

Armin Nassehi

*Wer spricht für wen?*

Sprechen wir zu Beginn über Erwartungshaltungen. Wenn Sie zum Beispiel mit einer Eigendiagnose zum Arzt gehen, also schon vorher wissen, was sie haben, und der Arzt doch etwas anderes behauptet, dann stellen sich womöglich Probleme ein, wie wir sie zwischen Kunden und Anbietern kennen. Nehmen wir die Politik: In der Demokratie sind es die Laien, die darüber entscheiden, was die professionellen Politiker zu tun haben. Selbst im Recht ist etabliert, dass es nicht unbedingt studierte Richter sein müssen, die über Recht und Unrecht entscheiden, sondern Schöffen, die juristische Laien sein sollen.

Warum erzähle ich Ihnen das am Anfang? Ich erzähle Ihnen das deshalb, weil das Verhältnis von Laie und Experte oder Laie und Könner oder Laie und Nicht-Laie ein merkwürdiges Verhältnis ist. Ist dies doch ein Verhältnis, bei dem man zuerst einmal davon ausgehen sollte, dass der Experte letztlich der ist, der den Laien anleitet. Aber wenn wir genau hinschauen, ist es umgekehrt: Was auf der Bühne passiert, hängt vor allem vom Publikum ab; es hängt in banaler Weise vom Publikum ab. Ich bin zwar jetzt, hier auf Ihrer Konferenz, ein Laie. Aber nicht in Bezug auf das Halten von Vorträgen: Ich würde diesen Vortrag gar nicht halten, wenn Sie hier nicht säßen. Das wäre durchaus ein pathologisches Verhalten. Wir sind gar nicht in der Lage, auf Bühnen zu sprechen, wenn kein anderer zuhören würde. Das würde nicht funktionieren. Spannend ist aber eben, dass es nicht nur um die Frage geht, ob überhaupt jemand da ist, sondern wer da ist und welche Erwartungen die haben, die da sind.

Sie merken schon, dass ich – und damit kompensiere ich natürlich meine Laienhaftigkeit im Hinblick auf Ihr Thema – den Begriff der Bühne viel weiter fasse, als sie das in den letzten Tagen gemacht haben und als Sie das in Ihren eigenen Professionen tun. Ich glaube, dass es reizvoll sein könnte, vielleicht einmal generell über das „Bühnenhafte“ zu sprechen, um dann noch einmal genauer zu qualifizieren, wie es denn aus meiner Perspektive um die Bühnen bestellt ist, mit denen Sie es zu tun haben.

Unter „Bühne“ im weitesten Sinne würde ich stellvertretendes Sprechen verstehen. Unter „stellvertretendem Sprechen“ verstehe ich die Idee, dass es exponierte Positionen gibt, die, abhängig von einem Publikum, Kommunikation inszenieren. „Sie inszenieren Kommunikation“ will sagen: Sie inszenieren Dialoge, Diskurse, Künstlerisches und sie gehen davon aus, dass ein Publikum damit etwas anfangen kann.

Denken Sie kurz an die Demokratie: Unsere Demokratietheorien gehen davon aus, dass Demokratie darin besteht, dass wir so etwas wie eine Öffentlichkeit teilen, in der jeder Mann und jede Frau in der Lage sein sollte, sich in Diskurse einzuklinken, damit man so etwas wie den Volkswillen auf den Begriff bringen kann. Diese Idee stammt aus der griechischen Demokratie, die das in der Tat auch noch konnte, da die Grundgesamtheit des demokratischen Volkes letztlich nur aus männlichen Eliten bestand – das war ein relativ kleiner Teil der Gesellschaft –, die nicht arbeiten mussten und somit viel Zeit hatten, eine Bühne zu inszenieren, deren einziges Publikum sie selbst waren.

