

# Wer ist WIR? Theater in der interkulturellen Gesellschaft

Dirk Baecker  
Zeppelin University  
Januar 2011  
[www.dirkbaecker.com](http://www.dirkbaecker.com)

Vortrag auf der Jahreskonferenz der Dramaturgischen Gesellschaft 2011  
am Theater Freiburg am 26. Januar 2011

## I.

Wer ist WIR? So kann man nur fragen, wenn man sich der Antwort auf diese Frage einmal gewiss war beziehungsweise Leute kennt, die sich ihrer Antwort auf diese Frage gewiss sind. Im Theater kannte und kennt man das Wir der Leute, die zusammen Theater machen, das Wir der Darsteller und des Publikums, die mindestens einen gewissen Spaß am Theater teilen, das Wir einer ersten, vor allem städtischen Öffentlichkeit, für die das Theater Kunst und Kultur zu verknüpfen versucht, und das Wir einer zweiten, dann nationalen Öffentlichkeit, für die das Theater sich der Pflege, Überprüfung und Weiterentwicklung der Sprache und Kultur eines ganzen Landes widmet.

Keines dieser Wirs ist unproblematisch. Im Theater streitet man um das Programm, die Besetzung der Rollen, den Stil der Inszenierung, die Balance von künstlerischem Experiment und Publikumserfolg, die Verteilung der knappen Gelder auf Technik, Gagen und Projekte. Zwischen Darstellern und Publikum ist bei allem Spaß und bei aller Bewunderung immer umstritten, welche Akzente eine Inszenierung setzt, wo sie untertreibt und übertreibt, wann sie bloß unterhält oder wann sie auch berührt und provoziert. Die Stadt ist immer stolz auf ihr Theater und unzufrieden mit ihrem Theater, je nachdem, wie erfolgreich die Theater anderer Städte sind und je nachdem, wie sehr man im Theater genau den Genuss und genau die Provokation findet, die man dort sucht. Und die Nation ist die problematische Referenz schlechthin. Seit das Weimarer Theater Goethes und Schillers eine deutsche Nationalsprache hervorbrachte, liegen die nationale, immer schon kodifizierende, mit sich zufriedene, ihre Floskeln pflegende, und die theatrale, unruhige, unfertige, offene und suchende Sprache miteinander im Konflikt.

Jedes Wir enthält Momente einer Arbeit, die die verschiedenen Elemente dieses Wirs, während sie ihren Zusammenhang suchen, miteinander konfrontiert. Dem Wir, jedem Wir,

liegt unaufhebbar eine Differenz zugrunde, weil sie es ist, von der man ausgehen muss, um eine Identität, wenn es sie denn gibt, zu finden. Und was ist das für eine Identität? Es ist die Identität derer, die in spezifischen Situationen, in Situationen der Arbeit an einer Inszenierung, der Arbeit an einer Aufführung, der Präsentation der Rolle des Theaters in einer Stadt und der Arbeit an einer Rolle des Theaters in einer Nation, aufeinander angewiesen sind, um miteinander etwas auf die Beine zu stellen, was sie alleine nicht schaffen. Das Wir ist unruhig. Und es muss unruhig sein, weil andernfalls den einzelnen Individuen, Gruppen und Leuten, die sich in diesem Wir für einen Moment zusammenfinden, nicht ihre Identität garantiert werden kann, die sie zugunsten des Wir für diesen Moment aufgeben wollen, um sie sich bestätigen zu können.

## II.

Die Konstitution eines Wir, von dem mit Blick auf das Theater die Rede sein kann, vollzieht sich im deutschen Kontext und ähnlich im europäischen Kontext in drei Stadien.

