

Das Theater als Trope: Von der Einheit der Institution zur Differenz der Formate*

Dirk Baecker
Zeppelin University

I.

In menschlichen Gesellschaften ist das Theater eine Institution. Man hat immer schon Theater gespielt, angefangen bei den Tänzen und Maskenspielen der Stammesgesellschaften über die Mysterien, Komödien und Tragödien der Antike, die Passionsspiele des Mittelalters, die Puppen- und Schattenspiele verschiedener Hochkulturen und die Dramen und Lustspiele der Moderne bis zu den aktuellen Formen des Multimediatheaters der Gegenwart, und man wird vermutlich auch weiterhin Theater spielen, und sei es nur, weil es kaum eine geeignetere Form gibt, die Tücken der menschlichen Kommunikation, die Täuschungsanfälligkeit des menschlichen Umgangs miteinander, zu erkunden (Agnew 1986). Das Theater ist die Form schlechthin, um der Beobachtung des Menschen durch den Menschen selbst eine Form zu geben und so die Beobachtung zweiter Ordnung in die Gesellschaft wieder einzuführen und dort auf ihre Verführung und Ansteckung, ihre Risiken und Gefahren hin – zu beobachten. Eine der mächtigsten Theatertheorien überhaupt, die Theorie René Girards, sieht deshalb im Theater eine der wesentlichen Voraussetzungen dafür, dass die Dynamik einer rivalisierenden Imitation, die jede Gesellschaft heimzusuchen droht, überhaupt erkannt und einigermaßen gebändigt werden konnte (Girard 1987 und 1991).

Wie die menschliche Gesellschaft selber, aber auch wie die Welt, das Leben, der Mensch oder das Bewusstsein ist das Theater eine Einmalerverfindung. Das macht es schwer, es mit anderen Fällen zu vergleichen. Der Vergleich jedoch ist der Königsweg, um wissenschaftliche Argumentationen zu entwickeln, die theoretisch kontrolliert und empirisch belegt werden können. Wenn man nicht vergleichen kann, kann man nur feiern oder ablehnen, aber nicht beurteilen. Dann ist etwas eine Institution. Die Wissenschaft behilft sich in solchen Fällen mit der Einführung interner Vergleichbarkeit. Man beschreibt die Geschichte des Theaters, die regionalen Varianten, die verschiedenen Gattungen, die zugrunde liegenden Ästhetiken, die Organisationsformen, die verschiedenen Formen

* Manuskript zum Vortrag in der Ringvorlesung "Die Kritik der Institution: Recherchen zum Stadttheater der Zukunft", Hessische Theaterakademie in Zusammenarbeit mit Theater Freiburg, Frankfurt am Main, 20. Mai 2010.

gesellschaftlicher Akzeptanz und Einbettung, möglicherweise auch das Verhältnis zu anderen Künsten. Damit bewegt man sich jedoch streng im Rahmen der Institution. Man stellt sie nicht in Frage und kommt ihr nicht auf die Spur, sondern man unterscheidet nur Grade: Grade der Ausdifferenzierung, Grade der Entwicklung, Grade der Subtilität, Grade der Anerkennung.

Einen Schritt weiter kommt man, wenn man nach dem Problem fragt, das die Einmalerfindung der jeweiligen Institution löst. Für die Welt, das Leben, den Menschen, die Gesellschaft oder das Bewusstsein ist das wohl eher nicht möglich, aber für das Theater ist dies möglich. Wir haben es eben schon getan. Man kann nach der Funktion des Theaters in der Gesellschaft und für die Gesellschaft fragen und diese Frage durch einen Verweis auf das Problem beantworten, das das Theater löst. So haben wir gerade gesagt, dass das Theater das Problem löst, die Dynamik der Imitationskonflikte, die in der für die Gesellschaft unvermeidbaren Struktur der Beobachtung zweiter Ordnung stecken, auf der Bühne darzustellen, damit der kritischen Beobachtung der Gesellschaft auszusetzen und die in ihr liegenden Gefahren dadurch zu bannen. Das ist angesichts der aktuellen Wiederentdeckung von Ansteckungsprozessen menschlicher Verhaltensweisen durch die Soziophysik, eine Art Epidemiologie der Kommunikation (Ball 2004), so aktuell wie eh und je. Menschen orientieren sich in ihren Bedürfnissen und Interessen aneinander, bestärken sich dadurch in diesen Bedürfnissen und Interessen, geraten dadurch jedoch auch in Konkurrenz miteinander um dieselben Einsätze und müssen daher mit Mühe und Not dazu gebracht werden, wieder getrennte Wege zu gehen (Tarde 2009).

Die Zwergkänguruhs, die in den 1980er Jahren am Lehrstuhl für Verhaltensforschung an der Universität Bielefeld erforscht worden sind (Volger o.J.), hatten ein ähnliches Problem. Auch bei ihnen kam es ab und an zu unerklärlichen Gewaltausbrüchen, die nur dadurch gestoppt werden konnten, dass sich wie auf ein Kommando alle Tiere in eine Reihe hockten, gemeinsam in die selbe Richtung in den Wald hineinschauten und sich allmählich beruhigten. Die wechselseitige Selbstwahrnehmung wurde unterbrochen und durch koordinierte Fremdwahrnehmung ersetzt.

Das Theater ist nichts anderes als eine alternative Form einer solchen Unterbrechung eines kommunikativen Kurzschlusses, allerdings mit der zusätzlichen Leistung, bei Bedarf das Zustandekommen solcher Kurzschlüsse inklusive ihrer Auflösung selbst zum Gegenstand der Beobachtung machen, das heißt auf die Bühne bringen zu können. Wir haben es demnach hier mit einer Theorie der Funktion des Theaters in der Gesellschaft und für die Gesellschaft zu tun, die die Institution des Theaters zum einen zu würdigen, sie jedoch zum anderen auch mit Alternativen zu vergleichen und dadurch in gewisser Weise aufzulösen vermag.

II.