Die dahinter liegende Idee lautet: Die ganze Gesellschaft ist eine Bühne, auf der die Menschen diskursiv miteinander aushandeln, was sie eigentlich wollen. Ich würde sagen, sobald Gesellschaften sich als eine solche „Arena“ begreifen und beschreiben, können wir von moderner Gesellschaft sprechen.

Dieses Arena-Modell macht die Teilhabe und Teilnahme aller Betroffenen zu einem normativen Unterfangen. Allerdings ist es empirisch unrealistisch. Schauen Sie sich einmal an, wie auf demokratischen Bühnen kommuniziert wird. Auf demokratischen Bühnen – und ich rede nicht vom Parlament – sprechen stellvertretende Sprecher, die die Bühne dafür benutzen, auszuprobieren, was sagbar ist. Aus der Perspektive des Nutzers oder des Beobachters ist es nun interessant, dass wir beobachten können, dass das, was wir von der Gesellschaft wissen – nehmen wir wieder die politischen Bühnen – keineswegs als Meinung oder Haltung erscheint, sondern dass die vorgeführte Kommunikation, in die wir uns als Nutzer einklinken und dann der einen oder der anderen Seite verpflichtet fühlen – dass diese vorgeführte Kommunikation als Vorlage für das dient, was wir denken.

Diese Perspektive stellt die Autonomie des Zuschauers in Frage. Aber was wäre die Autonomie des Zuschauers? Die Autonomie des Zuschauers bestünde darin, dass der Zuschauer eine Summe von Einzelmeinungen wäre, die sich auf den Bühnen verdichten zu dem, was kommunizierbar ist. Es ist aber letztlich umgekehrt. Wir haben es mit einem paradoxen Kreislauf zu tun. Es wird auf den Bühnen das gesagt, was man selbst gesagt hätte, würde man auf der Bühne sprechen. Dabei kennen wir selbst die Argumente wiederum vor allem aus der vorgeführten Kommunikation.

Auf Diskursbühnen findet sozusagen eine Art Laboratorium der Gesellschaft statt, in der stellvertretend für ein Publikum – das sich dabei als der Legitimator des Bühnengeschehens versteht – nicht nur Argumente ausgetauscht werden, sondern ein Raum hergestellt wird, in dem Argumente erst Argumente sein können. Ein Argument ist ja keineswegs nur eine

Begründung von etwas. Ein Argument wird erst dann zum Argument, wenn ich ein Gegenargument inszenieren kann. Das heißt: Auf der Bühne findet nichts statt, was außerhalb der Bühne hätte auch stattfinden können. Dass sich Antipoden auf der Bühne treffen und über Dinge sprechen, funktioniert nur, da auf der Bühne erwartet werden muss, dass das Argument nur funktioniert, wenn jemand dabei ist, der auch spricht. Das entspricht übrigens einer alten Technik in der Philosophie: In den platonischen Dialogen konnte das Argument nur dadurch funktionieren, dass jemand dabei war, der zumindest zustimmend gesagt hat: „Oh ja, wie könnte es anders sein!“

Ich würde sagen, dass Bühnen den semantischen Haushalt einer Gesellschaft in Form inszenierter Praxis erzeugen. Es geht hier nicht um Verkündigung oder Verkündung, sondern um Vorführung dessen, was die Kybernetiker „requisite variety“ nennen. Auf Bühnen finden Überraschungen statt, wenn das, was auf der Bühne üblicherweise stattfindet, nicht vollständig festgelegt ist, aber auch nicht dem Zufall überlassen bleibt. Die Bühne einer kirchlichen Liturgie ist eine Technik, die Überraschungen möglichst unmöglich machen möchte. Bei der Liturgie gehen wir davon aus, dass alle Beteiligten, auch das Publikum, genau wissen, was wann zu geschehen hat. In einer modernen Arena-Gesellschaft, soll auf der Bühne dagegen etwas Überraschendes stattfinden: Die unterschiedlichen Sprecher müssen sich so aufeinander beziehen, dass die Vorführung einen informationellen Mehrwert erzeugt. Dieser informationelle Mehrwert besteht letztlich darin, dass wir Aufmerksamkeit auf Bühnen nur dann erzeugen können, wenn wir von dem, was dort geschieht, einerseits überrascht und andererseits in unseren Erwartungen bestätigt werden.