Das erste Stadium, für das etwa die Namen Giambattista Vico oder Johann Gottfried Herder stehen, ist das Stadium der Entdeckung einer Kultur, die aus dem Vergleich der Nationen untereinander gewonnen wird. Das 17. und 18. Jahrhundert kommen dank massenhaft verfügbarer Literatur nicht mehr umhin, sowohl die Verschiedenheit der Kulturen zur Kenntnis zu nehmen, in denen die Menschen zu verschiedenen Zeiten und in verschiedenen Regionen der Welt jeweils die Formen finden, in denen sie ihr Leben führen und gestalten, als auch die Einheit des Menschen zu denken, die sich über diese Verschiedenheit der Kulturen hinweg realisiert. Beides fällt bis heute nicht leicht. Die antike Unterscheidung zwischen kultivierten Menschen auf der einen Seite und unkultivierten Barbaren auf der anderen Seite wird durch die moderne Beobachtung des einen Menschen in den vielen Kulturen nicht abgelöst, sondern nur in den Hintergrund gedrängt. Sobald man der Kontingenz gewahr wird, mit der man konfrontiert ist, wenn man die eigene Lebensform als nur eine unter möglichen anderen Lebensformen reflektieren muss, wird es schwierig. Entweder entwickelt man ein intellektuelles und kosmopolitisches Vergnügen am Vergleich, das man sich allerdings auch leisten können muss, oder man reagiert überfordert und sucht nach der Identität, auf die trotz allem dann noch Verlass sein soll.

Das ist das zweite Stadium der Entwicklung eines modernen Kulturverständnisses. Der Vergleich wird national gebunden, die eigene Identität in dem Moment, in dem man ihrer ungewiss wird, festgeschrieben. Während sich der Adel, die Intellektuellen und zunehmend auch das Proletariat international bewegen und international denken, entsteht im in den neu

sich formatierenden und zunehmend kriegsbereiten Staaten das Bedürfnis, sich des Komplements einer nationalen Öffentlichkeit zu vergewissern, in der die Identität einer nationalen Kultur zu einer festen, von den Leitartikeln und Feuilletons der Tagespresse zu suchenden und zu feiernden Referenz wird. Aus der Kontingenzentdeckung des 17. und 18. Jahrhunderts wird die Nationalkultur des 19. Jahrhunderts, für die der Name Napoleon stehen mag und all derer, etwa Goethe und Hegel, die schnell begreifen, mit welcher Herausforderung völkischer Energien sie es hier zu tun bekommen. Hat die Kontingenzkultur ihren Charme darin, dass sie mögliche Werte, an denen sich eine Gruppe von Leuten aus historischen Gründen und in ihrem jeweiligen regionalen Zusammenhang orientieren, vergleichbar und damit beweglich macht, versucht die Nationalkultur, diese Werte zu fixieren und zur Waffe in der Auseinandersetzung zwischen Staaten zu schmieden.

Das funktionierte so gut und so unbemerkt, dass noch zu Beginn des ersten Weltkriegs die deutsche "Kultur", wie Alfred L. Kroeber und Clyde Kluckhohn in ihrem Buch "Culture: A Critical Review of Concepts and Definitions" (New York 1952) berichten, als eine "schreckliche Geheimwaffe" gelten kann, der die Alliierten nichts entgegensetzen wissen. Als die Engländer und Franzosen schließlich herausfinden, dass "Kultur" kein Zauberschüssel zu verborgenen Energien einer kampfbereiten Seele ist, bewahrt wie der Schatz der Nibelungen, sondern genau das, was man andernorts "Zivilisation" nennt, ist der Krieg schon fast vorbei. Doch auch danach hält sich unter den Deutschen der Glaube, dass mit "Kultur" etwas Tieferes gemeint ist, als eine französische oder englische Zivilisation, die sich letztlich auf eine ziemlich oberflächliche Überschätzung von Demokratie und Kommerz zurückführen lassen, jemals verstehen kann.

Diese zweite Phase der Entwicklung des Kulturverständnisses endet eher chaotisch. Es entstehen die Kulturwissenschaften, die mit Wilhelm Dilthey, Oswald Spengler und Ernst Cassirer den Versuch machen, Kants Apriori jeder Vernunft und Hegels Dialektik des Geistes historisch und empirisch in Systemen und Formen der Kultur wiederzufinden. Es kommt zu einer fatalen und explosiven Annäherung der Begriffe Kultur und Rasse, um die verlorene Identität der Völker endlich dingfest zu machen. Und es kommt nach dem Zweiten Weltkrieg zu Zähmungsversuchen rund um den Begriff der Leitkultur, der einerseits die einst losgetretenen völkischen Energien einfangen und relativieren soll, andererseits eine letzte Bastion der Verteidigung der Hochkultur vor der Massenkultur ist und drittens doch so etwas wie einen demokratischen und vielleicht auch kommerziellen Prozess einer eher zivilen Auseinandersetzung um mögliche Formen eines kulturellen Selbstverständnisses anregen und anleiten soll. Zusätzliche Verwirrung produziert Max Horkheimers und Theodor W. Adornos Begriff der Kulturindustrie, der vor allem kulturkritisch gemeint ist und für viele Jahrzehnte

den Hochmut der Intellektuellen im Umgang mit den kulturellen Interessen der Bevölkerung festschreibt.