Denn darauf kommt es uns im Folgenden an. Spätestens dann, wenn die Institution des Theaters politisch monopolisiert wird, wird es interessant und notwendig, dafür Sorge zu tragen, dass das Theater gegenüber diesem Zugriff, so sehr es ihn selber immer wieder sucht und fordert, doch einen gewissen Spielraum behält. Die Gesellschaft kann es sich nicht leisten, eine Institution der kritischen Überwachung von Dynamiken der Beobachtung zweiter Ordnung an ein System zu verlieren, das seine eigenen Interessen der Einschränkung und Koordination dieser Beobachtung zweiter Ordnung verfolgt. Das System der Politik regelt Chancen willkürlicher Entscheidungen im Medium der Macht (Luhmann 2000). Man kann es nicht riskieren, das Theater dieser Art von Machtkalkül zu unterwerfen, sondern muss darauf achten, dass es bei Bedarf auch diesen Zugriff thematisieren, das heißt auf der Bühne darstellen kann. Nichts anderes fordert man, seit man die Autonomie der Kunst im Allgemeinen und des Theaters im Besonderen fordert.

Das Thema ist nicht neu. Vermutlich standen bereits die Schamanen der Maskenspiele in den Stammesgesellschaften in dem Konflikt, bestimmte Zustände und Befindlichkeiten ihres Stammes im Auftrag ihrer Ältesten jetzt und so nicht zu thematisieren und eher andere Themen zu unterstreichen, die opportuner schienen. Und den Priestern der Mysterienspiele, den Dramatikern des antiken Theaters, den Schaustellern der Marktspiele und den Bühnenautoren des höfischen Theaters ging es mit Sicherheit nicht anders. Wenn eine Institution eine Funktion erfüllt, und anders käme es nicht zu ihrer Institutionalisierung, ist sie dem gesellschaftlichen Streit und dem Zugriff unterschiedlicher Interessen inklusive politischen Versuchen der Koordination und Moderation dieser Interessen ausgesetzt.

Im Zeitalter der Nationalstaaten kam es jedoch zu einer weiteren Zuspitzung dieses Streits und dieser Zugriffe. Im Schnittpunkt der Bemühungen um eine Nationalsprache und eine nationale Kultur einerseits und der Mobilisierung neuer Steuerquellen und der Ausbildung des Wohlfahrtsstaats andererseits fand sich das Theater insbesondere in Deutschland plötzlich im Zentrum eines Interesses, das zur Institutionalisierung nicht nur eines spezifisch bürgerlichen Theaters der Verständigung auf bürgerliche Themen führte, sondern auch der Bereitschaft und Fähigkeit politischer Administrationen, dafür die erforderlichen Finanzmittel bereitzustellen. Man übersieht zuweilen, dass auch das bürgerliche Theater fast über das gesamte 19. Jahrhundert und die erste Hälfte des 20. Jahrhunderts ein privat finanziertes Theater war, das erst in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts im Zuge eines wiederum gewachsenen Interesses an gesellschaftlicher und politischer Bildung (Stichwort:

reeducation) zum Stadttheater ausgebaut wurde. Aber man übersieht dies nicht zufällig. Kulturpolitik heute ist zu einem großen Teil Politik im Sinne eines Kulturverständnisses des 19. Jahrhunderts, das heißt eines nationalen Interesses an Kultur (Bollenbeck 1994; Lепенies 2006).

Wir bekommen es hier mit einer zweiten Bedeutung des Begriffs der Institution zu tun. Stellte die erste Bedeutung des Begriffs auf eine anthropologische Funktion ab, die die Institution als "Stereotyp" (Gehlen 1986: 70 f.) der Gestaltung der Schnittstelle menschlicher Instinkte, menschlichen Verhaltens und gesellschaftlicher Ordnung sieht, eingerichtet nicht zuletzt zum Zweck der "Entlastung" (Gehlen 1986: 71 f.) des Menschen, indem gesellschaftliche Ordnungen an die Stelle reflexiv verunsicherter Instinkte treten, so schließt die zweite Bedeutung daran an, indem sie nach dem kulturellen Wert fragt, den bestimmte Institutionen für die Gesellschaft haben (Thomas/Meyer/Ramirez/Boli 1987). Gemeint sind hier vor allem diejenigen Werte, die im Zuge der Entdeckung der vielfältigen Formen von "Kultur" im 17. und 18. Jahrhundert dem Vergleich ausgesetzt und so kontingent gesetzt wurden (Luhmann 1995), im Zuge der Durchsetzung des Nationalstaats im 19. Jahrhundert jedoch wieder entrelativiert und ideologisch aufgewertet werden (Baecker 2001). Seither verweisen "Institutionen" auf das, was von jedermann als das Ergebnis eines "generalisierten Konsenses" (Luhmann 1970) und damit als das Ergebnis von Geschichte, Emanzipation und einer Art allgemeiner Weisheit der Völker selbstverständlich zu akzeptieren ist, ohne weiter nachzufragen. In genau diesem Sinne, nämlich um Rückfragen zu entmutigen, beanspruchen Institutionen jetzt Autorität. Das Theater wird zu einer Einrichtung, ohne die man sich "Deutschland" und ebenso andere "Nationen" schlechterdings nicht mehr vorstellen kann.

III.

Ein soziologischer Begriff der Institution, das deutet sich bereits an, hält Distanz sowohl zu einem anthropologischen als auch zu einem kulturellen und dann kulturpolitischen Begriff der Institution. Selbst wenn darauf verwiesen wird, dass es sich bei Institutionen um Einmalerefindungen handelt, die zu allen Zeiten der menschlichen Gesellschaft in dieser oder jener Ausprägung wieder auftauchen und die selbst dann, wenn sie neu erfunden werden, doch mit präzise denselben altvertrauten Merkmalen (vor allem: Trennung von Bühne und Publikum mit allen Formen des Wiedereintritts dieser Unterscheidung in den Raum der Unterscheidung) neu erfunden werden, hält die Soziologie den Analyserahmen der "Gesellschaft" bereit und fragt nach, welche Funktion dieser Institution sich in allen bisherigen Formen der Gesellschaft auf so robuste wie plastische Weise wiederholt hat und

warum es ihr gelungen ist, sich zu wiederholen. Die Soziologie vergleicht die Institution mit sich selbst und gewinnt daraus Perspektiven, die den Gegenstand zumindest analytisch auflösen, indem sie ihn mit anderen Möglichkeiten der Erfüllung derselben Funktion vergleichen und so kontingent setzen.