Ich gebe Ihnen jetzt einmal ein Beispiel, dass mit Ihrer künstlerischen Praxis gar nichts zu tun hat: Warum gelingt es, den politischen Diskurs aus dem Parlament in die Talk-Shows zu verlegen? „Gelingen“ ist vielleicht ein falscher Ausdruck, aber es geschieht. „Gelingen“ stimmt insofern, als wir dort eine interessante Mischung vorfinden: Einerseits ist die vorgeführte Kommunikation erwartbar. Wir erleben Figuren, die immer wieder eingeladen werden, und können an ihren Gesichtern womöglich schon erkennen, was diese Gesichter gleich verlassen wird. Auf der anderen Seite funktionieren die einzelnen Gesichter nur, weil sie Antipoden anderer Gesichter sind. Und diese Inszenierung produziert sozusagen ein vorgeführtes Spiel, als hätte es so etwas wie eine Regie gegeben, die in der Lage ist, zu sagen, dass das Argument nur funktioniert, wenn es in einem bestimmten Raum in zeitlichen Sequenzen so angeordnet wird, dass am Ende etwas dabei herauskommt, zum Beispiel ein Argument.

Ich könnte jetzt noch viele Beispiele hierfür bringen. Diese finden sich ja nicht nur auf politischen Bühnen. Kritik, Kultur, Diskurse über das Religiöse oder ethische Debatten laufen nach ähnlichen Mustern ab. Nicht die Gesellschaft diskutiert, sondern die Bühne. Die Gesellschaft geht letztlich davon aus, dass sie genau so diskutieren würde, wie die Bühne es vormacht. Die Bühne ist letztlich so etwas Ähnliches wie eine repräsentative Kommunikation, analog zur repräsentativen Demokratie.

Das Problem ist nur, dass unsere übliche Idee von Gesellschaft als einer Einheit von Sprechern, die miteinander in Diskurs treten, sobald das aus kapazitativen Gründen möglich ist, eine Chimäre ist. Diese Gesellschaft zerfällt in so unterschiedliche Milieus, Praxisfelder, Interessen und Lebensformen, dass die Idee *einer* Arena letztlich nicht aufrecht erhalten werden kann. Aber dazu komme ich gleich noch einmal ausführlicher.

Was hat das alles mit Ihrer Praxis zu tun? Man könnte jetzt auf die Idee kommen, dass das, was auf Diskursbühnen stattfindet, vor allem durch den Was-Aspekt, und das, was auf Theaterbühnen stattfindet, durch den Wie-Aspekt gekennzeichnet ist. Natürlich ist das keine eindeutige Unterscheidung. In beiden Zusammenhängen spielt ja jeweils auch das „Wie“ bzw. das „Was“ eine Rolle. Aber womöglich liesse sich trotzdem sagen, dass es auf Diskursbühnen auf das Argument ankommt, während auf Theaterbühnen die Inszenierung im Vordergrund steht. Nur stimmt das nicht. Wir wissen genau, dass es auch auf Diskursbühnen vor allem inszenatorische Formen sind, die das „Was“ des Argumentierens bestimmen.

Es gibt sehr schöne Bilder, die wir in den Medien sehen können und an denen man dies lernen kann: Wenn Sie im Fernsehen Umfragen auf der Straße hören, in denen Leute sich zu aktuellen Themen äußern, dann hören Sie dort Zitate dessen, was vorher auf Bühnen zu hören war. Betrachten Sie sich Jugendliche, die Sportveranstaltungen oder sportliche Wettkämpfe kommentieren: Sie sprechen genau so, wie die Trainer auf den Bühnen der Sport-Talk-Shows. Im Prinzip kennen sie die Gesellschaft vor allem aus der inszenatorischen Form der Bühnen, auf denen die Gesellschaft für die Gesellschaft repräsentiert wird.