### III.

Im Moment stecken wir mitten in einer dritten Phase, die im Wesentlichen durch die Ökologisierung, Globalisierung und Digitalisierung unserer Weltanschauungen geprägt ist und so etwas wie eine Weltkultur zu prägen beginnt.

Die Ökologie hat die Selbstüberschätzung des Menschen korrigiert, der sich als Herr seines Schicksal konzipierte und nun entdecken muss, dass er nicht der einzige Akteur auf Erden ist. Damit ließe sich ein antikes Kulturverständnis kombinieren, das immer schon auf die Relation verfügbarer und unverfügbarer Faktoren im Umgang des Menschen mit seiner Geschichte abstellte: So kann der Bauer seinen Acker zwar bestellen und dabei jede erdenkliche Sorgfalt walten lassen, aber ob das Korn dann auch wächst, hängt von weiteren Umständen inklusive der Gunst der Götter ab, über die der Bauer nicht verfügt.

Mit der Globalisierung hängen nicht nur eine weitere Phase der Relativierung aller Werte zusammen, mit der nach wie vor Buchdruckgesellschaften wie die des "Westens" leichter zurande kommen als Schriftgesellschaften wie die des "Islams", sondern auch eine Aufwertung des Populären, die Suche nach "interkulturellen" Kompetenzen und eine Neuformatierung der Figur des Fremden. "Globalisierung" heißt zunächst einmal ganz schlicht, dass bei allen Überlegungen, auf welche Kommunikation man sich politisch oder wirtschaftlich, künstlerisch oder wissenschaftlich, sportlich oder intim einlässt, ein "Welthorizont", wie Niklas Luhmann dies genannt hat, eine Rolle spielt, der bestimmt, welche Möglichkeiten überhaupt in Frage kommen. Die Grenze des eigenen Möglichkeitenraums ist nicht mehr der Clan, die Stadt oder die Nation, sondern die Welt. Man steht mit allem zumindest prinzipiell in Verbindung und kann jede Einschränkung, mit der man lokal konfrontiert ist, durch globale Referenzen nicht nur als solche beobachten und kritisieren, sondern auch überwinden, wenn man nicht durch die Gewalt staatlicher Grenzen daran gehindert wird.

Freilich braucht dieser Welthorizont seine eigene Evidenz, wenn er tatsächlich in Handlungsorientierungen umgesetzt werden soll. Diese Evidenz bezieht er aus der Konvertibilität der Währungen des Geldes, aus den geopolitischen Allianzen der Staaten, aus militärischen Feldzügen und missionarischen Unternehmungen der Kirchen und Sekten, aus dem Sport und aus dem Tourismus und nicht zuletzt aus international operierenden Netzwerken wie denen der Wissenschaftler und denen der organisierten Kriminalität. Parallel

dazu entstehen Figuren des Populären, wie Urs Stäheli sie genannt hat, wie Coca Cola, Madonna, die Börsenspekulation oder die Angst vor "China", die weltweit weitgehend identisch, das heißt hochgradig redundant verstanden werden und um deren Produktion im Wettbewerb um die Faszination von Kopf und Herz im "Mainstream" der Kultur, dem Frédéric Martel jüngst eine offenbar lesenswerte Studie gewidmet hat (ich habe sie noch nicht einsehen können), zunehmend erbittert gestritten wird. Die akademischen Kulturwissenschaften flankieren dieses Interesse, seit die Birmingham School of Cultural Studies von Richard Hoggart, Raymond Williams und Stuart Hall entdeckt hat, dass auch das Fernsehen und das Skatspiel Teil der Kultur sind.

