaum je von den Einzelnen noch reflektiert wird. Außerdem vermischen sich in diesem Apriori individuelle Aspekte, die mit Codes wie „Personale Konflikte“ (ums Wahrgenommen-Werden!) teilweise schon abgegolten sind, mit kollektiven, die in anderen Codes des Diskurskomplexes, die Wahrnehmung durch Publikum oder die Presse betreffend, ebenfalls bereits vorkamen. Verwiesen sei außerdem auf den Subcode „Autonomie“ weiter unten.

Knapp 30 Prozent zum Diskurskomplex trägt der Code „*Bewusstsein*“ bei. Die Kategorie ist hier als welterschließendes, dezentrierendes Gespräch mit sich selbst verstanden¹⁰¹, als notwendige, wenn auch nicht hinreichende Bedingung für sachbezogene Kommunikation. Am unmittelbarsten evident wird

die Zuordnung des Bewusstseins zum Diskurs wohl beim Subcode „*Lernen*“, auf den ein knappes Drittel sowohl der Textfläche wie der Codings entfallen. Aufeinander hören, die Intentionen von Kollegen erkennen, sie bzw. vor allem sich selbst konstruktiv zu kritisieren und daran Neues zu erkennen und zu lernen: dies sind die wesentlichen Aspekte des Codes. Im Kunstkomplex hatten wir unter „Erzählerische Stimmigkeit“ bereits den Bericht einer Dramaturgin über eine szenische Entscheidung zitiert, bei der sie sich hat von der Richtigkeit einer anderen Position hat überzeugen lassen (s. o., Abschnitt [iv]). Die anderen Codings im Bereich „Lernen“ folgen einer ähnlichen Logik. Meist ist es das *eigene* Lernen durch Kommunikation, das angesprochen wird, zuweilen auch das *kollektive*. Als Vorteil fester Ensembles wird justament gewertet, auf gemeinsame Erfahrungen „aufbauen“ zu können, eine „gemeinsame Sprache“ zu entwickeln, weiterzukommen [P15]. Aber auch das Lernen von immer neuen Gastregisseuren, die ans Haus kommen, der Einblick in verschiedene Arbeitsstile, wird als Vorteil begriffen [P12].¹⁰²

Dafür, was hausinternes Lernen – dessen Subjekt von ihm mit einem etwas nebulösen „wir“ vermutlich in der Theaterleitung verortet wird – bedeuten kann, liefert der Chefdramaturg geradezu ein Paradebeispiel. Drei aufeinanderfolgende Musicalproduktionen des Hauses werden bei ihm als künstlerischer Lernprozess, als Abwägen und Neubewerten von künstlerischen Zielen und Mitteln, darauffolgende Versuche, Scheitern, Neuversuche usw. beschrieben, wobei er in der jüngsten Inszenierung des ‚klassischen‘ Musicals einen qualitativen Fortschritt erreicht sieht. Die Beschreibung ist klar, konkret und argumentativ in sich schlüssig. Sie ist mit mehreren künstlerischen Kategorien, aber auch anderen Diskurs-Codes mehrfachcodiert worden – der wichtigste darunter der Code „*Kohärenz*“. Mit Kohärenz ist hier erstens das Bewusstsein dafür gemeint, dass es thematische Linien im Spielplan gibt (die man auch bewusst her-

¹⁰¹ Vgl. Rivera, *Umweltbewusstsein*, a. a. O., S. 17ff., S. 68ff. Zu Autonomie und Kohärenz siehe auch Kapitel I.2c dieser Arbeit.

¹⁰² Für die Gastregisseure selbst wiederum ist es, wie die Befragte P15 zu berichten weiß, nur schwer möglich, am kollektiven Lernen der Theater zu partizipieren. Damit hat bereits zu tun dass man bei der Stückauswahl, also der Wahl der Sache, um die es geht, zu wenig Mitspracherecht hat. Die Interviewpartnerin P8 sieht diese Not der Gastregisseure und würde sich wünschen, gegenüber Gastregisseuren weniger eine „Linie des Hauses“ vertreten zu müssen als die Zeit und die Aufgabe zu haben, mit ihnen gemeinsam eine Linie zu entwickeln.

gestellt und über die man gesprochen hat) und dass sich einzelne Texte und Aufführungen in literarische, stilistische und thematische Kontexte einordnen. Dabei ist freilich auffällig, dass diese Zuschreibungen fast nur von der Dramaturgie artikuliert werden. Bei den anderen taucht Kohärenz eher als Desiderat einer diskursiven Verständigung, eines begründeten An-einem-Strang-Ziehens auf [P4, P5, P11, P12, P15] – als Möglichkeit, dass das Verständnis der Einzelnen für die Produktion, dass ihre Teilhabe daran durch das Zusammenwirken mit anderen ‚vollständiger‘ wird (Kants „An der Stelle jedes anderen Denken“ klingt an). Kohärenz taucht als Beschreibung oder Desiderat denn auch nicht so sehr bei der Frage IV.2 auf (nach Zusammenhängen einer Arbeit mit anderen); hier begegnet im Gegenteil öfter der Code „Neues schaffen“. Vielmehr wird die so verstandene Kohärenz – die man vielleicht als ‚synchrone‘ Kohärenzerfahrung beschreiben kann, im Gegensatz zur eingangs genannten ‚diachronen‘ der Dramaturgen – im Zusammenhang dessen artikuliert, was eine beglückende Arbeit ausmacht bzw. was einen frustriert (nämlich ihr Fehlen). Sowohl Diskurs-Codes wie auch das „Desiderat Identität und Konsens“ (s. u., [viii]) kommen als Doppelcodierungen vor. Wir sahen bereits im Zitat der Befragten P12 in Abschnitt [ii], wie Hierarchie als Hemmnis solcher Kohärenz und solchen Konsenses erscheinen kann. Der Ausstattungsleiter, ein Mann mit jahrzehntelanger Berufserfahrung, ist ebenfalls an solcher Kohärenz, was die Konzeption von Arbeiten angeht, sehr interessiert. Er sieht ihre Möglichkeit aber strukturell auf den Bereich der jeweiligen *Produktionsleitung*, auf das Regieteam, beschränkt, und bejaht damit – im Gegensatz zu der jungen Regieassistentin oder dem jungen Schauspieler – gewissermaßen auch die Hierarchie im künstlerischen Arbeiten.

F: Glaubst du, dass es zu einzelnen Produktionen, in denen du jetzt gearbeitet hast, überhaupt so was gibt wie nen Konsens oder ne Meinung „des Hauses“, „des Ensembles“, zu diesen Arbeiten? Gibt es sozusagen... würdest du sagen dass es ne gemeinsame... dass eine Produktion tatsächlich ein gemeinsames Produkt ist wo es dazu auch ne gemeinsame Haltung gibt? Oder ist es in deiner Erfahrung je so gewesen?

A: Nee, also was das ganze Ensemble betrifft, ist das glaub ich ne Illusion. Das... das gelingt vielleicht in so... Glücksfall... in so sehr intensiv zusammen arbeitenden freien Ensembles; da

würd ich das eher vermuten. Also da hab ich eher oft so die Wahrnehmung aus der Off-Szene oder auch vielleicht so... na ja, na gut, man weiß es nich, vielleicht idealisiert man sich da... bei der Mnouchkine oder so; da würd ich so was vermuten eher. Aber die fighten dann eher auch diese Diskrepanzen ganz anders aus, im Prozess; nehmen sich die Zeit und haben da einen Luxus ... Also, ich denk, das ist eher n Privileg dieser freien Truppen. [...] Aber ich kann auch mit dem Konflikt leben, dass das nicht jedem Schauspieler gefällt – das muss ja auch nicht so sein [...] ich muss genauso damit leben, dass das auch nem gewissen Prozentsatz des Publikums nicht gefällt, also... Das wird auch nie gelingen, denk ich mal, irgendwie; das wär ja irgendwie [lacht], das wär naiv irgendwie. Aber ich denke... woran ich schon glaube, dass es so ne... dass es so was geben kann in dem Regieteam, also, da sollte das dann eigentlich schon so sein, dass man das zumindestens versucht. [P11]

Last not least steht im Bereich Bewusstsein die „Autonomie“ – wie das Code-Memo vermerkt: „als gewollte, behauptete, ggf. auch bedrohte“. Ihre Einordnung in den Diskurskomplex ist vielleicht die am wenigsten evidente; an sie war jedoch zuvörderst gedacht, als zu Anfang des Abschnitts vom Zusammenhang zwischen Kommunikation und Ich-Entfaltung die Rede war. Stolz 22 Codings finden sich hier; die simpelsten von ihnen artikulieren einfach die Erfahrung, zu wissen was man tut, oder den Wunsch, sich in diesem Tun von anderen nicht unnötig hemmen zu lassen [P2, P3, P8, P10, P11, P14]. Diese Autonomie ist gegenüber dem Lernen nicht verstockt; sie kann umgekehrt dessen Resultat sein. Schon die Schauspielschule etwa hat den Blick des Anfängers auf seinen Beruf verändert und ihn autonomer gemacht:

Es hat mich sehr angeregt, selber mutiger zu werden, zu probieren... Es hat mir neue Dimensionen eröffnet, was... was Theater sein kann, oder auch, was Rollen... was Rollen eigentlich sind... auf verschiedenen Ebenen. Also einmal, die Rolle selber so zu entwickeln, da hab ich sehr viel gelernt. [P14]

Teilweise wird diese erlernte Autonomie auch an anderen beschrieben und dass sie hilfreich ist für den Diskurs über die Arbeit (als Teil dieser Arbeit), zum Beispiel im Hinblick auf die mehrfach gelobten Werkstätten des Theaters [P5, P15]. Auch den Zuschauern wird bisweilen solche Autonomie attestiert, wie im oben aufgeführten Bericht des Chefdramaturgen über den „bedingten“ Einfluss von Theaterkritiken.

Als einen der glücklichsten Momente beschreibt die Theaterpädagogin den Punkt, wo ein von ihr initiiertes Projekt autonom wird:

Beim Menschen-Märchen-Projekt, die Erzählerinnen, das ist eine Gruppe von 20 Leuten oder 25 Leuten, die Märchenerzählen gelernt haben, um damit in Schulen zu gehen, und dieses Netzwerk organisiert sich selbst jetzt. Und da trifft eben die türkische Hausfrau mit der russischen Ingenieurin sich zusammen irgendwo in [Name Stadtteil] bei der deutschen Attac-Mitarbeiterin, und die unterhalten sich über Märchen und organisieren den nächsten Auftritt und korrigieren sich gegenseitig und ich darf eingeladen werden. Und das ist ganz großartig. Also, diese eigentliche inhaltliche Arbeit, und wenn man schafft da Nerven zu treffen und die Selbstorganisationskompetenz zu stärken. Großartig. Und das ist nen Netzwerk, das wirklich jetzt mittlerweile relativ autark ohne meine Regulierung... ich bin da eigentlich nur noch Informationszentrale, und den Rest machen die. Also, ich krieg ne Anfrage: Märchenerzählen bei [Name Orsteil-festlichkeit], und dann schreib ich: Wer geht hin? Und dann melden sich zwei und organisieren's. [P3]

Hier wird der Zusammenhang einer Diskurs-Arbeit mit der Wichtigkeit der Stadt für das Theater (und des Theaters für die Stadt) so artikuliert, dass dessen Ergebnis die Autonomie, in diesem Fall die Organisationskompetenz, von Mitbürgern ist. Ein Glücksfall funktionierender Öffentlichkeit, an dem auch evident wird, warum Diskurs mehr ist als ‚bloß Reden‘.

(vii) Relevanz und (schwierige) Streitkultur

Der Zusammenhang von Autonomie und Pluralität, von Selbst-Denken und An-der-Stelle-jedes-anderen-Denken hätte einen guten Grund dafür abgegeben, den „Bewusstseins“-Code dem *politischen Komplex* zuzuschlagen; dann hätte dieser das Ranking der Obercodes – wie bei den Zuschauern – angeführt. Indes erinnern gleich die beiden stärksten Codes dieses Bereichs – „*Gesellschaftlicher Bezug*“ und „*Normativität*“¹⁰³ – an Kernmerkmale politischer Kommunikation, die für das künstlerische und zwischenmenschliche Lernen oder für die fachliche Autonomie der Produzenten, so wie sie sich im vorigen Abschnitt darstellten, denn doch oft nicht gegeben waren.

Fragt man, wie zu Eingang des entsprechenden Abschnittes bei den Zuschauerinterviews, nach der anspruchsvollsten Form der politischen Äußerung, nämlich einer Vierfachcodierung mit allen vier Kern-Codes des Bereichs, findet sich bei den Produzenten dieser Fallstudie keine einzige. Mehrfachcodierungen mit politischen Codes finden sich allerdings recht viele. Die 25 „normativen“ Codings etwa sind 20mal mit anderen politischen, 16mal mit Diskurs-Kategorien zweifachcodiert, unter letzteren auch solche eminent ins Gesellschaftliche hineinspielende wie „Stadt wichtig“ oder „Land wichtig“. Auch der „Bildungsauftrag“ kommt in zehn Fällen mit hinzu, wie in der folgenden Antwort auf die Frage III.3 des Leitfadens, die freilich auch sofort eine entscheidende Einschränkung anzeigt, welche die ostdeutsch sozialisierten Theatermacher im Sample gegenüber der politischen Funktion des Theaters im Westen machen.

A: [...] Das Theater ist entstanden als Werkzeug der bürgerlichen Revolution, [...] sich selber auszudrücken; mit dem bürgerlichen Trauerspiel als Werkzeug der Aufklärung und als Werkzeug der bürgerlichen Emanzipation. Und insofern ist in Deutschland [...] so überdurchschnittlich gefördert, mit diesem deutschen Stadttheatersystem, und insofern hat es natürlich auch demokratiestiftende Funktion. Also wir leben in einer bürgerlichen Gesellschaft – wie immer man dazu stehen möchte, aber sie hat diese wunderbare Form von Demokratie hervorgebracht – und das Theater hat die gefälligst zu stützen. Das glaube ich zutiefst. Weil das Theater das Sprachrohr der Region ist, das Sprachrohr, aber auch. moralische Anstalt, aber auch Bildungseinrichtung, aber auch kritisches Instrument der Öffentlichkeit, aber auch Ort von Kunst und Diskurs und Bildung.

F: Inwiefern stützt es damit die Demokratie?

A: Na, wir haben das in der DDR ja erlebt. Da konnte man das Theater ja als Ort der Subversion betrachten; sicherlich auch korruptiert weil man das erlaubt hat, aber letztendlich sind die Anstrengungen zur Wende von den Rockmusikern und aus den Theatern gekommen. Und damit politisch relevant. Also, wenn es einen Ort gab, wo man die Dinge zumindest auf der Symbol-Ebene ansprechen konnte, dann war das das Theater; dann waren das immer wieder diese kritischen Inszenierungen, und dann war es dort ein Ort der Wahrheit.

¹⁰³ Mit 26 bzw. 25 Codings und 26 bzw. 24 Prozent Abdeckungsfläche.

Ein Ort, wo versucht wurde zumindest, über kritische Texte und kluge Texte Diskurse zu führen, die in der Gesellschaft sonst unerwünscht waren. Klar kann jeder auch sagen: das war Instrument des Ventils, nach dem Motto: Die Leute müssen Dampf ablassen, damit es nicht irgendwie nen Überdruck gibt. Aber in keiner anderen Kunstform wurde das derartig gehandhabt.

F: Tabuierte Wahrheiten zu formulieren – wäre das heute überhaupt noch...?

A: Nee. Gibt's ja nicht mehr. [...] [P3]

Die Normativität, die im ersten Teil dieser Passage formuliert ist, ist die zu Beginn der Einleitung dieser Arbeit artikulierte des „Erbes“: aus klassischer historischer Überlieferung und bürgerlicher Ideologie konstruiert, das Kollektive und das Individuelle vereinend. Die Autonomie des Sich-selber-Ausdrückens, der Bildungsauftrag, der Diskurs: alles soll hier auf einmal verwirklicht werden. Dass die Frage nach dem Wie der „demokratiestützenden“ Funktion indes mit dem *historischen* Rückgriff, mit dem Konstrukt einer Ersatz- oder Nischendemokratie innerhalb der (vermutlich als undemokratisch angesehenen) DDR beantwortet wird, also eigentlich nicht mit einer „demokratiestützenden“ sondern rebellisch-subversiven, „demokratie-herbeischnenden“ Imago, zeigt an dass, Theater *aktuell* als Ort gemeinwesenbezogener Diskurse auszumachen, der Befragten zumindest nicht zwanglos leicht fällt.¹⁰⁴ – Die ostdeutsche Erfahrung taucht auch im Diskurs des Theaterleiters auf – hier allerdings nicht sosehr als die der anderen Gesellschaft und des anderen Theaters, sondern als die des radikalen Zusammenbruchs und Wertewandels. Der Intendant hebt hervor, dass die Stück-Einführungen ein wichtiges Instrument aktiver kommunikativer Öffnung, des intellektuellen Heranführens an die Themen der Inszenierungen und des Beförderns einer „Zuschaukunst“ seien, und fährt fort:

Und das ist so etwas, wo hier, glaub ich, viel noch zu bewegen und zu leisten ist, also grade was so der Umgang ist mit existenziellen Problemlagen im Theater. Also weil hier das auch geschichtlich oder historisch ganz anders gewachsen

ist als in den Neuen Bundesländern, also die Leute die hier nach '45 aufgewachsen sind, die sind relativ im Wohlstand aufgewachsen, die haben kaum Brüche in ihrer Biographie, kaum Brüche in ihrer Arbeitsbiographie, sondern das ist alles stetig gewachsen. So. Und es is'n reiches Bundesland, und diese Gefahr der permanenten Abstürze, wie sie die Leute also '89 massenhaft in Ostdeutschland erfahren haben, die gibt es ja hier gar nicht; also, diese Erfahrung ist das letzte Malm gemacht worden von der Generation die '45 noch bewusst erlebt hat. Die anderen aber nicht mehr. Und insofern, äh, trifft man hier [...] auf eine merkwürdige Art von Selbstbewusstsein, „Wir sind wer“, „Wir ham was geleistet“, und das verstellt manchmal den Blick auch auf andere Dinge ... oder vielleicht wird er auch gar nicht zugelassen, um genau diese, sagen wir mal, Behütetheit gar nicht zu gefährden. Also wo man nicht weiß: ist das jetzt n bewusstes Ding wo ich Teile der Wirklichkeit für mich ausschließe, oder passiert das weil ich Angst davor habe dass es so kommen könnte. Weil, diese Art von Gefährdung wird ja in nun mindestens in den letzten zwei, drei, vier Jahren ja auch hier begriffen oder empfunden. Und das ist auf der anderen Seite, glaube ich, auch ne Chance für das Theater, wieder spannend zu werden; dass man nicht nur n Weihetempel ist oder n Kulturtempel ist [...] [P13]

Hier fungiert das Theater normativ als Katalysator von Krisenbewusstsein, als Kommunikator unterschiedlicher, ja divergenter Erfahrungen (Pluralitäts- und Kathexis-Code kommen zur Anwendung), eigentlich als das klassische „Warnsystem“, von dem in Kapitel I.1c die Rede war. Ritualistische Funktionen werden abgelehnt. Das Politische erscheint zwar als Bildungsauftrag, aber als durchaus überindividueller, näher am Politisierungs-Desiderat der Zwanzigerjahre (der Befragte erwähnt im Vorlauf auch explizit Bertolt Brecht) als am Authentizitäts-Wollen des Bildungsbürgertums. Zu diesem besteht, in der gleichsam psychoanalytischen Kehre gegen die ‚Verdrängung‘ unliebsamer Realitäten durch den Einzelnen, trotzdem eine Verbindung.

Politische Attributionen tauchen indes nicht nur affirmativ, im Hinblick auf Zweck oder ‚Auftrag‘ des Theaters, auf, sondern auch beim Zweifeln an diesen. Da ist zuvörderst der Zweifel an der gesellschaftlichen Basis, am geeigneten Zuschnitt des Forums für

¹⁰⁴ Im Interview schließt direkt die in Abschnitt [iv] zitierte Passage über die Krise der ‚unmittelbaren‘ Repräsentation an, über Umwege gelangt die Befragte dann zu ihrem eigentlichen „Identitäts“-Credo, das im nächsten Abschnitt noch betrachtet wird.

nachwachsende Generationen. Die Normativität der theatralen Institution selbst als etwas zu begreifen, das nicht selbstverständlich und zeitlos gegeben ist, sondern habituell-kulturell, in den Familien reproduziert werden müsste um dauerhaft Bestand zu haben, kann seinerseits eine Brücke zum Verständnis gesellschaftlicher „*Pluralität von Sichtweisen*“ sein: darüber nachzudenken, warum Zuschauer, gerade jüngere, das Theater attraktiv finden könnten oder nicht [P3, P4, P7, P8, P10, P12, P14]. Dass die meisten Produzenten darüber im Einzelnen zu wenig *wissen*, wie in Abschnitt [vi] diskutiert, hindert sie nicht, sich darüber Gedanken zu machen.

Genauso wichtig für den Pluralitäts-Code, der mit 31 Codings im politischen Bereich weit gestreut ist, sind Konnotationen, welche die Aufführungen selbst betreffen, also Interpretationsmöglichkeiten. Sie bleiben allerdings meist an der Oberfläche bzw. pauschal. Die Möglichkeit, Stoffe und Texte unterschiedlich „sehen“ bzw. verstehen zu können (beides wird nicht scharf getrennt), wird immer wieder als Tugend am Theater hervorgehoben [P1, P7, P11, P12, P13, P15], gelegentlich auch mit Stücktiteln oder Aufführungen verknüpft, aber eigentlich nur in zwei Fällen wirklich anhand einer Aufführung ausbuchstabiert. Der eine Fall ist eine kurze Diskussion verschiedener gesellschaftlicher „Lesarten“ der Orestie durch die stückbetreuende Dramaturgin, der andere Fall eine Beschreibung einer Hamburger Opern-Inszenierung durch die Musiktheaterregisseurin. In diesem letzteren Fall einzig scheint Pluralität als etwas durch, was durch die Inszenierung selbst provoziert und in ihren Wirkungskalkül einbegriffen ist: der Lohengrin als Kindersoldat in Peter Konwitschnys Deutung sei durch Dynamik der Chorführung, Personenregie, Postierung der Bläsergruppen usw. so ambivalent und widersprüchlich gestaltet worden, dass man selbst als Zuschauer hin- und hergeworfen worden sei, vor der eigenen Identifikation mit dem Führungsideal im nächsten Moment erschrocken. Und dies sei eigentlich das, was Theater leisten könne [P5]. Aber diese Veranschaulichung ist im Korpus der Fallstudie randständig und bezieht sich zudem nicht einmal auf eine Mittelstädter Inszenierung.

Pluralität als inhaltliche oder ästhetische Meinungsverschiedenheit im Haus und innerhalb der Zuschauerschaft ist ebenfalls Gegenstand einiger Fundstellen in diesem Bereich; größtenteils als notwendig und essentiell bejaht [P6, P7, P11], wobei die Nähe zu den kaum auflösbaren „personalen Konflikten“ des Betriebskomplexes zu denken gibt. Auch dass der jeweils andere Wahrnehmungs-Defizite habe oder es eben Verständigungslücken gebe, markiert für die Befragten, wie in der oben zitierten Passage aus Interview P13, eine Grenze produktiver Meinungsverschiedenheit. Gleichwohl wird die Pluralität immer wieder *eingefordert*; man denke an die im Betriebskomplex auftauchende Ansicht des jungen Schauspielers, Regisseure hätten von ihm genauso zu lernen wie er von ihnen. Ähnlich verhält es sich mit der in Abschnitt [ii] analysierten Aussage des Chefdramaturgen über das Desiderat „Auseinandersetzung“ bzw. „Austausch“ innerhalb der Theaterleitung. Der dort verwendete Code „*Kontroversen positiv bewerten*“ (neun Codings, acht Prozent Textfläche) hatte in den Augen des Befragten seine Grenze am subjektiven Eigensinn – also einem Zentrum künstlerischer Produktivität. Den meisten der Befragten, welche spannungsgeladene Meinungspluralität positiv bewerten, ist diese Grenze irgendwie bewusst; eine Interviewpartnerin versucht sie semantisch nachzuziehen (und „positive“ von „negativer“ Pluralität zu scheiden), indem sie die öffentlich und innerhalb des Hauses kontroverse Inszenierung des ‚klassischen‘ Musicals ausdrücklich „vielerdiskutiert“ nennt statt „umstritten“ [P7].¹⁰⁵

Dieser Vorsicht gegenüber der Pluralität entspricht die im Verhältnis zu seinen drei kategorialen Geschwistern erneut (wie bei den Zuschauerinterviews) relativ schwache Ausprägung des Polarisierungs-Codes (zehn Codings, 12 Prozent Abdeckung). Ursprünglich war ihm „Kontroversen positiv bewerten“ als Subcode zugeordnet, diese Zuordnung wurde jedoch angesichts der gerade noch einmal erinnerten Passage aus P6 aufgelöst. Polarisierung wird von den Befragten entweder als auftauchendes Problem in der Arbeit („inhaltlicher Konflikt“) oder als Fakt der Gesellschaft beschrieben, den man in einem Stück aufgreift (wie in *Feuergesicht* [P14]) – kaum je aber als

¹⁰⁵ Auf der Startseite der Homepage, für welche die Befragte verantwortlich ist, wird daraus „heiß diskutiert“ – eine für die dortigen Geschmacks-Attributionen typische Formulierung (siehe Unterkapitel [c]).

wünschenswert. Eine Ausnahme davon bildet lediglich die in Abschnitt [vi] bereits kurz erwähnte Episode um die Antrittspremiere der Intendanz, als das Mittelstädter Publikum sich gegen Anfeindungen des Regisseurs und Schauspielers erhob; hierauf werde ich im nächsten Abschnitt noch einmal kurz zurückkommen.

Pluralität der Meinungen am Theater Mittelstadt taucht in den Produzenteninterviews eher als eingeschränktes, wenn auch verbreitetes Desiderat auf denn als operatives Prinzip. Anlässlich der internen Konflikte um die Familienkomödie *Hase Hase* etwa, die von der Leitung als archetypisch für die (unvermeidbaren) Spannungen zwischen der Freiheit des Regieteams und dem konzeptionellen Anspruch der „Hauslinie“ beschrieben werden, beklagt die stückbetreuende Dramaturgin, der Widerspruch zwischen Team- und Hauskonzeption habe sehr früh offen-gelegen, man habe ihm aber keine Wichtigkeit beigemessen; dann auf einmal, kurz vor der Premiere, stelle man fest das „gehe so nicht“ und setze gewisse Korrekturen durch, die weder auf einem wirklichen inhaltlichen Streit, noch gar einem erzielten Konsens basierten, sondern willkürlich wirkten [P8]. Und an der Spitze der Hierarchie selbst? Werden Diskurse und Vielstimmigkeit, wie bereits gesehen, verbaliter hoch geschätzt. Indes: woran gewinnt der „Kapitän“ seine eigenen Maßstäbe und Argumente? Explizit danach gefragt, antwortet er:

A: [Pause.] Schwierig. [Pause.] Also, ganz böse gesagt, hab ich in den letzten Jahren versucht, und je länger ich am Theater bin, ähm... das klingt jetzt vielleicht arrogant oder so, isses aber nicht gemeint, also... hab ich mich versucht, also, von diesen Dingen weitestgehend abzulösen. Also was Kritik anbelangt, [...] Da gibt's wenige Leute, denen ich da vertraue, das sind aber mehr persönliche Bindungen als jetzt berufliche Bindungen – wo ich sehr viel Wert drauf lege, ... aber ansonsten hab ich für mich gelernt, irgendwie selber bestimmte Maßstäbe zu entwickeln, was ich wichtig finde und was ich richtig finde am Theater, und was nicht. So. [...] Ich hab gelernt dass man da sehr viel drauf setzen muss was man selber für richtig hält und was man für spannend hält oder wo man selber meint: So müsste Theater aussehen. Das hat nichts damit zu tun, dass ich deswegen andere Meinungen ignoriere oder dass es mich nicht interessiert oder so, aber, ähm, ich hab...ja. Ansonsten ist man immer sehr schnell... also die Gefahr ist immer, dass man sich zu schnell zum Spielball macht

von verschiedenen Meinungen, von Moden, von Zeitgeist und, und, und... Und das hab ich immer versucht zu vermeiden. Also, das kriegt man nie ganz hin, dass man völlig autark ist mit alldem, aber ich versuch das.

F: Besteht da nicht eine Spannung zwischen dem, was Sie jetzt gesagt haben, und der Betonung der Wichtigkeit von Austausch über die Dinge? Wenn sich durch solche Gespräche eigentlich die eigenen Kriterien gar nicht so sehr verändern – isses dann nicht mehr ein Nebeneinander- als ein Miteinanderreden? [...]

A: Nö, nö... ich finde nicht, dass sich das ausschließt. Ich sage mal, ich find's am spannendsten, wenn ich mit Leuten rede, die selber nen klares Bild haben, klare Vorstellungen haben, ich habe meine – und dann kann man sich darüber auseinandersetzen, und dann kann das spannend werden. Also, dann kann das wirklich spannend werden im Austausch. [...] [P13]

Um dem Befragten kein Unrecht zu tun: im Anschluss an den hiesigen Ausschnitt kommt er dann – ähnlich wie die Zuschauerin Z1 (s. o., Abschnitt a [v]) – zu einer Art partieller Selbstkorrektur; *à la longue* veränderten sich seine eigenen Bewertungsraster doch auch, nur sei solche Beweglichkeit für das je einzelne Gespräch keine Grundvoraussetzung. Bei der erwähnten Zuschauerin hatte es bei ihrem ‚Schlingern‘ um den Punkt der Meinungsbildung geheißen: „Es geht ja nicht um Überzeugen, es geht einfach um Austauschen: Wie sieht es der eine, und wie sieht es der andere, und man kann dann für sich sehen“ [Z1].

Der Theaterleiter formuliert es so:

[...] find ich diese Inszenierung gut oder jene gut oder was der Regisseur gemacht hat... das ist so subjektiv, und das kann man eigentlich nur überhaupt... nicht mal klären, sondern nur abgleichen, indem man drüber spricht, dass man da versucht so ne Art... Verständigung herzustellen, ohne dass es in so was geht wie Zensieren von etwas. [P13; Herv. M. R.]

Die Unterschiede in der Formulierung des ähnlich Gemeinten sind bemerkenswert: Überzeugen vs. Austauschen bei der Zuschauerin; Klären vs. Abgleichen beim Theaterleiter. Die Verben in der ersten Dichotomie entstammen ganz klar dem kommunikativen Bereich (mit leichtem Anklang an die Semantik des Markts), während in der zweiten mit Metaphern anderen Ursprungs hantiert wird. Das wissenschaft-

lich-philosophisch angehauchte „Klären“ wird zugunsten des „Abgleichens“ hintangestellt, dessen Technizität der Ingenieurssprache zu entstammen scheint und dessen Sinnhaftigkeit im kommunikativen Bereich sich nicht unmittelbar erschließt. Beim „Austauschen“ geht es um gegenseitige Bereicherung, auch so etwas wie die Kultur des Austauschvorgangs selbst. Beim „Abgleichen“ jedoch denkt man an die stumme Begegnung zweier Handwerker (es müssen nicht einmal zwei sein; die Tätigkeit ist genauso gut einzeln vorzunehmen) die technische Parameter vergleichen, möglicherweise um zu überprüfen dass der Gesamtzustand des Systems in Ordnung ist. Zum Begriff „Verständigung“, der im Anschluss (relativierend: „so was wie“) ergänzt wird, dissoniert das Bild. Dass es ausgerechnet vom „Schiffskapitän“ gebraucht wird und in einem Moment, als er im Spannungsfeld zwischen (wie wir sahen, sehr ‚fester‘) eigener und fremder Meinung einen *terminus medius* zu finden sucht, lässt den Technikkomplex an einer bedenklich zentralen Stelle im politischen aufscheinen. Auch dass der Toleranz des „Abgleichens“ als zweiter Gegenbegriff, neben dem „Klären“, sofort das „Zensieren“ entgegengehalten wird, irritiert. Ist „Überzeugen“ denn „Zensieren“, und sei es nur im schwachen Sinn des kategorischen Bewertens dessen, was der andere sagt? Warum kommt der Befragte – der, wie wir an anderer Stelle sahen, Kommunikationslücken beklagt und als Einziger im Sample „flache Hierarchien“ sieht – auf diese Alternative überhaupt zu sprechen?

Stehe es um die Beantwortung dieser Fragen wie es wolle: Sicher ist, dass Streit und Pluralität am Theater Mittelstadt offenbar *heikle* Themen sind. Genuin inhaltliche Konflikte anhand von Stücken – also solche, die sich um die ‚Aussage‘, um den Bezug dieser Stücke drehen – werden zudem kaum genannt, Interpretationsvielfalt wird in den Diskursen der Befragten kaum entfaltet. Die „Schiffsführung“ hat einen dezisionistischen Bias und es ist nicht zu erkennen, dass Argumentieren als für Kunst des „Steuermanns“ funktional betrachtet würde (siehe Fn. 84). Vergleicht man die Anzahl und den Umfang der Polarisierungscodings – inklusive der inhaltlichen Konflikte – mit denen der zwei Codes „nicht (zu) argumentieren“ und „nicht polarisierend“ aus dem Konsumkomplex, dann ziehen die erstgenannten klar den Kürzeren. Dies ändert sich natürlich sobald, man die Gesamtheit der Pluralitätscodings und auch des Subcodes „Kontro-

versen positiv bewerten“ hinzuzieht. Die Differenz zwischen Vogel- und Detailperspektive (Was *sind* Kontroversen? Was *heißt* Pluralität?) ist genau an dieser Stelle jedoch beachtlich.

(viii) Zusammenfinden und Sich-Stärken

Beachtlicher noch als die *Schwierigkeiten*, denen sich die Pluralität der Perspektiven hinter den Kulissen ausgesetzt sieht, bleibt indes, dass sie dennoch so stark von allen, wenn schon nicht immer bejubelt, so doch als *conditio* des Produzierens *akzeptiert* wird. Das Desiderat des Harmonierens war, wie wir sahen, sowohl im Konsum- wie im Betriebskomplex lediglich rudimentär verankert; etwas stärker, aber nur auf die Ebene des Produkts bezogen, trat es im künstlerischen Bereich in Erscheinung. Im Ritualkomplex nun ist die Harmonie, ist die Abwesenheit von Verschiedenheit ein Hauptmotiv – und ist es bei näherem Hinsehen doch selbst hier nicht ganz.

Der wichtigste Code des Bereichs (18 Fundstellen und 37 Prozent der Abdeckungsfläche) heißt „*Desiderat Identität inclusive Konsens*“. Dabei hat die *Identität* den Primat; wäre die Kategorie vorrangig eine des Konsenses, hätten wir sie wohl auch eher dem Diskurs- oder Politikbereich zuordnen müssen. Eine gute phänomenologische Annäherung an das, was hier gemeint ist, bietet die chronologisch erste Codierung aus dem Interview mit der Regieassistentin. Im Anschluss an ihre Zweifel daran, ob das Theater wirklich seiner gesellschaftlichen Verantwortung gerecht wird (s. o., Fn. 95), und eine entsprechende Nachfrage nach Positivbeispielen erzählt sie:

Ich hab das erlebt bei der Premiere von „Brennende Geduld“, was unter den Zuschauern ne ganz andere Stimmung hervorgerufen hat wie... ja, fast sämtliche Sachen, die ich jetzt im Großen Haus gesehen hab. So der Moment nach der Premiere, als alle rausgelaufen sind, alle im Foyer standen und man gemerkt hat: O.k., die sind wirklich ernsthaft und ganz ehrlich berührt, und da unterhalten sich gerade Leute über nen Stück, die sind nicht zusammen ins Theater gegangen, sondern die erleben gerade dasselbe, die fühlen gerade dasselbe, und deshalb sprechen sie miteinander. Das ist ein ganz seltener Moment, deswegen auch... ja, so kostbar. Aber das ist großartig, wenn das passieren kann, das ist wunderbar, wenn Theater das kann. [P12]

„Die fühlen gerade dasselbe, und deshalb sprechen sie miteinander“: Der Vorrang der Gleichgestimmtheit vor der Verständigung, des identifizierenden „bonding“ der Jäh sich als gleich Erfahrenden vor dem „bridging“ unter den im öffentlichen Raum aufeinander treffenden Fremden wird klar artikuliert. Insofern steht das Desiderat (Gruppen-)Identität klar im Vordergrund. Aber die Mehrfachcodierungen mit dem Diskurskomplex – mit der Öffnung des Theaters nach außen, mit dem Publikum als Referenzgruppe – sind genauso bemerkenswert wie der Umstand, dass Miteinander-Sprechen (statt stummes Miteinander-Ergriffensein) das Telos dieser Gruppenbildung darstellt. Dieses ist typisch für die Codings dieses Bereichs insofern Mehrfachcodierungen mit dem Diskurs- und dem Politikkomplex sich häufig finden [P1, P3, P15], gefolgt von solchen des Bildungsauftrags, während Konsum-Attributionen zwar ebenfalls vorkommen aber sich im wesentlichen auf das Interview mit dem Lichtchef konzentrieren, wo, wie wir sahen, das Ideal der „reibungslosen“ Zusammenarbeit, eines „wortlosen“ Konsenses selbstgenügsam dasteht und das Reden gerade erübrigt. Es zeigt dort und bei dem Kollegen P14 auch lediglich haus-interne Relevanz, ohne – wie bei den meisten anderen – die Stadt bzw. das Publikum zumindest normativ mit einzubeziehen.

In einigen Fällen ist ein benachbarter Code „Heimat-Ort“ (neun Codings, 22,5 Prozent der Fläche), so etwa wenn die Theaterpädagogin ihr bereits mehrfach erwähntes Menschen-Märchen-Projekt beschreibt als eines des Vermitteln lokal-regionaler Traditionen durch individuelle Performance und zusammenfasst:

„Ich glaube, dass dieses Projekt zutiefst identitätsstiftend ist, weil: Ich bin dort zuhause, wo man meine Geschichten hören will“ – auch hier aber mit dem entscheidenden Zusatz: „Und wo ich die Geschichte der anderen Leute kennenlernen will“ [P3].