Das hat es auch schon früher gegeben. Denken Sie etwa an die Theatralik an absolutistischen Höfen, deren Form unter anderem von Theaterbühnen stammte. Das Theater dieser Zeit inszenierte die Auflösung der Differenz zwischen Schein und Sein, zwischen Sagen und Meinen. Die höfische Gesellschaft hat von der Bühne gelernt. Sie hat sich von einer gewaltsamen Gesellschaft zu einer feinfühligem entwickelt, in der man den anderen nicht mehr mit dem Schwert über den Tische zieht, sondern mit Freundlichkeit.

Die Performanz des Argumentierens und der diskursiven Praxis erkennen wir also am stellvertretenden Sprechen. Warum machen wir zum Beispiel wissenschaftliche Tagungen? Dort hören sich junge Leute Professoren an, für die es um nichts mehr geht, die aber so tun, als würde es um etwas gehen, und Argumente austauschen. Indem sie diese Performanz erleben, können die jungen Leute lernen, wie Argumente funktionieren. Und obwohl jeder, der Professor werden möchte, weiß, dass er auf bestimmten Bühnen stehen wird, sagt er sich am Anfang: „Diese Form von Performanz möchte ich nicht reproduzieren.“ Aber die Bühne zwingt ihn dazu, professoral zu reden.

Ich möchte also behaupten – und zwar aus der Perspektive eines Laien – dass das, womit Sie sich hier beschäftigen, sehr viel mit dem zu tun hat, was Bühnen in der Gesellschaft ausmacht, nämlich: Inszenatorisches vorführen. Es gibt nur eine ganz entscheidende Differenz – und das wäre das Hauptargument, was ich Ihnen anbieten möchte: Diskursive Bühnen verdoppeln die Welt genauso, wie es künstlerische Bühnen tun.

Was meine ich mit Verdoppelung? In der modernen, differenzierten Gesellschaft gibt es keine Chance, an das Eigentliche der Gesellschaft heranzukommen. Es sei denn über die Medien, die wir verwenden, um diese Gesellschaft auf den Begriff zu bringen. Zurzeit haben wir zum Beispiel eine ausgeprägte Tendenz, die Gesellschaft eher anhand politischer oder ökonomischer Begriffe zu verdoppeln: Wir erleben eine starke Ökonomisierung fast aller gesellschaftlicher Diskurse. Es ist sehr interessant zu sehen, dass diese Ökonomisierung – sprich: die Beobachtung von etwas im Hinblick auf den effizienten Einsatz knapper Mittel, und das muss nicht immer Geld, sondern kann auch Zeit oder Personal sein – dass also die Ökonomisierung von Diskursen letztlich ein schöner Hinweis darauf ist, dass Dinge, die wir beobachten und die man auch politisch beschreiben könnte, jetzt ökonomisch beschrieben werden.

Grundsätzlich kann alles, was in der Gesellschaft passiert, politisch, ökonomisch, wissenschaftlich, juristisch, religiös beschrieben werden. Die Gesellschaft zerfällt geradezu in diese unterschiedlichen Perspektiven. So gibt es etwa unterschiedliche Erfolgsbedingungen für ökonomische oder politische Kommunikationsformen: In ökonomischer Kommunikation geht es vor allem um die Frage nach einem messbaren Output; in politischer Kommunikation geht es vor allem um die Frage, ob sich die Sätze, die man spricht, in kollektiv bindende Entscheidungen formen lassen. Das ist ein riesengroßer Unterschied.