Wie also, wenn wir auf die beschriebene Art und Weise hinreichend viel Distanz zu einem anthropologischen und zu einem letztlich ideologischen Begriff der Institution gewonnen haben, stellen wir uns für die aktuelle Gegenwart die Institution des Theaters vor? Welche Beschränkungen nimmt diese Institution vor und welche Spielräume bietet sie möglicherweise nach wie vor? Man wird von einem Soziologen nicht erwarten, dass er in einem Versuch der Antwort auf diese Frage mit einer detaillierten Institutionenkenntnis aufwartet und genau angibt, welche kulturpolitischen Aufgabenstellungen, bürokratischen Einbindungen, kameralistischen Haushaltstitel, freien Projektmittel, gewerkschaftlichen Engagements, Ausbildungsgänge für Schauspieler, Regisseure, Bühnenbildner und Dramaturgen, Auslastungsgrade, Werbemaßnahmen, Publikumsbindungsprogramme und, nicht zuletzt, Konkurrenzen untereinander inklusive Karrierewegen, Kooperationschancen und Festivalbegegnungen nun das aktuelle Theater kennzeichnen. Dies darzustellen, muss ich anderen überlassen. Ich versuche etwas anderes. Ich versuche, ein analytisches Instrument zu formulieren, das es erlaubt, ohne großen Aufwand den Blick von der Selbstverständlichkeit der Institution abzuwenden, um sich stattdessen genauer anzuschauen, wie sie gebaut ist und wie sie unter Umständen auch anders genutzt werden kann.

Das heißt, ich versuche, den Blick des Praktikers theoretisch zu rekonstruieren. Man kennt das Vorgehen aus der Unternehmenstheorie, wo es eines ist, den Aufbau und den Ablauf einer Organisation zu untersuchen und zu würdigen, und ein ganz anderes, nach dem Geschäftsmodell des Unternehmens zu fragen, um Produktidee, Marktzugang, Arbeitskompetenzen, Ressourcenzugriff und gesellschaftlichen Kontext so zu analysieren, dass diese Elemente auch anders kombiniert werden können (Porter 1985; Baecker 1999 und 2006).

Mein Vorschlag lautet, das Theater der Gegenwart als eine Trope im Sinne Juri M. Lotmans zu verstehen (Lotman 2000), um im Anschluss daran Formate unterschiedlicher Theaterarbeiten als diejenige Ebene zu beschreiben, auf der die Grenzen der Institution des Theaters von beiden Seiten, von Innen und von Außen, ausgelotet werden, um derselben Trope eine andere Fassung zu geben.

Tropen, so Lotman, sind Paare miteinander unvereinbarer bedeutungstragender Elemente, die als solche den Kern schöpferischen Geschehens, der Kunst und vermutlich darüber hinaus jeder Art von Semiose, von Zeichenbildung, bilden (Lotman 2000: 53 ff.). Die Elemente

solcher Paare können weder aufeinander reduziert noch voneinander abgeleitet werden, sondern stehen in jenem orthogonalen Verhältnis zueinander, von dem man offenbar schon seit Diophantus (griech. Mathematiker, 3. Jh. n. Chr.) vermutet, dass es jene Komplexität definiert, die reelle mit imaginären Zahlen kombiniert (Stillwell 2002: 383 f.). Zu schön, um wahr zu sein, erinnert dieses Verständnis von Trope auch an den Begriff der "white box", den Ranulph Glanville eingeführt hat, um daran erinnern zu können, dass "inside every white box there are two black boxes trying to get out" (Glanville 1982), und an die von George Spencer-Brown eingeführte Idee einer Form der Unterscheidung, in der die beiden Seiten einer Unterscheidung einander zugleich symmetrisch zugeordnet und asymmetrisch über- und untergeordnet sind, insofern sie verschiedene Tiefen des Raumes besetzen (Spencer-Brown 2008). White box heißt hier, dass sich das, was auf den ersten Blick durchsichtig, zugänglich und verständlich scheint, auf den zweiten Blick als zusammengesetzt aus undurchsichtigen, unzugänglichen und unverständlichen Elementen erweist, von denen eines der sich selbst dann rätselhaft werdende Beobachter ist. Und Form der Unterscheidung heißt, dass hier ein Unterschied als ein Zusammenhang konstruiert wird, etwa der Unterschied als Zusammenhang von Mann und Frau, Gut und Böse, Oben und Unten, der als Unterschied so einfach und evident wie in seinen Bestandteilen komplex und rätselhaft ist.

Die Anthropologie kennt weitere Formen von Dualen, die diese Eigenschaft der Inkommensurabilität und Orthogonalität der beiden Seiten mit- und zueinander aufweisen und die wegen dieser Eigenschaft nach einer Einheit der Differenz fragen lassen, die mindestens dreiwertig und gegenüber den beiden Seiten der Unterscheidung emergent ist, das heißt ihrerseits weitere Eigenschaften aufweist, die auf keine der Eigenschaften der beiden Seiten zurückgeführt werden können (Needham 1973; Lévi-Strauss 1978). Im Unterschied zu einer aristotelischen Theorie, die die Einheit der Differenz in der kosmologischen Ordnung aller Gattungen verortet, und zu einer hegelianischen Theorie, die die Einheit der Differenz als Aufhebung und Versöhnung im Begriff und letztlich im Staat zu denken versucht, rechnen jüngere konstruktivistische Theorien sie auf einen seinerseits kontingent zu setzenden Beobachter zu, den man sich als eine soziale, psychische oder künstliche, in jedem Fall jedoch als eine hinreichend komplexe Einheit, als ein System, vorstellt, dessen Beitrag zur Sache darin besteht, sie durch seine Unterscheidung einerseits aufzurufen und andererseits in die Differenz auch jederzeit wieder zerfallen lassen zu können.

