

# Staging Postdemocracy

von Imanuel Schipper

Wir lebten in postdemokratischen Zeiten, die gewählten Strukturen hätten ihre Macht abgegeben, private Firmen und superreiche Plutokraten erledigten in geheimen Zirkeln die wichtigen Entscheidungen für die Weltgemeinschaft. Die Entscheidungen würden nur noch von Lobbygruppen herbeigeführt und hälften hauptsächlich den Wirtschaftsverbänden statt der Bevölkerung.

Was sich liest wie ein Pamphlet auf einer Pegida-Demonstration oder aus dem AfD-Wahlkampfprogramm, entstammt der Feder eines Politikwissenschaftlers, der 2004 das vielbeachtete Essay *Postdemokratie* veröffentlichte und dabei eine kritische Analyse der Nach-Thatcher-Situation in Großbritannien abrechnete. Obwohl der Band nicht der Auslöser für die Produktionsserie *Staat 1–4* war, diente er doch als Folie, um Fragen zu generieren, mit denen gewisse Erscheinungen unserer Zeit angesehen werden können.

Knapp drei Jahre hat sich Rimini Protokoll mehr oder weniger ständig mit diesem Begriff beschäftigt. Drei Jahre mögen in Anbetracht von einhundert Jahren kurz erscheinen, jedoch sind einhundert Jahre eine Zeitspanne, die nicht mehr wirklich einer Tiefbohrung entspricht – denn so lange kann man gar nicht ausschließlich in die Tiefe dringen. Die Bewegung gleicht eher einer Spurensuche entlang von Grenzen dessen, was staatliche Institutionen eben noch regulieren. Hat das noch mit Demokratie zu tun? Und welchen Demokratiebegriff bemühen wir da eigentlich? In diesen drei Jahren ist wiederum viel passiert: Vor drei Jahren gab es noch keinen amerikanischen Präsidenten Trump, keinen Brexit, die AfD war noch nicht im Bundestag, Merkel sagte im August 2015 „Wir schaffen das“ und wurde im Dezember vom *Times*-Magazin als *Person of the Year* ausgezeichnet. Die Türkei wählte vorgezogen das Parlament, Griechenland sogar zweimal. In Israel, Ägypten, Nigeria, weltweit fanden über hundert Parlaments- oder Präsidentenwahlen statt. Noch nie gab es so viele demokratische Aktivitäten in so vielen demokratischen Ländern. Nach den Terroranschlägen in Paris auf Charlie Hebdo im Januar und den Attentaten vom 13. November wurden Forderungen nach einem Ausbau der Geheimdienste laut, während in Berlin der NSA-Untersuchungsausschuss und investigative Journalisten immer neues Wissen über Selektoren und die Zusammenarbeit zwischen BND und NSA veröffentlichten. 2015 wurden in den USA die groß angelegten Manipulationen der Automobilbranche im Dieselskandal öffentlich. Das „World Economic Forum“ traf sich im Januar zum Motto „The New Global Context“ und im Juli eröffnete der Großflughafen BER wieder einmal nicht. Und während in Westafrika über 11 000 Menschen dem Ebola-Fieber erlagen, trafen sich im Dezember in Paris im Rahmen der UN-Weltklimakonferenz zum ersten Mal alle Staatsoberhäupter der Welt und vereinbarten ein gemeinsames Vorgehen im Kampf gegen den Klimawandel.

In diesem Spannungsfeld von Hoffnung in globale demokratische Prozesse und bedrohlichen Angriffen auf die öffentliche Sicherheit, zwischen dem Aufdecken von Betrugsnetzwerken internationaler Konzerne und dem stetigen Wachsen neonationaler Bewegungen in Europa und den USA begannen die Recherchen zu Phänomenen der Postdemokratie.