Übrigens bildet auch das Theater eine solche Perspektive. Indem Bühnen zeigen, das man über die Dinge unterschiedlich reden kann, verweisen sie darauf, dass das, was die

Gesellschaft repräsentiert, nicht identisch mit dem Repräsentierten ist, sondern eine Verdoppelung der Welt in unterschiedlichen Verdoppelungsroutinen.

Das Interessante an den Sprechern auf diskursiven Bühnen oder Diskursbühnen besteht nun darin, dass Sie diese Verdoppelung unsichtbar machen wollen. Wer also zum Beispiel ökonomisch redet, redet gern über die harte Realität des Geldes, was natürlich eine Lächerlichkeit ist: Es gibt keine weichere gesellschaftliche Realität als das Geld, das nämlich nur dadurch funktioniert, dass wir von den Bedingungen seines Wertes absehen, damit es einen Wert haben kann. Das kennen wir alle: Wenn diese Routine verloren geht, dann ist das Geld nichts mehr wert. Aber trotzdem gelingt es, die Welt so zu verdoppeln, als sei Geld eine harte Realität. Hart ist sie allerdings nur für diejenigen, die es nicht haben.

Diese (und andere) Verdoppelungen können darauf zurückgeführt werden, dass wir die Welt nur mit einem ganz bestimmten Blick, mit einer ganz bestimmten Unterscheidung betrachten. Wenn sich der Blickwinkel aber ändert, lässt sich feststellen dass unterschiedliche Rollen gespielt werden – Rollen, die allerdings als Rollen unsichtbar bleiben und somit unsichtbar machen, dass das, was auf der Bühne geschieht, nur eine Verdoppelung der Welt ist.

Die Kunst – jetzt wiederum aus gesellschaftstheoretischer Perspektive betrachtet – verdoppelt die Welt auch. Denken Sie an die alte „imitatio“- oder „mimesis“-Tradition; oder denken Sie an die Idee der modernen Kunst, dass das Verdoppeln der Welt ohne Original stattfinden kann, diese Verdopplung aber immer so inszeniert wird, dass die Dinge, die auf der Bühne dargestellt werden, etwas anderes und mehr bedeuten sollen, als man dort eigentlich sieht. Die Kunst verfährt genauso wie der Rest der Gesellschaft: Sie verdoppelt die Welt. Aber sie macht die Verdoppelung nicht unsichtbar. Sie verdunkelt zum Beispiel den Zuschauerraum und inszeniert damit, dass das, was auf der Bühne passiert, die ganze Welt ist – aber eben nur im Hinblick auf die Verdoppelung, die dort stattfindet. Das Spannende an der künstlerischen Form im Vergleich zu anderen Formen der Bühne besteht nun darin, dass auf den künstlerischen Bühnen der Gesellschaft vorgeführt wird, wie kontingent ihre Formen sind. Das ist sehr abstrakt, aber ich glaube, dass wir, wenn wir heute in einer modernen Art und Weise über die Differenz von künstlerischer und nicht-künstlerischer Inszenierung reden wollen, das auf allen Bühnen immer schon stattfindende Inszenatorische erst verstehen, wenn wir über die Funktion des Inszenatorischen auf künstlerischen Bühnen genauer Bescheid wissen.

Sie haben von mir vielleicht erwartet, dass ich Ihnen sage, welche Bedeutung die Kunst für die Gesellschaft überhaupt noch haben kann. Es ist ganz umgekehrt: Die Frage ist, welche Bedeutung kann die Gesellschaft für eine Kunst haben, die selbst permanent inszeniert, was sie tut, und der es immer weniger gelingt, das Performative und das Inhaltliche systematisch voneinander zu trennen. Was auf künstlerischen Bühnen stattfindet, spielt mit einer Form, die unmittelbar mit der Funktion von Kunst in der modernen Gesellschaft zu tun hat, nämlich auf die Form selbst hinzuweisen.