Lotmans Begriff der Trope hat gegenüber anderen Fassungen eines ähnlichen Gedankens den Vorteil, dass er als ein Grundbegriff der Semiotik näher an hermeneutischen Bedürfnissen orientiert ist, als dies der Mathematik und Kybernetik zuweilen gelingen. Außerdem führt der Begriff der Trope gleich vier Unterfälle mit sich, die sich unter

Umständen eignen, auch Fragen der Komplexität und der Form der Unterscheidung näher auf die Spur zu kommen. Denn als Tropen gelten Metaphern, Metonymien, Synekdochen und die Ironie. Und wenn man Kenneth Burke folgt, liefern Metaphern ungewohnte Perspektiven, Metonymien sowohl poetische als auch wissenschaftliche Reduktionen, Synekdochen wissenschaftliche und politische Repräsentationen und die Ironie die Dialektik und den Relativismus des Dramas (Burke 1969). Wir werden dies später am Fall des Theaters einmal durchspielen.

Wenn man die institutionelle Form des Theaters der Gegenwart als Trope betrachtet, welche miteinander inkommensurablen und zueinander orthogonalen Elemente würde man dann zur Komplexität, zur white box, zur Form der Unterscheidung dieses Theaters kombinieren? Und würde man sich tatsächlich an ein Paar halten oder nicht mindestens einen Dreier als Ausgangspunkt für alles Weitere in Erwägung ziehen?

Interessanterweise müssen wir, wenn wir dem weiter oben gegebenen Hinweis auf die konstitutive Rolle des Beobachters folgen, mindestens ein Element der Analyse zunächst hinzufügen, bevor wir eine erste Entscheidung treffen, welche Elemente wir der Trope des Theaters zugrunde legen wollen. Wir müssen uns, den Beobachter, der Analyse hinzufügen, denn diese Entscheidung wird uns weder vom Gegenstand der Untersuchung abgenommen noch fällt sie ohne jede weitere Begründung vom Himmel, wenn wir nur lange genug hinaufschauen. Wir müssen uns selbst in die Analyse einschließen. Auch wenn wir aus der halbwegs distanzierten Position des Wissenschaftlers heraus beobachten, tun wir dies doch im Rahmen eines sozialen Systems der Wissenschaft, die Teil derselben Gesellschaft ist, in der wir auch die Institution des Theaters vorfinden, die wir hier untersuchen. Gerade dann, wenn es um Institutionen geht, die als rätselhafte Einmalereien und werthalt besetzte Selbstverständlichkeiten auftreten, können wir damit rechnen, dass wir bestimmte Selbstverständlichkeiten so sehr teilen, dass wir nicht auf die Idee kommen, sie zum Thema zu machen. Wir bekommen es hier mit einem Bereich latenter Gesellschaftlichkeit der Ordnung und Unordnung von Kommunikation zu tun, der sich nicht ohne Weiteres einem Blick offenbart, dem es darum geht, die Dinge manifest werden zu lassen, um sie einer Entscheidung zuzuführen, die etwas verändert und so die Erfüllung der Funktion, die ja ebenfalls im Latenten liegt, unter Umständen erschwert oder sogar unmöglich macht. Die Offenlegung der Beobachterposition und damit sowohl Selektivität als auch Arbitrarität und Kontingenz der gewählten Unterscheidungen ist unter diesen Umständen nicht nur eine Sache der Reflexion auf die erkenntnistheoretische Lage, sondern auch ein gewisser Schutzmechanismus gegenüber etwaigen Verletzungen, falls sie denn unterlaufen sollten. Denn dann kann man immer noch den Blick wenden und statt der Sache den Beobachter

beobachten, um ihn und seinen Blickwinkel zu isolieren, falls dieser der Sache in den Augen anderer Beobachter, für die allerdings dasselbe gelten kann, schaden sollte.

IV.

Wenn man die Trope, die white box, die Form der Unterscheidung, die Komplexität der Institution Theater öffnet, was findet man?

Man findet, so die Beobachtung, von der ich hier ausgehe, eine Organisation, eine Bühne und ein Publikum. Und kaum schaut man hin, merkt man, wie man das Interesse verliert. Wer hat schon Lust, sich mit Details der Organisation zu beschäftigen, mit der Frage, ob der Intendant nicht nur künstlerischer Leiter, sondern auch Geschäftsführer des Theaters ist, mit der Frage, mit welchen Verträgen die Schauspieler an das Haus gebunden sind, mit der Frage, in welchem Verhältnis die Ausgaben für Verwaltung, Technik, Inszenierungen und sonstige Projekte zueinander stehen, mit der Frage der Ausgestaltung der Öffentlichkeitsarbeit und, nicht zuletzt, mit der Frage der Einbindung des Hauses als Behörde in die kommunale Verwaltung? Für die Bühnenarbeit interessiert man sich schon mehr. Aber auch hier fällt der Blick sehr schnell auf Querelen und Eitelkeiten, Mühseligkeiten und Improvisationen, Zufälle und härteste Arbeit, so dass man zwar begreift, was es heißt, wenn man sagt, dass Kunst mit Anstrengung verbunden ist, es aber doch unter Umständen so genau nicht wissen will. Und auch das Publikum ist doch, Hand aufs Herz, eher so etwas wie ein notwendiges Übel, weil man ja schlecht vor leeren Rängen spielen kann, aber doch nichts, wofür man sich leidenschaftlich interessieren kann. Aus welchem Milieus rekrutiert es sich, kommt es häufig oder selten, braucht es Anleitung oder nicht, ist es seinerseits mit interessanten weiteren Milieus vernetzt oder nicht, ist es alt, jung oder sogar bunt gemischt? Das sind Fragen, die man stellen kann, aber doch auch Spezialistenfragen, die nach Marketing schmecken und mit "Theater" nicht sehr viel zu tun haben.

Das ist genau der Punkt. Erst wenn diese drei Elemente zusammen kommen, ereignet sich "Theater". Erst auf der Ebene der Trope, der Form der Unterscheidung, der Komplexität des Ereignisses, der white box eines Theatererlebnisses ist das zu beobachten, was die "Institution" Theater ausmacht. Das soll hier auch in keiner Weise bestritten werden. Diese Institution hat und behält ihre anthropologischen und historischen Motive, sie behält ihre aktuelle kulturpolitische Verfassung und sie behält damit jene Aura sowohl der Altherwürdigkeit als auch der politischen Riskanz, die mehr Gründe liefern, nicht genauer nachzufragen, als Gründe, es doch zu tun.