Die Suche nach interkulturellen Kompetenzen hat mindestens zwei starke Motive, nämlich zum einen das Interesse von international operierenden Unternehmen, Behörden, Vereinen und Kampagnen, Kooperationsstile unter Mitarbeitern unterschiedlicher Herkunftskulturen zu stimulieren, und zum anderen das Interesse von Städten, Regionen und Ländern, einen Umgang mit dem Phänomen der Migration und hier insbesondere der Immigration zu finden. Langsam aber sicher entdeckt man auch hier, dass es zwar hilfreich ist, von kulturellen Identitäten zu sprechen, um den jeweiligen Herkunftskulturen den erforderlichen Respekt zu erweisen und so überhaupt Beweglichkeit im Umgang mit anderen Kulturen zu schaffen, es zugleich jedoch erforderlich ist, die Idee einer emergenten kulturellen Ebene zu verfolgen, die man dann im ersten Bereich Organisationskultur und im zweiten Bereich Interkultur nennen kann. Die Organisationskultur ist in aller Munde, seit die Amerikaner in den frühen 1980er Jahren entdeckt haben, dass die Japaner ihre industrielle Produktion weniger am Prinzip der Hierarchie als am Prinzip der Gruppe orientieren. Und der Interkultur hat hierzulande Mark Terkessidis soeben eine aufschlussreiche Studie gewidmet.

In beiden Fällen geht es mit vielen Rückschlägen darum, nicht die substanzielle Identität einer ethnisch, religiös, linguistisch, professionell, generational oder sonstwie definierten Gruppe von Leuten zum Ausgangspunkt einer kulturellen Selbstverständigung zu nehmen, sondern Kultur etwa mit Gregory Bateson als das Ergebnis des "Kontakts" zwischen diesen und anderen Gruppen zu verstehen. Von Kultur weiß man nur, wenn man mit einer anderen Kultur konfrontiert wird. Doch sofort überschätzt man die Identität und Authentizität der anderen Kultur, sucht nach der Identität und Authentizität der eigenen Kultur, findet auch irgend etwas, was dann zelebriert, ideologisiert und ritualisiert wird, und übersieht bei all dem, dass es der Kontakt und damit die Differenz waren, die das eigentlich interessante, zu bedenkende und zu gestaltende Ereignis sind.

In diesem Sinne wird auch die Figur des Fremden in der aktuellen Weltgesellschaft neu formatiert. Hatte Georg Simmel noch davon gesprochen, wie man immer wieder zitieren

muss, dass der Fremde derjenige ist, der heute kommt und morgen bleibt, so gilt für die Weltgesellschaft, mit Rudolf Stichweh gesprochen, dass wir alle in ihr Fremde sind. "Fremd" heißt, dass wir damit rechnen, überall und jederzeit mit dem nächsten Schritt ein unbekanntes Terrain zu betreten, sei es dass wir auf eine andere Religion, eine andere Sprache, eine andere Kleidung, ein anderes Essen, eine andere Generation, ein anderes Geschlecht, ein anderes Verständnis im Umgang mit Medien, mit Sprache und Schrift, mit Büchern und Filmen, mit Geld und Macht, mit Liebe und Wahrheit, mit Recht und Glauben, oder was auch immer stoßen. Und "fremd" heißt damit auch, dass wir uns für diesen nächsten Schritt nach einem Gastgeber umschauen, und sei es der berühmte Andere, der uns für einen Moment aufnimmt und beschützt, initiiert und respektiert, so sehr wir wissen, dass wir gleich im Anschluss wieder auf uns selber angewiesen sind.

Daraus bezieht die Protestbewegung der Fremdenfeindlichkeit ihre stärksten Motive. Man versucht Leute zu finden, die Gastgeber sind und Gastgeber bleiben, Heimatgeber, und zahlt dafür jeden Preis, vor allem den, alle anderen mit Gewalt draußen zu halten.