Übereinstimmend mit der Befragten P12, die ja auch ihren eigenen Theaterjugendclub leitet, wendet sie sich gegen allzu polarisierende, die Jugendlichen als „Problemfall“ darstellende Jugendstücke, gegen „schwarze Pädagogik“. Denn:

A: Bevor ich kritisch Welt analysieren kann, muss ich erstmal Welt bewältigen, und ich glaube dass der Zustand der Jugend heutzutage wirklich so schwer ist, also sie sind dermaßen überfordert mit den vielen Reizen die sie nicht mehr

schaffen können, und mit der Selbstzerstörung ihrer elterlichen Autoritäten durch Krise, durch ökonomisches Desaster, durch schlimmen Umgang mit der Umwelt etc., dass es für einen Jugendlichen heute unendlich viel schwerer ist, sich selbst zu konstituieren, auch innerhalb dieser Vielfalt und... der Welt, ja, und der Gefährdung der Welt. Und insofern brauchen die erstmal Stützen und Hilfen, und, wie gesagt, vor allen Dingen auch Sinnstiftungen, weil sie an nichts mehr glauben können. Also sie sind ja v. a. medial kaputt gemacht, ne? Dadurch, dass man alles auf Youtube persiflieren kann und es nichts mehr gibt was noch heilig ist etc., also: Wofür soll ich mich dann auseinandersetzen? Und erst aus diesem konstituierten Selbstbewusstsein, aus dem ergäbe sich dann die Möglichkeit, sich kritisch mit dieser Welt auseinanderzusetzen. [...] Und der Moment ist, dass sie sich in wirklichem Selbstbewusstseinsdingen erst konstituieren können mit... Sicherheitsbedürfnis, nicht mit diesen falschen Äußerlichkeiten kompensieren, mit „Ich habe Geld, und mein Papa kann sich ein Auto kaufen, und ich werde jetzt die Tanzschule machen und ich hab diesen Studienplatz, und ich hab ne Eins in Mathe“, sondern, wenn sie wirklich aus sich heraus ein Selbstbewusstsein haben zu sagen: „Ey, ihr könnt mir meine Welt nicht kaputt machen, passt mal auf, lasst das mal sein mit Afghanistan“, ne? Oder „Ich hab ne Position zu Kernkraftwerken“. Also, ein gesellschaftliches Bewusstsein kann sich erst bilden, wenn das Individuum in seiner Identität gefestigt ist; ich kann mich erst dann mit Multikulti arrangieren wenn ich auch weiß, wer ich als Weißer bin. Ich kann mich erst dann... ich hab nicht mehr nötig, mich abzugrenzen gegen die Unterschicht, wenn ich weiß, wie die ökonomische Decke meiner Familie aussieht und ich weiß, wovon ich leben kann, oder mit wie wenig Geld ich auskomme. Und wie gesagt, ich erlebe die jungen Menschen zutiefst verunsichert und zutiefst argwöhnisch, was ihre Zukunft betrifft. Und da fehlt der Spatz in der Hand: „Wer bin ich eigentlich?“, was wird stabil sein in der nächsten Zeit?

F: Das heißt, das Theater sollte ne Identifikation anbieten?

A: Es soll selber nach Identifikation suchen, verdammt noch mal. Womit identifizierst du dich? Identifizierst du dich mit Mittelstadt? Mit der Arbeit, die du hier machst? Ich glaube schon, Selbstkonstitution ist ne wichtige Aufgabe für jeden Schauspieler, für jedes Theater. Wer sind wir? Warum machen wir das? Warum machen wir Theater in Mittelstadt? Und sobald wir diese Frage auch nur annähernd irgendwie positiv beantworten können, können wir auch ganz genau sagen, was wir spielen wollen und wer wir sind. Und dann wird dieses „Oh, das interessiert mich aber“ und dieses „Was hat das mit mir zu tun“ relativ automatisch dazu kommen. [P3]

Wie man ohne weiteres sieht, ist in diesen u. a. mit „Autonomie“, „Kohärenz“ und „Kathexis“ zweitcodierten Ausführungen das „Desiderat Identität“ denkbar weit weg von jenem stummen Konsens, den der Lichtdesigner meinte und der auch in der Beschreibung der Regieassistentin zumindest noch mitschwang. Das „Ritual“ Theater, wenn man es denn so nennen will, grenzt hier tatsächlich an Kirche wie Volksversammlung, aber mit einem solchen Akzent auf der Verschiedenheit und der je *individuellen* Identität (der „Selbstkonstitution“), dass es eher die therapeutische als die eskapistische Funktion der Kirche, eher die expressive als die akklamierende Dimension der Volksversammlung ist, die in den Fokus gerät.

Ähnlich, und doch wieder stärker auf die Gruppe bezogen, findet sich die Dialektik zwischen Selbstbewusstsein und Vergemeinschaftung in Reflexionen der Musiktheaterregisseurin, die sich teils auf das Theater, teils auf den Konzertsaal beziehen. Diese Reflexionen sind mit dem Obercode des Ritualkomplexes, aber auch der Kategorie „Mensch im Zentrum“ codiert, und gipfeln schließlich in einer Apotheose der (Gemeinschafts)-Kohärenz.

A: [...] es gibt keine Bilder mehr, die vorgegeben sind, sondern du kannst dich dieser Musik hingeben mit deinen ganz eigenen Bildern; du kannst auch deine letzte Woche rekapitulieren... Vielleicht war das früher auch in Gottesdiensten so, weil die ja auch nicht immer übers Wort funktionieren, weil das is so ne grundmenschliche Erfahrung mit sich selbst und einer abstrakten Kunst. [...] Wenn ich in der Berliner Philharmonie bin und was weiß ich höre und der Dirigent schafft es oder die Musiker schaffen es, auf einen bestimmten Punkt hin zu musizieren, dann finde ich schon, dass die Leute, die dann da rausgehen, mit was anderem ausgestattet sind... Ich seh das an so... ich sag jetzt ganz blöd: an Laien, seien es Freunde oder Bekannte, die jetzt nicht mit Musik professionell zu tun haben, und die tagelang so'n Konzert spüren und tagelang von so'nem Konzert reden in der Weise, dass es sie inspiriert, dass es sie da weiterbringt, dass sie da und da was gefunden haben, dass sie da plötzlich die Lösung hatten ihres... ihres Problems, oder... dass sie das auch als meditativ... Es ist ja auch nen meditativer Raum, ne? In einem völlig unesoterischen Sinne meditativ, was man da erlebt.

F: Ist das dann nicht doch privatistisch?

A: Nein, weil es ja zu Kommunikation führt, auch... Und das

sollte es eigentlich noch viel mehr. Also, es ist ja danach... du bist ja nicht... Also, das ist ja auch das Verrückte: Du bist ja in so nem Raum nicht allein, du spürst ja auch die anderen Menschen. Du wirst ja auch teilweise schon beim Applaus mitgerissen oder auch nicht, ja? Das müsste danach noch weitergehen, das müsste noch darüber hinausgehen, dass man nicht nur ne Beethoven-Sinfonie hört; man müsste von anderen Seiten das noch einkreisen, was... wofür der überhaupt steht, was diese Musik inhaltlich wiederum... für was die steht [...] also, natürlich, das Konzerterlebnis an sich führt nicht unbedingt dazu, dass du... aber viele kräftige Menschen machen irgendwann ne große kräftige Gruppe. [P5]

Suchen wir im Textkorpus nach genau dieser Normativität des „Viele kräftige Menschen machen eine große kräftige Gruppe“, so finden wir sie nur bei einigen wenigen Befragten explizit [P3, P5, P15], bei diesen aber immer wieder, sehr emphatisch und sehr einprägsam formuliert. Empirisch finden sich die wenigsten Pendanten dieser Normativität in Beschreibungen von Vorgängen am Theater Mittelstadt selber; die zu Eingang dieses Abschnitts zitierte Beobachtung der Befragten P12 stellt eher eine Ausnahme dar. Und das Anteilnehmen der Mittelstädter an ihrem Theater wird ansonsten von den Produzenten durchaus auch kritisch als „Besitzanspruch“ kritisch beschrieben, nämlich als eine Inanspruchnahme des Theaters als Raum für die Bestätigung des eigenen (Gruppen-)Geschmacks, der eigenen Meinung usw. [P1, P7, P8, P13], als konservativer Raum, wo Anstöße, wie wir in Unterkapitel [a] anhand des ‚Skandalstücks‘ bereits sahen, auch vehement abgewehrt werden können. Das ‚Skandalstück‘ war den Mittelstädter Produzenten des Untersuchungsraums zwar selbst kaum gegenwärtig, doch anhand der Erfahrungen mit dem ‚klassischen‘ Musical, von dem bereits die Rede war und weiter sein wird, war das Potenzial von Aufführungen, im Ritual nicht angenommen zu werden, durchaus präsent – und in diesem Fall wurde die Störung des Rituals bejaht.

Einzig dort, wo das Publikum als vor-definierte Gruppe, als unabhängig vom Theater gebildete Gemeinschaft für das Theater Partei nahm, war die implizite Polarisierung, das Jemanden-draußen-Lassen (in diesem Fall den politischen Angreifer aus der Presse und seine potenziellen Unterstützer) etwas, das die Befragten „glücklich gemacht“ [P7], das sie als „Solidarisierung“ [P13] oder sogar als „politische De-

monstration“ [P3] empfunden haben – es wird auch artikuliert, dass dies wohl das neue Ensemble gleich „zusammengeschweißt“ habe [P1]. In Abwandlung der von der Befragten P3 weiter oben verwendeten Terminologie könnte man wohl sagen, dass bei dieser Gelegenheit – die offenbar mit der konkreten Inszenierung des *Nathan*, auch wenn dieser ein zu Toleranz aufrufendes Stück ist, wenig zu tun hatte – das Theater nicht sosehr Identität der Einzelnen konstituieren half, sondern dass seine eigene Identität – die Identität der Produzentengruppe – durch eine schützende Pauschal-Solidarisierung der als Gruppe auftretenden Premierenabonnenten erfolgreich mitkonstituiert wurde. Es lässt sich vermuten, dass dies auch für die Produzenten jener Ära etwa zehn Jahre vorher, in der in Mittelstadt das ‚Skandalstück‘ aufgeführt wurde, nicht sehr viel anders gewesen ist. Nur ging damals Polarisierung als Riss mitten durchs Publikum; das Außen, der Gegner war unmittelbar bedrängender, die Solidarisierung nicht ganz so eindeutig. Die Effekte der Solidarisierung, das Sich-Identifizieren als Folge des Zusammen-eine-Schlacht-Schlagens, dürften ähnliche gewesen sein.

(ix) Weitere Aspekte

Bei den Zuschauern wurde die biographische Komponente einer familiär vermittelten Habitualität oder aber individuellen Autonomie der Vorliebe fürs Theater mit einigem Vorbehalt dem ritualistischen bzw. politischen Komplex zugeordnet; die einschränkende Zusatzbemerkung war, dass man diese Elemente möglicherweise eher mit dem Politischen oder Ritualistischen korrelieren als ihm definitorisch einverleiben müsste (s. o., Abschnitt a [v]). Entsprechend sind diese Kategorien bei den Produzenten separat registriert worden und dienen hier nur der statistischen Beschreibung des Samples. Von den dreizehn im Codesystem systematisch registrierten Interviewpartnern entstammen neun einem Elternhaus, in dem entweder künstlerische Berufe oder Hobbys vertreten waren oder regelmäßiger ‚Kulturkonsum‘

statthatte. Nur vier Interviewpartner stammen aus kunstfernen Haushalten, wobei es auch hier natürlich ‚private‘ Initiatoren gegeben hat, z. B. einen theaterinteressierten Bruder oder eine Freundin. Von diesen vier stehen drei – dies ist auffällig – an exponierter verantwortlicher Stelle im Haus (Intendant, Chef-dramaturg, Leitende Theaterpädagogin), und ihre Interviews sind überdurchschnittlich stark politisch codiert. Ein (negativer) Zusammenhang mit dem ritualistischen Komplex – der, wie zu sehen war, bei den Produzenten ohnehin viel stärker differenziert ist als bei den Zuschauern – zeigt sich nicht.

Der „ursprüngliche Suchimpuls“ beim Ans-Theater-sich-Annähern und später In-den-jeweiligen-Beruf-Hineinfinden hingegen ist so differenziert, dass kein klares Muster beschreibbar ist; möglicherweise haben die Interviews, die keinen klaren biographischen Schwerpunkt hatten, hier auch nicht lange genug verweilt. Auffällig ist lediglich, dass Aspekte der Selbstbezogenheit, des künstlerischen ‚Egoismus‘ – das, was z. B. im Kunstkomplex unter „innere Stimme“ und dergleichen abgehandelt wurde – *nicht* dominieren, auch wenn sie natürlich auftauchen [P2, P14]. Hingegen war den Befragten als jungen Menschen sowohl die Vorstellung sehr präsent, dass Theater mehr Abwechslung biete als andere Berufe [P1, P4, P10] wie auch, dass es einen Raum für Kommunikation, für Begegnungen mit interessanten Menschen eröffne [P3, P5, P13]. Ohne diese Aussage überinterpretieren zu wollen: Die zahlreichen starken Codes¹⁰⁶ des Diskurskomplexes, das „Neues Schaffen“ aus dem Kunstkomplex, „Der Mensch im Zentrum“, nicht zuletzt auch die personalen Konflikte und die Selbstreferenzialität des Betriebskomplexes – sie alle bestätigen im Grunde diese ursprünglichen Suchimpulse der Befragten. Insofern sich in ihnen, so könnte man sagen, eine Suche nach der Vielfalt und persönlichen Intensität des Lebens selbst artikuliert, könnte man mutmaßen, dass genau diese unentwegte Suche es ist (und nicht sosehr irgendwelche großen künstlerischen oder persönlichen „Ziele“), welche viele Theaterma-

¹⁰⁶ Als „starke“ Codes seien hier die begriffen, deren Abdeckungsfläche klar über dem Durchschnitt aller in die Komplexe eingeordneten Codes der ‚zweiten Ebene‘ liegt. Zu dieser Ebene gehört z. B. „Mensch im Zentrum“, aber nicht „Kathexis“. Diese 42 Codes decken im Schnitt 12.876 Zeichen ab; die Standardabweichung ist wegen der sehr differenzierten und daher voluminösen Codes im Diskurs- und Betriebskomplex relativ hoch (weshalb man auch das bloße Liegen über dem Schnitt bereits als Stärke deuten kann). Im Kunstkomplex gibt es einen einzigen „starken“ Code in diesem Sinne, eben „Neues schaffen“ mit 14.388 Zeichen.

cher prekäre Beschäftigungsverhältnisse, schlechte Bezahlung und auch die persönlichen Frustrationen doch immer wieder in Kauf nehmen lässt.

Der Befund einer „*Theaterkrise*“ ist bei den Produzenten schwächer ausgeprägt als bei den Zuschauern – nicht der Anzahl der Codings nach (da ist er ungefähr gleich), aber im Hinblick auf den Abdeckungsgrad (2,5 Prozent der codierten Fläche). *Inhaltlich* beziehen sich die Verfallsbeobachtungen und -prognosen im Vergleich mit jenen der Zuschauer weniger auf das Theater Mittelstadt (Frage V.3) und stärker auf das Stadttheater im allgemeinen (Frage V.8). Für Mittelstadt wird punktuell kritisiert, dass nur die Bildungsbürger sozialkritische Stücke angucken und nicht die, welche „mit ihrem eigenen Leben wirklich konfrontiert werden könnten“ [P9, P14]; ein künftiges Aussterben der Abonentengeneration wird antizipiert und stärkere Jugendarbeit angemahnt [P1, P10, P15]. Die entsprechenden Fundstellen sind freilich, wie schon gesagt, weniger häufig und umfangreich als bei den Zuschauern. Dafür wird in Bezug auf das Stadttheater in Deutschland häufiger noch als bei den Zuschauern gemutmaß, die Theaterkultur „verkümmere“ [P11], deshalb würden die Kommunen dann immer stärker andere Finanzierungsprioritäten setzen [P10] bzw. Fusionsmodelle anstreben [P9], in 20 bis 30 Jahren werde es die meisten Stadttheater in dieser subventionierten Form nicht mehr geben [P3, P4, P9, P15]. Demgegenüber steht, ähnlich wie bei den Zuschauern, die Überzeugung dass es irgendeine Form von Theater vermutlich immer geben werde.

Ein besonderer Subcode zur Theaterkrise bei den Produzenten betrifft die „*Berufliche Unsicherheit*“. Derselbe Bühnenbildner, der auf das Ganze des Stadttheaters gesehen eher optimistisch ist und glaubt, dass es die Unterstützung der Öffentlichen Hand zwar unbedingt brauche, künstlerische Qualität sich dann, wie auch immer diese Unterstützung genau aussehe, aber letztlich durchsetzen werde, sieht für sich selbst längerfristig die Frage, ob er nach einem Ausscheiden als Ausstattungsleiter weiter auf dem freien Markt um Aufträge kämpfen und „am Rockzipfel der Regisseure“ hängen wolle [P11]. Die Gastregisseurin sieht ihre berufliche Lage nach einem jahrelangen Intermezzo als feste Hausregisseurin und jenseits der Vierzig deutlich schwieriger geworden und sieht, ähnlich wie der Bühnenbildner, eine enorme Abhän-

gigkeit, in diesem Fall von der Wahrnehmung und dem Wohlwollen der Intendanten [P15]. Die beiden Befragten artikulieren hier also ihre eigene persönliche „Theaterkrise“. Ein Blick auf die Interviewpartner vier Jahre nach den Gesprächen mit ihnen bestätigt, dass dieser Pessimismus berechtigt ist: Von den 2010 in Mittelstadt fest Beschäftigten (13) arbeitete 2014 mehr als die Hälfte (7) nicht mehr dort, und drei von ihnen waren gar nicht mehr am Theater tätig. (Dabei hat es in diesem Fall nicht einmal den klassischen großen Umbruch, also einen Intendantenwechsel, gegeben.)

Wie ist es schließlich um die „*Einzelnen Stücke*“ im Codesystem bestellt, das heißt um Art und Umfang des Thematisierens einzelner Aufführungen? Im Gegensatz zur Zuschaueranalyse wurden bei den Produzenten nur die Referenzen auf Mittelstädter Produktionen eigens registriert; vor allem, weil davon auszugehen war, dass solche Referenzen deutlich mehr zu finden sein würden als bei den Zuschauern. Trotzdem bzw. deswegen ist der Anteil des Redens über Stücke am Gesamttext der Interviews in etwa gleich bzw. geringfügig höher: knapp 19 Prozent. Die 78 Fundstellen beziehen sich auf 26 verschiedene Aufführungen. Dies sind fast zwei Drittel der in den Spielzeiten 2008/09 und 2009/10 produzierten Stücke; die eigene Arbeit ist den Produzenten also durchaus präsent. Zwölf Stücke werden allerdings nur jeweils ein- oder zweimal erwähnt. Das impliziert nicht nur eine gewisse Marginalität dieser Aufführungen, sondern vor allem, dass sie kaum je von *mehreren* Produzenten reflektiert oder auch nur der Erwähnung für würdig befunden werden. Unter dem Gesichtspunkt der Pluralität, des Arbeitens an der gemeinsamen Sache ein bedenklicher Befund, der allerdings auch auf unsicheren Füßen steht, da ja konkrete Aufführungen nicht gezielt ‚abgefragt‘, sondern den Priorisierungen der Interviewpartner anheim gestellt wurden.

Unter den mit mittlerer Häufigkeit erwähnten Aufführungen finden sich vorzugsweise solche, die bereits ‚abgespielt‘ sind, an denen die Produzenten also nicht gerade arbeiten, sondern an die sie sich erinnern. Schauen wir uns exemplarisch drei davon, die jeweils viermal genannten, genauer an. *Angst essen Seele auf*, die bereits mehrfach erwähnte Fassbinder-Inszenierung, wird von zwei Leitungsmitgliedern jeweils zweimal genannt und sehr wertgeschätzt. Die-

se Wertschätzung ist vor allem mit Diskurs-Codes, und zwar mit der Wichtigkeit des Publikums und der „passiven kommunikativen Öffnung“, also dem Hinhorchen auf die Meinungen dieses Publikums, verknüpft. Dabei geraten Gesellschafts- und kathektischer Individualbezug nur in einer der vier Passagen explizit in den Blick. Künstlerische Codes spielen fast keine Rolle, es gibt eine pauschale Kennzeichnung „individueller Präferenz“.

Der *Faust*, zum Zeitpunkt der Interviews noch auf dem Spielplan, wird von drei verschiedenen Interviewpartnern genannt: einem beteiligten Schauspieler, der (nicht beteiligten) Regieassistentin und der Theaterpädagogin. Hier sind künstlerische Codes präsent: der Spieltrieb, Probleme von Repräsentation und Referenz, aber auch der Bildungsauftrag. Die Aufführung ist in den Augen der Reflektierenden eine, an der Probleme von klassischer Sprache heute genauso sichtbar werden wie die Chancen, sie neu zu lösen – wobei das Nicht-Verständnis von Teilen des Publikums, das in den Zuschauerinterviews Z4 und Z10 ebenfalls deutlich wurde, marginal in den Blick gerät, aber keine wichtige Rolle spielt. Die Aufführung wird sozusagen, sehr im Gegensatz zu der vorher genannten, rein intrinsisch, als künstlerisches Unterfangen bejagt.

Beim ebenfalls schon mehrfach erwähnten *französischen Schauspiel* schließlich waren zwei der drei Befragten, die das Stück reflektieren, an der Produktion beteiligt und heben Qualitäten des Arbeitsprozesses hervor: Voneinander-Lernen [P1], wortlose Harmonie und Effektivität [P2], allgemein gute Teamarbeit. Künstlerische Epitheta im Sinne eines „hohen Schauwerts“ der Inszenierung werden nur von dem dritten, an der Aufführung selbst nicht mitwirkenden Befragten angeführt [P11]. Hier sind es also in erster Linie „betriebliche“, personale Qualitäten, die im Vordergrund stehen; das Stück selbst verschwindet meist hinter pauschalen Attributionen aus dem Konsumkomplex.

Für das „politische“ Reden über Aufführungen stellt keines der drei Beispiele ein ermunterndes Zeugnis aus: Weder spielt vordergründig eine Rolle, welche verschiedenen Interpretationen und Interpretationsmöglichkeiten im Stück lagen und welche davon realisiert wurden, noch steht der Gesellschaftsbe-

zug – von der einen, in Abschnitt [i] bereits zitierten Aussage aus Interview P6 über das Fassbinder-Stück abgesehen – im Mittelpunkt der Betrachtungen. Auf das Beispiel des französischen Schauspiels wird dabei in den folgenden Unterkapiteln noch weiter einzugehen sein, da sowohl seine Rezeption in den Medien als auch andere Dokumente der Backstage einen starken Kontrast zum Bild in den Interviews bilden.

Etwas anders liegt der Fall beim *„klassischen“ Musical*. Dass es bei exemplarischen Analysen bereits einige Male auffiel, ist kein Zufall, denn es ist mit 16 Nennungen durch sieben Interviewpartner mit großem Abstand das meisterwähnte und – in diesem Fall ist der Ausdruck berechtigt – auch meistdiskutierte Stück im Interviewkorpus. Dass es im Untersuchungszeitraum geprobt und als Serie im Abonnement des Großen Hauses zwischen fünfzehn- und zwanzigmal gespielt wurde, erklärt einen Teil seiner Präsenz, denn sechs der sieben sich äußernden Interviewpartner (und der Interviewer) waren Produktionsbeteiligte. Allerdings wird von den Produzenten zwar im Arbeitsalltag, nicht durchweg aber in den Abstand nehmenden Interviews mit Vorliebe über *aktuelle* Produktionen gesprochen – abgespielte oder zumindest fertig geprobte Stücke sind hier öfter der Gegenstand von Reflexionen mittlerer Häufigkeit als die laufenden Arbeiten. Die Koinzidenz von Beteiligtsein der Interviewpartner und Zeitpunkt der Interviews kann also nicht der einzige Grund für den „Ausreißer“ sein, den das *„klassische“ Musical* hier darstellt.

Schaut man sich die Codes an, so findet man 14 aus dem Kunst-, zehn aus dem Diskurs-, je fünf aus dem Politik- und dem Technik- sowie vier aus dem Betriebskomplex. Der Betriebsteil zeigt personale Konflikte an, was angesichts des Gesamtbilds in Abschnitt [ii] wenig überrascht, gerade wegen der Dominanz dieses Bereichs im gesamten Arbeitsalltag aber gerade nicht das *„Besondere“* am *„klassischen“ Musical* erklären kann. Dass die Codes aus dem politischen Bereich fast durchweg Polarisierungs-Codes sind, ist schon eher auffällig; hier werden Meinungsverschiedenheiten innerhalb des Hauses und im Publikum reflektiert, und Überlappungen mit der „aktiven kommunikativen Öffnung“ aus dem Diskurskomplex sind häufig. Man sieht, nach der Premiere und schlechten Kritiken, die Notwendigkeit, die Aufführung und ihre Ästhetik dem Publikum, dem

gespaltenen Ensemble, der Presse besser zu erklären [P6, P7, P11]. Dass dies schwierig sei angesichts habituellen Widerstands gegen Neues, wird ebenfalls festgestellt [P5, P6]; der Code „Neues/Ungewöhnliches schaffen“ wiederum ist unter den zahlreichen künstlerischen Attributionen recht prominent. Es finden sich aber fast *alle* Codes des Kunstkomplexes in den Reflexionen – und beim Lesen ist der Eindruck nicht abzuweisen, dass es vor allem um *diese* – um die Ästhetik, den Umgang mit Gesang und Tanz, die Integration von Handlung und Musik, kurz: um die Erzählweise – bei den Kontroversen der Zuschauer und auch bei den Absichten der Produzenten zu tun ist. Das zeigt ein gewisses Sich-Begegnen von Sendern und Empfängern¹⁰⁷ – wenn auch im Sinne des ‚Clashes‘ –, es zeigt aber auch, dass das Narratum, das immer wieder betonte Ernst-Nehmen der erzählten Konflikte [P4, P5], in eigentümlicher Weise hinter Fragen der Narration verschwindet. Ein Gesellschaftsbezug des ‚klassischen‘ Musicals ist in den Interviews selber nicht auszumachen.

(c) Zwischen Sinngebung und Verkauf: Die Öffentlichkeitsarbeit

Im Unterschied zur Darstellungsweise in den vorangegangenen beiden Unterkapiteln ist das folgende nicht nach inhaltlichen Dimensionen, sondern nach untersuchten Bereichen eingeteilt. Grund ist neben den unterschiedlichen Strukturen und Funktionen der drei Textsorten und -korpora vor allem, dass, wie weiter oben dargestellt, auch unterschiedliche Analyseraster verwendet und keine *übergreifenden* Kategorien gebildet wurden (s. o., Unterkapitel 1b). Die jeweils unterschiedlich erfassten und kategorisierten Merkmale sollen vielmehr zu den großen Rastern der Interviewanalyse in Beziehung gesetzt werden.

(i) Einmalige Einladungen: Die Homepage

Die Homepage des Theaters Mittelstadt – mit Bildern, Grafiken und Links zu den einzelnen Sektionen der Website versehen – enthielt ein zentrales Feld mit kurzen Texten, das von Dezember 2009 bis April 2010 26mal aktualisiert wurde. Die Texte der Updates sind Gegenstand der Betrachtung in diesem Abschnitt. Einen ersten Überblick erhält man, indem man versucht, sie in Textsorten einzuteilen.¹⁰⁸ In zehn Fällen handelte es sich um „*Veranstaltungshinweise*“, womit gemeint ist, dass zu dialogischen oder in irgendeiner Form ‚offenen‘ Veranstaltungen eingeladen bzw. auf diese hingewiesen wurde: Zuschauergespräche, Einführungen, Matineen, Workshops, einen Tag der offenen Tür usw. – Diese Kategorie, der ursprünglichen Idee von Face-to-face-Kommunikation in „kleinen Öffentlichkeiten“ am verwandtesten, führt das Ranking der Textsorten an, sehr dicht gefolgt allerdings von der Kategorie „*Kundeninformation*“ (neun Fälle), mit welcher meist kürzere Texte bezeichnet sind, die auf Spielplanänderungen, „*Specials*“ und dergleichen hinweisen; in einem besonderen Fall kommt auch eine (vorweihnachtliche) Produktwerbung hinzu. – Die „*Werbung*“ fürs Kerngeschäft, also für Premieren, Gastspiele, Wiederaufnahmen usw., schlägt mit nur sieben Fällen zu Buche, was nicht so sehr überrascht, wenn man in Betracht zieht, dass ganze Sektionen der eigentlichen Website speziell und regelmäßig mit Terminen, Fotos, Besetzungsangaben usw. aktualisiert wurden; die Startseite konzentriert sich vor allem auf Gastspiele Dritter am Theater Mittelstadt. – In nur drei Fällen handelt es sich um „*Reports*“: Sie betreffen in zwei Fällen ein großes Amateur- und Dokumentartheaterprojekt, das mit arbeitssuchenden Jugendlichen aus Mittelstadt arbeitete, und in einem dritten die Verleihung eines überregionalen Preises an

¹⁰⁷ Dass im Sample meiner Zuschauerinterviews das ‚klassische‘ Musical lediglich einmal auftauchte (vgl. Fn. 66), kann als Zufall durchgehen; immerhin berichtet auch der eine junge Mann, der es erwähnt, von Pro und Contra im Bekanntenkreis. In Produzenteninterviews wird von Diskussionen mit dem Theater-Seniorenkreis, mit einzelnen Zuschauern und der Presse berichtet.

¹⁰⁸ Vgl. dazu und zum gesamten Abschnitt das Codesystem im Anhang [f] dieser Arbeit. – Die Summierung der Textsortenexemplare ergibt, wie dem aufmerksamen Leser nicht entgehen wird, mehr als 26 – dies hat damit zu tun, dass in drei Fällen eine zweifache Zuordnung (z. B. als Werbung *und* Veranstaltungshinweis) vorgenommen werden musste.

einen zeitgenössischen Text, der in Mittelstadt gerade uraufgeführt wurde. In dieser Kategorie wird relativ ausführlich auf Inhalte und Akteure eingegangen; im Fall des Dokumentartheaterprojekts wird außerdem ein eigener Button auf der Startseite eingerichtet, der zu einer Art Arbeitstagebuch und weiteren Materialien über die Lebenswirklichkeit der beteiligten Jugendlichen führt.

Die Klassifizierung nach Textsorten lässt also eine gewisse Dominanz des „Diskursiven“ vermuten, allerdings nicht so ausgeprägt wie in den Reflexionen der Zuschauer und vor allem der Theatermacher. Die genuinen Bezüge auf Stadt und Gesellschaft scheinen außerdem eher im Hintertreffen zu sein, auch wenn man den drei Fundstellen ihren größeren Umfang und ihre Tiefe (Button) zugute halten muss. Unzweifelhaft ist indes ein gewisser „Verkaufs“-Bias (durch die beiden mittleren Kategorien). Dass er in den Interviews so schwach und hier so stark ausgeprägt ist, könnte man *prima facie* durch die unterschiedlichen Textsorten er-

klären: Handlungsentlastete Reflexionen künstlerisch Produzierender dort, Kommunikation mit dem Gast oder „Kunden“ als Kerngeschäft hier. Um den Verdacht einer stärker konsumistischen Ausrichtung prüfen bzw. genauer fassen zu können, ist es notwendig, darauf zu schauen, wie geworben oder eingeladen wird.

Dies ist hier geschehen, indem Attribute, mit denen die Texte Akteure, Vorgänge, Stücke usw. belegen, in Kategorien gruppiert wurden. Abbildung 7 zeigt den resultierenden quantitativen Überblick. Dabei wurden in erster Linie die verwendeten Epitheta, aber auch nicht-adjektivische, zur Charakterisierung gebrauchte Wendungen erfasst. (Beispiele für letztere etwa: „Choreograf des Jahres“ oder „eine Mama, wie sie im Buche steht“.) Nicht jedes Adjektiv wurde mitgezählt, es kam auf die Erkennbarkeit einer Färbung oder Wertung durch die jeweilige Formulierung an. Gezählt wurden, da es in erster Linie auf das Vorkommen einzelner Formulierungen ankam, nur Fundstellen, nicht Abdeckungsflächen.

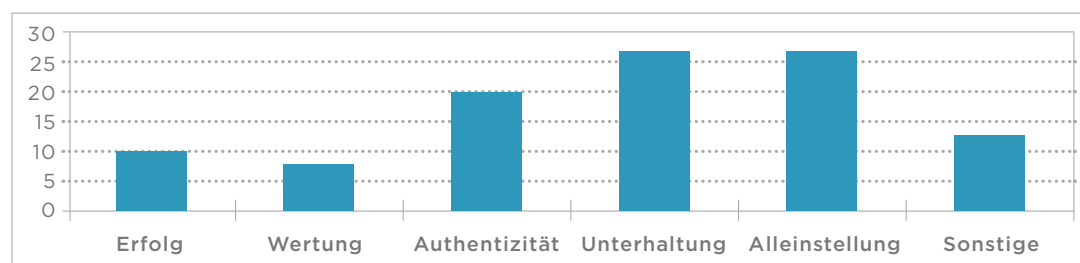


Abb. 7: Adjektivische Attributionen auf der Homepage
(Anzahl der Fundstellen)

Der klarste und auffälligste Befund ist die Führung der Kategorie „*Alleinstellung/Besonderheit*“ mit 26 Codings. Aufführungen, Stücke, Stückerlemente, in geringerem Maße auch sonstige „Angebote“ des Theaters werden als „einzigartig“, „außergewöhnlich“, „etwas Besonderes“ usw. bezeichnet; sie sind „ganz neu“ oder es gibt die „letzte Chance“, sie zu sehen. Dabei sind die entsprechenden Zuweisungen in aller Regel sehr pauschal und im Falle inhaltlicher Epitheta nicht weiter begründet; nur in Ausnahmefällen deu-

tet sich eine bestimmte Argumentation an wie bei der Aussage über die *Orestie*, „kein Stück führe näher an die Wiege des Theaters und gleichzeitig der Demokratie heran“.

Der Obercode „*Unterhaltung*“ zieht mit der „*Alleinstellung*“ gleich, umfasst allerdings mit der Kategorie „*Geschmack*“ einen eigenständigen Subcode, den man ggf. auch hätte separat fassen können. Mit „*Geschmack*“ sind evaluative Epitheta gemeint, teils pau-

schal lobend wie „köstlich“, „schön“ und „wunderbar“, teils etwas suggestiv-konkreter wie „heiß“, „bunt“ oder „amüsant-absurd“. Im letztgenannten Fall spielt diese Art der Anpreisung in den Obercode „Unterhaltung“ selbst hinüber, der etwas deskriptiver gehalten ist und Epitheta wie „turbulent“, „spannend“, „anregend“ oder „poetisch“ umfasst. Die entsprechenden Attribute werden vorwiegend mit Inhaltsangaben von Stücken verknüpft, meist am Anfang oder Ende derselben.

Diese Verknüpfung hat auch bei den Codings der „Authentizität“ statt, findet sich dort allerdings stärker in die Beschreibungen der Stücke selber eingebettet. Grundbegrifflich gesprochen, macht man mit diesem dritten Komplex, dessen drei Codes zusammen 20 Fundstellen erbringen, einen Schritt weg vom konsumistischen, hin zum kathektischen Bereich. Attribute unmittelbarer Authentizität sind z. B. „wahrhaftig“, „überzeugend“ oder „falsche Freunde“. Der Subcode „Charakter“ umfasst Zuschreibungen wie „skrupellos“ oder „fröhlich“. Beim „Schicksal“ werden stärker relationale Zuschreibungen bemüht wie „sich überflüssig fühlen“ oder „in Liebesdingen unerfahren sein“. Schicksals-Attributionen finden sich auch stark in Bezug auf die Jugendlichen des erwähnten Sozialtheaterprojekts, ansonsten stehen sie tendenziell im Zusammenhang mit gesellschaftlichen Bezügen von Stücken und Figurenschicksalen. Dass sowohl „Schicksal“ wie „Charakter“ unter „Authentizität“ gruppiert wurden, hat den Grund, dass auch mit diesen Zuschreibungen eigentlich immer auf die Spezifität von Menschen und damit ihre Echtheit, Anfassbarkeit, eben: „Menschlichkeit“ gezielt wird (ganz im Sinne des zweitstärksten Produzenten-Einzelcodes „Der Mensch im Zentrum“).

Zurück auf konsumistisches oder zumindest betrieblich-selbstreferenzielles Terrain führen die mit „Erfolg“ bezeichneten zehn Codings. Hier wird, um eine Aufführung anzupreisen, auf ihren bereits „gehabten“ Erfolg verwiesen, sei es, dass diese am Theater Mittelstadt selbst „bejubelt und mit Bravorufen“ bedacht wurde oder in der vergangenen Spielzeit „alle Zuschauerrekorde brach“, sei es, dass im Falle von gastierenden Künstlern auf deren Engagement „an großen Häusern“ oder gewisse Auszeichnungen

verwiesen wird. Die Message an die Leser scheint zu sein, dass ihnen Qualität garantiert wird; gleichzeitig kann man darin theaterinterne ‚Erfolgskriterien‘ erblicken, die im Sample der Interviews teilweise ebenfalls (Publikum als Bezugsgruppe), teilweise gar nicht (Quotenverachtung; wenig Bezug auf überregionale Theaterlandschaft) artikuliert wurden.

Die ‚politischste‘ Sorte der Epitheta, nämlich solche, die nicht-geschmacklich evaluieren („*Ethische Wertung*“), findet sich nur achtmal in diesem Korpus: in der Rede von „schwierigen Zeiten“ etwa, von „sinnlosen Morden“ oder von „großen Problemen“ (in diesem Fall von Arbeitslosigkeit). Die geringe Ausbeute ist ein Fakt, der nicht wegzudiskutieren ist. Ergänzen muss man freilich die zusätzlich im Codesystem erfassten Sachbeschreibungen von „Zeit und Gesellschaft“, 11 an der Zahl. Diese können allgemeiner sein, etwa wenn im Hinblick auf das Spielzeitmotto der Spielzeit 2010/11 von „Krise und Umbruch, in dem sich unsere Gesellschaft gegenwärtig befindet“ die Rede ist und signalisiert wird: „Die Zeit ist reif für Veränderungen.“ Oder konkreter, wenn z. B. die Asylpolitik in der Region um Mittelstadt angesprochen wird.

In den letztgenannten, konkreten Fällen – die die selteneren sind – finden sich fast immer Überlappungen mit den „*Hinweisen auf Diskurse und Argumentationen*“, vorzugsweise in der Textklasse „Veranstaltungshinweis“. Die Hinweise auf Diskussionen, sei es auf solche, die ein bestimmtes Thema in Mittelstadt selbst aufgreifen oder – meistens – die Stücke des Theaters, werden nicht oft detailliert oder reproduzieren die Argumente, gleichwohl ist das Hinweisen selber ein Element der Startseiten-Updates, das den Diskurskomplex anzeigt und vertritt.

Öffentlichkeit wird auch dadurch signalisiert, welche (grammatikalischen oder implizierten) „*Subjekte oder Akteure*“ in den Sätzen des Textes auftauchen oder gar hervorgehoben werden.¹⁰⁹ In einem Drittel der Fälle ist dies das Theater Mittelstadt selbst, und zwar ebenso oft als Kollektivakteur („das Theater“) wie nach einzelnen Produzenten differenziert. Hinzu kommen mit je einem Zwölftel der Nennungen

¹⁰⁹ Bei der Zählung wurden Redundanzen im selben Satz nur dann mehrfach gezählt, wenn sie einen emphatischen, verstärkenden Charakter trugen; somit sind Gewichtungen Teil des Ergebnisses.

gastierende Künstler sowie die Autoren von Stücken – insgesamt machen die Theaterproduzenten also die Hälfte der *agency* des Textes aus. Die Anrede oder Nennung der Zuschauer hat mit einem knappen Fünftel daran teil; meist generisch, gelegentlich auch bestimmte Gruppen (z. B. Kinder) in den Blick nehmend. Sonstige gesellschaftliche Akteure, die z. B. bei Podiumsdiskussionen auftreten oder im Dokumentartheaterprojekt mitwirken, machen ein Siebtel der Codings aus. Der Rest der Fundstellen lässt die *agency* im Unklaren (Passivkonstruktionen u. a.), was, wenn man es überhaupt interpretieren wollte, ein Hinweis auf gewisse Tendenzen der Texte gelesen werden könnte, das „Geschehen“ am Theater Mittelstadt als überpersönliches „Ereignis“ zu framen (was es in gewisser Weise ja auch ist). Mit einem Sechstel der Codings ist dieser Bereich verschleierter *agency* allerdings nicht stark vertreten; meist bemüht sich die Homepage um eine personalisierte Grammatik und damit persönliche Nahbarkeit.¹¹⁰

Das Bemühen des Theaters Mittelstadt auf seiner Startseite, als „Gastgeber“ sich selber konkret zu nennen und seine Zuschauer auch konkret anzusprechen, ist erkennbar und suggeriert eine quasi-räumliche Forumsstruktur, die dem Öffentlichkeitsmodell von Gerhards und Neidhardt entspricht. Zählt man die Hinweise auf Diskussionen und Argumente hinzu, und schließlich gar den starken Gesellschaftsbezug eines separat beworbenen Sozialtheaterprojekts, so kann den hier analysierten Texten nicht abgesprochen werden, sich um „politische Öffentlichkeit“ zu bemühen. Konterkariert wird diese Bemühung allerdings durch die überwiegend pauschalen und geschmäckerischen Attributionen aus der Konsumsphäre, die – zählt man die Verweise auf den eigenen Erfolg, die pauschalen Unterhaltsamkeitsattributionen und die Betonungen der „Einmaligkeit“ des eigenen Tuns zusammen – drei Fünftel aller evaluativen Zuschreibungen ausmachen.