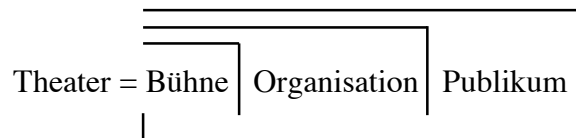
Worum es mir jedoch hier geht, ist, darauf hinzuweisen, dass der Umkehrschluss, den man möglicherweise zu ziehen gewohnt ist, falsch ist. Dieser Umkehrschluss leitet aus dem Faszinosum der Institution Theater ab, dass im Verhältnis zur Komplexität der Trope, aus der sich diese Institution zusammensetzt, die einzelnen Elemente dieser Trope einfach, wenn nicht sogar banal sind. Die diesen Umkehrschluss korrigierende Einsicht, die man aus der von uns hier verwendeten Begrifflichkeit der Mathematik, Semiotik und Kybernetik ziehen kann, lautet, dass die Elemente einer Trope, einer Komplexität, einer Form der Unterscheidung, einer white box ihrerseits komplex sind und dass sie auf ihrer Ebene ebenso viel Faszination entfalten können wie auf der Ebene ihrer Zusammensetzung. Allerdings ist es eine andere Faszination, wenn man sich für Organisation, die Bühne oder das Publikum interessiert, als wenn man sich für das Theater interessiert. Das muss einem klar sein. Man findet "das Theater" nicht oder nur in wenigen Momenten, wenn man sich auf die Ebene der Elemente begibt. Aber genau das muss man aushalten. Man muss die relative Banalität, aber absolute Komplexität des Details aushalten, weil das Ganze nur stimmen kann, wenn jedes Detail stimmt.

Wir führen den Begriff des Formats ein, der interessanterweise eher aus den Massenmedien als aus der künstlerischen Arbeit zu kommen scheint und dort wegen eines vermutlich noch höheren Problemdrucks ein Begriff ist, der entwickelt worden ist, um die Unwahrscheinlichkeit abzubilden und aufzufangen, für einen Artikel oder eine Sendung Aufmerksamkeit zu finden, die in der Masse jederzeit unterzugehen drohen. Der Begriff des Format erlaubt es, die Frage zu beantworten, wie man den Erfolg seiner Arbeit kontrollieren kann, wenn diese Arbeit in kommunikative Ökologien eingebettet ist (Altheide 1995), die in allen Fragen der Organisation von Aufmerksamkeit über mehr Freiheitsgrade verfügen, als es jemandem lieb sein kann, der aus der Teilnahme an dieser Kommunikation seinen Lebensunterhalt bestreitet. Denn dass die Masse dazu neigt, ihr Potential der Unterschiedslosigkeit lustvoll auszuspüren, ist eine Vermutung, die Jean Baudrillard seinerseits nicht ohne Lust formuliert hat (Baudrillard 2010). Formate sind die Form, in der dieser Masse differenziert und segmentiert begegnet wird, um dort frische Aufmerksamkeit zu generieren, wo andererseits doch nur wieder dasselbe passiert: redundante Varietät, wenn man so sagen darf.

Aber im Ernst. Auch dem flüchtigen Blick auf die aktuelle Theaterlandschaft fällt auf, dass auf dem weiten Feld der Stadttheater, Staatstheater, freien Szene, performativen Künste, Installationen, Happenings, Zwischennutzungen, Community Developments, distribuierten Ästhetiken und Rundgänge in Stadt und Natur, Fabrik und Museum mit einer Vielzahl von Formaten experimentiert wird, die ihren Witz, ihre Energie und ihre Ästhetik allesamt daraus

beziehen, dass sie die Organisation, die Bühne und das Publikum dessen variieren, was das Theater ausmacht. Denn das wäre die Pointe der hier vorgelegten Überlegungen. So sehr die gerade genannten künstlerischen Aktivitäten das Theater um neue Formen der Präsentation, der Thematisierung, der Partizipation, der Erschließung von Orten und Zeiten erweitern, so selbständig im genauen Sinne des Wortes (Mandelbrot 1983) geht es immer wieder und immer nur darum, dasselbe zu variieren: die Organisation, die Bühne, das Publikum.

Das bedeutet jedoch, dass man mit einem genauen analytischen Blick und einem wachen Sinn für praktische Möglichkeiten an diese einzelnen Elemente noch einmal herantreten muss, um sich anzuschauen, wie sie in ihrem Wechselspiel variiert werden können. Ausgehend von der Spencer-Brown-Gleichung,



die angibt, welche Variablen im Rahmen der Trope des Theaters unterschieden und als Unterschiedene in die Form ihrer Unterscheidung wieder eingeführt werden, um auszuloten, welche Variationsspielräume sie haben, würde man sich jede einzelne Variable noch einmal genauer anschauen. Das müssen wir hier nicht tun, da es genügend Praktiker gibt, die hier bereits erfolgreich "unterwegs" sind, wie man so schön sagt, doch fällt schon beim ersten Blick auf und kann zur Entspannung des gegenwärtig vielerorts geführten Streits auch deutlich herausgehoben werden, dass Regisseure, die die "vierte Wand" zu sprengen versuchen, Geschäftsführer und Kulturverwalter, die die Organisation des Theaters "modernisieren" wollen, sowie Kulturpolitiker und Betriebswirte, die über das Marketing den Auslastungsgrad des Theaters erhöhen wollen, offenbar mehr miteinander zu tun haben, als auf den ersten Blick auffällt, und vor allem mehr, als es ihnen wechselseitig lieb sein dürfte. Sie rütteln alle an derselben Form, als deren Statthalter sie jeweils die anderen wännen. Aber sie tun es alle *in* der Form.

An einem neuen Format für eine Arbeit des Theaters zu arbeiten, heißt, jedes einzelne Element der Trope, der Form der Unterscheidung, der Komplexität der Institution Theater als eine Variable zu betrachten, die ihrerseits eine Form hat, das heißt ihrerseits als Unterscheidung betrachtet werden kann, die nicht nur auf ihrer Innenseite einschließt, was sie jeweils bezeichnet, sondern auf ihrer Außenseite auch einschließt, was sie ausschließt. Die Bühne kennt verschiedene Möglichkeiten der Öffnung und Schließung, der Situierung und Dislozierung. Die Organisation kennt verschiedene Formen der Größe, Hierarchie und

Arbeitsteilung, der Einbindung und Vernetzung flussaufwärts, Richtung Auftrag- und Geldgeber, und flussabwärts, Richtung Auftragnehmer und Publikum. Und auch das Publikum kann konzentriert oder zerstreut, pädagogisch oder ästhetisch, sitzend oder wandernd, stumm oder beredt, aktiv oder passiv genommen werden.