Und schließlich ist für diese dritte Phase der Entwicklung unseres Kulturverständnisses die Digitalisierung maßgebend. Damit ist zum einen die Ablösung eines eher mechanischen Weltverständnisses durch ein eher elektronisches Weltverständnis gemeint. Wir rechnen nicht mehr mit Kräften, Hebeln und Zahnrädern, sondern mit Schaltungen, Widerständen und Kurzschlüssen. Und damit ist zum anderen das Auftauchen des Computers und seiner Netzwerke als eine Art "unsichtbare Maschine" (Niklas Luhmann) gemeint, die sich anschickt, uns Menschen nicht nur des Privilegs der Intelligenz, sondern auch des Privilegs der Kommunikation zu berauben. Die Kultur eines unruhigen Gleichgewichts, die wir uns individuell wie in den Funktionssystemen der Gesellschaft im Umgang mit den Produkten des Buchdrucks angewöhnt haben, weicht einer Kultur der reversiblen Navigation, der Entscheidung des jeweils nächsten und möglichst kleinen Schritts im klaren Wissen um das Nichtwissen um fast alle relevanten Umweltfaktoren, des Ausprobierens autopoietischer, das heißt nichtlinear, aber rekursiv vernetzter Systeme. Das können wir hier nur andeuten, aber nicht vertiefen.

#### IV.

Was heißt all das für das Theater? Wer ist jetzt noch Wir? Oskar Negt und Alexander Kluge haben vor vielen Jahren den Begriff der Produktionsöffentlichkeit geprägt ("Öffentlichkeit und Erfahrung", Frankfurt am Main 1972), um die Illusion zu verabschieden, dass es eine bürgerliche Öffentlichkeit gibt, die auf vernünftige Weise den Weltzustand reflektiert und für

das Theater eine Art Gegenspieler war, der laufend gereizt, aber auch laufend bedient werden musste, um an jeder nationalen Kultur arbeiten zu können, auf die sich diese Öffentlichkeit bezog. Statt dessen haben wir es mit Produktionsöffentlichkeiten zu tun, die nichts anderes repräsentieren als einen ganz bestimmten Produktionszusammenhang, der sich in dieser Öffentlichkeit der Tauglichkeit und damit Verallgemeinerbarkeit seiner Erfahrung vergewissert. Die normative Komponente, die in diesem Begriff noch steckt, würde man heute in zwei Momente dekonstruieren, die dann jedoch sehr gut benennen können, womit das Theater es in der "interkulturellen" Gesellschaft zu tun hat und woran es arbeitet.

Das eine Moment ist, dass man den Anspruch auf Verallgemeinerbarkeit nicht mehr hegelianisch als Aufhebung des Besonderen denken würde, sondern etwa mit Michael Porter ("Competitive Advantage", New York 1985) als Arbeit an einer Profilierung, die innerhalb eines Wettbewerbsfelds Wiedererkennbarkeit der eigenen Produkte schafft und sicherstellt. An die Stelle des Allgemeinen, das das Besondere legitimiert, tritt in unserem ökologischen Zeitalter die Idee der Nische, von der man nicht weiß, wie lang man sich in ihr aufhalten kann.

Und das andere Moment der Dekonstruktion ist, dass die Öffentlichkeit nicht mehr die der rasonierenden Bürger und Arbeiter ist, die sich hier ihrer Ansprüche auf die Selbstverwaltung der Polis vergewissern, sondern ein Publikum, das sich jederzeit auflösen und zerstreuen beziehungsweise dem Interesse an einer anderen Darstellung widmen kann.

Diese Dreieinheit von Profil, Nische und Publikum im Rahmen einer in diesem Sinne verstandenen Produktionsöffentlichkeit bedeutet für das Theater, dass es immer noch ein wenig Ort des Kulturvergleichs ist wie im 18. Jahrhundert (Goldoni, Molière, Lessing) und auch immer noch Ort der Arbeit an einer Nationalkultur wie im 19. Jahrhundert (Goethe, Schiller, Hauptmann), aber sich doch zunehmend auf eine Weltkultur des Populären und Globalen und Digitalen kapriziert, als deren Herolde man vermutlich Bertolt Brecht (für das Populäre), Robert Wilson (für das Globale) und vielleicht die Wooster Group New York oder auch William Forsythe (für das Digitale) nennen kann.