(ii) Highlights zum Anfassen: Das Spielzeitheft

Das Äußere des Spielzeitheftes 2009/10 zeigt vor allem die Corporate Identity des Theaters Mittelstadt: das Theaterlogo groß auf dem Cover des Heftes, die Logos der einzelnen Spielstätten vertikal angeordnet auf seiner Rückseite. Das Kollektiv-Signal, das dadurch (neben der durchaus vorhandenen konsumistischen Konnotation der Marke) gegeben wird, wird allerdings – wie in der Subjektstruktur der Homepagetexte auch – durch die Präsentation der einzelnen, verschiedenen Produzenten ausbalanciert. In diesem Fall sind es die Schauspieler, also die *unmittelbaren* Sprecher der Arena; ihre Gesichter und Körper, in verschiedenen kostümierten Posen fotografiert, ergeben ein Muster, welches das Heftcover überzieht und den schwarzweißen Hintergrund des leuchtend roten Theaterlogos abgibt.

Die Präsenz der Schauspieler ist auch im Inneren des Heftes sehr stark. Zwar tauchen sie in direktem Zusammenhang mit den verzeichneten Aufführungen nicht auf,¹¹¹ dafür aber sind sie durch große zweiseitige Porträts vertreten, die insgesamt 44 der 136 Heftseiten ausmachen. In diesen Porträts wird das Motiv der Vielfalt, das durch das Cover bereits angeschlagen wurde, repliziert: Der jeweilige Schauspieler wird in einem bestimmten Theater- oder theaternahen Raum qua Montage mehrfach, in unterschiedlichen Haltungen und scheinbar „mit sich selbst“ interagierend, gezeigt. Er trägt dabei Kostümversatzstücke aus Produktionen der vorangegangenen Spielzeit.

Zählt man zu diesen Schauspielerporträts weitere Fotos, die das Theatergebäude, den Kulturbürgermeister (Vorwort) und den Intendanten zeigen (ebenfalls mit sich selbst im Gespräch), kommt man auf 50 Seiten, also deutlich über ein Drittel des Heftes. Acht Seiten bieten Werbung: für lokal-regionale

¹¹⁰ In vier Fällen wurde der unpersönliche Akteur „Film und Fernsehen“ erfasst. Er stützt im Grunde die Kategorie des „bereits habenden Erfolgs“; Künstler oder Stücke werden damit angepriesen, dass sie aus dem Fernsehen oder als Filmversionen bekannt sind.

¹¹¹ Dies wäre im Fall der Spielzeitpremierer auch gar nicht möglich; das Heft erschien im Mai 2009, Besetzungen der Produktionen standen in der Regel erst etwa ein bis zwei Monate vor dem jeweiligen Probenbeginn fest. Bei den Wiederaufnahmen aus der vorangegangenen Spielzeit hingegen werden im Heft nur die Regieteam (inclusive Ausstattung, musikalische Leitung u. ä.) genannt.

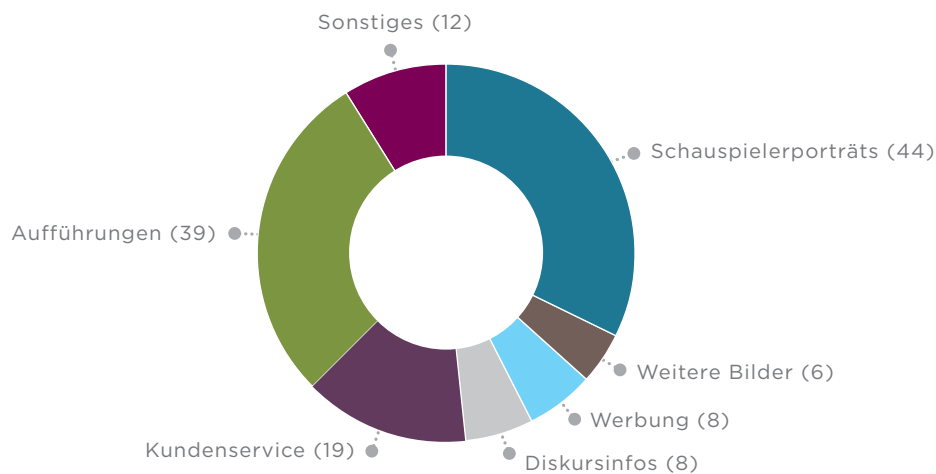


Abb. 8: Verteilung von Text- und Abbildungsorten im Spielzeitheft

Anbieter aus dem Finanz-, Verkehrs-, Medien- und Bildungssektor; regionale Identität und Nähe zum „Bildungsauftrag“ werden suggeriert. Eine kuriose Ausnahme diesbezüglich stellt die Werbeanzeige einer schönheitsmedizinischen Einrichtung dar. Drei Seiten sind der Selbstdarstellung unterschiedlicher Besucherorganisationen des Theaters Mittelstadt reserviert. Auf zwei Seiten werden Sonderveranstaltungen angekündigt, drei Seiten sind im weiteren Sinne theaterpädagogischen Aktivitäten vorbehalten. Zusammengefasst kann man diese acht Seiten als Signal des „Diskurskomplexes“, der Interaktionsqualitäten theatraler Öffentlichkeit verstehen.

19 Seiten im „Service“ genannten Teil des Heftes (in dem auch im vorigen Absatz genannten Rubriken zu finden sind) sind der kundenorientierten Information über Kassenzeiten, Saalpläne, Abonnements-Wahlmöglichkeiten usw. gewidmet; 12 Seiten sind mit sonstigen Dingen wie Vorworten, Heftteilüberschriften und dem Impressum gefüllt. Auch eine namentliches Verzeichnis aller am Theater Mittelstadt Beschäftigten ist zu finden, unter der Überschrift „Ensemble“.¹¹²

Wie Abbildung 8 noch einmal verdeutlicht, sind es neben den Schauspielersporträts die 39 Seiten der eigentlichen Aufführungsankündigungen, welche das Heft dominieren. Diese nach Spielstätten sortierten Ankündigungen, von denen neun zur näheren Betrachtung zufalls-ausgewählt wurden, sind, was die Premieren betrifft,¹¹³ ganzseitig gehalten. Ihr Schema ist durchweg dasselbe: Als Überschrift erscheinen Autor und (groß gesetzt) Stücker Titel, präludiert von einer farblich unterlegten Einordnung in eine Art Genre (z. B. „Schauspiel“ oder „Musical“) und gefolgt von den ebenfalls unterlegten Nennungen des Leitungsteams (Regie, Ausstattung usw.). Abgebunden wird die Seite unten von einer farblich unterlegten Nennung des Premierentermins und der Spielstätte; bei Gastspielen – in der Regel von Komödien oder Musiktheaterproduktionen – werden zusätzlich alle Spieltermine am Seitenrand aufgeführt. Die Serviceorientierung dieses Aufbaus ist klar zu erkennen und durch die Genre-Angabe leicht zugespitzt: als sei es für den ‚Kunden‘ wichtig, bereits *vor* der Lektüre der höchstens 300 Wörter umfassenden kurzen Texte über die „Art“ des Stücks informiert zu sein, bezüglich derer ihm diese

¹¹² Dies ist insofern nicht trivial, als unter Ensemble meist nur das Schauspielensemble verstanden wird, allenfalls noch die künstlerisch verantwortlich Beschäftigten. Auch die „Ensembleversammlungen“ am Theater Mittelstadt funktionierten – im Gegensatz zu den in der Regel nur einmal jährlich stattfindenden „Betriebsversammlungen“ – semantisch in diesem Sinne. Wenn daher nach außen alle Beschäftigten des Theaters, vom Intendanten bis zur Garderobenhilfe, im Spielzeitheft als „Ensemble“ versammelt werden, dann verstärkt dies die Konnotation der Einheit in Vielfalt, welche Cover und Schauspielersporträts bereits anklingen ließen.

¹¹³ Ankündigungen von bereits im Repertoire befindlichen Stücken folgen einem ähnlichen Aufbau, ihre Texte haben aber, da jeweils zwei auf einer Seite platziert sind, weniger als die Hälfte des Umfangs der Premierenankündigungen.

Texte recht genaue Auskunft geben würden, also wie eine Entscheidungshilfe, ob er sich die Mühe machen solle, die Ankündigungen überhaupt zu lesen.

Die Ankündigungstexte selbst widmen in der Regel zwei Drittel ihrer Fläche dem Beschreiben der Handlung des Stückes (im Fall einer Ballett-Ankündigung durchdringt sich diese Beschreibung stärker mit musikalischen Aspekten). Manchmal geht dem eine Einleitung voraus, die etwas generell Wissenswertes oder eine autoritativ gestützte Einordnung des Werkes enthält; fast immer schließt der Text mit einem Absatz ab, der kundtut was die Essenz des Stückes sei oder derjenige Aspekt, wegen dem es sich lohne, die Aufführung zu besuchen. An diesen Beschreibungen und Einschätzungen ist zunächst bemerkenswert, dass sie auf die eigentlichen Inszenierungs-Konzeptionen, die ja inclusive der Strichfassungen die erste Bedingung für den „Aufführungstext“ im Sinne der Theaterwissenschaften sind, *nicht* eingehen. Dies ist in der Theaterpraxis wohl auch deshalb kaum möglich, da zu Redaktionsschluss des Spielzeitheftes für die allerwenigsten Inszenierungen bereits Details der Fassung, Besetzung usw. festgelegt sind und nur für einen Teil die wegen des technischen Vorlaufs etwas längerfristigen Ausstattungskonzeptionen. In diesem Sinn folgt das Spielzeitheft einer pragmatischen Notwendigkeit, wenn es sich auf die Stückvorlage beschränkt.

Nicht ebenso einsichtig aber ist das komplette Weglassen jeder genaueren Begründung, warum das jeweilige Stück auf dem Spielplan steht. Abgesehen von dem im Vorwort des Intendanten artikulierten Spielzeitmotto, dem sich die meisten Aufführungen irgendwie zuordnen, sind hier keinerlei „Sprecherintentionen“ der Produzenten des Theaters Mittelstadt zu erkennen. Die in den Produzenteninterviews von Intendant und Dramaturgen betonte Wichtigkeit von konzeptionellen Linien – im Falle der Musicals vom Chefdramaturgen auch detailliert ausgeführt – spiegelt sich also in der Kommunikation an das Publikum erst einmal nicht wider.

Der Blick auf die Attributionen, welche die Texte bezüglich der Stücke vornehmen, bestätigt und präzisiert diesen Eindruck: Angepriesen werden diese in erster Linie mit sehr konkreten, keiner allgemeinen Linie zugeordneten Beschreibungen der Emotionen, Handlungsbegründungen und affektiven Beziehungen von handelnden Stückfiguren bzw. (zu einem deutlich geringeren Teil) auch des Stückautors; in zweiter Linie durch allgemeine Hinweise auf die Einmaligkeit, Besonderheit oder das Unterhaltungspotenzial des Stückes (hier sämtlich als „Unterhaltung/Konsum“ rubriziert; vgl. Abb. 9). Das, was bei der Betrachtung der Homepage als „Authentizität“, „Alleinstellung“ und „Unterhaltung“ gefasst wurde, behauptet also auch im Spielzeitheft seine Dominanz – mit einer entscheidenden Verschiebung

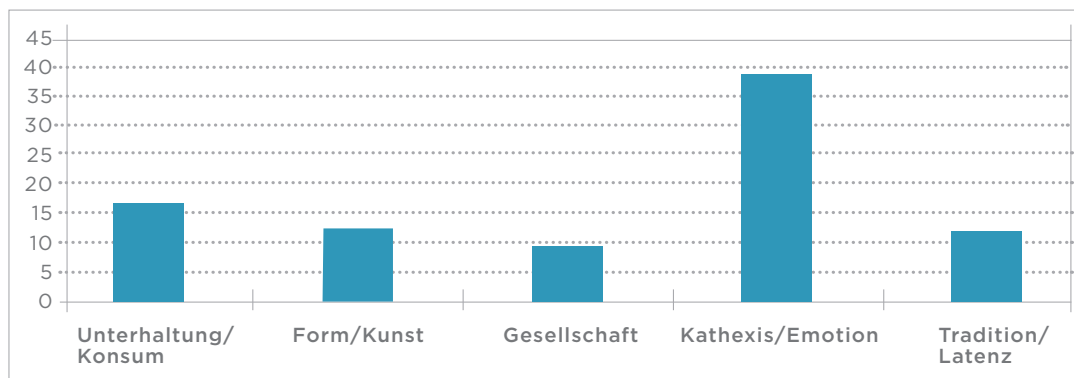


Abb. 9: Beschreibungsschwerpunkte und Attributionen im Spielzeitheft
(Anzahl der Sätze¹¹⁴)

¹¹⁴ Analyse- und Zähleinheit waren im wesentlichen grammatikalische Sätze, aber nur diejenigen, die entsprechende Attributionen überhaupt enthielten. Dabei wurde weniger ausschließlich als bei der Websiteanalyse auf Epitheta geachtet; Satzinhalte und -bezüge wurden – im Sinne der dortigen „Hinweise auf...“ usw. – sofort in das (recht grobe) Raster mit hineingenommen.

zugunsten der Authentizität, die hier etwas präziser mit „*Kathexis/Emotion*“ benannt wurde.

Das Vorherrschen kathektischer Zuschreibungen nimmt nicht wunder, wenn man bedenkt, dass ein Großteil des Textkorpus ja Handlungen und Figuren beschreibt. Konsumistische Hinweise darauf, welche Nummern aus einem Musical bereits besonders berühmt seien, pauschale Wertungen bezüglich der „Großartigkeit“ oder „Faszination“ von Texten oder Musiken, Betonungen des Renommees der Autoren usw., finden sich demgegenüber vor allem in den Anfangs- und Schlusspassagen der Texte (was ihre Bedeutung quantitativ beschränkt, qualitativ aber eher vergrößert). Die Bemühung ist klar erkennbar, jedes Stück als ein „Muss“, als sehenswert, als „etwas ganz Besonderes“ herauszustellen. Dabei blenden die pauschal-konsumistischen Epitheta (wie „tiefgründig“ oder „spritzig“) oft zwanglos über in die kathektischen („besonders grausame Verbrechen“, „angeheizte Stimmung“ usw.) – die Einheit von Unterhaltung und Handlungsgehalt ist beinahe nahtlos. Sie wird von etwas präziseren Charakterisierungen der „Form“ („geschickt durchkomponiert“) oder anderer Aspekte der „Kunst“, etwa des Genres („Balance zwischen zarter Romanze und schwarzer Groteske“) nicht sosehr kontrastiert als vielmehr komplettiert – was für das redaktionelle Vermögen der Verfasserin spricht. Der Nebeneffekt ist, dass künstlerische Qualitäten im Unterhaltungs-Universum vollkommen aufgehen.

Mit Anpreisungen von Renommee und bereits vorhandener Beliebtheit nicht zu verwechseln sind – auch wenn dies im Einzelfall nicht immer einfach ist – Hinweise auf Aufführungstraditionen, Autorenaussagen, geschichtliche Fakten usw. Sie wurden mit den Wor-

ten „*Tradition/Latenz*“ markiert, wobei das zweite Wort an den entsprechenden kulturellen Kontext des Bildungsauftrags erinnert, wie er in den Interviews artikuliert und strukturfunktionalistisch allgemein dem Kultursystem zugeschrieben wurde (s. o., Kap. 1.1d). Dieser Bereich teilt sich in den Ankündigungstexten des Spielzeithefts den dritten Platz mit dem Kunst-Komplex. So wie dieser hier eine Affinität zur Anpreisung der Qualitäten der „Ware“ Aufführung aufweist (und vielleicht aufweisen muss), so spielt jener dem konsumistischen Haschen nach Prestige und Bedeutung zumindest mit in die Hände. Wenn irgendwo in dieser Fallstudie, dann käme die Idee einer glättenden, vereinnahmenden Kulturindustrie hier, im Bereich der Distribution, zu seinem Recht.¹¹⁵

Gesellschaftsbezüge hingegen sind im Korpus gerade neunmal zu finden, und nur in fünf der neun analysierten Texte. Eine auffällige Ballung gibt es hierbei bei der Beschreibung der *Buddenbrooks*-Adaption, die in der rhetorischen Abschlussfrage gipfelt: „Wann war die Geschichte dieses ökonomischen Überlebenskampfes und seiner menschlichen Opfer aktueller als jetzt?“ Damit wird vermutlich auf die damalige Wirtschaftskrise angespielt – in gewisser Einmütigkeit mit Meinungen, die sich auch in den Zuschauerinterviews finden.¹¹⁶ Es ließe sich trefflich hinterfragen, wie weit die historische Analogie zwischen dem Gründerkrach und der 2008er Krise trägt und inwieweit sie vor allem die am Stück hervorgehobenen „Opfer“ (der Figuren, die zugunsten der Räson eines Familienunternehmens auf das eigene Glück verzichteten) zu beschreiben hilft. Gleichwohl ist das Versprechen, dieses Stück helfe dabei, die gesellschaftliche Verfasstheit und das eigene Fühlen und Handeln darin zu verstehen, unmissverständlich – und im Spielzeitheft eher die Ausnahme.

¹¹⁵ Die PR-Verantwortliche, als gelernte Journalistin in Mittelstadt auch zuständig für die Redaktion des Spielzeithefts (statt der Dramaturgie) beschreibt die Spannung zwischen geistigem Anspruch der Produzenten und Kampf und die (knappe) Aufmerksamkeit der Rezipienten als einen der Grundkonflikte zwischen Öffentlichkeitsarbeit und Dramaturgie. Ihre Meinung ist, es gehe „nicht darum, dass man alles man weiß da irgendwie reinstopft, sondern dass man Kernpunkte herausgreift und die möglichst schlagkräftig serviert, damit die Leute Lust haben dahinzugehen. [...] Man darf nicht davon ausgehen, dass die Leute sich nur für Theater interessieren. [...] die kommen aus ihrer Arztpraxis oder aus ihrem Verkaufsgeschäft und haben 1000 andere Dinge im Kopf, und gehen abends als zusätzliches Bonbon ins Theater. Und die haben nicht den gleichen Wissensstand und Vorbereitungsstand wie wir.“ [P7] Hintergrundinformationen, auch zum Konzept der jeweiligen Macher des Stückes, hält sie selber vor allem bei der Kommunikation mit der Presse für angebracht, nicht bei der mit dem Publikum.

¹¹⁶ „Die Angst, ... dass man selber alles verliert. Die ist genauso in dieser Finanzkrise ja letztendlich auch dagewesen‘... bei *Buddenbrooks* ging’s ja ständig abwärts. Und die Angst in der Finanzkrise bei uns, dass es genauso abwärts geht, die ist ja jetzt im Prinzip immer noch gegeben.“ [Z7]

(iii) Mehr als Reader's Digest: Die Programmzettel

Die durch die jeweiligen stückbetreuenden Dramaturgen verantworteten Programmhefte am Theater Mittelstadt waren kostenlos – und sehr kurz. Es handelte sich um acht- bis zehn- bzw. (bei Kammerspiel-Produktionen) vierseitige Flyer, für die eine Dramaturgin das kritische Wort „Beipackzettel“ geprägt hat. Ich folge dieser Dramaturgin hier, wenn ich die entsprechenden Produkte als „Programmzettel“ bezeichne.¹¹⁷ Was für „Foki“ sie setzen bzw. welche „Assoziationen“ sie mitgeben, ist anhand der sieben ausgewählten Exemplare, die ausschließlich zu hauseigenen Neuproduktionen des Untersuchungszeitraums gehören,¹¹⁸ Gegenstand einer freien, unsystematischen Betrachtung, die sich vor allem an den Kategorien des Politischen und seiner Gegenbegriffe orientiert.

Programmzettel im Großen Haus und der Komödie haben den gleichen Aufbau. Das Deckblatt zeigt auf graugerastertem Grund ein weißes Feld mit dem rotgedruckten Titel des Stückes und, in der rechten oberen Ecke, das angeschnittene Logo des Theaters in roter und weißer Farbe. Auf der Rückseite des zusammengefalteten Flyers finden sich neben dem Impressum und einer kleingedruckten, diesmal vollständigen Version des Logos zwei bis drei Werbeanzeigen regionaler Anbieter, wobei hier, verglichen mit dem repräsentativ angelegten Spielzeitheft, die mit Bildung oder Wirtschaft konnotierten Institutionen gegenüber Genussmittelverkäufern und Kosmetikdienstleistern in der Minderheit sind. Zwei bis drei entsprechende Anzeigen finden sich zusätzlich auf den inneren Seiten des Flyers. Die zweite und dritte Seite sind der üblichen Kerninformation gewidmet: Stücktitel, Autor, Verlag, Premierentermin, Dauer der Aufführung; später Besetzungsliste und Auflistung aller weiteren Beteiligten; der Hinweis auf das Fotografier- und Filmverbot. Eine Besonderheit stellt die Hinzufügung des jeweiligen Spielstättenlogos – einer

farblich distinkten Abwandlung des Gesamttheaterlogos – dar, vor allem aber die Hinzufügung eines Farbbildes auf der zweiten Seite. In zwei Fällen handelt es sich dabei um Probenfotos der Aufführung selbst (die einander zugewandten Gesichter des titelgebenden Protagonistenpaares bei Komödie 1, die verstört an einem Kontortisch zusammenfindenden Figuren Toni und Thomas bei *Buddenbrooks*), was an sowohl an die Schauspielerzentrierung des Spielzeitheftes erinnert als auch an dessen Konzentration auf Figuren und deren Emotionen. Die anderen drei Hefte zeigen Gemälde oder fotografierte Kunstwerke: bei *Hase Hase* eine Collage des Ausstatters, die an ein Stillleben des 18. Jahrhunderts erinnert und unter anderem einen toten Hasen beinhaltet; bei der Komödie 2 ein Gemälde, das auf ein zentrales Stückmotiv (das des Körpertauchs) anspielt; im Fall der *Orestie* eine Abbildung der Performance *Balkan Baroque* von Marina Abramovic, von blutiger Eindringlichkeit. Im letztern Fall sind sowohl ein aktueller Gesellschaftsbezug wie auch der auf die dem Stück inhärente Gewalttätigkeit unüberlesbar und verbinden – wie bereits das fotografierte Kunstwerk selbst – Politisches mit Ästhetischem; in den beiden andern Fällen sind die Bezüge entweder rein inhaltlich-illustrativ (Komödie 2), nähern sich also der Semantik des „Beipackzettels“ an, oder aber sogar ganz und gar assoziativ („Hase“), ohne auch nur sonst irgendeinen Bezug zu Ästhetik oder Inhalt des Stückes.

Der Rest der Seiten ist, von den eingeschalteten Werbeanzeigen abgesehen, redaktioneller Text. Dass dies im Fall der *Orestie* sechs statt nur vier Seiten sind, hat vor allem mit einer umfangreichen Inhaltsangabe der Trilogie zu tun, die von der Dramaturgin verfasst ist und mit einem Zitat aus Homers *Ilias* eingeleitet wird. Hiermit wird dem Gebot „Information als Dienstleistung für Menschen, die wenig Zeit und Vorbildung haben“ [P7] erst einmal Rechnung getragen. Gleichwohl ist die Inhaltsangabe nicht neutral. Durch Zitat und Beginn der Synopsis wird nicht – wie oft üblich – die genealogische, sondern die unmittelbar chrono-

¹¹⁷ Analyse- und Zählereinheit waren im wesentlichen grammatikalische Sätze, aber nur diejenigen, die entsprechende Attributionen überhaupt enthielten. Dabei wurde weniger ausschließlich als bei der Websiteanalyse auf Epitheta geachtet; Satzinhalte und -bezüge wurden – im Sinne der dortigen „Hinweise auf...“ usw. – sofort in das (recht grobe) Raster mit hineingenommen.

¹¹⁸ Zum Auswahlmodus vgl. Kap. 1b. Die Gesamtzahl der entsprechenden Premieren im Untersuchungszeitraum war 28. Ausgewählt wurden die Produktionen *Buddenbrooks*, *Hase Hase* und *Orestie* (Großes Haus), Komödie 1 und Komödie 2 (Komödie) sowie *Brennende Geduld* und *Feuergesicht* (Kammerspiele).

logische Vorgeschichte der *Orestie* betont: der Trojanische Krieg. Dieser Akzent entspricht sowohl dem Knochenhügel auf dem Bild von Marina Abramovic als auch dem Beginn der Aufführung selbst, die mit einem auf altgriechisch vorgetragenen Bericht aus Euripides' *Troerinnen* eingeleitet wurde. Auch in den biographischen Angaben zu Aischylos („Bürger, Soldat und Künstler“) wird der Kontext der Kriege gegen die Perser und gegen Sparta hervorgehoben. Es folgt ein literaturwissenschaftlicher Text zur *Orestie*, in dem seinerseits nun aber nicht mehr ausdrücklich vom Krieg, sondern von Demokratie und Modernisierungsschüben die Rede ist. Behauptet wird vehement (und relativ pauschal), wir diskutierten noch immer die gleichen gesellschaftspolitischen Fragen wie Aischylos. Den Abschluss bildet ein Interview mit Ausstatter und Regisseur. Jener erörtert vor allem ästhetische Entscheidungen bzgl. Bühne und Kostümen, die in gewisse Verbindung zum genealogischen Kern des Stückes (Erbschuld, Totenkult usw.) gebracht werden. Dieser redet rein inhaltlich und gar nicht ästhetisch vom Stück: Die Figuren der Götter werden als Manipulatoren interpretiert, die Demokratie erzeugen und nutzen, um ihre Macht umso besser zu erhalten; verglichen wird dies mit Interventionen von Weltmächten in Krisengebieten. Einer abschließenden längeren Frage der Dramaturgin, die verschiedene (politische) Interpretationen der großen Abstimmungsszene im dritten Teil der Trilogie rekapituliert und den Regisseur nach seiner Positionierung fragt, wird indes eigentümlich pointiert ausgewichen: „Liest das Publikum das Programmheft vor dem Theaterbesuch? Dann sollten wir nicht zuviel verraten!“

Fügt sich dieser Abschluss erneut dem konsumistischen Spannungsschema – als ginge es bei der Interpretation der Areopag-Szene um einen Spoiler – so ist das Gesamtbild des *Orestie*-Programmzettels doch eher politisch und ästhetisch, auch wenn beides – im Nebeneinander von Ausstatter- und Regisseurs-Aussagen evident – nicht immer nahtlos verbunden wird. Man findet sowohl einen starken (auch aktuellen) Gesellschaftsbezug als auch eine (teilweise pauschale) Normativität und, in der Dramaturginnenfrage, eine Auffächerung von Interpretationsvielfalt. Die Polarisierung klingt in der Betonung des Krieges

zumindest implizit an. Gegenüber dieser eminenten Politisierung tritt das Moment der Kathexis im Sinne einer *Rollenpsychologie* interessanterweise fast vollkommen in den Hintergrund.¹¹⁹

Ähnlich und doch anders der Programmzettel zu *Buddenbrooks*. Zwei seiner vier Textseiten werden von einem populärwissenschaftlichen Buchauszug zu Familienunternehmen eingenommen. Diese Unternehmen werden einerseits als notwendig für das wirtschaftliche Wohlergehen eines Landes auch in der Gegenwart dargestellt, andererseits wird ihnen aus vielerlei Gründen (Erbenmentalität, Traditionsbrüche, veränderte Sozialisation usw.) eine Lebensdauer von im Schnitt kaum mehr als sechzig Jahren prognostiziert. Sechzig Jahre nach dem Beginn des sog. Wirtschaftswunders und auf der Höhe der weltweiten Wirtschaftskrise könnte die Platzierung dieses Artikels durchaus als provokativ gelten. Nur indirekt vermittelt dazu freilich folgt eine Reflexion Thomas Manns zum Verhältnis von Pflicht und Neigung und der Schwierigkeit des Hedonismus. Sollte der Leser hier einen Zusammenhang konstruieren, so könnte es leicht der sein, dass arbeitend sich am Riemen zu reißen noch immer der patente Weg zu Wohlstand und Sicherheit, wohl gar zum Nobelpreis sei. Dieser wird in Manns Kurzbiographie (der eine kürzere des Autors der Theaterfassung folgt) immerhin nicht erwähnt, dafür aber des Dichters Engagement gegen den Nationalsozialismus. – Auch hier also ein politisches Programmheft, das implizit fast allzu passgenau auf das von den Produzenten selbst als konservativ-bürgerlich beurteilte Mittelstädter Abonnentenpublikum zugeschnitten scheint. Eine Polarität bezüglich des normativen Zielhorizontes selber – Wohlstand – wird nicht aufgemacht, und der Gegensatz von Hedonismus und Arbeitsethik wird vor dem Hintergrund der Erlebnisgesellschaft nicht wirklich aktualisiert.

Ein klarer Gesellschaftsbezug ist auch auf dem dritten ausgewählten Programmzettel des Großen Hauses zu finden, dem zur Komödie *Hase Hase*. Seine vier Textseiten sind kleinteiliger strukturiert als die der beiden anderen; es finden sich insgesamt sieben Beiträge. Einer davon ist erneut ein Bild, eine kari-

¹¹⁹ Dies entspricht dem Charakter des Stückes; siehe hierzu Kapitel II.2a sowie Fn. II/14.

katureske Zeichnung von Aliensm welche die Erde auf einem Fernsehbildschirm betrachten, mit dem Untertitel „Das war unsere Sendung ‚Kunstwerke‘ in Gefahr“. Im Gegensatz zu dem vorerwähnten Stillleben auf demselben Programmzettel weist dieses Bild einen klaren Bezug zum Plot des Stückes auf – bei dem sich der jüngste Sohn der Familie nicht, wie man lange denkt, nur *einbildet*, ein Außerirdischer zu sein, sondern es im letzten, fantastischen Akt des Stückes auch *ist* und die bedrohte Familie dadurch rettet –, aber es spielt auch auf mindestens zwei politische Topoi – den bedrohten Planeten und die bedrohte Kultur – und verbindet diese durch den leichten Witz der Karikatur. – Die anderen Beiträge sind eine sehr kurze, auf ‚Highlights‘ ihrer Produktion abhebende Biographie der Autorin, ein Statement von ihr zur ästhetischen Strategie des Stückes, ein Interview mit ihr zur Bedeutung von Familien und Gemeinschaften (sehr plural und undogmatisch argumentierend), ein Statement des Historikers Eric Hobsbawm zur Wichtigkeit von Utopien, ein Eintrag von Karl Marx ins Poesiealbum seiner Tochter Jenny sowie schließlich – am umfangreichsten – ein Auszug aus dem Buch eines deutschen Historikers zum Wiederaufleben des Familienmodells seit der Jahrtausendwende.

Gerahmt werden all diese Beiträge von winzigen grafischen Icons (Hasen); Kleinstelemente (etwa ein humorvolles arabisches Sprichwort über die Gottähnlichkeit von Müttern [die Mutter Hase ist die Hauptheldin des Stückes]) komplettieren das Bild. Der Gesamteindruck ist der einer leichthändigen Kaleidoskopie, die sich aber bei näherem Hinsehen als wahre Vielstimmigkeit, ja fast als eine Art durchgängiger Diskussion zweier wichtiger Motive des Stückes – Familie und Utopien – entpuppt. Allzu polarisierende weitere Motive – etwa das der legitimen Gewalt – werden ausgelassen. Der Rahmen des Genres Komödie wird durch den Programmzettel gewahrt und gestärkt, diskursiv wird aber der Bezug zum Spielzeitmotto „Familie“ enorm vertieft, mit fast allen Merk-

malen politischen Framings. Der Bezug ist sogar noch ausgeprägter als beim Zettel zu *Buddenbrooks* und definitiv stärker als bei der *Orestie*, wo die genealogische Thematik zugunsten der des Krieges und der Demokratie komplett in den Hintergrund tritt.

War *Hase Hase* eine Komödie, die auf der großen Bühne des Theaters platziert wurde, also vermutlich mit einem gewissen ‚Anspruch‘ nicht nur von der Textvorlage her aufgeladen war, sondern von den Machern auch so interpretiert wurde,¹²⁰ so handelte es sich bei der durch zwei Drittel Eigenproduktionen und ein Drittel Gastspiele bespielten Komödie eingeständenermaßen um ein Haus, wo nach Aussage der Theaterleitung „das drin sein soll was drauf steht“ [NH: XI/09], also das Auslösen von Lachreflexen wichtiger war als das von thematischen Reflexionen. Der Charakter der beiden ausgewählten Programmzettel unterscheidet sich folgerichtig von dem recht politischen der eben betrachteten und nimmt eher jenes Janusgesicht an, das anhand des „Darstellungskomplexes“ der Zuschauerinterviews als Oszillieren zwischen Privat- und Form-Attributionen kenntlich wurde. Bei Komödie 1 findet sich über zwei Seiten ein Interview mit den beiden Hauptdarstellern über ihre beiden Figuren und die Arbeit daran; die Aussagen der Schauspieler gewinnen dabei teilweise kathektische Tiefe, aber die Gesamtrahmung (durch ein weiteres Foto der beiden Schauspieler und die Einleitung, welche betont, Thema sei hier die „ganz persönliche Beziehung“ der Schauspieler zu ihren Figuren) weist doch eher in die Richtung des Codes „Der Schauspieler“. Insofern ist sie affin zur Strategie des Spielzeitheftes. Eine der Beziehung beider Protagonisten ähnliche, diesmal gesehen aus der autobiographischen Perspektive einer bekannten Schriftstellerin, findet ihren Niederschlag in Notaten dieser Frau und nimmt die restlichen Textseiten ein. Gesellschafts- und Wertbezüge sind in diese eingestreut, auch eine gewisse Polarisierung, ordnen sich aber dem Framing als persönlich-authentischer Bericht unter.

¹²⁰ Oder zumindest interpretiert werden *sollte*. Die in P8 berichteten Konflikte bei der Produktion wurden in Abschnitt (b) bereits angedeutet; bestätigt werden sie durch Ausführungen in P13, wo die Produktion als Beispiel dafür aufgeführt wird wie ein Leitungsteam eine inszenatorische Richtung einschlägt die letztlich mit der Intention des Spielplans und auch der Struktur des Stücktextes selbst in Konflikt gerät. In meinem Arbeitstagebuch (ich war in der Aufführung in einer mittelgroßen Rolle besetzt) werden sowohl eigene Bedenken hinsichtlich der Textfassung des Stückes als auch „einer der seltenen Momente wirklicher politisch relevanter Diskussion“ zwischen Ensemble und Regie um die gesellschaftliche ‚Botschaft‘ des Stück-Schlusses ausführlich festgehalten (AT II: 13; 17).

Ähnlich bei Komödie 2, wo das Motiv des Körpertauschs, welches die Stückhandlung katalysiert, ins Zentrum gestellt wird. Auch hier ein anderthalbseitiges Interview mit den beiden Hauptdarstellern, diesmal vor allem über technische Aspekte des Arbeitens an den Rollen. Die anderen Texte sind journalistisch und greifen das Thema Körpertausch als humanbiologisches und als Motiv und Effekt der Filmindustrie und des Stardoms auf. Gesellschaftliche Bezüge klingen an, die potenzielle Kritik wird allerdings dadurch in komödienverträglicher Schwebelasse gelassen, dass jede explizite Wertung vermieden wird. Pluralität taucht marginal auf: als unterschiedliche Meinungen von Menschen bei einer Umfrage, ob sie mit gewissen Hollywood-Stars gern den Körper tauschen würden. Der Programmzettel ist also weniger normativ geladen als der von Komödie 1 (wo sich für Toleranz und Offenheit gegenüber unkonventionellen Paarbeziehungen stark gemacht wird), weist im Unterschied zu jenem auch keinen Bezug zum Spielzeitmotto auf, ist aber dafür mit etwas breiterem Blick hinein in die „große“ Öffentlichkeit hinein ausgestattet.

Die Programmzettel der Kammerspiele schließlich sind nur vier- (*Brennende Geduld*) bzw. sechsseitig (*Feuergesicht*). Die Gestaltung der Deckblätter und der ersten Seite ist ähnlich wie bei den anderen Flyern; da hier aber Werbung fehlt, lässt dies (Platz fürs Impressum abgezogen), anderthalb bzw. dreieinhalb Seiten für Text. Die Texte chilenischer Autoren, die zu *Brennende Geduld* hinzugefügt werden, porträtieren den Dichter Pablo Neruda, eine Hauptfigur des Stücks, im Kontext seines Landes und seiner Zeit, und nehmen Bezug auf die Opfer der Militärdiktatur, von denen die andere Hauptfigur am Ende eines wird. Sie nehmen dabei kathetische Aspekte, insbesondere die Rolle von Dichtung im Leben des Einzelnen, durchaus mit in den Blick, legen aber den Fokus auf die zeitgeschichtliche Dimension des Stückes – in gewissem Einklang mit den Reaktionen der Zuschauer darauf übrigens [Z3, Z8, P12]. Nicht genannt wird die durchaus vorhandene Familienthematik des Stückes.

Bei *Feuergesicht* steht diese wiederum im Mittelpunkt; fünf von acht Beiträgen widmen sich der Problematik von Familien. Das von der Hase Hase-Dramaturgin verantwortete Programmheft ist erneut sehr kleinteilig und mutet dadurch plural (nicht: zersplittert) an. Drei Textblöcke sind Originalzitate aus dem Stück. Weiterhin gibt es eine Kurzbiographie des Verfassers, eine literaturwissenschaftliche Anmerkung zur Emotionalität seiner Bühnencharaktere und eine zu seiner Sicht auf Familienkonflikte (vom Tenor verwandt derjenigen des Historikers bei Hase Hase), einen lexikalischen Eintrag über den im Stück wiederholt erwähnten griechischen Philosophen Heraklit sowie eine Reflexion der Dramaturgin selbst zum „Brandherd Familie“. Letztere nimmt stark auf das Stück selbst Bezug und beschreibt ähnlich wie der germanistische Beitrag Familie weniger als Reservoir von Identität und utopischer Energie denn als Ort, anderswo verdrängte Konflikte auszutragen.