Arbeit am Format ist Arbeit an der Form im Hinblick auf die Überprüfung der Frage, welche Möglichkeiten der Form, die bisher ausgeschlossen wurden, auch auf die Innenseite der Form geholt werden können, um sie dort im Interdependenzzusammenhang der anderen Variablen, für die dasselbe gilt, auszuprobieren. Das hört sich kompliziert an und ist es auch, ist jedoch zugleich nichts anderes als das, was jeder Praktiker, der einigermaßen unternehmerisch an seine eigenen Praktiken herangeht, immer schon tut. So selbstverständlich eine Institution sich darstellen mag, um Rückfragen an ihre Konstitution zu entmutigen, so vielfältig ist sie in ein gesellschaftliches und kulturelles Netzwerk verwoben, in dem jedes Element nicht nur die Rolle spielt, die es spielt, sondern auch im Rahmen funktionaler Äquivalenz neu bestimmt und ausgetauscht werden kann.

Das nennt man die Wiedereinführung der Unterscheidung in die Form der Unterscheidung. Das geht jedoch nur dann, wenn man etwas von den Elementen der Form versteht, die man hier als Variable behandelt. Bühne, Organisation und Publikum sind ihrerseits hoch voraussetzungsvolle Sach-, Zeit- und Sozialverhalte, zu denen es nicht nur ein Expertenwissen gibt, sondern zu denen dieses Expertenwissen untereinander unter Umständen kaum Berührungspunkte aufweist. Deshalb muss ein Regisseur, der wunderbare Einfälle im Umgang mit den Möglichkeiten der Bühne hat, noch lange nichts von Organisation und Publikum verstehen. Und deshalb muss man einem Betriebswirt, der ausgezeichnete Vorschläge zur Verbesserung des Marketings vorlegt, nicht auch gleich die Reorganisation des Theaters, geschweige denn die nächste Regiearbeit anvertrauen. Und deshalb sollte man einen Geschäftsführer, der es endlich geschafft hat, die Verkrustungen der Organisation eines Theaterhauses aufzubrechen, nicht auch noch damit belasten, über die Ästhetik der Stückarbeit und über die Anbindung des Publikums nachzudenken.

Umgekehrt jedoch darf man vom Regisseur, vom Öffentlichkeitsarbeiter und vom Geschäftsführer in welchem großen Projekt oder kleinem Haus auch immer erwarten, dass sie einen Sinn für die Problemstellungen der anderen haben. Sie müssen deren Sprache weder sprechen noch verstehen. Aber sie müssen die Sprache der anderen anerkennen. "To talk the talk", ist die Empfehlung, die Robert Faulkner aus seinen Beobachtungen der Arbeitsweise des Netzwerks der Filmindustrie ableitet (Faulkner 2002): Jede Profession solle ihre Sprache so sprechen beziehungsweise abkürzen, ausschmücken, zuspitzen und zur Disposition stellen, dass jede andere zu verstehen beginnt, wie die eigenen Problemstellungen angeschlossen

werden können. Hier hat man es wieder präzise mit einem Emergenzproblem zu tun. Es geht nicht darum, eine gemeinsame Sprache zu sprechen, das könnte allenfalls eine floskelhaft leere sein, sondern es geht darum, seine eigene Sprache so zu sprechen, dass andere ihre Sprache sprechen und aus dem Gerede aller eine Idee und ein Modus ihrer Durchführung entstehen, die auf keinen einzelnen zurückgeführt werden kann. Das Ganze ist weder mehr noch weniger als die Summe seiner Teile: es ist anders und doch dasselbe.

Übrigens ist diese Wette auf die Möglichkeit von Emergenz auch der beste Grund dafür, sich überhaupt auf Netzwerke einzulassen. Netzwerke sind ja primär nicht Ansammlungen homogener Elemente, etwa Individuen, Projekte oder Organisationen, die dann gemeinsam angeblich mehr erreichen, weil sie Erfahrungen austauschen, Strategien absprechen und gemeinsam auftreten können, sondern Netzwerke sind primär Ansammlungen heterogener Elemente, etwa Leute, Organisationen, Geschichten, Milieus und Ressourcen, in denen man davon profitiert, dass jeder Kontakt mit einem anderen Element eine andere eigene Identität anregt, so man laufend, aber auch jeder andere, weitere potentielle Kontakte gewinnt.

V.

Würde man sich genauer anschauen, was wie hier nur anregen aber nicht tun können, wie in den gegenwärtigen institutionellen Formen des Theaters welche Formate was leisten, stieße man vermutlich auf die vier Tropen, die in der Rhetorik und Semiotik unterschieden werden, und stieße man damit auf ebenso viele Varianten, die die von Aristoteles bestimmte Kunst des Schnürens und Wiederauflösens eines Knotens zwischen Anfang, Höhepunkt und Ende einer Handlung aufnehmen und je unterschiedlich akzentuieren (Aristoteles 1999). Wir halten uns in der Interpretation dieser vier Tropen erneut an Kenneth Burke (1969), wohl wissend, dass sich unter jeder dieser Tropen Abgründe an weiteren Interpretationsmöglichkeiten auftun (Black 1962; Blumenberg 1988; Derrida 1988; Strub 1991). Man stößt eben auch hier bei der Analyse von Komplexität nur auf: Komplexität.

Das Theater ist eine Metapher auf die Gesellschaft, indem es auf der Bühne, in der Organisation und im Publikum mit geplanten Inkongruenzen arbeitet, die das Drama vom Alltag, die künstlerische Organisation von der administrativen, unternehmerischen oder auch militärischen Organisation und das im Zuschauerraum versammelte Publikum von den Bürgern und der Masse draußen unterscheiden und diese Unterschiede für den Gewinn einer Perspektive nutzen, die sowohl das beleuchtet, was drinnen geschieht, als auch das, was draußen geschieht.