Mein Argument ist damit zu Ende. Aber ich möchte noch eine Bemerkung machen: Dies alles hilft Ihnen nicht weiter. Aber es könnte in eine Richtung weisen, darüber nachzudenken, warum es eigentlich so etwas wie ein Publikum mit einem gemeinsamen Erfahrungshorizont nicht (mehr) gibt.

In der heutigen Gesellschaft haben wir es mit einer Reihe von Medien zu tun, bei denen wir nicht mehr davon ausgehen können, dass sie ein übliches verdächtiges Publikum ansprechen – das gilt für den Rundfunk, für das Fernsehen, für das Buch, für die bürgerliche Form der ästhetischen Kritik – also die Frage, wie wir Literatur in der Gesellschaft diskutieren – und auch für die Theater- und die Opernbühne. Für diese Medien gab es einmal eine gesellschaftliche Trägergruppe: ein Bürgertum, das die Spannung ausgehalten hat, ein authentisches Leben führen zu müssen und gleichzeitig zu wissen, dass der harte Alltag eine nicht-authentische Verdoppelung der Welt ist. Dieses Bürgertum musste die Erkenntnis ertragen, dass das Inszenatorische selbst eine Fertigkeit ist, mit der man umgehen muss. Es hat gelernt, dass die Realitäten in der Gesellschaft an unterschiedlichen Orten unterschiedliches bedeuten können.

Der Vorteil der Bühnen bestand darin, dass dem Publikum eine Menge zuzumuten war. Und das ist wieder eine paradoxe Figur: Die Bühnen haben nämlich dem Publikum nur das zugemutet, was zumutbar war. Denken Sie zum Beispiel daran, dass die Differenz von Sagen und Meinen womöglich eine der kritischsten Unterscheidungen ist, die wir überhaupt kennen. Man könnte auch sagen: Bildung besteht darin, an sich selbst erleben zu können, dass zwischen Sagen und Meinen oder zwischen Sein und Schein eine Differenz entstehen kann. Wenn das sozusagen einer Gesellschaft vorgeführt wird, die vor allem nach Eindeutigkeiten sucht – in der bürgerlichen Gesellschaft vor allem nach ökonomischen und politischen Eindeutigkeiten – dann war das Publikum natürlich sehr dankbar, mit dem Theater einen Ort zu haben, in dem man die Dinge miteinander versöhnen kann, die letztlich nicht versöhnbar waren.

Heute leben wir dagegen in einer Gesellschaft, in der sich keineswegs nur deshalb die Leute so schwer an Formen künstlerischer Innovationen binden können, weil sie womöglich ungebildet wären, wie man es aus einer bürgerlichen Perspektive beschreiben könnte – das wäre naiv –, sondern wir erleben, dass die Gesellschaft an sich selbst erkennt, wo und wie sie sich unterschiedlich inszeniert. Vor diesem Hintergrund sind traditionelle Formen der Inszenierung auf künstlerischen Bühnen eindeutiger zu erkennen als auf den Diskurs-Bühnen der Gesellschaft. Wenn dem so ist, dann stellt sich auf den künstlerischen Bühnen die Frage, welche Formen man finden muss, um die Gesellschaft darauf hinzuweisen, dass das Inszenatorische unvermeidlich ist, und dass es hinter dem Inszenatorischen womöglich einen sachlichen Gehalt gibt, bei dem es um etwas geht.

Diese Gesellschaft ist eine ironische geworden. Ironie als Erkenntnismittel bedeutet, dass die Dinge auch immer nichts bedeuten können. Vielleicht haben in einer bürgerlichen Gesellschaft die künstlerischen Bühnen versucht, genau das aufzuzeigen. In der heutigen Gesellschaft dagegen findet letztlich das, was früher auf künstlerischen Bühnen stattgefunden hat, innerhalb der Gesellschaft statt. Also müssten die künstlerischen Bühnen das Gegenteil darstellen, nämlich dass es bei aller Kontingenz und Unterscheidung immer noch um etwas geht.

Transkription: Maria Rößler

Lektorat: Jonas Zipf