Aus der kurzen Betrachtung von sieben ausgewählten Programmzetteln kann man allgemeine Schlussfolgerungen ziehen:

- Das Potenzial der knappen Textfläche wird maximal ausgeschöpft; die Basis-Informationen zu Stück und Handlung, auf welche das Spielzeitheft großen Wert legt, treten zugunsten inhaltlicher Reflexion in den Hintergrund. Der Leser wird nicht als eiliger Kunde, sondern als denkender Mensch und interessierter Zeitgenosse angesprochen.
- Merkmale politischer Kommunikation sind, mit Einschränkungen bei der Polarisierung, fast durchweg vorhanden. Nur bei den Programmzetteln der Komödie treten sie zugunsten tendenziell wertneutraler und eher auf technische bzw. persönliche Aspekte des Machens und der Macher zugeschnittener Beiträge in den Hintergrund.
- Diese politische Kommunikation löst sich in zwei Fällen, wo ihr Gesellschaftsbezug besonders ausge-

¹²¹ Die Bedeutung dieses Befundes bleibt vorerst im Dunkeln. Beide Programmzettel sind von derselben Dramaturgin verfasst, die in ihrem Interview die enge inhaltliche Zusammenarbeit mit dem (ebenfalls identischen) Regisseur betont [P1]. Die plausibelste Vermutung ist also, dass sich hier das *Inszenierungsteam* für Aspekte des Stückes interessiert hat, die vom „Rahmen“ der Spielzeit eher entfernt liegen. Dass dies umgekehrt heißt, dass der stärkere Bezug auf das Spielzeitmotto bei den anderen Flyern des Großen Hauses und der Kammerspiele auch einer entsprechenden konzeptionellen Ausrichtung der Inszenierungen entspricht, kann aber nicht zwingend geschlossen werden.

prägt ist (*Orestie und Brennende Geduld*) vom thematischen „Strang“ der Aufführungen, nämlich dem Thema Familie, weitgehend ab.¹²¹ In einem Fall (Komödie) ist dieser Bezug offenbar gar nicht vorhanden.

■ Eine Pluralität von Perspektiven und Meinungen bezüglich des gleichen thematischen Kerns ist in vier der betrachteten Hefte sehr stark, in zweien weniger deutlich, in einem (Komödie) gar nicht ausgeprägt. Polarisierende Zuspitzung taucht nur in Ausnahmefällen oder sehr implizit auf.

Obgleich die Programmzettel also ob ihrer Kürze den Charakter eines „Reader's Digest“ nicht abschütteln können – wobei zu fragen wäre, ob auch umfangreichere Programmhefte nicht notwendig immer diesen Charakter haben – muss man klar feststellen, dass sie deutlich mehr sind als informations- oder gar bloß unterhaltungsorientierte „Beipackzettel“. Die Dramaturgie des Hauses kommuniziert politisch.

(d) Das Presseregister

In Kapitel 1b wurde beschrieben, auf welche Weise die Selektion des zu analysierenden Presse-Korpus erfolgte. Er stellt eine leicht überblickbare Zufallsauswahl (ein Sechstel der Grundgesamtheit) aus dem gesamten Medienecho des ersten halben Jahres der untersuchten Spielzeit dar, in welchem auch das

Gros der Interviews stattfand. Der Korpus enthält 29 Beiträge aus dem führenden Lokalblatt – hier „Mittelstädter Zeitung“ genannt –, 15 aus weiteren lokal-regionalen Medien und nur einen aus einem überregionalen. Dass es sich hier um Theater als *lokale* Öffentlichkeit handelt, wird somit ohne die Spur eines Zweifels bestätigt; die von den Produzenten gelegentlich beschworene Region ist gegenüber der Stadt sekundär.

Kategorisiert man die ausgewählten 45 Beiträge nach Textsorten, so erhält man folgenden, durch Abbildung 10 veranschaulichten Überblick: Ein Drittel der Texte sind Ankündigungen, d. h. in ihnen wird auf Premieren, Gastspiele, sonstige Termine, Ausschreibungen usw. hingewiesen, die mit dem Theater zu tun haben. An zweiter Stelle (ein Viertel der Beiträge) stehen Hintergrundberichte, die sich mit Projekten oder der Stellung des Theaters in der Stadt (Theaterpolitik) befassen. Die dritthäufigste Kategorie bilden Aufführungsrezensionen, dicht gefolgt von Porträts oder Interviews mit Theatermachern oder dem Theater nahe stehenden Personen wie dem Kulturbürgermeister der Stadt. Und schließlich gibt es eine kleine Anzahl Beiträge, in denen entweder Leser der jeweiligen Printmedien ihre Meinung zu Theaterbelangen kundtun oder aber direkt Publikumsumfragen nach Premieren usw. dargestellt werden.

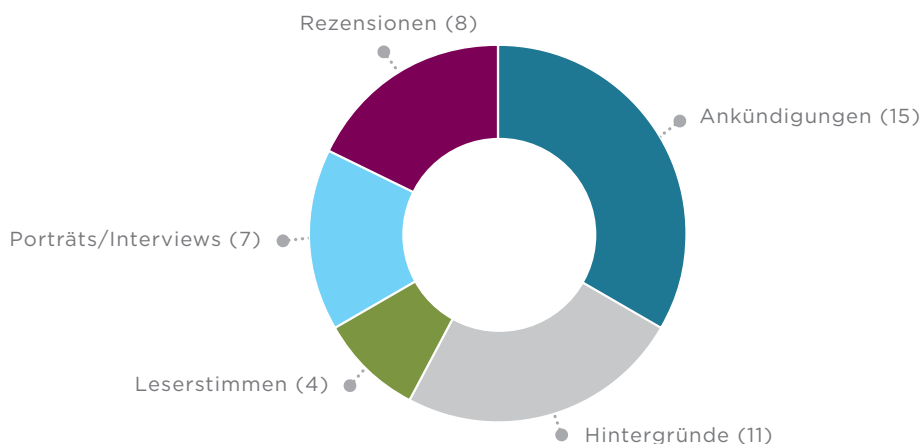


Abb. 10: Verteilung von Textsorten im Pressespiegel

Dass hier die eigentlichen Rezensionen, also das Reflektieren oder ‚Verstehen‘ des Arenageschehens selbst, kaum mehr als ein Sechstel des Korpus ausmachen, das unmittelbare Hinweisen darauf in Gestalt von Ankündigungen aber ein Drittel, zeigt eine starke Serviceorientierung der Blattmacher an. Insgesamt überwiegt die Gatekeeperfunktion die der reflexiven Meinungsbildung, wobei diese Gatekeeper nur eingeschränkt als solche zu bezeichnen sind, denn sie scheinen kaum selektiv in ihrem Weiterbefördern von Informationen vorzugehen: *Alle* Produktionen des Theaters Mittelstadt haben ihren festen Platz in der Lokalpresse.¹²² – Das Verstärken von Positionen der Sprecher und Hörer steht an dritter Stelle der Wichtigkeit, wobei die Kategorie „Porträts/Interviews“ nur zum kleineren Teil den Absichten oder Wertungen von Produzenten im Zusammenhang mit den Theateraufführungen gewidmet ist und ansonsten „Schauspieler zum Anfassen“ bietet, mit ein bisschen Vita, ein bisschen Meinung und ein bisschen Smalltalk.

Die „Hintergründe“ schließlich reflektieren zu Teilen das Produzieren und die Pläne, auch die soziale Aktivität (Jugendprojekt) des Theaters, zu einem wichtigen Teil aber eben auch die *Auslastungszahlen* und die Positionen des Gemeinderats zur Weiterentwicklung

des Hauses. Ein einhelliges Lob der aktuellen Leitung und eine mehrheitliche Kritik an etwaigen Etatkürzungen durch die Stadt werden v. a. damit begründet, dass das Theater (oft metonymisch mit „der Intendant“ angesprochen) die Auslastungszahlen in fast allen Spielstätten erheblich zu steigern gewusst habe. Erwägungen zur künstlerischen Qualität sind demgegenüber (in dieser Kategorie) marginal, womit sich die Einschätzung aus Interview P13 bestätigt, dass eine gute Quote die Autonomie der Theaterakteure erhöht. Das wird negativ auch durch im März 2010 lautwerdende gegenteilige Stimmen bestätigt, die die nicht befriedigende Auslastung des Großen Hauses mit einigen umstrittenen Inszenierungen in Verbindung bringen. Die Mittelstädter Zeitung ist hier in ihren Kommentaren und Zitationen ambivalent, stützt aber im großen Ganzen den Kurs der Hausleitung.

Schauen wir, über die Textsorten hinaus, noch einmal genauer hin: Wer wird in den Texten als Akteur genannt, bewertet oder zitiert? Bereits auf alle Texte hin gesehen, sind dies vor allem die Schauspieler, gefolgt ininigem Abstand von Zuschauern (einzelnen oder „dem Publikum“), Stadtpolitikern, mit dem Theater kooperierenden Akteuren usw. (zusammengefasst zu „Stadtmenschen“; siehe Abb. 11). Diese Zentralität der

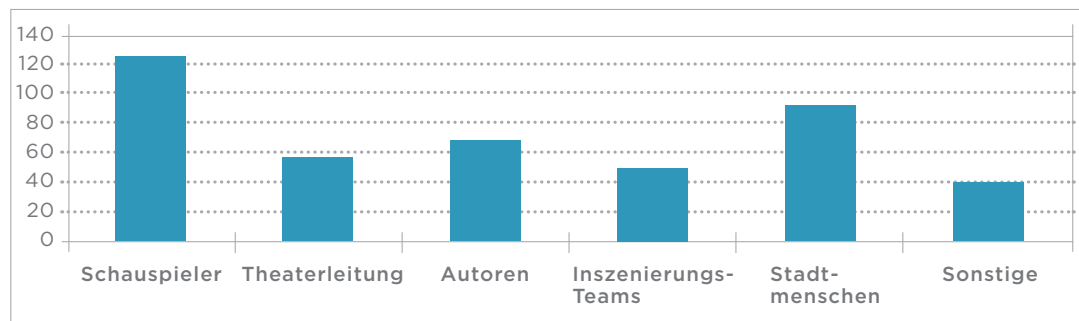


Abb. 11: Anzahl der Nennungen von Akteuren in den Pressebeiträgen¹²³

¹²² Bei Boenisch (*Krise der Kritik?*, a. a. O., S. 129) fällt entsprechend die Formulierung, der (regionale!) Rezensent sei „mehr Chronist als Kritiker“.

¹²³ Erfasst wurden gleichmäßig alle Nennungen personaler Akteure; Institutionen („das Theater“, „der Gemeinderat“) wurden nicht gezählt. Eine doppelte Gewichtung erhielten Erwähnungen in Artikelüberschriften und Bildunterschriften. Dass durch letztere ein Pro-Schauspieler-Bias genauso entstehen konnte wie durch die oft nur punktuelle Nennungen von Rollendarstellern oder ihre Bewertung durch lediglich ein Epitheton, ist klar; die Erhöhung der Gesamtzahl der Nennungen durch Verzicht auf wirkliche *agency* trifft aber, auf andere Art und Weise, oft auch Autoren oder Zuschauer.

Schauspieler stellt, so kann man nach der Erfahrung der Zuschauerinterviews – und im Unterschied zu einer stärker bundesweit ausgerichteten Öffentlichkeit der Metropolentheater – vermuten, ein typisches Merkmal der Wahrnehmung in der Stadttheateröffentlichkeit dar. Was durch sie im Verein mit der relativen Stärke der Nicht-Theater-Akteure, also der „Stadt-menschen“, sich ergibt, ist ein kurios ‚ursprüngliches‘, reines Bild von theatraler Öffentlichkeit: hier die Präsenz der Bühne, dort die Reaktion des Theatersaals. Auf die Wirkungsstrategien der einzelnen Theater-Artikel gesehen, stellt sich dieses Bild freilich schnell als Illusion heraus, da nur in Ausnahmefällen eine Spiegelbildlichkeit zwischen der Aktion des Schauspielers und der Reaktion des Zuschauers hergestellt wird.

Innerhalb der Gruppe „Theaterleitung“ dominiert klar der Intendant (mit 40 von 58 Nennungen¹²⁴), er ist mit Abstand die Einzelperson mit der größten Prominenz im gesamten Korpus. Bei den „Inszenierungsteams“ überwiegen Nennungen der Regisseure (35) solche der Ausstatter, Musiker usw. (insgesamt 16). Unter „Sonstige“ sind erneut etliche Theaterakteure zusammengefasst: vor allem solche, die nicht

zum Theater Mittelstadt gehören (beispielsweise gastierende Künstler oder überregionale Akteure). Aber auch die von den Produzenten so hochgelobten Gewerke des Theaters Mittelstadt finden sich hier (mit nur – oder immerhin – sechs Nennungen).

Es lohnt sich indes, bei den Aufführungsrezensionen, also den direkten Reaktionen auf die Präsentation der ‚Arena‘, noch einmal auf die Akteursverteilung zu schauen. Wie man in Abbildung 12 sieht, ballen sich in dieser nur ein Drittel aller Artikel umfassenden Kategorie über die Hälfte aller Schauspieler-Nennungen. Dies überrascht nicht; die Konzentration wäre sogar noch deutlicher ausgefallen, hätte es nicht die Schauspielerporträts und -interviews im Sample gegeben. Auch dass die Schauspieler, gegeben die Rollenvielfalt der Stücke, in den Rezensionen ersten Platz behaupten, ist zumindest intuitiv nachvollziehbar und entspricht dem oben genannten Befund bezüglich lokaler Stadttheateröffentlichkeit. Hingegen kann die stärkere Prominenz originaler Autoren (Schriftsteller) gegenüber solchen des theatralen Aufführungstextes (Regisseure) angesichts der in Kapitel II.3 referierten Theatergeschichte durchaus überraschen.¹²⁵

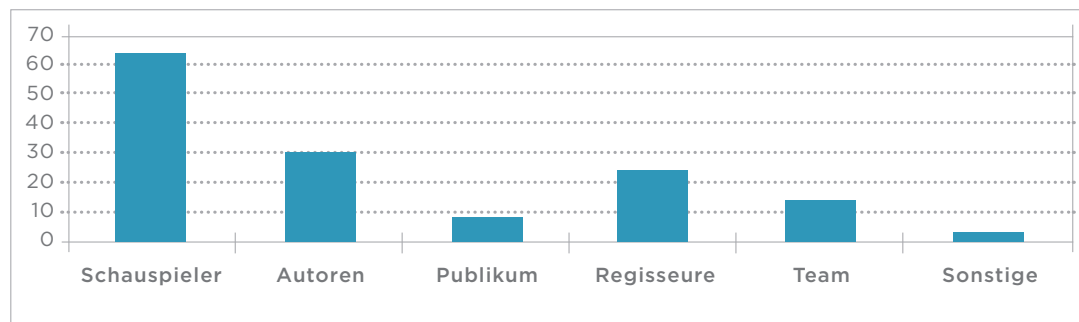


Abb. 12: Nennungen von Akteuren in den Theaterkritiken¹²⁶

¹²⁴ Der Rest verteilte sich auf Dramaturgen, Verwaltungsdirektor, die leitenden Theaterpädagogin usw. – Mit der Kategorie „Intendant“ wurden im übrigen auch Nennungen *früherer* Intendanten des Theaters Mittelstadt erfasst; es dominiert aber klar der aktuelle Theaterleiter des Untersuchungszeitraums.

¹²⁵ Dies hieße, dass die großen Linien dieser Theatergeschichte möglicherweise zu stark an den Metropolentheatern orientiert und an den vielen kleinen Stadttheatern vorbei erzählt sind. Im Falle des schwächeren Regie-Primats spitzt der Befund dieser Fallstudie einen bereits bei Vasco Boenisch auftauchenden zu: Dort sind die überregionalen Kritiker regie-, die regionalen schauspielerorientierter, auch wenn bei letzteren trotzdem der Regisseur im Mittelpunkt steht (*Krise der Kritik?*, a. a. O., S. 134, S. 140). Die größere Wichtigkeit von *Autoren*, die sich in Mittelstadt zeigt, hat hingegen in Boenischs Befragungsergebnissen keine Entsprechung.

¹²⁶ Die zwei „sonstigen“ Nennungen gelten erstens den Gewerken des Theaters Mittelstadt (im Zusammenhang mit einer besonders auffälligen Bühnenkonstruktion beim ‚klassischen‘ Musical) und zweitens der Dramaturgin, die bei der Erstellung der Textfassung der *Orestie* mitbeteiligt war.

Stehen die Regisseure in Mittelstadt weniger stark im Fokus der Theaterkritiker als die Autoren, so behaupten sie hingegen auch hier ihre Position aus dem Gesamt-Pressekorpus: Sie werden (mehr oder weniger) doppelt so stark wahrgenommen werden wie alle weiteren Positionen im Inszenierungsteam zusammen. Es liegt weitgehend in der Natur der Sache, auch wenn der Vorsprung recht drastisch ausfällt. – Publikumsreaktionen werden in jeder Kritik etwa einmal erwähnt, meist sehr pauschal („... entzückte das Publikum“, „herzlicher Beifall“, „gespaltenes Echo“ usw.).

Wie indes reflektieren die Kritiker die Aufführungen, die all diese Akteure zustande bringen? Dazu wurden die Rezensionen, wie in Kapitel 1b bereits angedeutet, mit dem Farbmarker quergelesen;¹²⁷ Analyseeinheit des Bildes, das sich ergab, waren grammatikalische

Sätze, die dann in die Auswertung aufgenommen wurden, wenn in ihnen eine oder mehrere der Attributionsklassen vorkamen: „unterhaltungsorientiert-konsumistisch“ (ocker), „gesellschaftlich-politisch“ (blau), „formorientiert-deskriptiv“ (grün) sowie „rollenorientiert-kathektisch“ (violett). Das Überblicksergebnis ist im Tortendiagramm in Abbildung 13 dargestellt. Der Anspruch war weder, alle Passagen der Kritiken einem Schema zuzuordnen – viele rein deskriptive oder bildungsreferierende Passagen etwa wurden nicht markiert¹²⁸ – noch auch, die Texte tiefgründig zu analysieren. Ziel war vielmehr ein ungefährer ‚Eindruck‘, so wie ihn ein mit den hier verwendeten Begrifflichkeiten einigermaßen vertrauter Leser bei aufmerksamer Lektüre gewinnen kann. Dieser Eindruck ist beim Durchblättern der neun Rezensionen: grün und blau.

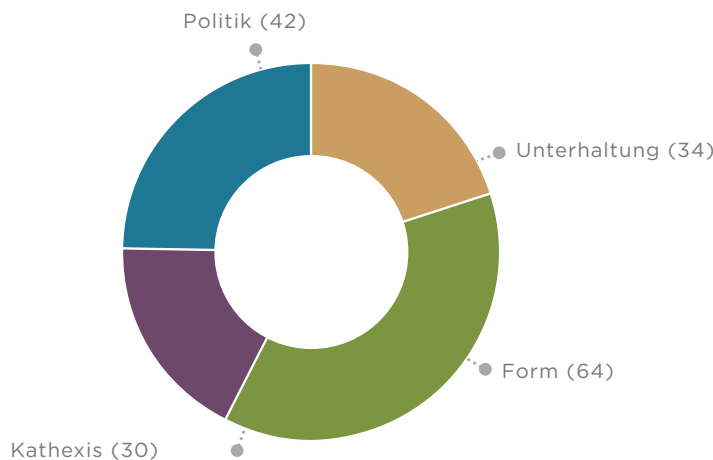


Abb. 13: Schwerpunkte in den Theaterkritiken
(Anzahl der Sätze¹²⁹)

¹²⁷ Hier wurden aus den acht vorher analysierten Rezensionen die zwei, welche Gastspiele (also nicht am Theater Mittelstadt produzierte Aufführungen) betrafen, ausgeschieden. Als Ersatz wurden aus dem Interesse an thematischer Kohärenz heraus drei Besprechungen des in den Abschnitten (a) und (b) bereits diskutierten französischen Schauspiels hinzugefügt. Dieses hatte bereits in der Spielzeit 2008/09 Premiere, die entsprechenden Rezensionen liegen also außerhalb des eigentlichen Untersuchungszeitraums.

¹²⁸ Das dadurch implizierte Desinteresse für die Tätigkeit des ‚Einordnens‘, welche die Kritiker in Mittelstadt durchaus pflegen, vernachlässigt vermutlich einen für sie mittlerweile zentralen Bereich des Dienstes am Kunden (vgl. Boenisch, a. a. O., S. 100, S. 108).

¹²⁹ Attributionen in Überschriften und Bildunterschriften wurden erneut stärker gewichtet.

Die Co-Dominanz des für politische Öffentlichkeit zentralen blauen Bereichs bestätigt sich in der Abbildung nicht ganz so deutlich, weil bei der Generierung des Diagramms keine Textflächen, sondern Satzeinheiten zugrundegelegt wurden.¹³⁰ Trotzdem wird sichtbar, dass er sowohl die pauschalen Einschätzungen des Unterhaltungswerts von Stücken überrundet als auch das Verfolgen des emotionalen Valeurs von Bühnenvorgängen und Figurenkonstellationen. Beides ist, bedenkt man den Zuschnitt der Öffentlichkeitsarbeit, nicht selbstverständlich. Dieser wurde ja in Abbildung 1 (in Form eines ‚starken‘ Pfeils) *a priori* ein beträchtlicher Einfluss auf das Framing des Medienechos zugeschrieben. Offenbar prägt nun aber weder die Website-Kommunikation (mit ihrem konsumistischen Schwerpunkt) noch die des Spielzeithefts (mit der Kathexis als ‚Aufhänger‘ der Stückbeschreibungen) entscheidend die Reaktion der Journalisten.

Vermutet werden kann entweder eine wichtiger Einfluss eines hier nicht analysierten Teils der PR (nämlich der eigentlichen Pressemitteilungen) oder der politisch strukturierten Programmhefte, oder aber die Sichtweise der Theaterkritiker ist von stärkerer Autonomie bzw. auch Indifferenz geprägt. Geht man von letzterem aus, erstaunt freilich die Bevorzugung gesellschaftsbezogener Reflexion. Teils mag diese durch entsprechende Inhalte der Stücke im Sample – die *Orestie*, das französische Schauspiel – sehr nahegelegt worden sein. Dort beherrscht die Farbe Blau die Rezensionen geradezu. (Bei den Komödien drängt sich das Gelb vor.) Ein Kritiker betitelt seine Rezension des französischen Schauspiels mit „Die Freiheit führt das Volk“, ein anderer versteht im Untertitel das Stück „als Aufruf, etwas gegen Geschäftemacher zu tun“. Bezüge auf Wirtschaftskrise, die französische Revolution und die Menschenrechte, das Verhältnis von Einzelnem und Politik werden weidlich reflektiert.¹³¹ Im folgenden Abschnitt wird ersichtlich, dass hier ursprüngliche Intentionen der Macher stärker sich wiederfinden als in der nachträg-

lichen Priorisierung durch die Produzenten selbst (zu letzterer siehe oben, Unterkapitel b[ix]). Die Kritik des ‚klassischen‘ Musicals hingegen weist einen ganz überwiegend form-deskriptiven Duktus auf; an Fragen der *Darstellung* entzündet sie, ganz wie dies die Produzenteninterviews reflektierten, eine gewisse Polemik.

(e) Aus den Theaterräumen: Ergänzendes

Der Schwerpunkt dieser Fallstudie lag auf den Interviews; ihre Tiefenlotung sollte die an das Feld von außen herangetragenen Kategorien auf Anwendbarkeit prüfen und differenzieren. Das vorläufige Bild einer Rezeptivität von Hörern einerseits, Ausrichtung von Sprechern andererseits¹³² kann allerdings durch eine Betrachtung ihres direkten Aufeinandertreffens in dafür eigens eingerichteten Foren sinnvoll ergänzt werden. Wie in Kapitel 1a bereits erklärt, konnte ich diese nur sehr eingeschränkt beobachten; es gibt einige Seiten Mitschriften im sog. Grünen Notizheft (vgl. Anhang [c]), die ich im Folgenden kursorisch auswerte. Als zweiter Unterabschnitt folgt dann Ergänzendes aus der Backstage (zur Sprecher-Ausrichtung).

(i) Erklärungen statt Dialog: Publikumsforen

Ein regelmäßiges Format des Theaters Mittelstadt waren *Matineen* an Sonntagen vor einer Premiere (in der Regel des Großen Hauses, in dessen Foyer die Veranstaltungen auch stattfanden). Zwei solcher Matineen, die mit einem Frühstücksbuffet für die teilnehmenden Zuschauer verbunden waren, habe ich teilnehmend beobachtet.

Die erste davon war auch die erste der Spielzeit und hatte ausnahmsweise die Eröffnungspremieren aller drei Spielstätten zum Thema. Ab 10 Uhr trafen Leute ein und frühstückten; als um 11 Uhr das ‚Programm‘ losging, war das Foyer mit 60 bis 70 Menschen recht gut gefüllt. Bemerkenswert ist bereits, dass die Theaterleute erstens nur in relativ kleiner Zahl erschienen

¹³⁰ Ergo: die Thematisierung gesellschaftlicher, normativ geladener Reflexion taucht, pro Satzeinheit gesehen, seltener auf als die von sichtbaren Formen und Vorgängen, ist dann aber ausführlicher – die Sätze werden länger.

¹³¹ Die Qualität dieser Reflexionen steht auf einem anderen Blatt – das diese Arbeit, agnostisch gegenüber den *spezifischen* Diskursen und Formen, wie sie ist, und ausschließlich an Strukturen interessiert, nicht aufschlägt.

¹³² Deren erfolgreiches Ineinandergreifen konstituiert „Öffentlichkeit“ gemäß der am Ende des Kapitels 1.1b genannten Kriterien [c] und [d] entscheidend mit.

(d. h. vor allem die Leitungsteams, nur wenige Schauspieler und kaum weitere Kollegen) und zweitens erst relativ kurz vor 11 Uhr; ausgedehnte Gespräche mit dem Publikum, so kann man mutmaßen, standen nicht im Mittelpunkt des Interesses der Veranstalter. Nach einer Begrüßung durch den Intendanten, der vor allem dem „Lampenfieber“ der Theatermacher kurz vor der Spielzeiteröffnung Ausdruck gab, ergriff der Dramaturg der *Buddenbrooks* das Wort und leitete diese Produktion des Großen Hauses mit einer Betrachtung über das private und widersprüchliche Verhältnis Thomas Manns zum „Glück“ ein; eine Vorlage, die der Regisseur insofern aufgriff, als dass er die private Familiengeschichte des Romans zum Anlass nahm, die allmähliche stilistische ‚Verheutigung‘ der Inszenierung nach dem Tod der ersten Generation Buddenbrook plausibel zu machen. Dies leitete zum Aspekt des historischen Abstands zur Gründerzeit und zum Thema der Lebensdauer von Familienunternehmen über (ganz im Sinne des oben betrachteten Programmzettels), wobei die Frage nach einem möglichen Veraltetsein anhand der Aspekte (a) Wichtigkeit von Familienunternehmen in der aktuellen Weltwirtschaft und (b) Fortbestehen von Zwangsverheiraten negativ beantwortet wurde. Beides führte aber *nicht* zu normativen Diskussionen (z. B. über den Sinn von Arbeit). Statt dessen wurde umfangreich auf eine Frage aus dem Publikum eingegangen, warum heute eigentlich von den Bühnen so stark Romane adaptiert würden, ohne dass hier eine klare Antwort oder ein Konsens der Macher erkennbar gewesen wären.

Vom Regisseur der Komödie 1 wurde anhand der weiblichen Hauptfigur „das Skandalon eines naiv-natürlichen Menschen“ in einer durchrationalisierten Gesellschaft hervorgehoben [NH: IX/09] und die daraus resultierende Komik und Wehmut des Stückes. Beides Aspekte, die auf dem Programmzettel gar nicht erwähnt wurden – Übereinstimmung mit letzterem gab es hingegen in der ausführlichen Thematisierung des Protagonistenpaares und der Arbeit der (in diesem Fall anwesenden) beiden Darsteller an ihren Rollen. – Bezüglich der Kammerspiel-Aufführung *Brennende Geduld* wurde von den Machern stark auf den historischen Kontext sowie auf das „Ineinander von Politik, Poesie und Liebe“ im Handlungsverlauf verwiesen [ebd.]; hier erneut in Übereinstimmung mit dem Programm-Kommuniqué.

Auffällig an dieser Veranstaltung im Sinne hier interessierender Kategorien ist die mangelnde Interaktivität: Das Publikum beschränkte sich auf einzelne Fragen, das meiste hatte Vortragscharakter. Zu wirklichen Gesprächen kam es erst nach dem Abschluss des Einführungsblocks, und auch da nur vereinzelt. Inhaltlich fällt die völlige Abwesenheit des Spielzeitmottos bei den Erörterungen der Komödie und des Kammerspiels auf, also ein gewisser Mangel an Kohärenz. Die Macher der unterschiedlichen Inszenierungen nahmen auch nicht aufeinander Bezug.

Bei der zweiten beobachteten Matinee, zum später so „heiß diskutierten“, ‚klassischen‘ Musical, saß erneut nur das – diesmal mit Choreografin und Musikalischem Leiter etwas weiterte – Leitungsteam auf dem Podium; mit ca. 100 Leuten war das Foyer beinahe überfüllt. Die umfangreiche Einführung des Dramaturgen betraf vor allem die Entwicklung des Genres Musical und der Hör- und Sehgewohnheiten seit dem Zweiten Weltkrieg, um in ein Plädoyer für eine ‚schauspielerische‘ und „anders“ choreografierte Aufführungsweise des ‚klassischen‘ Musicals zu münden [NH: XI/09]. In gewisser Unverbundenheit dazu: Ausführungen zur Person des Komponisten. – Der musikalische Leiter ging auf die konzeptionelle Vorlage des Dramaturgen nicht ein, sondern führte statt dessen in die unterschiedlichen Fassungen und die verschiedenen Stilebenen der Partitur ein (auch musikalisch am Klavier); betont wurde die Nähe der Musik zum Jazz. Stärkerer Bezug zur Einführung hingegen wieder bei der Choreografin, die ihr Konzept eines „erzählenden“, aus den Figuren entwickelten Tanzes darstellte, und der Regisseurin, welche, ausgehend vom Wort „Musiktheater“, ihrer Ablehnung bloßer Äußerlichkeit Ausdruck gab und das Schwanken des Abends zwischen „archaischen“ bzw. „subversiven“ Elementen menschlicher Dynamik und dem Sich-Durchsetzen des „Show“-Prinzips begründete.

An dieser zweiten Matinee fiel das völlige Schweigen des Publikums genauso auf wie die Detailverliebtheit einiger Erklärungen der beiden Ausstatter und des musikalischen Leiters, die zu den eher konzeptionellen Erläuterungen der anderen (ästhetisch: Chef-dramaturg; ästhetisch und inhaltlich: Regie und Choreografie) nicht immer in erkennbarer Verbindung standen. Spürbar war indes – in gewissem Gegensatz zur Spielzeiteröffnung – ein starker Enthusiasmus des Teams für seine Arbeit.

Die drei besuchten *Stück einführungen*, 20 Minuten vor Beginn der jeweiligen Aufführung im Großen Haus von Dramaturgen angeboten und 15 Minuten lang, wirkten mit jeweils mehreren Dutzend Zuschauern recht gut besucht. Der/die Dramaturg/in stellte sich hier einfach in eine größere Nische des Foyers und forderte die Umstehenden dazu auf, sich ihm etwas zu nähern; es bildeten sich zwanglos nähere und weitere Kreise und Grüppchen Zuhörender. Auch hier kam es aber nicht zu wesentlichen Dialog-Elementen, mit gewisser Ausnahme der Einführung der *Orestie*, bei der die Dramaturgin am Anfang nach der Bekanntheit des Stückes unter den Anwesenden fragte (kaum jemand meldete sich) und im nachhinein von mehreren Zuschauern noch angesprochen wurde. Erkennbar wurde bei allen drei Einführungen das Bemühen der Dramaturgen, einzelne ästhetische Entscheidungen der Inszenierungen aus Konzeptionellem heraus zu begründen, was einige Male sehr gut gelang und starken Gesellschaftsbezug und Perspektivenvielfalt ins Spiel brachte (v. a. beim dritten Teil der *Orestie*), andere Male kaum (etwa beim Gastspiel der Oper *Madama Butterfly*). Bemerkenswert erneut die Abwesenheit der Erörterung des Familien-Aspekts, der inhaltlich eigentlich bei allen drei Stücken (als Textvorlagen) gegeben war. Ein starker Akzent der Einführungen (stärker als bei den Programmheften) lag auf den historischen Kontexten der Stücke und ihrer Autoren, auf ästhetischen Traditionen usw. (Bildungsauftrag, Latenz) [NH: XI/09, XII/09, IV/10].

War verbale Beteiligung des Publikums bei Matineen und Einführungen kaum zu vermelden:¹³³ wie sah es damit bei den Publikumsgesprächen aus, die ja *expressis verbis* diese Beteiligung anstreben? Die Antwort: Kaum besser. Da die Gespräche im Großen Haus unmittelbar nach den Vorstellungen stattfanden und auf Wunsch des Ensembles, fanden sich zu den beiden beobachteten Anlässen zwar deutlich mehr Produzenten ein, unter ihnen etliche Schauspieler:¹³⁴ Ihnen saß aber erstens jeweils nur die etwa gleiche Anzahl Zuschauer gegenüber (max. ein Dutzend),

und zweitens kam es zwischen beiden ‚Parteien‘ kaum je zu einem fließenden Gespräch mit gleichverteilten Redebeiträgen. Im Falle des *Faust*, einer wie bereits gesehen umstrittenen Inszenierung, war am Kommunikationsverhalten der Macher das viele *Fragen* auffällig. Damit war das Erklären bzw. Dozieren zwar vermieden, die Fragen produzierten aber vor allem kurze Antworten: „War das abschließende Kerkerbild Ihnen zu spartanisch?“ – „Ja, es war ein bisschen schwierig, darin immer die Vorgänge hinter den Texten zu verstehen.“ – „Wie nehmen Sie denn den Faust in dieser Inszenierung wahr?“ – „Als den Wissenschaftler“ [NH: III/10]. Das Bemühen der Macher, sich mit Fragen den *Schwierigkeiten* anzunähern, die offenbar doch etliche Zuschauer des Theaters Mittelstadt mit der Inszenierung gehabt hatten, war im Falle der Anwesenden wenig produktiv, vielleicht auch weil dieses Dutzend nicht justament zu denen gehörte, welche die größten Verständnisschwierigkeiten hatten. Ein einzelner älterer Herr redete von alleine sehr viel, stellte auch hin und wieder Fragen nach der Referenz, etwa ob das ganze Stück nur als ein Traum gedacht sei (was verneint wurde), nach der Wahl eines einzelnen Liedes für den Osterspaziergang, usf. – Fragen, die von den anwesenden Machern, vor allem dem Regisseur, mit Gusto und fast immer mit einem gesellschaftlichen Bezug beantwortet wurden.

Lebhafter und dialogischer wurde die Situation freilich erst, als eine Assoziation zu *Buddenbrooks* hergestellt wurde; hier – und nicht beim *Faust* – monierten einige Zuschauer auf einmal Abweichungen vom Sinn des originalen Textes. Von dort aus sprang die Diskussion über auf das ‚klassische‘ Musical und das kritische Medien-Echo, mit Pro und Contra bezüglich der Frage, ob das Große Haus eigentlich das „Sorgenkind“ des Theaters sei. Wieder einmal ist zu sehen, wie Polarisierung, und schon gar solche, die das Gesamtbild des Theaters betrifft, sofort Zündstoff abgibt, wobei der Intendant das schwelende Feuer dann mit einer längeren Verteidigungsrede gewissermaßen erstickte und das Gespräch in die Ver-

¹³³ Die (viel zu) wenigen Beobachtungen von Foyer-Situationen außerhalb der Einführungen, also von Interaktion zwischen den Zuschauern, halten Gespräche eher im Sinn der Geselligkeit, also der Affirmation des Zusammen-seins, fest: etwa das „Hallo“ den familiären Small talk von Abonnenten, die ihre festen Sitze nebeneinander einnehmen [Premiere eines Musicals, NH: IV/10] oder das Sich-Verständigen darüber, wer in welcher Vorstellung „drin“ bzw. „da“ war [Premiere der Komödie 1, NH: IX/09].

¹³⁴ Ich selber war in beiden Produktionen als Darsteller beschäftigt und kam wegen der etwas längeren Abschminkzeit beim ‚klassischen‘ Musical etwas zu spät zur Diskussion dazu.

abschiedung münden ließ – von Seiten der Zuschauer verbunden mit der Forderung nach mehr Gesprächsforen (!) und „zu christlicheren Zeiten“ [ebd.].

Beim Zuschauergespräch zum ‚klassischen‘ Musical waren die Produzenten sogar in der Überzahl. Das theaterinterne Bedürfnis, hier Vermittlungsarbeit zu leisten, war in diesem Fall offenbar deutlich größer als das der Zuschauer danach, etwas vermittelt zu bekommen. Der betreuende Dramaturg hatte offenbar die Strategie gewählt, den Stier nicht mit Fragen, sondern mit dem Eingehen auf bereits gehörte Vorwürfe an die Inszenierung bei den Hörnern zu packen. Die Choreografin und die Regisseurin hingegen, die beide als Gäste in Mittelstadt gearbeitet hatten und extra für dieses Gespräch noch einmal angereist waren, die Inszenierung also selbst gerade erst in einem deutlichen Abstand zur Premiere wieder gesehen hatten, beschrieben ihre eigenen Gedanken teilweise aus der Zuschauerperspektive, was zu flüssigeren Gesprächsabschnitten beitrug. Hier kam es sowohl zu Meinungsäußerungen wie auch zu Fragen nach der Bedeutung einzelner Vorgänge. Spätere Versuche des Dramaturgen, eigene Fragen der Zuschauer ‚einzuholen‘, scheiterten, den Abschluss bildete schließlich ein längerer Dialog zwischen Dramaturg und Regisseurin.

Erneut waren es (von dieser Aufführung) positiv angetane Zuschauer, die das Gespräch gesucht hatten. Das Lob von Formaspekten und einer gewissen Authentizität stand im Mittelpunkt – genau dieselbe Authentizität einer bestimmten schauspielerischen Annäherung an Musiktheatercharaktere, welche die Macher selbst als „Entdeckungs“-Prozess apostrophierten [NH: III/10]. Kathektische und formale Elemente durchdrangen sich in der Diskussion der Inszenierung, wobei der Gesellschaftsbezug mit sehr allgemeinen Schlagwörtern wie „Kommerz“ oder „Macht“ lediglich flüchtig hergestellt wurde.

Dialogischer gestaltete sich ein zusätzlich Zuschauergespräch im kleinen Raum der Kammerspiele, wo nach einem Solostück mit bildungspolitischem Bezug (die Figur ist ein an seinen Schülern verzweifelter, in rabiater beobachteter Weise seinen Abschied nehmender Lehrer) der Darsteller (nicht die Regie) den Zuschauern Rede und Antwort stand. Hier kamen die Redebeiträge stärker aus dem Publikum und verteil-

ten sich gleichmäßiger auf verschiedene Zuschauer. Die Emotionalität und die Richtigkeit bzw. Falschheit des Handelns der Hauptfigur standen lange Zeit im Zentrum der Diskussion; im wesentlichen wurde der Charakter von mehreren Zuschauern, unter ihnen etliche Lehrer, vehement kritisiert, und von einigen wenigen, unter ihnen der Darsteller, vorsichtig verteidigt bzw. ‚verstanden‘. Erst am Ende erfuhr das Gespräch eine Wendung vom Kathektischen hin zum Politischen, nämlich der Frage „Wozu eigentlich (noch) Bildung in unserer Gesellschaft?“ [AT1: 6].

Ein letztes Notat [NH: IV/10] vermerkt Impressionen vom „Tag der offenen Tür“ des Theaters. Im Unterschied zu den vorigen Formaten waren hier die Zuschauerorganisationen (Theaterseniorenkreis usw.) mit eigenen Ständen präsent und größere Ausstellungsflächen (etwa zur Theatergeschichte oder zum neuen Spielplan) schufen Räume zumindest zum potenziellen theaterbezogenen Gespräch unter Zuschauern. Die einzigen, die sich auf dem Theatervorplatz, dem Foyer und den Sälen der Spielstätten systematisch unter die zahlreichen Besucher mischten, waren allerdings wiederum Mitglieder der Theaterleitung im weiteren Sinne. Die Schauspieler absolvierten stündliche Bühnen-Shows, bei denen sich auch die Gewerke des Theaters in Defilees und Choreografien präsentierten, blieben aber ansonsten wieder in gewissem Abstand zum Publikum. Genuine Gesprächssituationen gab es lediglich in den Werkstätten des Hauses, welche den Besuchern zugänglich gemacht wurden und wo die Mitarbeiter des Theaters ihr Handwerk erklärten. Fragen aus dem Darstellungs- und vor allem dem Technikkomplex bildeten folglich den Mittelpunkt der Kommunikationen dieses ansonsten mit starker ritualistischer Präsenz und unterhaltenden Elementen (Jahrmarktcharakter), auch Essen usw. aufwartenden Events.