Das Theater ist eine Metonymie in der Gesellschaft, indem es sich ebenso poetisch wie wissenschaftlich einen Blick auf jene latente Materialität und ungewisse Prozessualität leistet, die andernfalls von jeder Kommunikation ebenso großzügig wie vertrauensvoll vorausgesetzt werden. Auf der Bühne werden Handlungen gedehnt, gestaucht, gekrümmt und begradigt, bis sie kaum noch wiedererkennbar sind, aber endlich den Stoff offenbaren, aus dem sie gemacht sind. In der Organisation verfolgt man misstrauisch die Arbeit der Schauspieler, Beleuchter, Bühnenbildner, Regisseure, Dramaturgen, Assistenten, Intendanten und Geschäftsführer, bis auch bis ins letzte Detail auf der Hand liegt, warum wieder einmal nichts klappt, obwohl oder weil man doch so hervorragend organisiert ist. Und auch das Publikum beobachtet sich und wird daraufhin beobachtet, dass es in keiner Weise den Ansprüchen des Stückes im Besonderen und der Kunst im Allgemeinen gerecht wird, sondern an das Bier in der Pause denkt, gesehen werden will und den Theatersessel für einen wohlverdienten Schlummer nutzt. Auch das klärt nicht nur über das Theater, sondern auch über die Gesellschaft auf, in der dieses arbeitet. Und natürlich gilt dies auch für andere Organisationen und für andere Publika in anderen Bereichen der Gesellschaft. Interessant ist jedoch, dass die Nähe zur Bühne, das heißt der Interdependenzzusammenhang aller drei Variablen die Organisation unweigerlich als Theaterorganisation und das Publikum unweigerlich als Theaterpublikum erkennbar werden lässt. Auch deshalb kommt man der Organisation nicht mit allgemeinen administrativen und dem Publikum nicht mit allgemeinen Marketingmethoden bei, sondern muss beide kultursensibel adaptieren.

Selbstverständlich ist das Theater auch eine Synekdoche auf die Gesellschaft und in der Gesellschaft. Die Bühne, die Organisation und das Publikum repräsentieren in aller wissenschaftlichen Genauigkeit und politischen Sensibilität die Themen der Gesellschaft, ihre Modalitäten der Arbeitsteilung und Teamorganisation und so etwas wie ein kollektives Selbstverständnis der Bürger und der Masse, ohne doch in jedem dieser Punkte mit dem verwechselt werden zu können, was sie repräsentieren. Deshalb oszilliert der Blick auf das Theater zwischen der Diagnose eines Ideals und der der Dekadenz, weil das, was hier repräsentiert wird, so gar nicht dem entspricht, worauf die Repräsentation zielt. Der Alltag erreicht die Höhe des Dramas nicht, die Organisation versagt vor den Ansprüchen sowohl an die Arbeitsteilung als auch an das Team und das Publikum mobilisiert immerhin einen Rest an Würde, um den Glauben an das, was es draußen darstellt, nicht restlos fahren lassen zu müssen. Aber immerhin, auch in dieser Form repräsentiert die Synekdoche, worauf es ankäme, wenn die Gesellschaft dem Anspruch gerecht wird, den sie dann und nur dann erhebt, wenn sie "repräsentiert" werden will.

Die Ironie schließlich scheint dem Theater wie auf den Leib geschnitten zu sein, wenn es nicht sogar von ihr erfunden worden ist. Immerhin enthält jede Ironie jene beiden Elemente der distanzierenden Darstellung und damit Relativierung von etwas, die das Theater dann nur noch auszubauen und durch Wiedereinführung der Unterscheidung in den Raum der Unterscheidung auch für Zwecke des Ernstes, der Tragödie und der Zurücknahme jeder Relativierung zugunsten der Fraglosigkeit des Schicksals nutzbar zu machen braucht. Und insofern ist das Theater grundsätzlich weiblich, wenn es denn stimmt, dass das Weibliche die "Ironie des Gemeinwesens" ist (Hegel 1973: 352), aber auch auftrumpfend männlich, wenn man berücksichtigt, dass auch das Männliche, eben noch ausgeschlossen und vorgeführt in seiner allzu sehr die Lust verachtenden Sorge um dieses Gemeinwesen, seinen Platz auf der Bühne sucht. Natürlich ist das Theater ironisch. Es spielt das Leben. Und es bleibt ironisch, ob es will oder nicht, auch wenn es das Tragische zum Drama macht. Aber es ist nicht nur auf der Bühne, sondern auch in seiner Organisation und in seinem Publikum ironisch. Das Theater, das sich selbst spielt, färbt ab auf die Elemente, aus deren Zusammenspiel es sich ergibt. Die Organisation spielt sich selbst, hat ihre Helden, ihre Chargen und ihre Clowns, nicht immer zum Nutzen ihrer selbst. Und das Publikum spielt sich selbst, seine Würde, seine Langeweile und seine Kennerschaft.

All das ist so rund und in sich stimmig, dass man sich fast wünschen möchte, man könne es institutionalisieren und so zur Belustigung und Belehrung in der Gesellschaft über die Gesellschaft auf Dauer stellen. Aber dazu ist die Sache zu ernst und zu unverzichtbar. Deshalb kommt es darauf an, die Institution Theater auf verschiedene Formate zurückzubuchstabieren, metaphorisch, metonymisch, synekdochal und ironisch. Denn auf der Bühne geht es um das Drama unserer Handlungen, in der Organisation um die Art und Weise, wie wir über Arbeit kommunizieren, und im Publikum um das Interesse an beidem, am Drama und an der Arbeit. Es ist daher kein Zufall, wenn viele der neueren Formate des Theaters zum einen einen Teil der Arbeit offen legen, indem sie sie auf der Bühne, in der Installation, während der Zwischennutzung, als Teil der distribuierten Ästhetik selber stattfinden lassen, und zum anderen das Publikum an der Aufführung teilnehmen lassen, um es so nicht nur in das Spiel, sondern auch in die Arbeit zu verwickeln.