Was kennzeichnet diese Orientierung an der Weltkultur? Sicherlich ist das Welttheater, dessen Entstehung wir aktuell beobachten, durch ein Interesse am Fremden und am Migranten in allen seinen eben nicht nur ethnischen Formen geprägt. Und sicherlich geht es auch um die Suche nach einer neuen Balance zwischen der Orientierung an der Stadt einerseits, dieser immer noch unzureichend gewürdigten, geradezu revolutionären Errungenschaft einer interkulturellen Zivilisation, an verschiedenen Subkulturen, etwa der Bürger, aber auch der Jugendlichen oder der Migranten und ihren spezifischen künstlerischen Interessen andererseits und drittens eines globalen Kunsttourismus, der sich nur noch fragt,

welche herausragenden Inszenierungen mit welchen herausragenden Schauspielern auf der Basis von herausragenden Interpretationen wo weltweit gerade aktuell zu sehen sind.

Aber Profil, Nische und Publikum im Rahmen der Weltkultur heißt vor allem, dass das Theater zu einem Ort der Versammlung von Zerstreuung wird. Das Theater sucht nach Mittel und Wegen, den Welthorizont, um den es heute ebenso beunruhigend wie verlockend geht, auf der Bühne präsent zu machen und auf Abstand zu halten. Es erforscht eine Ökologie der Körper, des Bewusstseins und der Gesellschaft, die allesamt nur im Moment des Prekären, des Riskanten, des Bedrohten und des Fremden, aber gleichzeitig eben auch im Moment des Findigen, Wendigen und Witzigen wirklich zu kennzeichnen sind. Die Evidenzen der Moderne und ihres Glaubens an die Möglichkeit der Vernunft wie die Unvermeidbarkeit der Katastrophe werden ersetzt durch genauere Formen der Aufmerksamkeit auf die vielen Arten und Weisen, wie Stimmen und Gesten, Dinge und Licht, Bewegung und Leere sich bemerkbar machen, ohne je in der cartesianischen Differenz von zweifelndem Bewusstsein einerseits und materieller Körperlichkeit andererseits aufzugehen. "Making things public", war Bruno Latours und Peter Weibels präzise Formulierung für diese Aufgabe, der sich auch das Theater und zwar mit seinen Mitteln stellen muss, angeregt durch andere Sozialformate wie die Familie, das Paar, das Gericht, das Parlament, die Kirche, die Redaktion, das Seminar, das Meeting oder die Party und in ständiger und sichtbarer Auseinandersetzung mit dem Film, dem Tanz, der Performance, dem Fernsehen, dem Gedicht, dem Roman und der wissenschaftlichen Recherche.

Wenn sich der Begriff der Produktionsöffentlichkeit, den wir hier noch einmal aufzugreifen vorschlagen, bewährt, dann als ein Begriff, der vor allem netzwerktheoretisch zu denken wäre, also mit den Mitteln der Theorie sowohl Bruno Latours als auch Harrison C. Whites. Die Öffentlichkeit wird zum Publikum, das sich anschaut, welche Wirklichkeiten an welchem Ort und mit welchen Mitteln, Einschränkungen und Perspektiven produziert werden. Und sie wird zum Publikum, dessen produktivste Eigenschaft darin besteht, dass es weglaufen kann. Denn das bedeutet, dass es nur gehalten werden kann, wenn das Theater attraktiv ist. Attraktiv ist das Theater jedoch nur, wenn es den Vergleich mit anderen Orten der Produktion von Wirklichkeiten nicht scheut, sondern sucht, und seine ureigenen Mittel des Umgangs mit Körper, Stimme, Licht und Bewegung dazu nutzt, diese anderen Orte auf ihre Darstellung hin zu untersuchen.

Dann kann man sagen, dass das Theater auch in der nächsten, der Computergesellschaft, seiner gesellschaftlichen Funktion gerecht wird, Darstellungen aller Art zu reflektieren, auf ihre Medien hin zu beobachten und so sowohl in ihrer Macht vorzuführen (zu "verfremden") und in ihrer Fatalität zu brechen (zu "kritisieren") als auch in ihrem



Raffinement zu steigern (zu "kultivieren"). Das Theater ist keine Schule der Nation, es ist eine Schule der Weltgesellschaft, in der es selbst Schüler, Lehrer, Pausenhof, Lehrerkonferenz und Schulaufsicht zugleich ist. Das fordert seine künstlerischen Mittel heraus, aber nichts spricht gegen die Vermutung, dass es dieser Herausforderung mehr als gewachsen ist.