(ii) Wir (und die Gesellschaft): Fragmente aus der Backstage

Wie zu Eingang des Fallstudienkapitels angemerkt, führte ich ein Arbeitstagebuch in zwei Teilen: eines Anfang 2009 zur Exploration des Feldes, eines im Herbst und Winter 2009/10 zum Zweck der Aufzeichnung eigener Erfahrungen und Gestimmtheiten im Betriebsablauf, in den ich durchweg eingebunden war. Da die Produzenten in den Interviews sich etwa

gleichermaßen auf beide Spielzeiten (2008/09 und 2009/10) beziehen, stellen beide Arbeitstagebücher wertvolle Hintergrundinformationen zu einigen Arbeitsprozessen (genauer: zu den verbalen Kommunikationen dieser Prozesse und um sie herum) zur

Verfügung, an denen auch ich selbst teilgenommen hatte. Für das Arbeitstagebuch im Januar/Februar 2009 etwa ergibt sich, wertet man es ähnlich wie die Produzenteninterviews aus,¹³⁵ folgendes Bild:

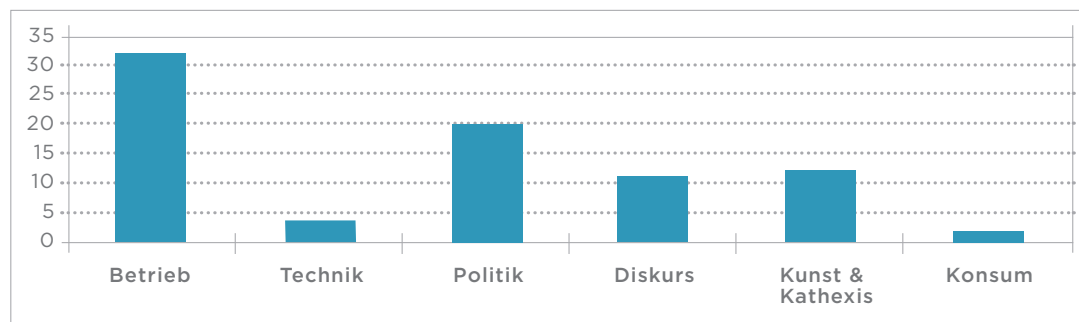


Abb. 14: Fundstellen gemäß Obercodes im Arbeitstagebuch Eins¹³⁶

Im Vergleich zu dem Bild, das die Texte der Kollegeninterviews abgaben, springt zunächst die viel geringere Bedeutung des Diskurskomplexes ins Auge. Aus den bei den Interviews unter „Diskurs“ zusammengefassten Codes findet sich nur der Code „*Publikum Referenzgruppe*“ (mit sieben Codings), ihm gesellt sich (mit vieren) der neue Code „*Bezug auf andere Theater*“ zu. Zu einem gewissen Teil mag dieser entscheidende Unterschied durch das Wegfallen reflektorischer „Bewusstseins“-Äußerungen im Theateralltag (bzw. ihr Ansteigen in einem handlungsentlasteten Interview) erklärbar sein. Eine gewisse Rolle mag auch das skizzenhaftere Codieren spielen, in welchem z. B. Bezüge auf die Presse, die im Arbeitstagebuch durchaus vorhanden waren, nicht erfasst wurden. Es bleibt aber wohl ein Fakt, dass im Ausschnitt meiner Be-

trachtung unsere Gespräche¹³⁷ weder die Stadt noch das Land besonders wichtig nahmen, noch auch die Zuschauer als Partner einschlossen oder solchen Einschluss erwähnten oder forderten.

Das Publikum als Referenzgruppe tauchte vor allem durch seine unmittelbar wahrnehmbaren Reaktionen auf Aufführungen (Zustrom oder Wegbleiben, Applaus usw.) auf; all dies wurde als wichtig wahrgenommen, auch wenn es mehr als einmal ambivalent beurteilt wurde (z. B. angesichts des ungeheuren Publikumserfolgs einer von den meisten Kollegen sehr gering geschätzten Komödie). Andere Theater sind insofern wichtig, dass Kollegen gelegentlich von ihren beruflichen Erfahrungen dort berichten oder von Aufführungen, die sie dort gesehen haben.

¹³⁵ Gebildet wurden für das Tagebuch deutlich weniger Codes, nämlich siebzehn. Sie wurden hier weitgehend in der Logik der etablierten Obercodes zusammengefasst, mit der Ausnahme der Zusammenlegung von Fragen der Darstellung und solchen der Kathexis.

¹³⁶ Gezählt wurden Erwähnungen von geführten Gesprächen oder Gesprächsabschnitten, zugeordnet nach deren inhaltlichen Merkmalen (nicht: der unmittelbaren Wertung des Tagebuchschreibers); besonders intensive oder lange Gespräche wurden doppelt gewichtet. Der Korpus umfasst alle 17 handschriftlichen, meist mehrseitigen Einträge aus ATI.

¹³⁷ Die Gesprächspartner sind hier vor allem: Schauspieler und Regisseure, in zweiter Linie produktionsbegleitende Dramaturgen, Regieassistenten usw., in dritter Linie sonstige Kollegen etwa der Maskenabteilung, von Licht und Ton oder vom sog. Künstlerischen Betriebsbüro. – Der „engere Austausch mit Peers“ bestätigt sich (in moderatem Maße).

Die Kategorie „*Personale Konflikte und Prägungen*“, die im Codesystem der Kollegeninterviews den ersten Platz behauptet hatte (vgl. Fn. 75), tut dies auch hier: fast ein Viertel aller Codings rechnet ihr zu. Sie zuallererst prägt den alltäglichen Produktionsbetrieb, die Gespräche in der Kantine, das zwischen Arbeit und Freizeit oft nicht ganz trennscharf unterschiedene Miteinander (insbesondere der Schauspieler, aber auch unter Einschluss der Regisseure und der Theaterleitung). Das Beklagen von Kommunikationslücken und von hierarchischer Willkür nehmen ebenfalls einen gewissen Raum ein (je vier Codings), aber nicht annähernd so stark wie das Auf und Ab zwischenmenschlicher Präferenzen, Stimmungen, Nähe und Distanz. Die an sich nicht erstaunliche Dominanz des Betriebskomplexes – betrachtet wird hier schließlich genau das: der Betrieb – erhält so ihre spezifische Färbung, und oft spielen entsprechende Wahrnehmungen oder Diskussionen in die Codes „*Formfragen*“ (Kunst & Kathexis) oder „*Normativität*“ mit hinein.

Nicht die letztere freilich ist es, die primär für die Prominenz des Politischen im Arbeitsalltag sorgt, sondern ganz klar der „*Gesellschaftsbezug*“. In Unterkapitel 2b war er der drittstärkste Einzelcode gewesen, hier steht er sogar auf Platz Zwei. Dabei handelt es sich fast kaum – dies kann nicht genug wiederholt werden – um unmittelbare Tagespolitik. Es finden vielmehr Ausführungen darunter wie die der Regisseurin einer satirischen Parabel, Wahlen seien in der aktuellen Demokratie eine Illusion, da es nur Namen zu wählen gebe, keine Alternativen [AT1: 4],¹³⁸ oder die teils historischen, teils allgemeinen Betrachtungen zu Menschenrechten, Terrorismus und dem Recht auf gewaltsamen Widerstand gegen soziale Entrechtung auf der Konzeptionsprobe des bereits mehrfach erwähnten französischen Schauspiels [AT1: 11]. Der Fall dieser Inszenierung ist freilich insofern instruktiv, als die eminent politischen Auftaktbegründungen der Konzeptionsprobe dann in den nächsten Probenwochen offenbar *keine* Rolle spielen. Sie werden erst, als ein Krisenempfinden bezüglich bestimmter Form-

fragen (Spielweisen, Kostüme, Musikeinsätze usw.) sowie Kommunikationsschwierigkeiten und persönliche Ressentiments in der Produktion um sich gegriffen haben, von einigen wenigen Schauspielern und der Regie wieder in den Arbeitsdiskurs eingebracht: als eine Art ‚Rückbesinnung‘ vielleicht oder Versuch, *common ground* herzustellen. Die Ursprungsintentionen des Leitungsteams in Bezug auf die Fiktion eines gewaltsamen Aufstand der Marginalisierten, die zwar ihre Lage erkennen aber kein politisches Ziel haben [ebd.], werden bei der Konzeptionsprobe von den Schauspielern mehr oder weniger diskussionslos zur Kenntnis genommen (der Code „Pluralität“ ist im Arbeitstagebuch schwach ausgeprägt) und weichen im anschließenden Arbeitsprozess in die operative Bedeutungslosigkeit zurück.¹³⁹ Das heißt, dass der Gesellschaftsbezug diskursiv in den Proben zumindest nicht weiterentwickelt wurde. Es überrascht also nicht, wenn er im Rückblick der Produzenten [P1, P2, P11] nicht weiter auftaucht. Andererseits wurde die Intention bei zwei individuellen Rezipienten [Z7, Z8] und den Rezensenten des Arbeitsprodukts durchaus zentral wahrgenommen und verstanden.

Etwas anders liegt der Fall beim ‚klassischen‘ Musical. Seine Prominenz in der Reflexion der Produzenten verdankte es, wie gezeigt wurde (Unterkapitel b[ix]) der Umstrittenheit von *ästhetischen* Entscheidungen und Innovationen. Auch bei den Reflexionen der Regisseurin selbst standen diese im Vordergrund [P5]. Die Theaterkritik der Aufführung war ebenfalls stärker auf der formbeschreibenden und -kritisierenden Ebene angesiedelt, gleiches galt für das beobachtete Publikumsgespräch. Demgegenüber waren bei der Konzeptionsprobe, aber vereinzelt auch bei normalen Proben inhaltlich-kritische Anmerkungen zum Gehalt des Stückes durchaus zu hören, etwa zum Verhältnis von Kunst und Kommerz oder zur mangelnden Solidarität und Verständigung unter Theaterschaffenden. Aber offenbar waren diese Anmerkungen so vereinzelt, dass das Arbeitstagebuch es als „überraschend“ vermerkt, als die Regisseurin nach ei-

¹³⁸ Das Stück selber thematisiert eine ‚Wahl‘ unter drei Überlebenden einer Katastrophe, wen von ihnen die beiden anderen verspeisen dürften. Die Aufführung spielte das Stück in Varianten, bei denen das Publikum schließlich darüber abstimmen musste, welcher der Schauspieler das Opfer sein würde.

¹³⁹ Die Regieassistentin dieser Produktion schätzt später (allgemein) Konzeptionsproben als wichtigen Kennenlernmoment und Gelegenheit für den Regisseur ein, den anderen *seine* Idee des Stoffes und der Erzählweise zu präsentieren, hält dieses aber klar für „nur ein Anreißen... weil letztlich entsteht alles über die Arbeit.“ [P12].

nem Teildurchlauf am 9. November 2009 emphatisch betont, dass kollektive Energien im Theater immer wieder neu generiert würden, dass das bei der Probe zu erleben gewesen sei und dass diese gleichen Energien es seien, die auch Ereignisse wie das des Mauerfalls 20 Jahre zuvor möglich gemacht hätten [AT2: 9]. Dieser politisch-ritualistische Akzent war also offenbar vorhanden, trug vielleicht auch zur Begeisterung der Anhänger der Aufführung (im Ensemble und außerhalb) bei (dies bleibt spekulativ); diskursiv wurde er aber, den Aufzeichnungen des Tagebuchs zufolge, ähnlich wie im Falle des französischen Schauspiels nicht elaboriert. Auch hier schlugen also zentrale Intentionen der Produzenten, diesmal eine ästhetisch veränderte Erzählweise betreffend, in der Rezeption durch die Galerie gewissermaßen durch, aber diesmal prägte dieses Verständnis (rückwirkend?) auch den Arena- und Backstagediskurs selber. In *beiden* Fällen, dem des französischen Schauspiels und des ‚klassischen‘ Musicals, ist das Ergebnis allerdings das gleiche, nämlich dass vorhandene politische Elemente der Kommunikation in den Hintergrund treten (zugunsten von Betriebs-Attributionen in jenem, zugunsten des Kunstkomplexes in diesem).

Großen Raum in den AT2-Aufzeichnungen nehmen Bemühungen innerhalb des Schauspielensembles ein, Kommunikationsstörungen zu beheben bzw. der „Wir“-Identität des Betriebes zuliebe personale Konflikte (bestimmter verantwortlicher Personen) zu schlichten. Zentrales Ziel etwa einer ‚von unten‘ her initiierten Ensembleversammlung ist es, Kommunikationslücken zu schließen, wobei das Ziel nach Einschätzung der meisten Beteiligten nicht erreicht wird [AT2: 7]. Gegenüber solchen um das Allzumenschliche (und in gewissem Grade auch Künstlerische) kreisenden plural-diskursiven, aber betrieblich selbstreferenziellen Auseinandersetzungen und Verständigungen treten gesellschaftliche Bezüge der Arbeit, wenngleich weiterhin vorhanden, zurück.

3. Diskussion: Das Theater Mittelstadt als Produktionsstruktur und Öffentlichkeit

Eine kurze Synthese der Elemente der Fallstudie – soweit nicht schon in der ‚dichten Beschreibung‘ der Ergebnisse selbst angerissen – sei in diesem Kapitel versucht. Die Begriffe aus Kapitel I und Abbildung 2 bilden dabei die Hauptbezugspunkte.

(a) Öffentlichkeit

Dass das Stadttheater einen öffentlichen Raum aufspannt, kann, unter Rekurs auf die am Ende von Kapitel I.1b genannten Kriterien, weitgehend bejaht werden:

- (a) Diskurse haben einen wichtigen Stellenwert sowohl für Macher wie Publikum. Reflexive Anschlussfähigkeit des von ihnen Vorgeführten und Wahrgenommenen ist den meisten Beteiligten in Arena und Galerie bewusst und wird von ihnen geschätzt (*wenn auch nicht durchweg genutzt*).
- (b) Die Aufführungen in ihrer Mischung aus Diskursivität und non-verbaler Symbolstruktur sind dabei ein wichtiger (*wenn auch nicht zentraler*) Bezugspunkt der Backstage- wie Galerie-Reflexionen.
- (c) Das lokale Publikum, und zwar vor allem die normale Zuschauerschaft – erst in zweiter Linie die Presse –, allgemeiner auch die Stadt als Gemeinwesen, bildet dabei den normativ wichtigsten Bezugspunkt im Bewusstsein der ‚Sprecher‘ (*wobei sie sich unterschiedlich gut über die Kognitionen und Präferenzen der Adressaten informiert fühlen bzw. diese nur selten en detail reflektieren*).
- (d) Publikum wie Presse deuten Intentionen der Sprecher; die Zuschauer fühlen sich ‚angesprochen‘, stimmen zu oder lehnen ab (*auch wenn der Begründungsaufwand dabei eher gering bleibt und mit den in sich bereits kaum kohärenten Diskursen der Macher nur partiell überlappt*).

Die jeweils in Klammern und kursiv angedeuteten *Einschränkungen* wiegen dabei unterschiedlich schwer. Dass, ad [a], ‚Kommunikationslücken‘ sowohl im Diskurs der Interviews selber festzustellen sind als auch von den Befragten (v. a. den Produzenten) festgestellt und beklagt werden, zeigt Imperfektionen einer unter Zeitdruck stehenden Öffentlichkeit und einer betrieblichen Produktionsstruktur, die zwar nicht kleinzureden sind, aber im Grunde so wenig überraschen wie sie den Befund, dass Theater hier Öffentlichkeit *sei* (und herstelle), irgend schmälerten. Im Gegenteil zeigen sich daran, wie häufig von den Befragten selbst ein Wunsch nach mehr Diskurs artikuliert wird, wieder die Berechtigung und der heuris-

tische Wert des Habermasschen Öffentlichkeitsmodells: Dem Bereich wohnt, aus dem lebensweltlichen Blick der Akteure heraus gesehen, ein diskursives Telos inne. Zu den *constraints*, die es blockieren, gehören, was die Kommunikation *innerhalb der Produktionsstruktur* betrifft, die ‚allzumenschlichen‘ Grenzen der Verständigung (z. B. darüber, was gute Kunst ist) und Blockadeeffekte des stark hierarchisierten Theaterbetriebs. Was hingegen die *öffentliche Face-to-face-Kommunikation* zwischen Arena und Galerie angeht – eine potenzielle Stärke von Versammlungsöffentlichkeiten –, so fehlt es teils schlicht an einer Institutionalisierung von entsprechenden Publikumsforen, teils an einer ausgebildeten Gesprächskultur (beides mag Hand in Hand gehen), wobei Zeitdruck als Einflussfaktor hinter beidem zumindest sich abzeichnet. Hinzu kommt, dass die Einladungen des Theaters an seine Zuschauer sich kaum konzeptionell orientieren und den Sinnenreiz oder Eventcharakter der Angebote oft über ihr Diskurspotenzial stellen.¹⁴⁰

Der letztgenannte Punkt mag auch dazu beitragen, dass, ad [b], die Aufführungen des Theaters für seine Zuschauer im nachhinein oft mehr Anlass als Thema von Kommunikation sind. Und für die Macher verblissen sie offenbar nach dem Abschluss einer Produktion relativ schnell und es wird mehr der Arbeitsprozess selbst reflektiert (Betriebskomplex) oder die Reaktionen der Galerie, welche die Aufführung auslöste. Hier behauptet die lokale Presse, deren Thematisierung von Aufführungen des Stadttheaters stetig und in diesem Sinne auch gründlich ist, ihren Stellenwert. Noch wichtiger aber sind ob ihrer Vehemenz (Zustrom, Applaus usw.) wahrnehmbare Polarisierungen des Publikums, die die Wahrscheinlichkeit einer nachträglichen Reflexion der Aufführung (und ggf. auch der spezifischen Darstellungsqualität dieser Aufführung) seitens der Macher erhöhen.

Relativ schwer wiegt die Einschränkung bezüglich des Punktes [c]. Die auf den ersten Blick harmlos-selbstverständliche Formulierung von Jürgen Gerhards, dass Öffentlichkeit sich dort herstellt wo Sprecher ihre Beiträge auf ein Publikum „ausrichten“ (vgl.

das Zitat in Kapitel I.1a dieser Arbeit), enthüllt am Beispiel des Theaters eine beträchtliche Ambivalenz. Denn obschon eine Ausrichtung der Theaterleute an ihrem Publikum ganz sicher insofern stattfindet, als sie seine Anwesenheit brauchen, seinen Zuspruch wünschen und mehrheitlich für die Stadt ‚da sein‘ (und dafür anerkannt werden) wollen, erlangen sie selbst oftmals nur wenig Kenntnis davon, welche Maßstäbe dafür auf der ‚anderen Seite‘ existieren und wie sich diese zu ihren eigenen verhalten. Diese Unkenntnis trifft besonders die eigentlichen ‚Kern‘-Produzenten, in geringerem Umfang die Leitung des Theaters incl. Dramaturgie. Bei letzteren fand sich in Mittelstadt indes partiell (nicht durchgängig!) eine gewisse Geringschätzung der als vorurteilsvoll eingeschätzten Maßstäbe des Publikums, zusammen mit einer Abwehr seines „Besitzanspruchs“.

Ein positives Bindeglied zur Überbrückung des normativen Teils dieser Kluft stellt die Hochschätzung von Meinungsbildung und Bildungsauftrag seitens der Zuschauer, eine Identifizierung mit dem Bildungsauftrag seitens der Macher dar. Das Informationsdefizit als sachlicher Kern der Sache aber wird ohne einen im Zusammenhang mit [a] bereits angesprochenen Shift des Betriebs hin zu einer stärkeren Interaktions- (statt Produktions-)Zentrierung wohl nicht aufzulösen sein. Aus dem Blickwinkel von „Theater als Öffentlichkeit“ mag dies nicht unbedingt nötig sein – schließlich wissen auch die Akteure in den großen Öffentlichkeiten nicht ohne weiteres, auf wen bzw. was genau sie sich „ausrichten“, und dieses Wissen ist durch die Gerhardsche Formulierung schwerlich mitimplyziert. Aber wenn im Anschluss die Funktionen „kultureller“ und „politischer“ Öffentlichkeit noch einmal kurz überprüft werden, zeigt sich, dass diese mangelnde Genauigkeit der Ausrichtung, dieses Fehlen systematischer Passung zwischen Sender und Empfänger, durchaus ein Pferdefuß ist, auf dem das Theater als lokale Öffentlichkeit vor sich hinwinkt.

Der Mangel betrifft freilich, wie ad [d] vermerkt wurde, auch die Zuschauer. Obwohl Form- und Wahrnehmungsfragen in ihrem Diskurs genauso prominent

¹⁴⁰ Die Fallstudie und meine eigenen jahrelangen Erfahrungen mit dem Theater und Beobachtungen von Theaterbetrieb bilanzierend, würde ich sagen: Ohne eine Einschränkung des Produktionsvolumens und partielle Verschiebung des Einladungsschwerpunkts hin zu dialogischen Formaten wird ein signifikantes Mehr an Interaktion mit dem Publikum nicht zu haben sein.

fungieren wie Gesellschaftsbezug und Meinungsp pluralität, werden diese doch durchaus nicht vorrangig mit jenen verbunden. Die Aufführungen fallen entweder der Vergessenheit anheim oder werden noch öfter nicht genug durchdacht, um das Verständnis einer begründeten (d. h. diskussionswürdigen) ‚Aussage‘ der Präsentation zu fundieren und die eigene Positionierung anzuregen. Das Sich-eine-Meinung-Bilden im emphatischen Sinne ist für die Zuschauer nicht vorrangig wichtig, und die Pluralität möglicher Standpunkte wird damit nicht systematisch in Verbindung gebracht; die Meinung verbleibt vielmehr im Privaten, und die Pluralität bleibt eine bloß optische des „Rundumblicks“, nicht der gedanklichen Vermittlung (s. o., Unterkapitel 2a[v]). Bei einer solchen Einstellung kann Kommunikation mit den Machern (und sei es auch nicht die vorerwähnte direkte, sondern die indirekte über ihre ‚Produkte‘) nicht wirklich gedeihen.

(b) Politische Öffentlichkeit

Im vorigen Absatz wurde bereits eine wesentliche Einschränkung für das Stadttheater als politische Öffentlichkeit angesprochen. Zwar sehen die Zuschauer hier durchaus „Gemeinsames, das strittig und entscheidungsfähig“ ist (s. o., Kap. 1.1c), aber dies Gemeinsame ist vor allem das Theater selbst (und seine Zukunft) – das Theater als auf gewisse (kontingente und strittige) Weise institutionalisierte Begegnungsstätte, als Plattform für Schauspieler und Ausfüh rer eines Bildungsauftrags, schließlich (aber nicht vorrangig) als ritualistisch begriffenes Zentrum („unser Mittelstädter Theater“). Bevorzugtes Thema des Theaters als politische Öffentlichkeit ist für die Mittelstädter Zuschauer das Theater selbst im Kontext der Stadt, und sie besetzen dieses Thema positiv-parteiisch. Und ähnlich sieht es bei den Produzenten aus, die weidlich das Verhältnis ihres Hauses zur Stadt und der Stadttheater zur Bundesrepublik reflektieren, wie man dieses Verhältnis vielleicht verbessern könne, etc., aber selten die Interpretationsvielfalt bezüglich des Gesellschaftsbezugs ihrer eigenen Produktion in den Mittelpunkt stellen.

Dieser Gesellschaftsbezug ist – und dies spricht für das Theater als politische Öffentlichkeit – gleichwohl vorhanden, und er wird, auch wenn es hier außer den Programmzetteln kaum eine direkte diskursive Brücke zwischen Sendern und Empfängern gibt, von

diesen wie jenen auch ‚immer mal wieder‘ reflektiert. Nur bleibt diese Reflexion eben meist an der Oberfläche der Aufführungen, wird der eigene Interpretationsprozess, der in der Erarbeitung ja statthat, nicht ins Bewusstsein der Einzelnen gehoben. Die Arbeitsteilung zwischen „Inszenierungsteams“, besonders der Regie aber auch der Dramaturgie, und den weiteren Beteiligten als „ausführenden Organen“ mag hier ihre Spuren hinterlassen haben. Der *Anspruch*, eine Inszenierung müsse vielfältig interpretierbar sein, ist ebenso ausgeprägt wie der, es müsse eine gewisse ‚synchrone‘ Kohärenz der an einem Projekt Beteiligten bezüglich des Verständnisses ihrer Arbeit erreicht werden. Aber eingelöst werden beide Ansprüche nur sehr partiell; jenem stehen wohl unter anderm die als unauflösbar, schwierig, auch frustrierend empfundenen persönlichen Erfahrungen mit der Pluralität von Sichtweisen im Wege, diesem hierarchische Hindernisse und wiederum Zeitmangel. Der Betrieb produziert als effiziente Herstellungsmaschine Präsentationen, bei denen es als nicht vorrangig und teilweise sogar dysfunktional erscheint, dass die Herstellenden Referenzen auf die Gesellschaft plural entfalten und diskutieren. Solches Diskutieren geht aus der Sicht derjenigen, denen es zu viel wird, zudem mit dem „Sich-Ausmären“ von persönlich unwilligen oder vorurteilsbehafteten Arbeitern in eines. Debatte und Diskurs am Theater sind aus der Sicht der Macher eine Tugend – aber eine abstrakte, eine die man im Klein-Klein des Alltags wenig üben kann oder gar für gefährlich erachtet.

Die Normativität, etwas über die Gesellschaft zur Diskussion stellen zu müssen, setzt sich praktisch trotzdem durch in Form eines mal stärker (Dramaturgie), mal schwächer (PR) ausgeprägten politischen Framings von Aufführungen, und nicht zuletzt in Form einer von der Theaterpädagogik ausgehenden Netzwerkarbeit in die Gesellschaft hinein. Und: jede über das Publikum bzw. ‚von außen‘ auf das Theater einwirkende Polarisierung, sei es bezüglich konkreter Aufführungen oder einer am Theater prominent wirkenden Person, wird von den Theaterleuten begrüßt, ja enthusiasmiert sie geradezu. Dabei ist es nachrangig, ob solche Polarisierung – wie im Fall des in Mittelstadt Jahre zurückliegenden ‚Skandalstücks‘ – gesellschaftliche Fragen betrifft oder – wie in den Fällen des *Faust* und besonders des ‚klassischen‘ Musicals im Untersuchungszeitraum – sich auf ästhetische Fragen konzentriert.

Die größte Einschränkung bezüglich des Theaters als politische Öffentlichkeit freilich bleibt eine, die weder in den historischen Kapiteln je zur Debatte stand noch auch im Vorfeld der Fallstudie ernstlich hypothetisiert wurde. Es handelt sich bei ihr um eine empirische Trivialität, gleichwohl muss sie noch einmal erwähnt werden. *Entscheidungen* nämlich, die über die Kollektivität des Theaters selbst hinausreichen und den gesellschaftlichen Raum (z. B. der Stadt) betreffen, werden im Theater selbst weder *unmittelbar* vorbereitet noch *direkt* reflektiert. Ausnahmen betreffen allenfalls – wie schon gesagt – die theaterpolitischen Entscheidungen der Stadt oder des Landes oder, noch seltener und gelegentlich punktueller Stückinhalte, den Bereich der Migrant*innenbildung oder der Asylpolitik.¹⁴¹ Wie in Kapitel II.2 zu sehen bzw. – angesichts der spärlichen Quellenlage – spekulativ abzuleiten war, gab es solche Elemente der Herstellung von Entscheidungsfähigkeit aber auch zu Zeiten des Elisabethanischen Theaters oder des deutschen bürgerlichen Theaters im 18. Jh. eigentlich nicht. Was dort das – weichere – Kriterium für Politisierung darstellte, waren Pluralität und „Strittigkeit“ der hergestellten Gesellschaftsbezüge, diesseits der Entscheidungsreife und unabhängig von institutionalisierter Demokratie. Die Politisierung des DDR-Theaters, von der einige Interviewpartner retrospektiv berichteten, scheint ähnlicher Art gewesen zu sein. Es ist dieser Aspekt politischen Framings, der in erster Linie gesucht und, wie in den vorhergehenden Absätzen erläutert, mit Einschränkungen – der Scheu vor dem „Streit“ zum Beispiel – gefunden wurde.

Erstaunlich schwach blieb als ‚Gegenspieler‘ des Politischen das wertneutrale, pauschalisierende Interesse des Einzelnen an zufriedenstellender Unterhaltung, kurz: das, was hier als *konsumistische* Einstellung bezeichnet wurde.¹⁴² Am stärksten fanden sich entsprechende Framings noch auf Seiten der Öffentlichkeitsarbeit (Website und Spielzeitheft), wo das Haschen nach Aufmerksamkeit oft mit dem Herausstellen des Einmaligen (und *deshalb* Wertvollen) oder des

Schmackhaften und Amüsanten verbunden war. Insofern tauchte es zwar im ‚Herzen‘ des öffentlichen Theaterraums auf (vgl. Abbildung 1), hinterließ aber auf der Galerie nur wenige Spuren; am stärksten noch die eines gewissen „Pauschalismus“ beim Blick auf Aufführungen, der aber noch stärker ein Problem für den *kulturellen* Aspekt der theatralen Öffentlichkeit als für den genuin politischen darstellt (siehe das nächste Unterkapitel). Und die Backstage zeigte in ihrer Scheu oder ihrem Überdruß gegenüber dem Argumentieren gelegentlich Charakteristika, die einer Produktion ‚bloßer Unterhaltung‘ zumindest in die Hände spielen könnten. Aber beides blieb nachrangig sowohl den Bedürfnissen nach Kommunikation und nach gesellschaftlicher Relevanz gegenüber wie vor allem der enormen Normativität des Bildungsauftrags, wie sie den Diskurs beinahe der gesamten Arena durchzog.

(c) Kulturelle Öffentlichkeit

Spricht man vom Bildungsauftrag, so stellt man sich ins Zentrum kultureller Öffentlichkeit. Den für diese in Kapitel I.1.d aufgeführten Kriterien tut das Theater Mittelstadt, aufs Ganze gesehen, erst einmal Genüge:

(a) Reflexionen von Form- und Wahrnehmungsfragen nehmen auf der Galerie einen wichtigen Rang ein, im Rückblick der Rezipienten ebenso wie bei den Kritikern, und

(b) sowohl für Produzenten, Rezipienten und Distribuenten nimmt der Bereich menschlicher Charaktereigenschaften, Situationen und Handlungsmotivationen, kurz: das, was hier mit dem *terminus technicus* „Kathexis“ bezeichnet wurde, einen wichtigen Platz ein.

Die Einschränkungen an dieser Stelle betreffen in erster Linie das in Unterkapitel [a] bereits angesprochene Mismatch zwischen Darstellungsthematisierung und Bezug auf das Detail der Darstellung selbst: das Vergessen- oder Nachrangig-Werden der eigent-

¹⁴¹ Der Punkt Asylpolitik wurde nur kurz, in Unterkapitel 2c[i], gelegentlich der Website-Kommunikation erwähnt. Anlass einer entsprechenden Podiumsdiskussion im Theater war die – auch überregional beachtete – Uraufführung eines zeitgenössischen Stückes, welches das Schicksal einer von der Abschiebung bedrohten ausländischen Jugendlichen thematisierte.

¹⁴² Auf den anderen in Kapitel I.2 etablierten Gegenbegriff, das Ritualistische, wird in Kapitel IV.1 gründlicher eingegangen.

lichen Bühnenvorgänge. Sollte diese Tendenz sich in der Breite des Theaters bestätigen bzw. durchsetzen, träfe sie die kulturelle Öffentlichkeit in Herz. Denn die Kathexis, welche als eigenständige Kategorie zunächst so entschieden im Material der Interviews sich herauschälte und sich in der Sendeverstärkung durch die Öffentlichkeitsarbeit auch wiederfand, ist das Bindeglied zwischen der Pluralität des *Die*-Menschen-Verstehens und der Privatheit des *Den*-Menschen-(mich selbst)-Empfindens. Sie dem „Bildungsauftrag“ des Theaters zu subsumieren, wie im Codesystem der Produzenteninterviews geschehen, ist mehr als plausibel. Vor allem insofern Theater die Kathexis thematisiert, ist es kulturelle Öffentlichkeit, und durch die Affinität der Kategorie zu jener der Pluralität ermöglicht (nicht: garantiert) diese kulturelle dann auch *politische* Öffentlichkeit. Finden sich hingegen Pluralität, Gesellschaftsbezug und Interesse am Miteinander-Reden – wie in den Interviews tendenziell zu sehen – entkoppelt von der Konkretion theatraler Anschauung, dann existiert Politisches *neben* Kulturellem, ohne dass die Synergie beider sich erschlüsse.

Das Verstehen der anderen, die auch „menschlich“ sind, das Verstehen ihrer Beweggründe, der Freiheit und des Zwanges in der Ausübung ihrer (Bühnen-) Rollen: noch diesseits aller Schillerschen „Moralität“ könnte es eine Einübung in den Modus der pluralen, aber nicht gleichgültigen Gesellschaft sein. In Mittelstadt suggerierten das eigentümliche Isoliertsein der Kathexis innerhalb der Theater-Reflexion, ihr oft nur flüchtiges Die-Rolle-Streifen und ihre dann doch relativ nachrangige quantitative Ausprägung – vor allem bei den Zuschauern¹⁴³ –, dass die Aufführungstexte nahezu in der zweiten Reihe stehen. In der Presse hingegen, wo sie wiederum als „grüner“ Bereich in den Mittelpunkt rückten, fehlt meist der genaue emotionale Mitvollzug, den Julius Bab als Kernaufgabe jedes Theaterkritikers gesehen hatte. Ohne eine neue

kommunikative Zentralität des Sprechens in der Arena der Aufführung selbst, so ist zu mutmaßen, wird die Reflexion über „Rollen“ und „Masken“, über ihren Eigensinn und ihre Verschiedenheit und damit über das Verhältnis zwischen individueller Autonomie und sozialer Bedingtheit im Theater nicht stärker aufblühen. Es begäbe sich damit eines Teils jenes Potenzials, aus dem klassische Gesellschaftstheorie – wie in Kapitel II.1 gesehen – einige ihrer Schlüsselbegriffe geformt hat.

(d) Produktionsstrukturen

Der Vermutung entscheidenden Einflusses der Backstage auf das Geschehen in der theatralen Arena, in Abbildung 1 durch einen ‚starken‘ Pfeil angezeigt, ist natürlich durch die Fallstudie nicht widerlegt worden. Die Produzenten sind die, welche zuallererst bestimmen, was präsentiert und wie es kommunikativ begleitet wird. Ihre Arbeitsteilung untereinander – die Struktur des Betriebs – ist dabei freilich so kompliziert, dass nicht ohne weiteres die Rede davon sein kann, dass ihre „Diskurse“ es seien, die (wie in derselben Abbildung zumindest suggeriert) das gemeinsam Gezeigte und Gesprochene hervorbrächten. Erstens scheinen im Produktionsalltag viele Entscheidungen und Begründungen – gerade im ästhetischen Bereich – entweder *stumm* zu bleiben oder bei den unmittelbar Beteiligten und Nicht-Beteiligten keine ohne weiteres nachvollziehbare diskursive Spur zu hinterlassen. Die Aussage- und Argumentationsfähigkeit bezüglich des eigenen Arbeitens zeigt Grenzen.

Die *Aussagewilligkeit* hingegen scheint durch die Problematik eines Arbeitens und Kommunizierens mit der ganzen Persönlichkeit teilweise ausgebremst zu werden. Wenn unter [b] die Rede davon war, dass die Effizienz des Betriebs in den Augen vieler Beteiligter durchs Diskutieren zumindest nicht befördert,

¹⁴³ Siehe allerdings Fn. 63. – Die mangelnde Konkretion etlicher kathektischer Reflexionen der Produzenten war zwar aufgefallen, kann aber erstens teilweise dem Interviewaufbau angelastet werden, und zweitens ist die „Arbeit an der Rolle“, gerade die der Schauspieler, als in der Produktionsstruktur angesiedelte „Verkörperung“ und „verkörperte Herstellung von Sinn“ eben strukturell einer *komplementären* ‚Entzifferung‘ dieses Sinns jenseits der Produktionssphäre bedürftig, die man nicht primär von den Produzenten selbst erwarten muss und kann. (Zum Punkt der durch Schauspieler oft pauschal, aber emphatisch betonten „Verkörperung“ vgl. M. R. Olsson, „All the world's a stage – the information practices and sense-making of theatre professionals“, in *Libri*, 60(3), 2010, S. 241–252, bes. S. 250f.) Zu erinnern ist hier erneut an Camus, der skeptisch bezüglich des Maßes ist, in welchem „der Schauspieler von seinen Rollen profitiert“ und den Versuch, mimetisch-kathektisch „alles zu erfassen“, vergeblich („eitel“) nennt (*Der Mythos von Sisyphos*, a. a. O., S. 68, S. 70).

wenn nicht gar geschwächt wird, dann impliziert dies ein Bild einer letztlich selbst doch eher technisch und agonal als verständigungsorientiert-diskursiv verfassten Produktionsstruktur von Öffentlichkeit. Sie unterliegt Mechanismen, die entweder einen „kunstsystem“-immanenten Charakter haben (z. B. „Neues/Ungewöhnliches hervorbringen“, „Handwerk als Wert“) oder der individuellen Positionierung innerhalb des Betriebsfelds und der von ihm erzeugten Öffentlichkeit dienen (z. B. „Sichtbar werden wollen“; Teile des Codes „Hierarchie“).

Aber dieses Bild ist unvollständig, denn zu den so bezeichneten Motivationen liegen andere Einstellungen der Produzenten quer. Sie beklagen Kommunikationslücken; sie finden die Meinung der Zuschauer wichtig (auch wenn sie sie nicht kennen); sie streben eine gewisse Kohärenz des jeweiligen Produktionsembles an; sie fühlen sich für den landesweiten Bildungsauftrag und die eigene Stadt mitverantwortlich; sie interessieren sich für die Meinung der Presse. Auch wenn soziale Erwünschtheit und ideologische Tradition in einige der entsprechenden Aussagen ganz sicher mit hineinspielen: im Ganzen ergeben sie eben doch das Bild eines starken, ja dominierenden „Diskurskomplexes“ innerhalb der Produktionsstruktur. Es lässt sich vermuten und anhand Mittelstadts in einigen Fällen auch konkret belegen, dass zumindest ein Teil der öffentlichen Aktivität des Theaters – die interaktiven Formate – sich der operativ wirksamen Normativität dieses Diskurskomplexes mitverdankt. Der andere Teil – die Aufführungen selbst – wird offenbar von einer hierarchisch und mehr oder minder effizient organisierten Maschinerie hervorgebracht, die angesichts des quantitativ enormen Outputs des Stadttheaters wohl auch angemessen ist. (Es war davon bereits die Rede.) Dass die dabei erzeugten oder zumindest nicht vermiedenen Frustrationen der einzelnen Produzenten vom Betrieb in Kauf genommen werden (können), deutet auf seinen systemischen Charakter. Der *einzelne* Akteur zählt, trotz oder wegen des Kampfes um Sichtbarkeit und der hochgeschraubten persönlichen Idiosynkrasien, eher wenig. Die Spannung zwischen diesen Produktionsverhältnissen und den nicht wegzudrückenden Bedürfnissen nach Mitreden und Selbstbestimmung, zwischen

den tatsächlichen hierarchischen und möglichen egalitäreren „Beziehungsmustern“¹⁴⁴ erhält im Licht der o. g. Normativität und des ‚Strebens‘ nach Öffentlichkeit, welche das Theater auszeichnet, eine besondere Prominenz.