All dies birgt die Gefahr, dass die Arbeit am Format um dieser Arbeit selber stattfindet. Dann schaut man nur noch darauf, welches Format hier wie variiert worden ist, und vergisst darüber, worum es eigentlich geht. Doch worum geht es eigentlich? Es geht darum, uns vorzuführen, wie wir miteinander und mit der Welt umgehen und dass dies auch anders geht. Daher sind die Formate des Theaters ein Teil des Theaters. Daher ist auch der Streit um das Theater, so er denn ausbricht, ein Teil des Theaters. Und selbst und nicht zuletzt ist die

Institution des Theaters ein Teil des Theaters, wenn auch in diesem Fall vielfach eher unfreiwillig, weil hier Traditionen mit aufgeführt und vorgeführt werden, von denen die Beteiligten oft nicht mehr zu wissen scheinen, ob und welchen Sinn sie einmal hatten. Auch deshalb ist die Arbeit an Formaten notwendig. Sie macht auch das Theater wieder zum Gegenstand einer Entscheidung.

Literatur:

- Agnew, Jean-Christophe (1986): *Worlds Apart: The Market and the Theater in Anglo-American Thought, 1550-1750*, Cambridge: Cambridge UP.
- Altheide, David L. (1995): *An Ecology of Communication: Cultural Formats of Control*, New York, NY: Aldine de Gruyter.
- Aristoteles (1999): *Rhetorik*, übers. und hrsg. von Gernot Krapinger, Stuttgart: Reclam.
- Baecker, Dirk (1999): *Das Handwerk des Unternehmers*, in: ders., *Organisation als System: Aufsätze*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 330-376.
- Baecker, Dirk (2001): *Wozu Kultur? 2., erw. Aufl.*, Berlin: Kulturverlag Kadmos.
- Baecker, Dirk (2006): *The Form of the Firm*, in: *Organization: The Critical Journal on Organization, Theory and Society* 13, S. 109-142.
- Ball, Philip (2004): *Critical Mass: How One Thing Leads to Another, Being an Enquiry into the Interplay of Chance and Necessity in the Way that Human Culture, Customs, Institutions, Cooperation and Conflict Arise*, London: Arrow Books.
- Baudrillard, Jean (2010): *Im Schatten der schweigenden Mehrheiten oder das Ende des Sozialen*, aus dem Französischen von Grete Osterwald, Berlin: Matthes & Seitz.
- Black, Max (1962): *Models and Metaphors: Studies in Language and Philosophy*, Ithaca, NY: Cornell UP.
- Blumenberg, Hans (1988): *Ausblick auf eine Theorie der Unbegrifflichkeit*, in: ders., *Schiffbruch mit Zuschauer*, 3. Aufl., Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 75-93.
- Bollenbeck, Georg (1994): *Bildung und Kultur: Glanz und Elend eines deutschen Deutungsmusters*, Frankfurt am Main: Insel.
- Burke, Kenneth (1969): *The Four Master Tropes*, in: ders., *A Grammar of Motives*, Reprint Berkeley, Cal.: California UP, S. 503-517.

- Derrida, Jacques (1988): Die weiße Mythologie: Die Metapher im philosophischen Text, in: ders., Randgänge der Philosophie, hrsg. von Peter Engelmann, Wien: Passagen, S. 205-258.
- Faulkner, Robert R. (2002): Music on Demand: Composers and Careers in the Hollywood Film Industry, Reprint New Brunswick, NJ: Transaction Books.
- Gehlen, Arnold (1986): Philosophische Anthropologie: Zur Selbstbegegnung und Selbstentdeckung des Menschen, in: ders., Anthropologische und sozialpsychologische Untersuchungen, Reinbek b. Hamburg: Rowohlt, S. 7-144.
- Girard, René (1987): Das Heilige und die Gewalt, aus dem Französischen von Elisabeth Mainberger-Ruh, Zürich: Benziger.
- Girard, René (1991): A Theater of Envy: William Shakespeare, New York: Oxford UP.
- Glanville, Ranulph (1982): Inside Every White Box There Are Two Black Boxes Trying To Get Out, in: Behavioral Science 27, S. 1-11.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich (1973): Phänomenologie des Geistes, Werke, Bd. 3, Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Lepenies, Wolf (2006): Kultur oder Politik: Deutsche Geschichten, München: Hanser.
- Lévi-Strauss, Claude (1978): Strukturelle Anthropologie I, aus dem Französischen von Hans Naumann, Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Lotman, Juri M. (2000): Die Innenwelt des Denkens: Eine semiotische Theorie der Kultur, aus dem Russischen von Gabriele Leupold und Olga Radetzkaja, hrsg. und mit einem Nachwort von Susi K. Frank, Cornelia Ruhe und Alexander Schmitz, Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Luhmann, Niklas (1970): Institutionalisierung: Funktion und Mechanismus im sozialen System der Gesellschaft, in: Helmut Schelsky (Hrsg.), Zur Theorie der Institution, Düsseldorf: Bertelsmann Universitätsverlag, S. 27-41.
- Luhmann, Niklas (1995): Kultur als historischer Begriff, in: ders., Gesellschaftsstruktur und Semantik: Studien zur Wissenssoziologie der modernen Gesellschaft, Bd. 4, Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 31-54.
- Luhmann, Niklas (2000): Die Politik der Gesellschaft, hrsg. von André Kieserling, Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Mandelbrot, Benoît (1983): The Fractal Geometry of Nature, updated and augmented, New York: Freeman & Co.
- Needham, Rodney (Hrsg.) (1973): Right and Left: Essays on Dual Classifications, Chicago: Chicago UP.

- Porter, Michael E. (1985): *Competitive Advantage: Creating and Sustaining Superior Performance*, New York: Free Press.
- Spencer-Brown, George (2008): *Laws of Form*, intern. ed., Lübeck: Bohmeier.
- Stillwell, John (2002): *Mathematics and Its History*, 2nd ed., New York: Springer.
- Strub, Christian (1991): *Kalkulierte Absurditäten: Versuch einer historisch reflektierten sprachanalytischen Metaphorologie*, Freiburg: Alber.
- Tarde, Gabriel (2009): *Die Gesetze der Nachahmung*, aus dem Französischen von Jadja Wolf, Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Thomas, George M., John W. Meyer, Francisco O. Ramirez und John Boli (1987): *Institutional Structure: Constituting State, Society, and the Individual*, Newbury Park, Cal.: Sage.
- Volger, Katrin (o.J.): mündliche Mitteilung in einem Seminar an der Universität Bielefeld.