Soweit zur nicht-öffentlichen Produktionsstruktur des Theaters selbst. Sie bringt, recht oder schlecht, eine kulturelle und eine politische Öffentlichkeit gleichwohl hervor. Wie sie dies besser tun könnte, ist kein vorrangiges Thema dieser Studie, auch wenn einige Hinweise sich ihr mögen entnehmen lassen. Inwieweit die kulturelle Öffentlichkeit, die Theater ist, als Produktionsstruktur politischer Öffentlichkeit funktioniert: dazu ist einiges Einschränkung im vorigen Unterkapitel bereits gesagt worden und wird in Kapitel IV noch weiter zu sagen sein. Und die diskursoffene, gesellschaftsbezogene Oberfläche des Theaters selbst – seine eigene politische Öffentlichkeit? Wirkt sie in *andere* politische Öffentlichkeiten hinein? Um diese Frage positiv zu beantworten, liefert die Fallstudie einige Daten: die offenbar gute Vernetzung des Theaters mit Schulen und anderen gesellschaftlichen Akteuren; der im Zuschauersample niedrigere Anteil jener, die Theater „eher für sich selbst“ genossen und der höhere jener, die es als Begegnungsstätte schätzten und sich gern darüber unterhielten. Bedenklich in Bezug auf die Diffusion in andere Öffentlichkeiten bzw. das ‚Mitproduzieren‘ derselben stimmten hingegen die relativ schwachen oder nur mittelstarken Ausprägungen der Codes „Politik als Gesprächsthema“ und „Engagement in der Stadt“. Theaterzuschauer in Mittelstadt mögen anderes suchen als nur Unterhaltung, sie mögen gesellschaftlich interessiert und normativ artikuliert sein – darauf jedoch, dass sie dies in andere Öffentlichkeiten (jenseits der des Schulwesens) aktiv mit hineintrügen, gibt die Fallstudie zumindest keine eindeutigen Hinweise. Herrschten, in gewisser begrenzter Analogie zu den Beziehungen der Akteure innerhalb der nicht-öffentlichen Produktionsstruktur, in der politischen Öffentlichkeit des Theaters zwischen Zuschauern und Zuschauern, aber auch zwischen Produzenten und Rezipienten nun nicht eigentlich „egalitärere“, aber vielleicht doch intensivere, begegnungsreichere Beziehungsmuster vor: vielleicht würden sich solche Hinweise mehr.

¹⁴⁴ Diese machen, Jürgen Gerhards' Definition zufolge, neben Geld und Know-how ein entscheidendes Merkmal der Produktionsstruktur aus; vgl. das Zitat in Kapitel I.1a dieser Arbeit.

IV. Ausblick

Die unmittelbar zentralen Fragen dieser Arbeit – Ist subventioniertes Stadttheater in Deutschland politische Öffentlichkeit? Hilft es, sie herzustellen? Wie (gut) tut es das? Wie verhält sich dies zum kulturellen Auftrag? usw. – sind in Kapitel III.3 bereits beantwortet worden. Diese schematischen Antworten sind angesichts der begrenzten empirischen Reichweite der Fallstudie natürlich *vorläufig* und angesichts der sehr nuancierten Untersuchung, die sie durch das Ziehen von bündigen Schlüssen wieder glattbügeln, auch nicht vollständig. Der an der Empirie interessierte Leser wird immer wieder in das Kapitel III.2 zurückgehen und dort nach eigenen Antworten suchen bzw. diejenigen, welche die Schlussdiskussion präsentiert hat, mithilfe seiner eigenen Klugheit und Sensibilität gewichten und modifizieren.

Indes ging es in dieser Fallstudie ja eben nicht nur um eine schematische Überprüfung dessen, was in der Einleitung als empirischer Teil der Grundintuition bezeichnet wurde, sondern auch um eine Bewährung und Weiterentwicklung ihres *begrifflichen* Teils. Wenn daher dieses letzte Kapitel den Faden noch einmal aufnimmt und weiterspinnt, so geht es nur sekundär um die Empirie der Öffentlichkeit deutschen Stadttheaters, über die jenseits von Mittelstadt noch einiges Weitere und vielleicht auch Divergierende gesagt werden mag, und primär um ebenjenen begrifflichen Zusammenhang zwischen theatraler und politischer Öffentlichkeit, seine Situation in der aktuellen Gesellschaft und die Perspektiven seiner weiteren Untersuchung.

Bevor dazu weitere Fragen gestellt werden, indes auch hier ein paar – vorläufige – Antworten:

- (1) Die im Theorieteil entwickelte und am Ende von Kapitel I.2d zusammengefasste Operationalisierung dessen, was politische Kommunikation aus-

macht, ist sinnvoll. Insbesondere erlaubt sie eine scharfe Abgrenzung gegenüber dem Bereich des Konsumistischen (*weniger scharf: gegenüber dem Ritualistischen*). In dieser Anwendbarkeit bewähren sich einige Grundintuitionen der politischen Anthropologie von Hannah Arendt.

- (2) Ein diskursives Telos ist im Theater unübersehbar und kennzeichnet die in ihm operativ wirkende Normativität als die einer Öffentlichkeit im Habermasianischen Sinne. Die Grenzen der Verwirklichung dieses Telos sind qualitative Grenzen theatraler Öffentlichkeit, so wie sie am Stadttheater verfasst ist (*mögen teilweise aber auch einem Eigensinn des „Präsentativen“ geschuldet sein, der über das, was ihm etwa in Bernhard Peters' Überlegungen zu Öffentlichkeit zugestanden wird, hinausgeht*).

- (3) Die Logik des Unabgeschlossenen und der Inklusion, welche Öffentlichkeit den in Kapitel I.1 angestellten Rekonstruktionen zufolge auszeichnet, ist am Theater ebenfalls wirksam. Bemühungen um den Einschluss weiterer Publika und die Öffnung eines weiteren thematischen Horizonts sind erkennbar (*es ist allerdings fraglich, ob dieser Einschluss wirklich im Sinne weiterer Qualifizierung von Öffentlichkeit ist*).

Analog zu den summarischen Antworten in Kapitel III.3a wurden hier die *Einschränkungen* kursiv und in Klammern gesetzt. Sie sind, im Sinne des weiteren Nachdenkens, das eigentlich Interessante, und ihnen sind, in der Reihenfolge der Aufzählung, die letzten drei Abschnitte dieser Arbeit gewidmet.

1. Abschied vom Ritual?

Die Befunde der Studie lassen nicht erkennen, dass Rituale – obgleich sie dort ohne Zweifel noch statt-

finden – im Sinne eines Außeralltäglichen und Gemeinschaftsstiftenden am Stadttheater besonders stark *erfahren* würden – „Erfahrung“ in diesem Zusammenhang als anspruchsvoller Begriff verstanden, der das Erleben *und* seine Reflexion umfasst.¹ Bei den Theatermachern finden sich auch keine Spuren der Überzeugung, dass ihre Kunst „leidenschaftliche Entrücktheit“ sei und zu dieser hinführen müsse, wie es bei Bab hieß (s. o., Kap. II.2d). Andererseits ist gerade bei den Produzenten eine enorme Sehnsucht nach dem Theater als ‚großer Gemeinschaft‘, zentralem Ort der Stadt, Heimat usf. zu verspüren; den meisten in diesem Sinn ritualistischen Codierungen der Studie eignet eine stark positive Normativität. Auch bei den Distribuenten ist der immer erneute Hinweis auf die Identität „des Hauses“ – mit gewissem Hinüberschillern in eine Mentalität der Marke – unübersehbar. Hier sind sicherlich ‚Relikte‘ des in den Kapitel II.2c und 2d herausgestellten bildungsbürgerlichen Erbes und seines Ritualismus am Werk. Die Frage ist, welche Chance diese Relikte auf eine Neubelebung haben und ob eine solche Neubelebung zur Zukunft des Theaters – auch als politische Öffentlichkeit – wesentlich beitragen könnte oder sollte. Damit zusammen hängt ein eventuell neu zu durchdenkendes Verhältnis des Politischen und des Ritualistischen; möglicherweise wurde beides im Grundbegriffskapitel allzu eifertig und rigoros voneinander geschieden.

Die historische Rückbesinnung lässt Zweifel daran aufkommen, ob die Normativität der ekstatischen großen Gemeinschaft in der bürgerlichen Realität jemals mehr war als Ideologie. Nicht nur waren die Rückgriffe Richard Wagners oder Max Reinhardts auf altgriechische Modelle nicht frei von einer gewissen Künstlichkeit, ja Kunstgewerblichkeit, die wohl nur sehr partiell zu einer wirklichen Vergemein-

schaffung des großstädtischen Publikums der von ihnen gegründeten Festspiele beitrug. Dass Bayreuth und Salzburg letztlich zu Marken wurden, ist ihrem Gründungsimpuls nicht ganz äußerlich; der Bürger, der sich als Liebhaber bestimmter Regisseure und Szenen etablierte, war eher ein Vorläufer der Erlebnisgesellschaft als ein Erbe der griechischen Polis. Die privatistisch aufgeladenen Unternehmungen der Künstlertheater des *fin de siècle* hingegen, die Suche nach immer wahrhaftigerem Schauspiel und bedingungsloser zwischenmenschlicher Wahrheit, hatten zwar ihre großen Autoren wie Ibsen, Tschechow oder Schnitzler, mit denen sie sich im Herzen des Bildungskanons verankerten, wandten sich aber gerade mit ihrer Milieukritik an eine Schicht von Städtern, die keine „Massen“ in das Theater hinein mobilisierte bzw. das „Zusammenschweißen“ solcher Massen, im Sinne Babs, gestattet hätte.

Zwischen dem europäisch-bürgerlichen Ritual-Hype, also einer vermeintlichen Inklusion qua Kultur, und Phänomenen verstärkter gesellschaftlicher Exklusion bestanden sowohl Spannungen wie Parallelitäten. Damit ist nicht nur und nicht einmal vor allem die Linie Wagner-Hitler gemeint, als Metonymie für den Gebrauch von Kulturräuschen zum Zwecke übersteigerten Nationalismus.² (Dieser schließt eine breite Spanne von Praxen ein, vom Missbrauch Schillers durch deutsche Nationalisten bis hin zur durchaus im Zeitgeist des Weltkriegs verwurzelten antizivilisatorischen Aufrüstung des „Kultur“-Begriffes durch Thomas Manns *Betrachtungen eines Unpolitischen*.) Ins Auge springt auch die Gleichzeitigkeit der Bemühungen um repräsentative Räume der Festlichkeit und Gemeinsamkeit³ mit der verstärkten Exklusion ganzer sozialer Gruppen aus dem bloßen städtischen Umkreis dieser Räume³. Diese letztere Tendenz kann

¹ Es ist natürlich nicht auszuschließen, dass Rituelles im Theateralltag stärker erlebt wird, als es das Untersuchungsdesign zu reflektieren erlaubte.

² Diese schlossen ‚Kulturtempel‘ wie die Theater zentral mit ein und reichten im Urbanismus der Jahrhundertwende, programmatisch etwa in der berühmten Schrift von Camillo Sitte, bis hin zum architektonischen Wunschtraum von der Stadt selber als (dauerhafterem) Kunstwerk (vgl. A. Glauser, *Die Stadt als Kunstwerk*, in Steuerwald & Schröder [Hg.], a. a. O., S. 91-114, hier S. 91f.).

³ Die Segregation in Städten – sozioökonomische wie rassische – nahm seit dem späten 19. Jahrhundert (der Zeit der Umwidmung des vormalig rein medizinisch-biologischen Begriffs „Segregation“ ins Soziale) stark zu. Sie betraf zugegebenermaßen nicht das europäische Kernland, sondern vielmehr seine Kolonien und wurde etwas später auch zunehmend Praxis der Vereinigten Staaten; sie hinterließ indes ihre Spuren auch in Städten wie London und Paris und in der Praxis der Stadtentwicklung des gesamten 20. Jahrhunderts (siehe C. H. Nightingale, *Segregation*, Chicago & London 2012, S. 1-4, 203ff.). Deutschlands Stadtplanungen wurden im 19. Jahrhundert von kapitalistischem Wildwuchs bestimmt, bis Hygieneargumente schließlich zu stärkeren staatlichen Eingriffen führten – teilweise im Sinne einer Durchsetzung von entsprechenden baulichen Standards für *alle*, teilweise in dem einer planungsrechtlichen Segregation. (Häußermann/Läpple/Siebert, a. a. O., S. 43-51.)

man zwar relativieren, etwa mit dem Hinweis auf die im internationalen Vergleich relativ gut durchmischten Stadträume Mitteleuropas, oder, was das Theater betrifft, auf die dicht neben der Bühnen-Hochkultur sich diversifizierende Unterhaltungskultur der „Kieze“ oder des Nachtlebens.⁴ Aber der Klassendünkel der bürgerlichen Öffentlichkeit vor dem Zweiten und schon gar dem Ersten Weltkrieg lässt doch, *grosso modo*, kaum sich wegdiskutieren, genauso wenig wie die Spannung zwischen dem Universalitätsanspruch der theatralen Botschaft und der Realität des Ausschlusses ganzer Erdteile und Völker aus der dramaturgischen und darstellenden Theaterpraxis jener Zeit.

Das heutige Theater der Bundesrepublik spielt immer noch nicht sehr viele asiatische oder afrikanische Autoren, Migrantenensembles sind die Ausnahme, und auch dass die „feinen Unterschiede“ innerhalb der europäischen Kultur des Nachkriegs ihre Bedeutung verloren hätten, lässt sich gewiss nicht sagen. Aber es ist, wenn man von der vorgefundenen Situation in einer westdeutschen Stadt mittlerer Größe ausgeht, doch bemerkenswert, dass bei den Besuchern weder kultureller Dünkel besonders ausgeprägt scheint noch das Bewusstsein, zu einer bestimmten kulturell geadelten Gemeinschaft zu gehören. Wenn Zuschauer und Theatermacher sich nach Gemeinschaft sehnen, dann weniger im Sinne eines (illusionären) „Zusammenschweißens“, der Alternative zum Rockkonzert, als vielmehr im Sinne der Ermöglichung von Sich-Begegnen und Sprechen. Auch dass vielen Machern die Notwendigkeit, die Bürger mit Migrationshintergrund und die sozial Schwächeren stärker zu involvieren, so stark spürbar war, stimmt zuversichtlich im Hinblick darauf, dass das Stadttheater nicht mehr als Teil eines Apparates der kulturellen Hegemonie funktioniert. Dass es das auch deshalb nicht

mehr will, weil es nicht mehr *kann*, mag sein – who cares? Der die normative Lücke füllende Bedarf nach Diskurs, nach politischer Bedeutung, nach gelebtem Bildungsauftrag in die Breite hinein ist, *prima facie*, den „Volksversammlungs“-Phantasien des frühen 20. Jahrhunderts sicher vorzuziehen – jedenfalls wenn man sich für Theater als politisch inklusive Öffentlichkeit interessiert.

Aber wenn dies wirklich der Weg ist (zu sehen war auch, dass auf ihm noch etliche, teils schwerwiegende Hindernisse aus dem Weg zu räumen wären); wenn das in Mittelstadt zu spürende Diskurstelos sich Bahn bricht, wenn sich Dramatik der „geselligen Sprache“ (s. o., Kap. II.2d) annähert, das Theater den Dialog mit seiner Stadt sucht und die Relevanz für die Region im gemeinsamen Netzwerken affirmiert: wie weit wird der Dialog führen? Wird Theater eine Öffentlichkeit *wie andere auch* werden, wird es – in griechischen Termini – wirklich Agora statt Dionysos-Feststätte? Hat nicht der konservative Affekt der Bildungsbürger, die ihr Ritual vermissen⁵, eine gewisse Berechtigung, wenn wir an die tendenzielle *Entkopplung* von Hinschauen und Reden, von kathektischem Kern und politischer Reflexion denken, die sich in den Interviews zeigte? Was ist begrifflich nicht nur aus der schwächelnden Ausprägung eines Ritualkomplexes im Diskurs der Theaterbesucher und -macher⁶, sondern auch aus seiner problematischen Abgrenzung gegen pluralistische Attributionen zu lernen?

Beim Diskutieren der Kathexis als Kerngegenstand kultureller Öffentlichkeit stellt sich irgendwann auch die Frage nach ihrem ‚Gegenbegriff‘, der *Katharsis*. Im Gefolge der Aristotelischen Poetik war diese, als „Reinigung“ von Affekten⁷, lange Zeit ein zentrales Element der Tragödien-theorie. Als „Abfuhr“ wurde ihr in gewissen Phasen der Psychoanalyse, aber auch

⁴ Zu letzterer vgl. etwa K. Lange, Tagungsbericht „Die tausend Freuden der Stadt. Metropolenkultur um 1900“, 28.7.2009, unter <http://hsozkult.geschichte.hu-berlin.de/index.asp?id=2719&view=pdf&pn=tagungsberichte> (Abruf vom 17.11.2014).

⁵ So der Theaterkritiker Gerhard Stadelmaier in der Frankfurter Allgemeinen Zeitung vom 17. Juli 2014 („Hoppla, wir sterben!“) mit Blick auf etliche Metropolentheater und ihre Tendenzen zu „immersive theatres“ und Stadtprojekten einerseits, zu Roman-Adaptionen und narrativem Bühnengeschehen andererseits. Siehe <http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buehne-und-konzert/theaterkultur-hoppla-wir-sterben-13051325.html> (Abruf vom 3.1.2015).

⁶ Schwächelnd, nicht schwach: man denke an die Prominenz der Kategorie „Unser Mittelstädter Theater“ im Ranking der Zuschauer-codes (s. o., Fn. III/41).

⁷ Vgl. Aristoteles, *Poetik*, a. a. O., S. 19 [1449b].

in der Verhaltensbiologie Konrad Lorenz' die Funktion des Gegengifts zu jener krankhaften „Stauung“ von seelischer Energie zugewiesen, die sich ereignete, wenn diese Energie mit unerreichbaren Objekten (Personen, Zielen usw.) verknüpft wurde.⁸ Mit nur geringer Ungenauigkeit kann man sagen: Da, wo durch die Kathexis Energie gebunden wird, *entbindet* sie die Katharsis. Ein ‚Verstehen‘, auch empathisches, von Vorgängen der Kathexis (auf der Bühne oder im Leben), also das, was hier mit der Kategorie eigentlich bezeichnet wurde, ist folglich sehr verschieden von einem (zumindest theoretisch behaupteten) zentralen Wirkungsmechanismus der griechisch-klassischen Tragödie. Der Katharsis entspricht nicht sosehr das Verstehen einer Handlung als vielmehr das Sich-in-sie-Hineinversetzen in gänzlich identifikatorischer Weise.

Hier kommen die Rede vom Ich-Verlust aus dem Zuschauerinterview Z8 genauso in den Sinn wie die rauschhaften Effekte des Rituals, die in Z5 bejaht wurden. Von beidem haben wir in den Diskursen der Zuschauer geringere Spuren gefunden als von der Reflexion auf Kathexis. Aber was heißt das? Ist die Katharsis *stumm* und findet sich deshalb nicht in den – zudem auf Gesellschaftliches zugeschnittenen – Interviews?⁹ Fällt sie ob ihres eruptiven, auch verstörenden Charakters schnell dem Vergessen anheim bzw. zieht sich in tiefere Schichten des Ich zurück? Oder kann man im Sinne der Begrifflichkeiten dieser Arbeit annehmen, dass die Katharsis als Teil religiös-ritualistischer Energie in der westlichen Welt geschwächt ist – wie es George Steiner in den Fünfzigerjahren angenommen hat¹⁰ und wie es Julius Babs zwanzig Jahre

frühere Theatersoziologie wohl beschwörend abwehren wollte? Eine befriedigende Antwort auf solche Fragen kann diese Fallstudie zwar nicht geben – sie zeigt jedoch, dass, sollte die Katharsis, als partieller „Zusammenbruch“ von (altem) Verstehen¹¹, tatsächlich zurückweichen, auf der anderen Seite ein neues rationalisierendes Verstehen kathektischer Bindungen nicht unbedingt üppig nachwächst. Die Vermutung, dass das eine ohne das andere vielleicht nicht zu haben ist, drängt sich zumindest auf.

Das von Rousseau in den 1750er Jahren herbeigesehnte „andere Fest“, ein immersiver Vorgang in dem die Zuschauer zu Darstellern werden und „ein jeder sich im anderen erkennt und liebt, dass alle besser miteinander verbunden sind“¹², ist im bürgerlichen Theater, gegen dessen Anfänge er polemisierte, nicht verwirklicht worden. Wohl aber hat es, zumindest zeitweise und für einige Gruppen der Gesellschaft, Lessings Forderung nach einer Wiederbelebung Athenischen Geistes Genüge getan – durch das Begeistern mit „so starken, so außerordentlichen Empfindungen... dass sie den Augenblick nicht erwarten konnten, sie abermals und abermals zu haben“¹³. Julius Babs eigene Theaterbegeisterung, auch wenn er seine Mit-Zuschauer soziologisch nicht scharf genug in den Blick nahm, legt davon Zeugnis ab. Auf die Gesamtgesellschaft gesehen, die damalige wie die heutige, behauptet dieses ritualistische Moment, trotz allen Fehlverständnisses des rationalisierenden Zuschnitts des Theaters der alten Griechen oder der reflexiven Momente im Rollenspiel (s. o., Kap. II.1), wohl doch eine gewisse Relevanz.

⁸ Vgl., D. Straton, „Catharsis reconsidered“, in *Australian and New Zealand Journal of Psychiatry*, 24(4), S. 543–551, bes. S. 544f.

⁹ An einer Stelle berichtet eine Zuschauerin auf die Frage nach Momenten, an die sich erinnere, von zwei eminent gewaltsamen, ja erschütternden Schlusszenen von *Nathan, der Weise und Brennende Geduld*. (Nach der letztgenannten kam es, erinnert man sich an P12, offenbar zu besonderen Momenten der Vergemeinschaftung des Publikums im Theaterfoyer.) Der Interviewer fragt nach, ob das, was der Befragten dort vor allem in Erinnerung sei, vor allem das Gewalttätige oder das Unerwartete sei. Darauf die Antwort: „Es muss wahrscheinlich gar nicht mal die Gewalt sein. Aber es... es strahlt ja aus, dass was schief geht, oder dass was nicht stimmt“ [Z3]. Diese Antwort könnte ein kathartisches Moment zumindest erahnen lassen.

¹⁰ Vgl. G. Steiner, *Der Tod der Tragödie*, Frankfurt 1981. Die Analyse dort ist freilich ganz auf die Entwicklung der Dramenliteratur und die Wirkungskalküle der Autoren konzentriert.

¹¹ Vgl. Horsman, a. a. O., S. 137.

¹² Rousseau, Brief an d'Alembert, zitiert in Primavesi, a. a. O., S. 141.

¹³ Lessing, „Hamburgische Dramaturgie“, a. a. O., S. 71.

Durkheim war um 1910 der Auffassung, dass eine „moralische Wiederbelebung“ der Kollektivgefühle nur mit Hilfe von „Zeremonien“ erreicht werden könne, „die sich durch ihren Zweck, durch die Ergebnisse, die sie erzielen, durch die Verfahren, die dort angewendet werden, ihrer Natur nach nicht von den eigentlichen religiösen Zeremonien unterscheiden“.¹⁴ Das Problem sah er darin, dass „die Menschen keine Zeremonien feiern [können], deren Sinn sie nicht sehen“, und hielt darum vergeblich nach Formen spekulativer Erkenntnis jenseits der absterbenden Religion, aber auch jenseits des bloßen „Stückwerks“ der Wissenschaft Ausschau.¹⁵ Empirisch sah er die Heiligkeit des rituell „Abgesonderten“ im säkularen Zeitalter auf das Individuum übergehen¹⁶, aber ihm selber war wohl nicht ganz klar, wie diese Diagnose sich zur Zukunft der Kollektivrituale verhielt. Eine auf die Einzelperson, auf das Bühnen-Individuum kaprizierte Theaterkunst hätte ihm eigentlich folgerichtig erscheinen müssen. Dass es sehr wohl Rituale mit ungeklärtem, sistiertem „Sinn“ gab und weiterhin geben würde (s. o., Kap. I.2f), widerspräche nur dann seiner Erwartung, wenn man die zentrale Rolle und Besonderheit, die dem Einzelnen und seinen *privaten*, ggf. nicht geteilten und nicht zu teilenden Empfindungen in diesen Ritualen zugestanden wird, außer acht lässt. Es ist unter anderem dieses Zugeständnis, auf das Rousseau allergisch reagiert und mit der Forderung nach einer politischeren, reelleren Gemeinschaftlichkeit geantwortet hatte.

Jürgen Habermas hat bei seiner Rekonstruktion Durkheimischer Argumente und seinem Weiterdenken einer „Versprachlichung des Sakralen“ betont, dass der Bezug auf Gemeinschaftlich-Obligatorisches zwar genauso wie der Bezug auf äußere und innere Natur des Menschen „vorsprachlich“, aber im Unterschied zu diesen nicht animalisch, sondern *symbolisch* verwurzelt sei.¹⁷ Wenn die „Humanität“ kultureller Versammlungsöffentlichkeiten wie Theater

wirklich, wie Habermas meint, „der Effektivität der politischen [Öffentlichkeit] zur Vermittlung [diente]“¹⁸, dann konnte sie dies möglicherweise, weil die direkt auf den menschlichen Körper zugreifenden Energien der Katharsis *in Verbindung* mit dem Katalysator der symbolisch aufgeladenen *communio* erst den Weg frei machten für Reflexion von Kathexis und von Gesellschaft. Animalisches und Symbolisches mussten also in einer Weise zusammenwirken, die anders war als die von Rousseau ins Auge gefasste Bürgerfeier: eine indirekte, komplizierte, gewundene Vermittlung „zwischen dem rituell gehegten Fundus gesellschaftlicher Solidarität einerseits, geltenden Normen und persönlicher Identität andererseits“¹⁹, bei der die drei Momente in verschiedenen Phasen unterschiedlich stark zur Geltung kamen und bei der es sich keineswegs immer – anders als es Habermas aus der Vogelperspektive nahe legt – um „kommunikatives Handeln“ im Sinne von *Verständigungsorientierung* handelte.

Wäre dem so, so bliebe der Schritt zum Diskurstheater und zur Immersion in den städtischen Kontext, zum Theater als Begegnungsstätte der Bürger auch dann schwierig, wenn die der in Kapitel I.3 angesprochenen Widersprüche der Produktionsstruktur usw. aufgelöst würden. Solange das Theater um das Moment des ritualistisch-ekstatischen *bonding* verkürzt ist, würde das „Identitäts“-Desiderat, das die Theaterpädagogin der Fallstudie so emphatisch betonte, um eine entscheidende Quelle seiner Verwirklichung gebracht. Das Mich-selber-in-der-Gesellschaft-Verstehen, wie es das Theater als „politische Kunst *par excellence*“ offerierte, könnte zwar angeregt werden – aber nicht besser und vor allem nicht anders als durch andere Bildungseinrichtungen auch. Diese Zuspitzung ist natürlich polemisch und anhand der Empirie(n) des Theaters weiterhin nachzuprüfen und ggf. zu relativieren. Grundbegrifflich deutet sie aber darauf, dass die Aufmerksamkeit der Sozialwissen-

¹⁴ Durkheim, *Die elementaren Formen des religiösen Lebens*, a. a. O., S. 625.

¹⁵ Ebd., S. 630ff.

¹⁶ Durkheim, „Bestimmung der moralischen Tatsache“, in ders., *Soziologie und Philosophie*, a. a. O., S. 84–117, hier S. 111–113.

¹⁷ Habermas, *Theorie des kommunikativen Handelns*, a. a. O., Bd. 2, S. 97.

¹⁸ Siehe oben, Kapitel I.1d.

¹⁹ Habermas, *Theorie des kommunikativen Handelns*, a. a. O., Bd. 2, S. 118.

schaften und der Ethnologie des frühen 20. Jahrhunderts auf das Außergewöhnliche und auf die Gemeinschaft doch nicht ganz obsolet geworden sein mag. Dann wäre das Ritualistische eben doch – gegen Hannah Arendt – für die Herausbildung politischer Pluralität nicht entbehrlich. Dass z. B. Veranstaltungen in der Öffentlichkeit als „Events“ gerahmt werden, wäre dann nicht bloß Konsumismus, sondern das wie auch immer verzerrte und kommerzialisierte Echo einer Notwendigkeit zur ‚besonderen‘ Konzentration, zur Schaffung eines Raumes, der außeralltägliche Energien mobilisiert. Passiv-aktive Rituale wiederum, wo wir ganz wir selbst und doch mit allen zusammen sind – und zwar durchaus *auch* im Sinn einer diffusen Gleichgestimmtheit –, wären ein Element, dessen kulturelle Öffentlichkeiten als Vorbedingung diskursiven Sich-Annäherns nicht entraten können und das sie, als ganz eigenen Beitrag zur politischen Verständigung, wieder und wieder generieren müssen.

2. Zeigen vs. Sprechen: Expressive Kommunikation in der Öffentlichkeit

In den normativen Spekulationen des vorigen Unterkapitels kann ein Fehlschluss stecken: dann nämlich, wenn gemeinschaftliches *bonding* nicht notwendig etwas mit Katharsis zu tun hat. Wenn diese sich auch ganz *privatim*, als Reaktion des Einzelnen auf eine ästhetische Erfahrung ereignen kann, wenn zwischen Theater und Film in dieser Beziehung kein essentieller Unterschied besteht, dann wäre das ‚Besondere‘ der kulturellen Öffentlichkeit nicht oder nicht primär in der ritualistischen Komponente zu suchen. Wichtig wäre für ihre politischen Funktionen dann weniger, dass sie spezifische Typen von Versammlungs*öffentlichkeit* ausbildet, sondern eben dass sie *ästhetisch* ist. Die expressive Komponente, von der oben die Rede war, würde dann mit der obligatorisch-gemeinschaftlichen eher Zufallsverbindungen eingehen, als dass sie mit ihr strukturell zusammenhinge. Im Sinne eines Eigensinns der Kathexis, wie er in Kapitel I.1d aus Parsons extrahiert wurde, wäre daran festzuhalten, „dass Ausdrucksformen zwar Werthaltungen symbolisieren mögen, durch diese aber nicht als Formen determiniert werden.“²⁰ Die Frage schließt an, wie wir das Spezifische der Ausdrucksformen fassen und

wie ihr Verhältnis zu dem ist, was in dieser Arbeit zuvörderst interessiert hat: dem politischen Sprechen.

In kulturellen Öffentlichkeiten wird etwas *gezeigt*. Das Zeigen als Ur-Modus der Denotation will ebenso *verstanden* werden, wie eine verbale Denotation, wie die Referenz des Sprechens selbst verstanden werden muss. Und so wie wir im Sprechen für den sachlichen Weltbezug nur zwei Möglichkeiten haben, zu erkennen ob er verstanden worden ist – nämlich durch das Beobachten ‚korrekter‘ Handlungsbezüge bzw. -folgen einerseits, durch Nachfragen andererseits – so ist es auch mit dem Zeigen: Wir müssen entweder beobachten können, ob der Adressat des Zeigevorgangs nun hingeht und den richtigen Gegenstand ‚anfasset‘, oder wir müssen nachfragen. Es ist evident, dass in einer diskursiv strukturierten Öffentlichkeit und angesichts der vielen Zwischenschritte zwischen Wissen und Handeln das erstere als *systematisches* Beobachten ein Ding der Unmöglichkeit ist. Das *Nachfragen* hingegen ist weder unmöglich, noch ist es entbehrlich, wenn irgend Öffentlichkeit statthaben soll. Umgekehrt ist es hervorragende Funktion der Öffentlichkeit, das Nachfragen nach dem, was man sieht, zu ermöglichen.

In Kapitel I wurde der Schritt vom Zeigen zum Sagen (bzw. Nachfragen) zweifach thematisiert: als Aufmerksamkeit-Erzeugen durch Präsentationen (der Bilder, der Rhetorik) und als „Sprachbildung“. Über die repolitisierende Funktion der letzteren war gesagt worden, dass sie „Kommunikation und Persönlichkeit“ verbinden und beide dadurch stärken könnte (Kap. I.2c). Dies war vor allem auf die politisch Tätigen, aber, im Anschluss an Ken Hirschkop, auch auf die zunächst *privatim* agierenden Individuen gemünzt. An der Fallstudie wird einerseits deutlich, wie sehr dieses Potenzial tatsächlich im Theater als kulturell-politischer Öffentlichkeit angelegt ist, andererseits aber auch, wie sehr es dort nur ‚schlummert‘. Der Drang zum Über-das-Gesehene-und-Gezeigte-Sprechen, allgegenwärtig im Bewusstsein und den Reflexionen der Interviewten, scheitert, was die Macher betrifft, unter anderem am Betrieb; was die Zuschauer betrifft, an ihrem eigenen „Vergessen“ und möglicherweise der Flüchtigkeit ihrer Berührung mit den Auf-

²⁰ H. Staubmann, „Handlung und Ästhetik“, a. a. O., S. 99.

führungen (das im vorigen Unterkapitel Diskutierte klingt an); was beide betrifft, an einer ungeübten Gesprächskultur. Das Nachsehen haben das Zeigen, sein Verstehen, und beider politische Wichtigkeit.

Was mit solcher Wichtigkeit gemeint ist, erhellt geradezu idealtypisch am Beispiel des auf der Höhe der Wirtschaftskrise 2009 am Theater Mittelstadt herausgebrachten französischen Schauspiels, jenes „kommunistischen“ Stücks, als das es eine der befragten Zuschauerinnen (ablehnend) bezeichnete. Bei den *Zeigenden* – den Machern – hatten einerseits hohe politische Ansprüche an sein ‚Framing‘ bestanden, die von Distribuenten wie Rezipienten nur sehr teilweise widerhallten. Bei zwei der befragten Produzenten fand sich ebenfalls kein explizites Echo der hohen Ansprüche, geschweige denn eine Reflexion ihres Gelingens, sondern allenfalls Befriedigung wegen ‚Stimmigkeiten‘ in der Arbeit, einer Art Flüssigkeit des Zeigevorgangs selbst also. Aus dem Backstage-Bereich der Produktion war im Arbeitstagebuch hier zudem das genaue *Gegenteil* solcher Flüssigkeit festgehalten worden (Streit um Formen), ergänzt durch eine kritische Menge personaler Konflikte. *Unmittelbar* zur Sprache kam das, ‚worum es ging‘, ausschließlich in dem Zitat der interviewten Zuschauerin Z8, das hier noch ein weiteres Mal wiedergegeben sei:

Das hat was gehabt... und da kam für mich ne Botschaft rüber. Das war für mich überhaupt nicht meine Welt, aber das ist... da hab ich angenommen: „Ja, es gibt so was.“ Es gibt so eine Welt, und diese... diese Menschen die sind völlig anders... die sind mir völlig fremd, aber diese Menschen leben ihre Gefühle, und die haben Gefühle, die... die haben einen bestimmten Ausdruck ihrer Gefühle, und, ähm... die haben manchmal eine ganz tiefe – wie soll ich sagen? – mitfühlende Ader. Das sind also nicht... ja, wenn ich das jetzt mal moralisch bewerten will... asozial. Sind sie nicht, ne? Auch wenn das ne völlig andere Welt ist; ich leb nicht in der Welt, hm? Trotzdem ist das eine Welt mit... mit großen menschlichen, Zügen. Und das... das hat mich fasziniert dann wieder. [Z8]

Dass die Marginalisierten nicht asozial sind, dass das Fremde vertraut ist: dies sind nicht nur schöne humanistische Botschaften. Indem sie konkret gefühlt

werden, sind sie Fermente gegen die strukturelle, ‚latente‘ Gewalt der sozialen Ungleichheit, welche die Kommunikation immer noch blockiert und verzerrt. Dass in dieser die Wurzel aller manifesten Gewalt und auch des Terrorismus liegt – zu welchem das Stück in seiner eigenen Fabel gewissermaßen hinführt –: von dieser Idee hat auch der späte, scheinbar gemäßigte Jürgen Habermas nicht Abstand genommen. Obgleich er nun etwa dem formalen Recht als Medium der Vergesellschaftung eine wichtige Rolle zuerkennt, behält er es doch weiterhin der lebensweltlichen Kommunikation vor, „die Spirale der Stereotypisierung zu unterbrechen“.²¹

Diese Spirale kann dazu führen, die anderen nicht mehr als unseresgleichen zu betrachten, uns zu ent-solidarisieren, im Extremfall sogar: den vom Stereotyp Gestempelten ihre Grundrechte, gar ihr Menschsein abzusprechen. Politische Öffentlichkeit, soll sie ihre Themen und Argumente diskursiv an den Problemen und Konflikten des Gemeinwesens so ausrichten, dass diese Exklusion vermieden wird, sollte hier wohl in einem ganz bestimmten Sinn als ‚theatralisch‘ begriffen werden. Dieser Sinn wird durch wohlfeile Plattitüden über das ‚Politiktheater‘ eher verdeckt. Denn im ‚Theater‘ der Politik treten Menschen auf, die beanspruchen (müssen), *jemandes Stimme zu sein* – zum Beispiel ihrer lokalen Wähler, bestimmter gesellschaftlicher Gruppen, ‚des Volkes‘, eines bestimmten Konsensus usw. Dieser Modus der Repräsentation ist formell und real. Formell deshalb, weil er ein festgelegtes Verfahren impliziert und weil er die Repräsentierten in ihrer Identität ganz unberührt lässt; real, weil die Repräsentanten ja tatsächlich ‚im Namen‘ der Repräsentierten handeln. Auf der Bühne hingegen – und auch im in dieser Hinsicht von ihr abgeleiteten Film – versuchen Menschen, jemandem eine Stimme zu geben. Diese Repräsentation ist essentiell und fiktiv. Das fiktive Moment ist Grundvoraussetzung des Theaters als eines „artifizialisierten Ritus“ (s. o., Fn. II/62), sofern dieser nicht von den in Kapitel II.3 erwähnten Tendenzen der Dekonstruktion und Immersion infrage gestellt wird. Dass es ‚nur Theater‘ ist, nachgeahmte Handlung, verleiht dem Theater den Charakter des Als-ob und damit des Unverbindli-

²¹ Interview mit Giovanna Borradori in dies., *Philosophy in a time of terror*, Chicago & London 2003, S. 25–43, hier S. 35f.

chen. Aber das Unverbindliche dieser Repräsentation ist eben auch *essentiell*, insofern es weder die Repräsentierten noch die Repräsentierenden unverändert lässt. Beider „ungreifbare Identität“, von der in Hannah Arendts Zitat über das Theater als „politische Kunst *par excellence*“ die Rede war, ist der „Verdinglichung“, auch der durch das Sagen, unzugänglich (s. o., Kap. I.2c). Erst durch beider Fusion oder – brechtisch relativiert – durch beider Überlappung kommt es (vielleicht) zu jenem Einstand darstellerischer – zeigender, nicht sagender – Dichte und Transparenz, in dem die kathektischen Bestimmungen der Repräsentierten reflexiv zugänglich werden.

Die elisabethanische Formel von den „zwei Körpern des Königs“ kann, jenseits politischer Theologie und säkular, als dreierlei begriffen werden: als eine Metapher für dessen Institutionalität, als eine Lüge, oder als Beschreibung einer Theaterrolle. Wie in Kapitel II.2b beschrieben, hatte Elisabeth I. einen ausgeprägten Sinn für die letztgenannte Dimension der Angelegenheit – fürchtete aber auch ihre Übertragung auf das reale Theater. Was durch die Königs-Rolle ‚repräsentiert‘ wurde, war kein Mensch, sondern die Aura göttlicher Autorität – womit die Repräsentation, als reale, in die Lüge hinüberspielte. Der Körper des Königs blieb der Körper des Königs, auch wenn er vorgab, ‚mehr‘ zu sein. (Am deutlichsten in *Richard II.*, wohl aber auch in etlichen anderen seiner Königsdramen, bis hin zum *König Lear*; führte Shakespeare dies vor.) Für die Körper heutiger Politiker, sofern sie noch oder wieder Sinn für die Inszenierung von Aura haben, gilt das Gleiche. Der Körper eines *Schauspielers* macht sich, im glücklichen Falle, zum *Medium eines anderen menschlichen Körpers*. Es ist in dieser Essenz – oder nirgends –, dass genuin theatrale Repräsentation gelingt, dass *Zeigen* in einem emphatischen Sinne statthat.

Aus dieser Überlegung heraus gewinnen die Prominenz des „Kathexis“- und des „Schauspieler“-Codes in den Zuschauerinterviews²² einen ganz bestimmten Sinn. Armin Nassehis Beobachtung, die politische Konstruktion von Gesellschaft als Arena sei „Repräsentation... die simuliert, ohne es zu sein“,²³ kann nämlich zwei sehr verschiedene Simulationen meinen. Die im engeren Sinne politische, ‚realistische‘ Simulation will ein Publikum so versammeln, dass die Einheit, das Gemeinsame *handhabbar* erscheint. Dies ist der Sinn der Diskurse in politischer Öffentlichkeit *strictu sensu*, die vorbereitende Funktion der „Rationalisierung des Argumentationsshaushalts“, so wie sie in Kapitel I.1c skizziert wurde. Wenn die Ergebnisse der Fallstudie zu verallgemeinern wären, so könnte man sagen, dass diese Rationalisierung als Affirmation von Werten, Herstellung von Gesellschaftsbezug und Bündelung von Meinungsvielfalt für Macher und Zuschauer wichtig ist – bei näherem Hinsehen dann aber durchaus nicht konkurrenzlos. Als Konkurrenten hat sie nämlich zumindest jene andere, ‚fiktionale‘ Art von Simulation, die, wie es in Kapitel II.1 hieß, „aussondert“ und „umgestaltet“. Diese Simulation bindet den Zuschauer kathektisch an Vorgänge und Rollen, die sie selektiv zeigt. Dies ist potenziell auch eine Rationalisierung, insofern sie nämlich das eigene Akteur-Sein in der sozialen Welt reflexiv zugänglich machen kann. Die Theaterbühne *versammelt* – und dies gilt für Zuschauer wie Darsteller gleichermaßen – nicht in dem gleichen Sinn wie die Arena, sondern sie zieht einen künstlichen Filter ein, der es ermöglicht (aber nicht erzwingt!), abwesende Dritte zum Thema zu machen.

In diesem möglichen ‚Ausbruch‘ aus der Arena, der zugleich ihre Erweiterung ist und in dem daher das menschheitliche Pathos bürgerlicher Öffentlichkeit wieder anklingt, macht sich ein spezifischer Beitrag der Artifizialisierung, des Kunstwerks „als Konfiguration von Mimesis und Rationalität“²⁴ bemerkbar.

²² Als acht- bzw. zehntstärkste aller einzelnen inhaltlichen Kategorien; s. Fn. III/41.

²³ Vgl. dazu und dem Folgenden die kurze Diskussion am Beginn von Kapitel II.1.

²⁴ Adorno, *Ästhetische Theorie*, a. a. O., S. 192. Adorno spekuliert, dass das Rätselhafte der Kunst ein Residuum ihrer vormaligen magisch-kultischen Funktionen sein; das „Wozu“ des Kults würde „zu einem Moment ihres [der Kunst – M. R.] An sich“ modifiziert (ebd.). Träfe diese Spekulation zu, dann könnte man vermuten, dass die Notwendigkeit quasi-ritueller Momente, auratischer Absonderung der Kunstwerke zum Behuf ihrer ‚Wirksamkeit‘ in eben dem Grade abnehme, in dem das Rätselhafte, Anstößige ‚von alleine‘ an ihnen hervortritt, das heißt: sich in „funktionale Kommunikation“ (s. o.) nicht nahtlos einfügt.

Im Spiel und den Reaktionen darauf; im Rätsel, das das Kunstwerk letztlich ist, und der eigentümlich „nichtfunktionalen Kommunikation“ darüber, weitet sich (potenziell) der Blick; das zeigende Kunstwerk greift in den öffentlichen „Selbstbeschreibungsprozess der Gesellschaft“ ein.²⁵ In diesem, aber auch nur in diesem Sinne des Ermöglichens von Inklusion, des Auf-Zeigens von Themen und Menschen – gerade der vereinzelt, marginalisierten, „im Gegensatz zu den Deutungstraditionen der Vielen“ stehenden²⁶ – überlappt das akteurszentrierte Interesse an einer Öffentlichkeit des Sprechens mit dem systemtheoretischen an einer spezifischen „Entsicherungsfunktion“ von Kunst, die alte Gewissheiten durch neue „Beobachtungsmöglichkeiten“ zersetzt.²⁷

Allgemein vermutet der Systemtheoretiker Dirk Baecker,

„...[d]ie Künste richte[te]n sich vielleicht zunehmend nicht an ein menschliches, sondern an ein gesellschaftliches Vorstellungsvermögen, das von einzelnen Menschen und ihrem Bewusstsein zwar mitvollzogen werden können muss, aber aus deren ästhetischer Urteilskraft nicht mehr seine wichtigsten Anregungen bezieht. [... Trotz]dem seien, vereinfacht gesagt, [d]ie Künste [...] jene gesellschaftliche Veranstaltung, die so tut, als könnten gesellschaftlicher Sinn und gesellschaftliche Ordnung dem Individuum ‚ästhetisch‘ zur Disposition gestellt werden.“²⁸

Dass hier einerseits die mit dem Wahrnehmen verbundene ästhetische Urteilskraft des Einzelnen tendenziell als bloßes Substitut oder Proxy eines „gesellschaftlichen Vorstellungsvermögens“ beschrieben wird, andererseits aber darauf beharrt werden muss, dass nur dem ästhetischen Urteil jenes Einzelnen der gesellschaftliche Sinn „zur Disposition gestellt“ werden könne, zeigt an, wie sehr die Soziologie der Systeme, die von selbstreferenziell sich schließenden Kommunikationssystemen ausgeht, sowohl mit dem an der Schnittstelle zwischen Individuum und

Gesellschaft operierenden kathektischen Kern von Kultur wie auch mit dessen Erschließung in kulturellen Öffentlichkeiten ein theoretisches Problem hat. Wenn Akteure eigentlich nur „parasitär“ auf den in Systemen zirkulierenden Sinn *reagieren*, statt ihn selber zu *generieren* – letzteres behaupten die normativen Öffentlichkeitsmodelle, denen diese Arbeit folgt –, dann erhält kulturelle Öffentlichkeit naturgemäß „den Status einer Nische“, in der die Betrachter nicht eigentlich miteinander kommunizieren, sondern „interessiert nur daran [sind], wie man *zu sich* einen Zugang findet, wenn man nicht in Abrede stellen kann, dass man dank dieser Kunst vor einem Rätsel steht“.²⁹

Und hier ist man doch wieder dabei angelangt, dass eben – und das Theater allgemein und das der hier unterbreiteten Fallstudie sind hierfür nur Beispiele – das kathektische Verstehen eines Gezeigten niemals, wie es zu Eingang dieses Unterkapitels hieß, „ganz *privatim*“ erfolgen kann. Expressive Repräsentation verweist notwendig auf einen ‚Sprecher‘ (auch wenn dieser ein stumm Zeigender ist) und verlangt einen kommunikativen Adressaten, einen ‚Hörer‘ von Sinn mehr denn einen bloßen Beobachter von Vorgängen. Dieser Adressat bewegt sich in kultureller Öffentlichkeit unter *vielen* Adressaten – mit denen er in irgendeine Art von Beziehung treten muss. Beim Theaterpublikum kann diese Beziehung die Gestalt des bürgerlichen Rituals, die einer gemeinsamen Aktion, die einer diskursiven Begegnungsstätte oder welche andere, zukünftig denkbare auch immer einnehmen: kulturelle Öffentlichkeit, welche den Ausdruck eines Dargestellten, Gezeigten – wie mangelhaft auch immer – in Diskurse rücküberführt, wird der Pluralität, ja vielleicht auch der Polarisierung nicht entbehren können. Im Spannungsfeld beider, als Kernmerkmalen politischer Kommunikation, kann es eben *nicht* das Streben zurück zur allerprivatesten Authentizität der Backstage-Motivationen sein, welches die Öffentlichkeit aufrechterhält. In der Reaktion auf Expressionen wird „Takt“ verlangt (Sennett), eine Balance

²⁵ Lehmann, *Die flüchtige Wahrheit der Kunst*, a. a. O., S. 70–72.

²⁶ H. Dern, „Infame Perspektiven“, a. a. O., S. 58.

²⁷ Vgl. ebd., S. 328, S. 339.

²⁸ Baecker, „Stadt, Theater und Gesellschaft“, a. a. O., S. 17.

²⁹ Baecker, „Die Form der Kunst im Medium der Öffentlichkeit“, a. a. O., S. 89 (Herv. M. R.).

zwischen Miteinander-Auskommen- und Ganz-sich-selbst-behaupten-Wollen;³⁰ dies zeigt an, wie sehr künstlerische Ernsthaftigkeit und politischer Sinn für Pluralität einander doch letztlich affin sein können.

3. Breite vs. Tiefe des Blicks oder: Öffentlichkeit und Reflexivität

Im Analyseschema der Fallstudie gehörten passive Sorgen und aktive Bemühungen der Macher um einen erfolgreichen Generationenübergang der Stadttheaterbesucher, um eine Ansprache migrantischer Gruppen in Mittelstadt, um sozial schwache Jugendliche, andere lokale Akteure usw. automatisch auf die Habenseite: sie erhöhten den Gesellschaftsbezug und die Pluralität, gingen mit teils emphatischer Normativität einher. Das so gefasste Politische wurde zugleich ‚öffentlicher‘: als (angestrebte) Inklusion von mehr relevanten Themen, mehr und neuen Mitwirkenden bzw. Zuhörenden, als Erhöhung der Perspektivenvielfalt durch Vervielfältigung der Netzwerke des Forums Theater.

Auch zeitgenössische Dramatik war am Theater Mittelstadt im Untersuchungszeitraum sehr gut vertreten, wenn man darunter nach 1970 entstandene Inszenierungsvorlagen versteht. 18 von 28 laufenden Produktionen qualifizierten sich unter dieser Maßgabe als zeitgenössisch; davon das Gros in den Nebenspielstätten, aber selbst im Großen Haus war es immerhin ein Drittel der Aufführungen. Dies deutet ebenfalls auf eine Bemühung zum Im-zeitgenössischen-Gespräch-Bleiben, zum Anschluss an die Diskurse der Gegenwart. Vorbehaltlich einer notwendigen Analyse der konkreten Inhalte und Potenziale der Vorlagen und Aufführungstexte würde dieser Befund für ein Weiterleben der stark autorengetriebenen Tradition des bürgerlichen Nationaltheaters sprechen (auch wenn die Autoren heute international diversi-

fizierter sind) und zeigen, dass der politische Impuls zum Aufspannen einer eigenen politischen Öffentlichkeit weiterlebt. Dabei ist freilich – *nota bene* – bemerkenswert, dass die Rezeption vor allem der sogenannten Stücke, der Dramen es ist, bei der ein Gesellschaftsbezug spürbar wird, während die Komödien konsumistisch konnotiert werden. Die gesellschaftskritische, aufklärerische Wirkung, die zumindest von der literaturorientierten historischen Forschung einer Komödie wie Lessings *Minna von Barnhelm* zugesprochen wird³¹ und die in gewisser Weise auch bezüglich Aristophanes’ und seiner Kollegen in Athen festzustellen war, findet sich in der Fallstudie gar nicht.

Diese historische Parallelisierung erinnert allerdings sogleich auch an die Kapitel II.2c diskutierte Tatsache, dass schon das Interesse der Väter des Nationaltheaters in geringerem Maße der Aufklärung durch unmittelbare Gesellschaftskritik, stattdessen zunehmend der Vervollkommenheit individueller Bildung galt. Die ästhetisch-sittliche Erziehung war es, in die sie ihre Hoffnungen setzten. Das „kalte Herz“ des zergliedernden Wissenschaftlers und das „enge Herz“ des Geschäftsmannes, dessen „Einbildungskraft, in den einförmigen Kreis seines Berufs eingeschlossen, sich zu fremder Vorstellungsart nicht erweitern kann“, sollten in einer Schule der Expressivität, die den individuellen „sinnlichen Trieb“ und mit dem gesellschaftsaffinen „Formtrieb“ versöhnte, erwärmt und erweitert werden.³² Diese Versöhnung konnte und sollte nur in der lebenslangen Erziehung des Einzelnen gelingen, in einer Herzensbildung durch die Zeit hindurch. Die „schöne Mitteilung“, die Kommunikation des gesellschaftlichen Hier und Jetzt, sollte dabei zwar, gut kantisch, ihre Rolle spielen, indem sie sich „auf das Gemeinsame aller“ bezog,³³ aber dass die Kommunikationen der „physische[n] Gesellschaft, die... in der Zeit keinen Augenblick aufhören darf, indem die moralische in der *Idee* sich bildet“, nicht dasselbe leisten und

³⁰ Siehe oben, Fußnote I/159.

³¹ Vgl. P. Weber, *Literarische und politische Öffentlichkeit*, a. a. O., S. 61ff., S. 102ff. – Zum Befund der Komödien in Mittelstadt vgl. auch die ambivalenten Aussagen der Hausleitung auf einer Ensembleversammlung: In der Komödie (als Spielstätte) sei nun „das drin, was drauf steht“ und dies sei zu begrüßen; andererseits sei der Mangel an guter Gegenwarts-Komödienliteratur zu beklagen [NH: XI/09].

³² Schiller, „Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen“, in ders., *Über Kunst und Wirklichkeit*, a. a. O., S. 261–374, hier S. 279 [Sechster Brief], S. 299–301 [Zwölfter Brief].

³³ Ebd., S. 372 [Siebenundzwanzigster Brief]. Zu Kant s. o., Fn. III/55.

nicht dasselbe sein könnten wie die ästhetische Erziehung, war auch Schiller klar und markiert ein Problem für sein Ideal kultureller Bildung.³⁴

Die Hoffnung auf ein Sich-Bilden *sowohl in die Breite als auch in die Tiefe hinein*, gemäß der Kantschen Maximen der „erweiterten“ und der „konsequenten Denkungsart“, verkennt eine Spannung, die zwischen beiden Momenten besteht.³⁵ Die Suche nach Konsistenz *kann* ein Motor zur Einbeziehung zusätzlicher Fakten und Perspektiven werden, sie muss es aber nicht. Ganz im Gegenteil *muss* die radikale Vervollkommen der eignen Bildung im Sinne einer wirklichen Integrität, eines wirklichen Mit-sich-selbst-einstimmig-Seins vielleicht *auf Kosten* einer gewissen Vielfalt gehen (erinnert sei an die innengesteuerte Theaterskepsis aus Interview Z6), so wie andererseits die konsequente Betonung der Vielfalt vielleicht den Verzicht auf Konsistenz und ‚letzte Gewissheit‘ bedeuten muss.³⁶

Der Einzelne kann *sich* bilden – in Formen, die vom vollkommen verinnerlichten Dialog mit sich selber (Denken, Meditieren) über teilverinnerlichte Varianten (Lesen, Studieren) bis hin zum explizit Dialogischen reichen (Gespräch, Debatte). Nicht aber sind die explizit dialogischen Formen privilegiert; sie markieren Stationen in einem Lebenslauf, dessen Gesamt-„Gespräch“ eben doch eines mit sich selber bleibt. Nicht die *gesamte* „Meinungsbildung“, wenn man diesen Begriff für einen Moment – nicht ganz angemessen – auf die Bildung des Einzelnen münzt, kann in „der Öffentlichkeit“ erfolgen, vielleicht nicht einmal ihr wesentlichster Teil.³⁷ Umgekehrt kann Bil-

dung des Einzelnen, sein Lernen in der (Lebens-)Zeit, für die je aktuelle, öffentliche Meinungsbildung des Kollektivs nur sehr selektiv relevant werden. Denn was in *dieser* Meinung gebildet wird, ist eben nicht „der Mensch“, sondern ein (mehr oder weniger reflexiver) gesellschaftlicher Diskurs, ggf. auch Konsens. Vom Bildungsideal „des Menschen“ aus gesehen, ist dieser Diskurs nicht mehr als maximal ein Beitrag – wie umgekehrt, von der Gesellschaft aus gesehen, die zahllosen Wahrnehmungen, Reflexionen und Schlüsse der Einzelnen nur „Diskursbeiträge“ sein können.

Dies zeigt einen Grundkonflikt zwischen Tiefenbildung und Breiteninklusion an: Je mehr eine Öffentlichkeit sich bemüht, *viele* Themen und *viele* Menschen zu inkludieren, umso irrelevanter wird sie, möglicherweise, für die Selbstverständigung des einzelnen Bürgers. Und die Selbstverständigungen der einzelnen Bürger sind für das Zu-Schlüssen-Kommen der Öffentlichkeit zumindest nicht effektiv. Entsprechend dem zuletzt Gesagten lauteten zwei der ältesten konservativen Einwände gegen die Vorstellung, in der Öffentlichkeit solle und könne Gemeinwohlbezogenes sinnvoll debattiert werden: Die Debatten würden zu lang und der Probleme seien zu viele.³⁸ In der modifizierten Form des Eingeständnisses, dass die „Verarbeitungskapazität“ der Öffentlichkeit beschränkt sei und man deshalb darauf achten müsse, dass ihre Selektivität durch strategische Öffentlichkeits-Produzenten nicht verzerrend, und das heißt vor allem: den kommunikativen Status quo affirmierend wirke, haben diese Einwände ihren Eingang auch in progressiv-normative Überlegungen zu Öffentlichkeit gefunden.³⁹

³⁴ Ebd., S. 267 [Dritter Brief]. – Wiewohl daher Habermas' Deutung, Schiller habe auf eine „Resurrektion des zerstörten Gemeinsinns“ gezielt, zulässig bleibt, ignoriert seine Zuspitzung, diese Utopie einer Resurrektion habe bei Schiller mittels einer „Revolution der Verständigungsverhältnisse“ erreicht werden sollen, zumindest dessen Ambivalenz bezüglich öffentlichem vs. privatem Vernunftgebrauch. (Vgl. J. Habermas, *Der philosophische Diskurs der Moderne*, a. a. O., S. 61, S. 63.)

³⁵ Kant beschreibt die Maxime des Mit-sich-selbst-einstimmig-Denkens gar als eine Art Weiterentwicklung des An-der-Stelle-jedes-anderen-Denkens (*Kritik der Urteilskraft*, a. a. O., S. 146 [§40]) – eine Zwangsharmonisierung des politischen Urteilens und der reflektierenden Tiefenlotung, der ich früher, bei der Konzipierung eines Bewusstseins im „Gleichgewicht“, selbst gefolgt bin (Rivera, a. a. O., S. 19). Zur erweiterten Denkungsart als Merkmal politischen Bewusstseins siehe oben, Kap. I.2e.

³⁶ „[...] es ist weitaus schöner, etwas von allem zu wissen, als alles von einer Sache zu wissen. Diese Allseitigkeit ist die allerschönste. Wenn man beides besitzen könnte, wäre es noch besser, aber wenn man wählen muss, soll man jenes wählen. Und die Welt weiß das und tut das, denn die Welt ist oft ein guter Richter.“ (Pascal, *Gedanken*, a. a. O., S. 94 [195].)

³⁷ Erinnert sei an die privatistischen Konnotationen des „Bildungsauftrags“ im Diskurs einiger Mittelstädter Zuschauer (Kap. III.2a [iii]).

³⁸ Vgl. Lippmann, *The phantom public*, a. a. O., S. 24f.

³⁹ B. Peters, *Der Sinn von Öffentlichkeit*, a. a. O., S. 84–88.

In der Fallstudie zu Mittelstadt und in aktuellen Tendenzen der Metropolentheater (s. o., Fn. 5) zeigt sich durchaus ein Bestreben, die „Verarbeitungskapazität“ zu erhöhen. Aber ist dazu das Inkludieren „der Stadt“, das Schaffen einer Diskursplattform für alle der (alleinige) patente Weg? Oder ist die disruptive Logik des Zeigens, die in Unterkapitel 2 diskutiert wurde, nicht angewiesen auch auf das Innehalten beim Einzelproblem, beim Insistieren auf der einzelnen Aufführung, auf dem einzelnen Bühnenvorgang, dem einzelnen Thema? Wäre damit der Bildungs-Latenz des Einzelnen nicht besser gedient? In den Interviews mit den Theaternachmachern in Mittelstadt tauchten solche Fragen, wenn auch nur am Rande, durchaus auf:

Ich glaub nicht mehr,... dass jede Woche vier Stücke laufen müssen. Da haben wir hier auch unglaublich viel gesprochen drüber, [der Chef dramaturg] und ich, weil ich gesagt habe: Ich denke, dieses Repertoire-Ding muss man auch noch mal ganz genau untersuchen, aber da bin ich... also, die Argumente auf der Gegenseite sind auch stark: Die Vielfalt muss man erhalten und so... Aber ich glaube einfach nicht, dass eine Stadt wie Mittelstadt jeden Abend ein anderes Stück braucht.
[P5]

Eine Stadt „braucht“ genau dann nicht jeden Abend ein anderes Stück, wenn man das ‚Bedürfnis‘ von Öffentlichkeit ähnlich dem eines Individuums beschreibt und primär nach einer in der Zeit messbaren Qualität von Lernprozessen fragt. Sich der eigentlichen Ansprüche an Öffentlichkeit aus Kapitel I.1 entsinnend – Übertragungsriemen zwischen Lebenswelt und politischem System, „Warnsystem“ usf. zu sein –, sind solche Beschreibungen und solche Fragen möglicherweise überzogen. Aber ebenso schiene es kontraintuitiv, den bürgerlichen „Bildungsauftrag“, den die Öffentlichkeit des bundesrepublikanischen Theaters geerbt hat und bejaht, kurzerhand zugunsten einer all-inklusive Diskursmaschine über Bord zu werfen. Der in dieser Arbeit allenthalben gehand-

habte Begriff der „Reflexivität“, im allgemeinsten und emphatischsten Sinne verstanden als eine Offenheit von eingespielten Praxen gegenüber einer kommunikativen Rationalisierung, die sie immer auch als „Lernaufforderung“ verstehen und annehmen⁴⁰, hat einen Gegenspieler heute vielleicht nicht nur in einer „Kommerzialisierung von Kommunikation“ (ebd., S. 324f.). Einschläge konsumistischer Ver- und Abkürzung von Diskursen haben sich in der Fallstudie zwar gefunden, aber nicht sie waren es, welche das Lernen anhand kathektischer Gehalte und darstellerischer Formen *vor allem* bedrohten.⁴¹ Es war vielmehr das Über-vieles-Reden-Müssen, die Ausgesetztheit einer Vielfalt der Stimmen und Angebote gegenüber, welche eine Reflexivität bei der Betrachtung des einzelnen Gegenstandes kaum noch zu erlauben schienen.

Erinnert sei an den Unterschied zwischen der bloß informativen Pluralität verschiedener Sichtweisen (dem „Rundumblick“), und der *meinungsbildenden* Pluralität der Argumente (s. o., Kap. III.2b[v]). Dieser Unterschied, der für den einzelnen Öffentlichkeits Teilnehmer, normativ gefasst, der wichtigste ist, wird bei der Produktion von öffentlichen Strukturen immer im Auge zu behalten sein: erneut stellt sich hier die Frage nach einer ‚angemessenen‘, weder konservativ-reproduktiven noch auch elitären Selektivität. Was das Theater als politische Öffentlichkeit angeht, so wird zu prüfen sein, ob ein ‚Weniger ist mehr‘ dem überkommenen Bildungsauftrag gerechter werden kann als eine Ausweitung kommunikativer Tätigkeit schlechthin, und welche Rolle dabei das je einzelne künstlerische „Zeigen“ und das Herstellen eines ritualistischen Raumes zu spielen haben. Eine Verdichtung und Vertiefung der Kommunikation über Aufführungen, welche die Mismatches zwischen Arena und Galerie verkleinert und das ‚Verstehen‘ verbessert, mag der patentere Weg sein, den normativen Ansprüchen an Theater gerecht zu werden, als eine Erhöhung seiner thematischen „Verarbeitungskapazität“.

⁴⁰ Vgl. Köhler, *Reflexivität und Reproduktion*, a. a. O., S. 39, S. 86.

⁴¹ Das schließt nicht aus, dass eine morgen oder übermorgen nicht länger bzw. immer spärlicher öffentlich subventionierte Stadttheaterlandschaft im Nu sich dem Konsumismus überantworten könnte und dass dies eine Gefahr für Theater als politische Öffentlichkeit darstellen würde.

Anhänge zur Fallstudie

(a) Leitfaden der Zuschauerinterviews⁴²

Interview-Nr.:

Datum:

Bemerkungen zu Rahmendaten
des Interviews:

Vorermittlung: Altersgruppe

(a) <30

(b) 30 – 49

(c) 50 – 65

(d) >65

PLZ

Themen/Fragen

(I) Einstieg: persönlicher Hintergrund

Aufmerksamkeit/
Forschungsinteresse

(1) Wann sind Sie eigentlich das erste Mal in Ihrem Leben
im Theater gewesen?

Initiation; „Urerlebnis“

(2) Gab es schon vorher/gibt es auch heute Interessen (Schule...)
die damit zu tun hatten?

Reproduktion von
Öffentlichkeit

(3) Welchen Beruf hatten/haben Ihre Eltern?

mgl. habituelle Prägung

(4) Sie sind beschäftigt als...?

Multiplikator?

(5) Neben dem Beruf: Hobbys? Mitglied in Vereinigungen? Interessen?

evtl. polit. Engagement;
Öffentlichkeits-Kontakte

(6) Wenn Sie sich mit Freunden richtig gut unterhalten: was sind Ihre
liebsten Gesprächsthemen?

Politik/Theater
genannt/nicht genannt

(II) Allgemein: Verhältnis zum Theater Mittelstadt

(1) Wie oft gehen Sie in etwa ins Theater? Wie oft davon ins
Theater Mittelstadt?

(2) Gehen Sie gerne dorthin?

(3) Gehen Sie auch manchmal zu Publikumsgesprächen/Einführungen?

kommunik. Raum ja/nein

(4) Wie schätzen Sie die Entwicklung des Theaters seit dem
Intendantenwechsel 2008 ein?

(parteiische) ‚Bewertung‘

(5) Glauben Sie, dass das Theater einen Stellenwert in der Stadt
(der Region) hat?

⁴² Im tatsächlichen Interviewverlauf vernachlässigte Fragen sind grau unterlegt.

Themen/Fragen (III) Persönliches Verhältnis zum Theater (auch Mittelstadt)	Aufmerksamkeit/ Forschungsinteresse
(1) Was schätzen Sie v. a. am Theaterbesuch?	
(2) Was empfinden Sie als am störendsten?	
(3) Wie wichtig finden Sie den Austausch mit anderen Besuchern in der Pause/nach der Aufführung?	kommunik. Raum ja/nein
(4) Können Sie mir spontan einen Moment sagen, der Sie, egal wann, im Theater so nachhaltig beeindruckt hat, dass Sie sich heute noch an ihn erinnern?	eingerechnete Latenz von Wirkungen über die aktuelle Öffentlichkeit hinaus; evtl. polit. Bezug
(5) Den beeindruckendsten Moment am Theater Mittelstadt in dieser oder der vergangenen Spielzeit?	
(6) Etwas, das Ihnen gar nicht gefallen hat?	ins Gespräch über Aufführungskommen
(IV) Umwelten des Stadttheaters	
(1) Lesen Sie auch Theaterkritiken? Wenn ja: was interessiert Sie daran?	Verhältnis zur Medien-öffentlichkeit
(2) Verstehen Sie, wenn Kommunen angesichts knapper Finanzen bei ihren Theatern stark kürzen oder diese gar schließen?	Vergleich mit Haltung der Theaterleute dazu
(3) Zum Abschluss des Gesprächs eine grundsätzliche Frage. Glauben Sie, dass im Angesicht von Film, Fernsehen, Internet und sonstigen Unterhaltungsangeboten das Theater überhaupt eine längerfristige Zukunft hat?	

(b) Leitfaden der Produzenteninterviews⁴³

Interview-Nr.:

Datum:

Bemerkungen zum Verhältnis zwischen Interviewtem
und Interviewer sowie zu Rahmendaten des Interviews

Vorermittlung: Position und Arbeitsverhältnis des
Interviewten am Theater Mittelstadt

Themen/Fragen	Aufmerksamkeit/ Forschungsinteresse
(I) Einstieg: persönlicher Hintergrund	
(1) Wie hat es dich eigentlich zum Theater verschlagen?	
(2) Gab es schon vorher Interessen (Schule...) die damit zu tun hatten?	
(3) Welchen Beruf hatten/haben Deine Eltern?	DDR-Hintergrund ja/nein Migrationshintergrund mgl. habituelle Prägung
(4) Welche Interessen gab es noch, die Du vielleicht nicht in vollem Maß weiter verfolgt hast?	Politik genannt/nicht genannt
(5) Neben dem Beruf: Hobbys? Mitglied in Vereinigungen? Interessen?	evtl. polit. Engagement
(II) Arbeitsalltag	
(1) Erzähl mir doch von einem ‚typischen‘ Arbeitstag bei Dir.	
(2) Mit welchen Personen besteht der regste Austausch? Mit welchen der wenigste?	soziometrischer Hinweis auf ‚Gefüge‘ der Interviews
(3) Welche Momente sind konfliktreich? Warum?	Entscheidungs-, Machtpunkte; Hinweis auf Diskurs-Regimes
(4) Kannst Du mir den Moment nennen der Dich in dieser oder der vergangenen Spielzeit am meisten frustriert hat?	
(5) Der Moment, der Dich am glücklichsten/stolzesten gemacht hat?	

⁴³ Im tatsächlichen Interviewverlauf vernachlässigte Fragen sind grau unterlegt.

Themen/Fragen (III) Gesellschaftsbild	Aufmerksamkeit/ Forschungsinteresse
(1) Wann würdest Du sagen, dass Du es ‚geschafft‘ hast?	Teleologie allg./persönlich
(2) Findest Du, dass Du angemessen bezahlt wirst? Warum (nicht)?	Stellung des Berufes
Hat das Theater bzw. der ... [konkreter Beruf] eine besondere gesellschaftliche Verantwortung?	
(4) Was ist für dich ‚gutes‘ Leben?	Norm und Wirklichkeit
(5) Kann die Politik dabei helfen?	
(6) Wozu ist Politik überhaupt da?	
(IV) Gesellschaftlicher Gehalt der Arbeit	
(1) Womit beschäftigst Du Dich gerade hauptsächlich?	
(2) Steht diese Produktion in einem Zusammenhang mit vorigen Arbeiten? (Wenn nein: Wäre das nicht wünschenswert?)	diskursive Kontinuität? Stellenwert derselben
(3) Was, findest Du, ist der wichtigste Aspekt dieser Produktion?	
(4) Gibt es da auch Themen, die unbearbeitet bleiben? (Warum?)	arbeitspragmatische Zwänge vs. polit. Potenzial
(5) Wie kommuniziert Ihr diese zentralen Gehalte der Arbeit nach außen?	(bes. an ÖA/Dramaturgie)
(6) Wie bekommt Ihr ein Feedback, dass sich das auch vermittelt?	Augenmerk: Zuschauergespr.
(V) Umwelten des Stadttheaters	
(1) An welchen anderen Theatern hast Du vorher gearbeitet?	
(2) Findest Du die Arbeitsbedingungen hier vergleichsweise gut oder schlecht? Woran würdest Du das v. a. festmachen?	Blick über den Tellerrand
(3) Glaubst Du, dass das Theater in der Stadt Mittelstadt einen Stellenwert hat?	
(4) Würdest Du verstehen, wenn angesichts der Gemeinde-Finanzkrise Einsparungen vorgenommen werden?	städtische Öffentlichkeit
(5) Wie wichtig findest Du eine überregionale Wahrnehmung des Theaters?	deutsche Öffentlichkeit
(6) Welche Rolle spielen dabei Kritiken?	
(7) Gab es in dieser oder der letzten Spielzeit eine Kritik oder ein sonstiges Feedback, die Dich besonders gefreut/geärgert hat?	
(8) Zum Abschluss des Gesprächs eine grundsätzliche Frage. Glaubst Du, dass im Angesicht von Film, Fernsehen, Internet und sonstigen Unterangeboten das Theater überhaupt eine längerfristige Zukunft hat?	

(c) Liste der Interviews und Aufzeichnungen

- | | | | |
|------------|--|------------|--|
| Z1 | weiblich, Anfang Dreißig, Theaterverwaltung
[nicht Mittelstadt], Oktober 2009. | AT1 | Arbeitstagebuch zur Konzipierung,
17 Einträge, Januar/Februar 2009. |
| Z2 | Ehepaar, ca. Fünfzig, Lehrer, Februar 2010. | AT2 | Arbeitstagebuch zur subjektiven Kontrolle
der Interviews, 18 Einträge, Oktober 2009
bis Januar 2010. ⁴⁴ |
| Z3 | weiblich, Mitte Vierzig, Lehrerin, April 2010. | NH | Notizheft: Notate von Stückeinführungen,
Zuschauergesprächen, Ensemblever-
sammlungen, etc. (Mai 2009 bis Mai 2010). |
| Z4 | weiblich, Anfang Dreißig, Kita-Erzieherin, April 2010. | | |
| Z5 | weiblich, Anfang Dreißig, Hausfrau, Mai 2010. | | |
| Z6 | weiblich, Ende Sechzig, Rentnerin, Juni 2010. | | |
| Z7 | weiblich, Ende Vierzig, Lehrerin, Juni 2010. | | |
| Z8 | weiblich, Anfang Sechzig, Renterin, Juni 2010. | | |
| Z9 | männlich, Siebzehn, Schüler, Juli 2010. | | |
| Z10 | männlich, ca. Fünfzig, Informatiker, Juli 2010. | | |
| P1 | Dramaturgin, Mitte Dreißig, Oktober 2009. | | |
| P2 | Chef Abteilung Licht, Ende Vierzig, Oktober 2009. | | |
| P3 | Theaterpädagogin, Mitte Vierzig, Oktober 2009. | | |
| P4 | Schauspieler, Mitte Dreißig, November 2009. | | |
| P5 | Regisseurin, Mitte Dreißig, November 2009. | | |
| P6 | Chefdramaturg, ca. Fünfzig, Dezember 2009. | | |
| P7 | Presseverantwortliche, Anfang Vierzig, Januar 2010. | | |
| P8 | Schauspieler, Mitte Fünfzig, Januar 2010.
<i>[Aufzeichnung fehlgeschlagen. Einzelne Notizen über Verlauf]</i> | | |
| P9 | Dramaturgin, Anfang Dreißig, Februar 2010.
<i>[schriftliche Rekonstruktion wesentlicher Inhalte]</i> | | |
| P10 | Chef Abteilung Ton, Mitte Vierzig, Februar 2010. | | |
| P11 | Ausstattungsleiter, Ende Vierzig, Februar 2010. | | |
| P12 | Regieassistentin, ca. Dreißig, März 2010. | | |
| P13 | Intendant, ca. Fünfzig, März 2010. | | |
| P14 | Schauspieler, Mitte Zwanzig, März 2010. | | |
| P15 | Regisseurin, Mitte Vierzig, Mai 2010. | | |

⁴⁴ Die Arbeitstagebücher werden nach Nummern der Einträge zitiert, nicht nach Datum, also z. B. [AT1: 3].
Beim Notizheft wird Monat (römische Zahl) und Jahr des Eintrags vermerkt, also z. B. [NH: X/09].

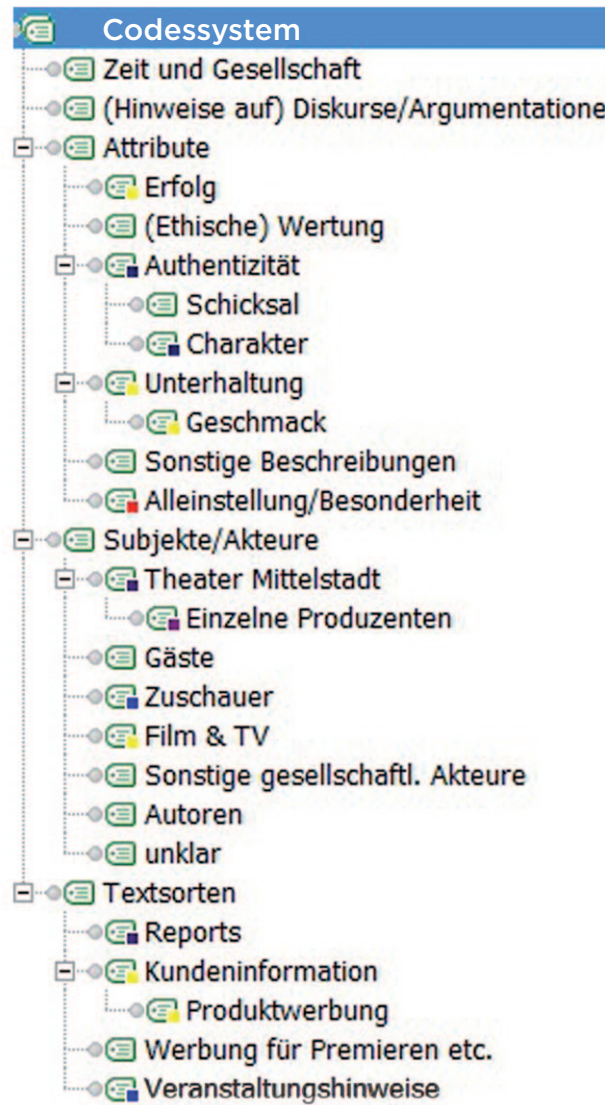
(d) Codesystem der
Zuschauerinterviews



(e) Codesystem der Produzenteninterviews



(f) Codesystem zur Website



Literatur

Abfalter, Dagmar *Das Unmessbare messen? Die Konstruktion von Erfolg im Musiktheater.*
Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, 2010

Adorno, Theodor W. *Ästhetische Theorie.* Frankfurt: stw, 1973

- „Einleitung“, in Durkheim (1996), S. 7–44
- *Erziehung zur Mündigkeit.* Vorträge und Gespräche mit Helmut Becker 1959–1969. Frankfurt: stw, 1971
- *Musikalische Schriften I–III.* Frankfurt: stw, 2003

Agnew, Jean-Christophe *Worlds apart: The market and the theater in Anglo-american thought,*
1550–1750. Cambridge et al.: Cambridge University Press, 1986

Ahlers, Christoph Joseph „Zur Kultur der politischen Rede – Möglichkeiten und Grenzen
inszenierter Politik“, in Depenheuer (Hg.) (2001), S. 159–184

Aischylos *Die Orestie.* Deutsch von Emil Staiger. Mit einem Nachwort des Übersetzers.
Stuttgart: Reclam, 1987

Allard, James Robert/Mathew R. Martin *Staging pain, 1580–1800. Violence and trauma in British theater.*
Farnham & Burlington: Ashgate, 2009

Arendt, Hannah *Das Urteilen. Texte zu Kants Politischer Philosophie.*
Herausgegeben und mit einem Essay von Ronald Beiner. München: Piper, 1985

- *Macht und Gewalt.* München: Piper, ¹⁹2009
- *Über die Revolution.* München: Piper, 1974
- *Vita activa oder Vom tätigen Leben.* München: Piper, ⁶1989
- *Wahrheit und Politik.* Berlin: Wagenbach, 2006
- *Was ist Politik?* Fragmente aus dem Nachlass. Herausgegeben von Ursula Ludz. München: Piper, ³2007

Aristoteles *Nikomachische Ethik.* Übersetzung und Nachwort von Franz Dirlmeier.
Stuttgart: Reclam, 1969

- *Poetik.* Übersetzt und herausgegeben von Manfred Fuhrmann. Stuttgart: Reclam, 1994
- *Politik.* Übersetzt und mit einleitenden Bemerkungen versehen von Eugen Rolfes. Hamburg: Meiner, ⁴1981
- *Rhetorik.* Übersetzt und herausgegeben von Gernot Krapinger. Stuttgart: Reclam, 1999

Auerbach, Erich *Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur.* Tübingen & Basel:
A. Francke Verlag, ¹⁰2001

- Bab, Julius** *Das Theater im Lichte der Soziologie.* Unveränderter Nachdruck der Ausgabe von 1931. Stuttgart: Ferdinand Enke Verlag, 1974
- Baehr, Peter** *Hannah Arendt, totalitarianism, and the social sciences.* Stanford: Stanford University Press, 2010
- Baecker, Dirk** *Wozu Theater?* Berlin: Theater der Zeit, 2013
- Barber, Benjamin** *If mayors ruled the world. Dysfunctional nations, rising cities.* New Haven & London: Yale University Press, 2013
- Barloewen, Constantin von/Manuel Rivera/Klaus Töpfer (Hg.)** *Nachhaltigkeit in einer pluralen Moderne.* Lateinamerikanische Perspektiven. Berlin: Matthes & Seitz, 2013
- Becker, Tobias** "Londoner Theater in Berlin", in Fischer-Lichte/Warstat/Littmann (Hg.) (2012), S. 377–401
- Beckerman, Bernard** *Shakespeare at the Globe, 1599–1609.* London & New York: Macmillan, 1962
- Beer, Josh** *Sophocles and the tragedy of Athenian democracy.* Westport & London: Praeger, 2004
- Benhabib, Seyla** *Hannah Arendt. Die melancholische Denkerin der Moderne.* Erweiterte Ausgabe. Frankfurt: Suhrkamp, 2006
- Benjamin, Walter** *Gesammelte Werke*, 2 Bde. Frankfurt: Zweitausendeins, 2011
- Berg, Bruce L.** *Qualitative research methods for the social sciences.* Boston et al.: Allyn & Bacon, 2009
- Bobbio, Norberto** *Rechts und Links. Gründe und Bedeutungen einer politischen Unterscheidung.* Berlin: Wagenbach, 2006
- Boenisch, Vasco** *Krise der Kritik? Was Theaterkritiker denken – und ihre Leser erwarten.* Berlin: Theater der Zeit, 2008
- Bolwin, Rolf/Peter Seibert (Hg.)** *Theater und Fernsehen. Bilanz einer Beziehung.* Opladen: Westdeutscher Verlag, 1996
- Bolz, Norbert** *Das konsumistische Manifest.* München: Wilhelm Fink Verlag, 2002
- Borradori, Giovanna** *Philosophy in a time of terror. Dialogues with Jürgen Habermas and Jacques Derrida.* Chicago & London: The University of Chicago Press, 2003
- Bourdieu, Pierre** *Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft.* Frankfurt: stw, 1987
- Böttner, Juliane** „Lesen um 1800 in Rudolstadt: Die Leserschaft und deren Lektüreverhalten in der Fürstlich offenen Bibliothek“, in W. Greiling/F. Schulz (Hg.) (2010), S. 265–280
- Brandl-Risi, Bettina** „Genuss und Kritik. Partizipieren im Theaterpublikum“, in Dietmar Kammerer (Hg.), *Vom Publicum. Das Öffentliche in der Kunst*, Bielefeld: transcript Verlag, 2012, S. 73–90

- Brasser, Martin** „In der Rolle des Individuums. Die Bedeutung von ‚Person‘ und die Etymologie von ‚persona‘“, in Karen Gloy (Hg.): *Kollektiv- und Individualbewusstsein*, Würzburg: Königshausen & Neumann, 2008, S. 53–60
- Brauneck, Manfred** *Literatur und Öffentlichkeit im ausgehenden 19. Jahrhundert*. Stuttgart: Metzler, 1974
- Brokmeier, Peter** „Hannah Arendts philosophischer Begriff des Politischen“, in Horster (Hg.) (2007), S. 27–43
- Burgtheater Wien (Hg.)** *Heldenplatz. Eine Dokumentation*. Wien: Eigenverlag, 1989
- Camus, Albert** *Der Mythos von Sisyphos*. Hamburg: Rowohlt, 1959
- Castoriadis, Cornelius** *Gesellschaft als imaginäre Institution. Entwürfe einer politischen Philosophie*. Frankfurt: stw, 1990
- Crossley, Nick/John Michael Roberts (Hg.)** *After Habermas. New perspectives on the public sphere*. Oxford: Blackwell Publishing, 2004
- Dahrendorf, Ralf** „Aktive und passive Öffentlichkeit. Über Teilnahme und Initiative im politischen Prozess moderner Gesellschaften“, in Langenbucher (Hg.) (1993), S. 42–51
- *Homo sociologicus. Ein Versuch zur Geschichte, Bedeutung und Kritik der Kategorie der sozialen Rolle*. Opladen: Westdeutscher Verlag, ¹⁵1977
- Depenheuer, Otto (Hg.)** *Öffentlichkeit und Vertraulichkeit*. Wiesbaden: Westdeutscher Verlag, 2001
- Dern, Harald** „Infame Perspektiven – zum Umgang mit dem Bösen“, in J. Klein et al. (Hg.) (2015), S. 39–58
- Derrida, Jacques** *Eine gewisse unmögliche Möglichkeit, vom Ereignis zu sprechen*, Berlin: Merve Verlag, 2003
- Deutsche Shell (Hg.)** *Jugend 2002. Zwischen pragmatischem Idealismus und robustem Materialismus* (14. Shell-Jugendstudie). Frankfurt: Fischer Taschenbuch, 2002
- Dillon, Janette** *Theatre, court and city, 1595–1610. Drama and social space in London*. Cambridge: University Press, 2000
- Dramaturgische Gesellschaft (Hg.)** *Theater in Berlin nach 1945. Materialien für eine Diskussion*. Berlin: Eigenverlag, 1984
- Drüeke, Ricarda** *Politische Kommunikationsräume im Internet. Zum Verhältnis von Raum und Öffentlichkeit*. Bielefeld: transcript Verlag, 2013
- Durkheim, Émile** *Die elementaren Formen des religiösen Lebens*. Berlin: Verlag der Weltreligionen im Insel Verlag, 2007
- *Soziologie und Philosophie*. Frankfurt: stw, ³1996
- Eggington, William** *How the world became a stage. Presence, theatricality, and the question of modernity*. Albany: State University of New York Press, 2003
- Eisermann, Gottfried** *Rolle und Maske*. Tübingen: Mohr, 1991

Engel, Wolfgang/Erika Stephan (Hg.) *Theater in der Übergangsgesellschaft. Schauspiel Leipzig 1957–2007*. Leipzig: Theater der Zeit, 2007

Engelsing, Rolf *Zur Sozialgeschichte deutscher Mittel- und Unterschichten*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1978

Englhart, Andreas *Das Theater der Gegenwart*. München: C. H. Beck, 2013

Escolme, Bridget *Talking to the audience. Shakespeare, performance, self*. Abingdon: Routledge, 2005

Fischer-Lichte, Erika „Einleitung“, in Fischer-Lichte/Warstat/Littmann (Hg.) (2012), S. 9–19

- „Einleitung: Theatralität als kulturelles Modell“, in dies. et al. (Hg.), *Theatralität als Modell in den Kulturwissenschaften*, Tübingen & Basel: Francke Verlag, 2004, S. 7–26
- „Ritualität und Grenze“, in dies. et al. (Hg.) (2003), S. 11–30
- *Theater als Modell für eine performative Kultur*. Universitätsreden 46. Saarbrücken: Universität des Saarlandes, 2000

Fischer-Lichte, Erika/Barbara Gronau/Sabine Schouten/Christel Weiler (Hg.) *Wege der Wahrnehmung. Authentizität, Reflexivität und Aufmerksamkeit im zeitgenössischen Theater*. Berlin: Theater der Zeit, 2006

Fischer-Lichte, Erika/Christian Horn/Sandra Umathum/Matthias Warstat (Hg.) *Ritualität und Grenze*. Tübingen & Basel: Francke Verlag, 2003

Fischer-Lichte, Erika/Matthias Warstat/Anna Littmann (Hg.) *Theater und Fest in Europa. Perspektiven von Identität und Gemeinschaft*. Tübingen & Basel: Francke Verlag, 2012

Froschauer, Ulrike/Manfred Lueger *Das qualitative Interview*. Wien: Facultas, 2003
Früh, Werner: Inhaltsanalyse. Sechste, überarbeitete Auflage. Konstanz: UVK, 2007

Geertz, Clifford *Local knowledge. Further essays in interpretive anthropology*. New York: Basic Books, 1983

- *The interpretation of cultures*. New York: Basic Books, 1973

Gerhards, Jürgen „Diskursanalyse als systematische Inhaltsanalyse. Die öffentliche Debatte über Abtreibungen in den USA und in der Bundesrepublik Deutschland im Vergleich“, in Keller et al. (Hg.) (2003), S. 299–324

- „Kunstsoziologie. Einleitende Bemerkungen“, in ders. (Hg.) (1997), S. 7–21
- „Politische Öffentlichkeit. Ein system- und akteurstheoretischer Bestimmungsversuch“, in Neidhardt (Hg.) (1994), S. 77–105

Gerhards, Jürgen (Hg.) *Soziologie der Kunst. Produzenten, Vermittler und Rezipienten*. Opladen: Westdeutscher Verlag, 1997

Gerhards, Jürgen/Friedhelm Neidhardt „Strukturen und Funktionen moderner Öffentlichkeit: Fragestellungen und Ansätze“, in W. R. Langenbucher (Hg.) (1993), S. 52–89

Gerhardt, Uta *Rollenanalyse als kritische Soziologie. Ein konzeptueller Rahmen zur empirischen und methodologischen Begründung einer Theorie der Vergesellschaftung*. Neuwied und Berlin: Luchterhand, 1971

- Gerhardt, Volker** „Politisches Handeln. Über einen Zugang zum Begriff der Politik“, in ders. (Hg.), *Der Begriff der Politik*, Stuttgart: Metzler, 1990, S. 291–309
- Glaser, Barney/Anselm Strauss** *Grounded Theory: Strategien qualitativer Forschung*. Bern et al.: Huber, 1998
- Gläser, Jochen/Grit Laudel** *Experteninterviews und qualitative Inhaltsanalyse*. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, 2010
- Glauser, Andrea** „Die Stadt als Kunstwerk“, in Steuerwald & Schröder (Hg.) (2013), S. 91–114
- Graham, Gordon** „Public opinion and the public sphere“, in C. J. Emden D. Midgley, *Beyond Habermas. Democracy, knowledge and the public sphere*, New York & Oxford: Berghahn Books, 2013, S. 29–41
- Gödde, Susanne** „Identität und Entgrenzung: Modelle von Gemeinschaft bei den Großen Dionysien im antiken Athen“, in Fischer-Lichte/Warstat/Littmann (Hg.), S. 47–67
- Goffman, Erving** *Interaktion: Spaß am Spiel. Rollendistanz*. München: R. Piper & Co., 1973
- *Wir alle spielen Theater. Die Selbstdarstellung im Alltag*. München: R. Piper & Co., 1969
- Gosewinkel, Dieter/Dieter Rucht** „History meets sociology: Zivilgesellschaft als Prozess“, in dies. /W. v. d. Daele/J. Kocka [Hg.], *Zivilgesellschaft – national und transnational*, WZB-Jahrbuch 2003, S. 29–55
- Greiling, Werner/Franziska Schulz** *Vom Autor zum Publikum. Kommunikation und Ideenzirkulation um 1800*. Bremen: edition lumière, 2010
- Gutjahr, Ortrud** „Spiele mit neuen Regeln? Rollenverteilungen im Regietheater“, in dies. (Hg.) (2008), S. 13–25
- Gutjahr, Ortrud (Hg.)** *Regietheater! Wie sich über Inszenierungen streiten lässt*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2008
- Habermas, Jürgen** *Der philosophische Diskurs der Moderne*. Frankfurt: stw, 1988
- *Faktizität und Geltung. Beiträge zur Diskurstheorie des Rechts und des demokratischen Rechtsstaats*. Frankfurt: stw, 1998
 - „Hannah Arendts Begriff der Macht“, in ders., *Politik, Kunst, Religion. Essays über zeitgenössische Philosophen*, Stuttgart: Reclam, 1978
 - *Strukturwandel der Öffentlichkeit. Untersuchungen zu einer Kategorie der bürgerlichen Gesellschaft*. Mit einem Vorwort zur Neuauflage. Frankfurt: stw, 1995
 - *Theorie des kommunikativen Handelns*. 2 Bde, Frankfurt: stw, 1995
 - „Vom pragmatischen, ethischen und moralischen Gebrauch der praktischen Vernunft“, in ders., *Erläuterungen zur Diskursethik*, Frankfurt: stw, 1991, S. 100–118
 - *Vorstudien und Ergänzungen zur Theorie des kommunikativen Handelns*. Frankfurt: stw, 1995
- Habermas, Jürgen, et al.** *Student und Politik*. Neuwied: Luchterhand, 1961
- Hänzi, Denis** *Die Ordnung des Theaters. Eine Soziologie der Regie*. Bielefeld: transcript Verlag, 2013
- Häußermann, Hartmut/Dieter Läßle/Walter Siebel** *Stadtpolitik*. Frankfurt: edition suhrkamp, 2008

Heeg, Günther „Die Zeitgenossenschaft des Theaters“, in Gutjahr (Hg.) (2008), S. 29–39

Hellmann, Kai-Uwe *Soziologie der Marke*. Frankfurt: stw, 2003

Hill, Janet *Stages and playgoers: From guild plays to Shakespeare*. Montreal et al.: McGill-Queen's University Press, 2002

Hirschman, Albert O. *Tischgemeinschaft. Zwischen öffentlicher und privater Sphäre*. Wien: Passagen Verlag, 1997

Hirschkop, Ken „Justice and drama: on Bakhtin as a complement to Habermas“, in Crossley & Roberts (Hg.) (2004), S. 49–66

Höffe, Otfried (Hg.) *Niccolò Machiavelli: Der Fürst*. Klassiker auslegen Bd. 50. Berlin: Akademie Verlag, 2012

Hofmann, Gunter „Öffentlichkeit im Zeitalter von Marketing und Günter Jauch – ein Lagebericht“, in Horster (Hg.) (2007), S. 69–84

Hofmannsthal, Hugo von *Gesammelte Werke in zehn Einzelbänden*. Frankfurt: Fischer Taschenbuch Verlag, 1979ff.

Horsman, Yasco *Theaters of justice. Judging, staging, and working through in Arendt, Brecht, and Delbo*. Stanford: Stanford University Press, 2011

Horster, Detlef (Hg.) *Verschwindet die politische Öffentlichkeit?* Hannah-Arendt-Lectures und Hannah-Arendt-Tage 2006. Weilerswist: Velbrück Wissenschaft, 2007

Iden, Peter *Der verbrannte Schmetterling. Wege des Theaters in die Wirklichkeit*. Hamburg & Leipzig: Europäische Verlagsanstalt, 2010

Iden, Peter (Hg.) *Warum wir das Theater brauchen*. Frankfurt: Suhrkamp, 1995

Jessner, Leopold *Schriften. Theater der zwanziger Jahre*. Herausgegeben von Hugo Fetting. Berlin: Henschelverlag, 1979

Kaden, Christian „Abschied von der Harmonie der Welt. Zur Genese des neuzeitlichen Musik-Begriffs“, in Wolfgang Lipp (Hg.), *Gesellschaft und Musik: Wege zur Musiksoziologie*, Berlin: Duncker & Humblot, 1992, S. 27–53

- „Das ANDERE als kosmologische Regulationsinstanz in der Musik“, in Hans Poser/Bruno B. Reuer (Hg.), *Bildung Identität Religion. Fragen zum Wesen des Menschen*, Berlin: Weidler, 2004, S. 181–194
- *Des Lebens wilder Kreis. Musik im Zivilisationsprozess*. Kassel et al.: Bärenreiter, 1993

Kant, Immanuel *Kritik der Urteilskraft*. Hamburg: Meiner, 1990

- *Über den Gemeinspruch: Das mag in der Theorie richtig sein, taugt aber nicht für die Praxis*/Zum ewigen Frieden. Hamburg: Meiner, 1992

Kantorowicz, Ernst H. *Die zwei Körper des Königs. Eine Studie zur politischen Theologie des Mittelalters*. München: dtv, 1994

- Kastan, David Scott** „Proud majesty made a subject: Shakespeare and the spectacle of rule“, in *Shakespeare Quarterly*, 37 (4), 1986, S. 459–475
- Keller, Reiner** „Wissenssoziologische Diskursanalyse als interpretative Analytik“, in ders. et al. (Hg.) (2005), S. 49–75
- Keller, Reiner, et al.** „Die vielgestaltige Praxis der Diskursforschung – Eine Einführung“, in dies. (Hg.) (2003), S. 7–18
- Keller, Reiner (Hg.)** *Die diskursive Konstruktion von Wirklichkeit*. Konstanz: UVK, 2005
- Keller, Reiner (Hg.)** *Handbuch Sozialwissenschaftliche Diskursanalyse*. Band II: Forschungspraxis. Opladen: Leske + Budrich, 2003
- Kindermann, Heinz** *Das Theaterpublikum der Antike*. Salzburg: Otto Müller Verlag, 1979
- *Das Theaterpublikum der Renaissance*. 2 Bde. Salzburg: Otto Müller Verlag, 1984–86
- Klein, Josef** „Dialogblockaden. Dysfunktionale Wirkungen von Sprachstrategien auf dem Markt der politischen Kommunikation“, in ders./Hajo Diekmannsheke (Hg.): *Sprachstrategien und Dialogblockaden*, Berlin & New York: De Gruyter, 1996, S. 3–29
- Klein, Julian, et al. (Hg.)** *Infame Perspektiven. Grenzen und Möglichkeiten von Performativität und Imagination*. Berlin: Theater der Zeit, 2015
- Klotz, Volker** *Dramaturgie des Publikums: wie Bühne und Publikum aufeinander eingehen*. Zweite, durchgesehene Auflage. Würzburg: Königshausen und Neumann, 1998
- Klueting, Harm** *Das Konfessionelle Zeitalter 1525–1648*. Stuttgart: Ulmer, 1989
- Köhler, Thomas** *Reflexivität und Reproduktion. Zur Sozialtheorie der Kultur der Moderne nach Habermas und Bourdieu*. Hannover: Offizin, 2001
- Kolbe, Christine** *Digitale Öffentlichkeit. Neue Wege zum ethischen Konsens*. Berlin: Berlin University Press, 2008
- Kombüchen, Stefan** *Von der Erlebnisgesellschaft zur Mediengesellschaft. Die Evolution der Kommunikation und ihre Folgen für den sozialen Wandel*. Münster: LIT Verlag, 1999
- Korte, Hermann** „Historische Theaterpublikumsforschung“, in ders./H.-J. Jakob (Hg.) (2012), S. 9–53
- Korte, Hermann/Hans-Joachim Jakob (Hg.)** „Das Theater glich einem Irrenhause“. *Das Publikum im Theater des 18. und 19. Jahrhunderts*. Heidelberg: Universitätsverlag Winter, 2012
- Kraus, Dorothea** *Theaterproteste. Zur Politisierung von Straße und Bühne in den 1960er Jahren*. Frankfurt & New York: Campus, 2007
- Kromrey, Helmut** *Empirische Sozialforschung. Achte, durchgreifend überarbeitete und erweiterte Auflage*. Opladen: Leske + Budrich, 1998

- Lamnek, Siegfried** *Qualitative Sozialforschung. Band 2: Methoden und Techniken.* München: Psychologie Verlags Union, 1989
- Langenbucher, Wolfgang (Hg.)** *Politische Kommunikation. Grundlagen, Strukturen, Prozesse.* Wien: Braumüller, 1993
- Laub Coser, Rose** *Soziale Rollen und soziale Strukturen.* Graz & Wien: Nausner & Nausner, 1999
- Lehmann, Harry** *Die flüchtige Wahrheit der Kunst. Ästhetik nach Luhmann.* München: Wilhelm Fink Verlag, 2006
- Leisentritt, Gudrun** *Das eindimensionale Theater. Beitrag zur Soziologie des Boulevardtheaters.* München: Minerva-Publikation, 1979
- Lenk, Kurt/Berthold Franke** *Theorie der Politik. Eine Einführung.* Frankfurt & New York: Campus, 1987
- Lepenies, Philipp** *Art, politics, and development. How linear perspective shaped policies in the Western world.* Philadelphia: Temple University Press, 2014
- Lepenies, Wolf** *Die drei Kulturen. Soziologie zwischen Literatur und Wissenschaft.* Frankfurt: Fischer Taschenbuch Verlag, 2002
- Lessing, Gotthold Ephraim** *Die Aber kosten Überlegung. Dichtungen, Kritiken, Briefe.* Berlin: Verlag Neues Leben, 1981
- Lippmann, Walter** *Public opinion.* New York: Macmillan, 1949
- *The phantom public. A sequel to „Public opinion“.* New York: Macmillan, 1927
- Luhmann, Niklas** *Politische Planung.* Opladen: Westdeutscher Verlag, 2007
- *Ökologische Kommunikation: Kann die moderne Gesellschaft sich auf ökologische Gefährdungen einstellen?* Opladen: Westdeutscher Verlag, 1986
- Machiavelli, Niccolò** *Il Principe. Der Fürst.* Ital./dt., übersetzt und herausgegeben von Philipp Rippel. Stuttgart: Reclam, 1986
- Machon, Josephine** *Immersive Theatres. Intimacy and immediacy in contemporary performance.* Houndmills & New York: Palgrave Macmillan, 2013
- Maltzan, Hermann Freiherr von** *Volk und Schauspiel.* Berlin: Walther & Apolant, 1888
- Markantonatos, Andreas/Bernhard Zimmermann (Hg.)** *Crisis on stage. Tragedy and comedy in late fifth-century Athens.* Berlin & Boston: de Gruyter, 2012
- McCloskey, Deirdre N.** *The bourgeois virtues. Ethics for an age of commerce.* Chicago & London: University of Chicago Press, 2006
- Mead, George Herbert** *Mind, self, and society. From the standpoint of a social behaviorist.* Chicago & London: University of Chicago Press, 1967

-
- Medaille, Ann** „Creativity and craft: the information-seeking behavior of theatre artists”, in *Journal of Documentation*, 66(3), 2010, S. 327-347
- Meyer, Thomas/Rüdiger Ontrup/Christian Schicha** *Die Inszenierung des Politischen. Zur Theatralität von Mediendiskursen*. Wiesbaden: Westdeutscher Verlag, 2000
- Miller, Arthur** *Broadway von O'Neill bis heute. Essays zum Theater*. Leipzig & Weimar: Gustav Kiepenheuer Verlag, 1986
- Mills, Sara** *Discourse*. London & New York: Routledge, 1997
- Mouffe, Chantal** *Über das Politische. Wider die kosmopolitische Illusion*. Frankfurt: edition suhrkamp, 2007
- Moulian, Tomás** *Chile actual. Anatomía de un mito*. Santiago: LOM/ARCIS, 1997
- Müller, Sven-Oliver** „Die Politik des Schweigens. Veränderungen im Publikumsverhalten in der Mitte des 19. Jahrhunderts“, in *Geschichte und Gesellschaft. Zeitschrift für historische Sozialwissenschaft*, 38 (1), Januar-März 2012, S. 48–85
- Münkler, Herfried** „Politikwissenschaft. Zu Geschichte und Gegenstand, Schulen und Methoden des Fachs“, in ders. /Iring Fetscher: *Politikwissenschaft*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1985, S. 10–24
- Mutz, Diana C.** *Hearing the other side. Deliberative versus participatory democracy*. Cambridge et al.: Cambridge University Press, 2006
- Nassehi, Armin** *Der soziologische Diskurs der Moderne*. Frankfurt: stw, 2009
- Negt, Oskar/Alexander Kluge** *Öffentlichkeit und Erfahrung. Zur Organisationsanalyse von bürgerlicher und proletarischer Öffentlichkeit*. Frankfurt: Suhrkamp, 1972
- Neidhardt, Friedhelm** „Öffentlichkeit, öffentliche Meinung, soziale Bewegungen“ in ders. (Hg.) (1994), S. 7–41
- Neidhardt, Friedhelm (Hg.)** *Öffentlichkeit, öffentliche Meinung, soziale Bewegungen*. Kölner Zeitschrift für Soziologie und Sozialpsychologie, Sonderheft 34. Opladen: Westdeutscher Verlag, 1994
- Nietzsche, Friedrich** *Die Geburt der Tragödie. Oder: Griechentum und Pessimismus*. Stuttgart: Reclam, 1993
- Nightingale, Carl H.** *Segregation. A global history of divided cities*. Chicago & London: University of Chicago Press, 2012
- Nolte, Paul** „Nach der Revolution – Europäisches Theater im demokratischen Zeitalter“, in Fischer-Lichte/Warstat/Littmann (Hg.), S. 301–304
- Oates, Mary I./William J. Baume** „On the economics of the theater in Renaissance London“, in *Swedish Journal of Economics*, 74(1), 1972, S. 136–160
- Oberreuter, Heinrich** „Image statt Inhalt? Möglichkeiten und Grenzen inszenierter Politik“, in Depenheuer (Hg.) (2001), S. 145–157

O'Connell, Michael „The idolatrous eye: iconoclasm, anti-theatricalism, and the image of the Elizabethan theater“, in *English Literary History*, 52(2), 1985, S. 279–310

Olsson, Michael R. “All the world's a stage – the information practices and sense-making of theatre professionals”, in *Libri*, 60(3), 2010, S. 241–252

Panzner, Silke *Von wegen blauäugig! Schauspielerinnen in bewegten Zeiten*. Berlin: Neues Leben, 2014

Parsons, Talcott *Das System moderner Gesellschaften*. München: Juventa Verlag, 1972

- *Sozialstruktur und Persönlichkeit*. Eschborn: Verlag Dietmar Klotz, 2002
- *The social system*. Glencoe: The Free Press, 1952

Pascal, Blaise *Gedanken*. Leipzig 1992

Peters, Bernhard *Der Sinn von Öffentlichkeit*. Herausgegeben von Hartmut Weßler. Frankfurt: stw, 2007

- „Deliberative Öffentlichkeit“, in Lutz Wingert/Klaus Günther (Hg.): *Die Öffentlichkeit der Vernunft und die Vernunft der Öffentlichkeit*, Festschrift für Jürgen Habermas, Frankfurt: stw, 2001, S. 655–677

Platon *Der Staat*. Übersetzt und herausgegeben von Karl Vretska. Bibliographisch ergänzte Ausgabe. Stuttgart: Reclam, 2000

Plessner, Helmuth *Das Problem der Öffentlichkeit und die Idee der Entfremdung*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1960

Primavesi, Patrick *Das andere Fest. Theater und Öffentlichkeit um 1800*. Frankfurt & New York: Campus, 2008

Putnam, Hilary *The collapse of the fact/value dichotomy and other essays*, Cambridge & London: Harvard University Press, 2002

Radbourne, Jennifer/Hilary Glow/Katya Johanson “Knowing and measuring the audience experience”, in dies. (Hg.), *The audience experience. A critical analysis of audiences in the performing arts*. Bristol & Chicago: intellect, 2013, S. 3–13

Rawls, John *Eine Theorie der Gerechtigkeit*. Frankfurt: stw, 1979

Reckwitz, Andreas *Die Transformation der Kulturtheorien. Zur Entwicklung eines Theorieprogramms*. Weilerswist: Velbrück Wissenschaft, 2000

Reese-Schäfer, Walter *Klassiker der politischen Ideengeschichte. Von Platon bis Marx*. München & Wien: Ouldenburg Verlag, 2007

Rehberg, Karl Siegbert „Kultur“, in Hans Joas (Hg.), *Lehrbuch der Soziologie*. Frankfurt & New York: Campus, 2001, S. 64–92

Renn, Joachim „Wie ist das Bewusstsein am Diskurs beteiligt? Handlungstheoretische Überlegungen zur performativen Beziehung zwischen Semantik und Intentionalität“, in Keller et al. (Hg.) (2005), S. 101–126

-
- Riehle, Wolfgang** *Das Beiseitesprechen bei Shakespeare. Ein Beitrag zur Dramaturgie des elisabethanischen Dramas.* München: Eigenverlag, 1964
- Riesman, David/Nathan Glazer/Reuel Denney** *The lonely crowd. A study of the changing American character.* New Haven & London: Yale University Press, 2001
- Rivera, Manuel** *Umweltbewusstsein – Kritik und Perspektiven. Ein Forschungskonzept auf dem Prüfstand.* Saarbrücken: VDM Verlag, 2007
- Rosa, Hartmut** *Weltbeziehungen im Zeitalter der Beschleunigung. Umrisse einer neuen Gesellschaftskritik.* Frankfurt: stw, ²2013
- Roselli, David Kawalko** *Theater of the people. Spectators and society in ancient Athens.* Austin: University of Texas Press, 2011
- Ruge, Enno** *Bühnenpuritaner. Zum Verhältnis von Puritanern und Theater im England der Frühen Neuzeit.* Berlin & New York: De Gruyter, 2011
- Rüskamp, Wulf** *Dramaturgie ohne Publikum. Lessings Dramentheorie und die zeitgenössische Rezeption von „Minna von Barnhelm“ und „Emilia Galotti“.* Köln & Wien: Böhlau Verlag, 1984
- Scherl, August** *Berlin hat kein Theaterpublikum! Vorschläge zur Beseitigung der Mißstände unseres Theaterwesens.* Berlin: Selbstverlag, 1898
- Schiller, Friedrich** *Sämtliche Gedichte.* Frankfurt & Leipzig: Insel, ³1994
- *Über Kunst und Wirklichkeit.* Schriften und Briefe zur Ästhetik. Leipzig: Reclam, 1975
- Schmidt, Ulf** „It's not the economy, stupid! Was die Statistiken des Deutschen Bühnenvereins über die Situation öffentlicher Theater erzählen“, in Heinrich-Böll-Stiftung (Hg.), *Bremen ohne Kohle. Theater zwischen Niedergang und Aufbruch*, Berlin 2014
- Schmitt, Carl** *Der Begriff des Politischen. Text von 1932 mit einem Vorwort und drei Corollarien*, Berlin: Duncker & Humblot, ⁷2002
- *Die geistesgeschichtliche Lage des heutigen Parlamentarismus.* Berlin: Duncker & Humblot, ⁹2010
 - *Hamlet oder Hekuba. Der Einbruch der Zeit in das Spiel.* Stuttgart: Klett-Cotta, 1985
- Schmitt, Peter** *Schauspieler und Theaterbetrieb. Studien zur Sozialgeschichte des Schauspielerstandes im deutschsprachigen Raum 1700–1900.* Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1990
- Schneider, Rolf** *Theater in einem besiegten Land. Dramaturgie der deutschen Nachkriegszeit 1945–1949.* Frankfurt & Berlin: Ullstein, 1989
- Schorske, Carl E.** *Wien. Geist und Gesellschaft im Fin de Siècle.* München: Piper, ²1997
- Schulze, Gerhard** *Die Erlebnisgesellschaft. Kulturosoziologie der Gegenwart.* Frankfurt & New York: Campus, ⁷1997
- Schütz, Alfred/Talcott Parsons** *Zur Theorie sozialen Handelns. Ein Briefwechsel.* Frankfurt: stw, 1977

- Schwab-Trapp, Michael** „Methodische Aspekte der Diskursanalyse. Probleme der Analyse diskursiver Auseinandersetzungen am Beispiel der deutschen Diskussion über den Kosovokrieg“, in Keller et. al. (Hg.) (2003); S. 169–195
- Seibert, Thomas-Michael** „Zuschreibung – die Feststellung der Infamie im Gerichtssaal“, in J. Klein et al. (Hg.) (2015), S. 59–75
- Sennett, Richard** *Fleisch und Stein. Der Körper und die Stadt in der westlichen Zivilisation*. Berlin: stw, 1997
- *Verfall und Ende des öffentlichen Lebens. Die Tyrannei der Intimität*. Frankfurt: Fischer Taschenbuch, 1986
- Sheikh, Simon (Hg.)** *In the place of the public sphere?* Berlin: b_books, 2005
- Shevtsova, Maria** *Sociology of theatre and performance*. Verona: QuiEdit, 2009
- Shklar, Judith** *Liberalismus der Furcht*. Berlin: Matthes & Seitz, 2013
- Simmel, Georg** *Soziologie. Untersuchungen über die Formen der Vergesellschaftung*. Gesamtausgabe Bd. 11, Frankfurt: stw, 1995
- Staiger, Emil** *Gipfel der Zeit. Studien zur Weltliteratur*. Zürich & München: Artemis Verlag, 1979
- Staubmann, Helmut** „Handlung und Ästhetik. Zum Stellenwert der ‚affektiv-kathektischen Handlungsdimension‘ in Parsons’ allgemeiner Theorie des Handelns“, in *Zeitschrift für Soziologie*, 24(2), 1995, S. 95–114
- Stegemann, Bernd** *Kritik des Theaters*. Berlin: Theater der Zeit, 2013
- Steiner, George** *Der Tod der Tragödie. Ein kritischer Essay*. Frankfurt: stw, 1981
- Steuerwald, Christian** „Mit Goffman im Theater. Inszenierungsweisen von Kunstorten und ihren Besuchern“, in ders. / Frank Schröder (Hg.) (2013), S. 201–225
- Steuerwald, Christian / Frank Schröder (Hg.)** *Perspektiven der Kunstsoziologie. Praxis, System, Werk*. Wiesbaden: Springer, 2013
- Straton, David** “Catharsis reconsidered”, in *Australian and New Zealand Journal of Psychiatry*, 24(4), 1990, S. 543–551
- Szokolczai, Arpad** *Comedy and the public sphere. The rebirth of theatre as comedy and the genealogy of the modern public arena*. New York & London: Routledge, 2013
- Tenbruck, Friedrich H.** *Die kulturellen Grundlagen der Gesellschaft. Der Fall der Moderne*. Opladen: Westdeutscher Verlag, 1989
- Tomlinson, Thomas Brian** *A study of Elizabethan and Jacobean tragedy*. London et al.: Cambridge University Press, 1964
- Trencsényi-Waldapfel, Imre** *Von Homer bis Vergil. Gestalten und Gedanken der Antike*. Berlin & Weimae: Aufbau-Verlag, 1969

Ullrich, Renate *Mein Kapital bin ich selber. Gespräche mit Theaterfrauen in Berlin-O 1990/1991.* Berlin: Zentrum für Theaterdokumentation und -information, 1991

Valencia Rincón, María Dolores „Religión, heroísmo y sacrificio. Algunas notas sobre la fortuna teatral de María Estuardo“, in Irene Romera Pintor/Josep Lluís Sirera (Hg.), *La mujer: de los bastidores al proscenio en el teatro del siglo XVI*, Valencia: Universitat de Valencia, S. 319–336

Veblen, Thorstein *Theorie der feinen Leute. Eine ökonomische Untersuchung der Institutionen.* Frankfurt: Fischer Taschenbuch Verlag, 62000

Wagner, Meike *Theater und Öffentlichkeit im Vormärz. Berlin, München und Wien als Schauplätze bürgerlicher Medienpraxis.* Berlin: Akademie Verlag, 2013

Weber, Max „Politik als Beruf“, in ders., *Schriften zur Sozialgeschichte und Politik*, Stuttgart: Reclam, 1997, S. 271–339

- „Soziologische Grundbegriffe“, in ders., *Wirtschaft und Gesellschaft*, Neu-Isenburg: Melzer, 2005, S. 1–42
- „Wissenschaft als Beruf“ in ders., *Gesammelte Aufsätze zur Wissenschaftslehre*, Tübingen: Mohr, 1988, S. 582–613

Weber, Peter *Literarische und politische Öffentlichkeit. Studien zur Berliner Aufklärung.* Herausgegeben von Iwan Michelangelo D'Aprile und Winfried Siebers. Berlin: Berliner Wissenschafts-Verlag, 2006

Weil, Rudolf *Das Berliner Theaterpublikum unter A. W. Ifflands Direktion (1796–1814). Ein Beitrag zur Methodologie der Theaterwissenschaft.* Berlin: Selbstverlag der Gesellschaft für Theatergeschichte, 1932

Weimann, Robert *Shakespeare und die Macht der Mimesis. Autorität und Repräsentation im elisabethanischen Theater.* Berlin & Weimar: Aufbau-Verlag, 1988

Wernet, Andreas *Einführung in die Interpretationstechnik der Objektiven Hermeneutik.* Wiesbaden: VS Verlag, 32009

Wilamowitz-Möllendorff, Ulrich von *Zukunftsphilologie! Eine Erwiderung auf F. Nietzsches „Geburt der Tragödie“*, Berlin und Leipzig: Bär & Hermann, 1872

Wilke, Jürgen „Medien- und Kommunikationsgeschichte um 1800. Erscheinungsformen, Determinanten, Grundfragen“, in W. Greiling/F. Schulz (Hg.) (2010), S. 37–52

Woolf, Virginia *Zwischen den Akten.* Roman. Frankfurt: Fischer Taschenbuch, 1999

Fotografie

Titelmotiv: Andrey Kuzmin/Veer

Bildmotiv vor Kapitel I: Karl-Heinz Laube/pixelio



Institute for Advanced Sustainability Studies (IASS) e. V.

Das 2009 in Potsdam gegründete Institut für Nachhaltigkeitsstudien ist zugleich eine international vernetzte Forschungseinrichtung und ein transdisziplinär arbeitender Thinktank. Ziel des mit öffentlichen Mitteln geförderten Instituts ist es, mit seiner Spitzenforschung Entwicklungspfade für die globale Transformation zu einer nachhaltigen Gesellschaft aufzuweisen und interaktiv den Dialog zwischen Wissenschaft, Politik und Gesellschaft zu fördern. Forschungsgebiete sind die globale Nachhaltigkeitspolitik, innovative Technologien für die Energieversorgung der Zukunft, die nachhaltige Nutzung von Ressourcen wie Ozeane, Böden oder Rohstoffe sowie die Herausforderungen für unser Erdsystem durch Klimawandel und Luftverschmutzung.

IASS Dissertation

Institute for Advanced Sustainability Studies Potsdam (IASS) e. V.

Adresse:

Berliner Straße 130
14467 Potsdam
Deutschland
Telefon 0049 331-28822-340
www.iass-potsdam.de

E-Mail:

media@iass-potsdam.de

Vorstand:

Prof. Dr. Dr. h. c. mult. Klaus Töpfer
Prof. Dr. Mark Lawrence

ISBN: 987-3-943550-02-3

DOI: 10.2312/iass.2015.022