Es ist außerordentlich selten und ein riesiges Privileg, dass eine frei organisierte Theatertruppe den Auftrag bekommt, vier Produktionen innerhalb einer thematischen Klammer zu entwickeln. Dass diese Produktionen von einer Nicht-Theater-Institution ins Leben gerufen wurden, zeugt von einer gesunden Ignoranz vor der Menge der zu bewältigenden Probleme oder aber von einer starken utopischen Idee: Können die Stadt- und Staatstheater, die in ihrer historischen Struktur höfisch oder höchstens städtisch begründet sind, überhaupt eine Konstruktion stemmen, die über Landes- und Währungsgrenzen hinausführt? Schon die Konstruktion dieses Unternehmens wäre ein geeignetes Feld für eine Forschungsarbeit in Sachen Organisation und die vielen Verhandlungen von Intendanten und Betriebsdirektoren, tausende von Mails wegen Absprachen, Reisekosten, technischen Details – ein weites Feld für Theaterhistoriker der Zukunft. Es wurde wieder einmal erlebbar, dass das deutsche Theatersystem hauptsächlich darauf eingerichtet ist, Produktionen im Haus und für das Haus zu produzieren – und gleichzeitig wurde genau das Gegenteil gegen alle Schwierigkeiten realisiert. Dass dieses komplizierte Unterfangen tatsächlich stattfand, ist allen Beteiligten – und der substantiellen, notwendigen Förderung – hoch anzurechnen und könnte als ein Pilot angesehen werden, ähnliche Cluster zu veranstalten.

Wer die Arbeit von Rimini Protokoll kennt, weiß, dass auch bei dem Thema Postdemokratie kein politisch agitatorisches Werk entsteht, keine anklagenden Enthüllungsstorys im Mittelpunkt stehen und ebenso wenig Konflikte so weit getrieben werden, dass es schmerzt. Rimini Protokoll befasst sich phänomenologisch mit Themen. Der Probenarbeit geht ein langer Rechercheprozess voraus. Das Besondere bei diesem Prozess liegt darin, dass das Zentrum der Spirale erst mit der Bewegung selbst geklärt werden kann. Erst wenn der Rechercheprozess beendet ist, wird klar, wonach gesucht worden ist. Für jedes Projekt sieht dieser Weg etwas anders aus, bedingt durch die Örtlichkeiten, die Thematik, aber auch die Personen, die diese Suche vorantreiben. Prozesse bei Rimini Protokoll bedeuten – nach vorheriger Klärung des Weges – fast immer kollektive Prozesse, was nicht bedeutet, dass andauernd nur gemeinsam gearbeitet werden kann, sondern

dass gleichzeitig verschiedene Stränge von verschiedenen Akteuren aufgespannt werden, je nach der eigenen Interessenlage, die aber immer wieder mit den anderen abgeglichen wird. So gleicht die Suche – um in dem Bild des Weges zu bleiben – weniger einer Expeditionstruppe mit einem Guide als vielmehr einer Gruppe Flaneure, die einzeln losziehen und ihre Welt erkunden, um dann bei einem Kaffee gegenseitig die Entdeckungen mitzuteilen. Dadurch wächst ein gemeinsamer Erfahrungsraum, der zum Zentrum der Arbeit wird und zu einem Profiltraster für das Casting von Performern entwickelt werden kann.

Die Vorsilbe in Postdemokratie weist zwar auf etwas Zurückliegendes, eröffnet aber auch eine andere Blickrichtung, da der andere Wortteil, Demokratie, keine Zeitspanne per se bezeichnet. Von möglichen Bedeutungen des Begriffs und dessen Deutungen schreiben fast alle Autoren in diesem Band, vor allem aber **Lukas Bärfuss**, **Timon Beyes** und **Ganga Jey Aratnam**. Der Begriff hat in der politischen Philosophie eine bestimmte Konjunktur angesichts der heutigen Krise der Demokratie, die darin besteht, dass populistische Politiker mit „undemokratischer“ Agenda innerhalb des vorherrschenden demokratischen Systems zur Macht kommen. Ihr „undemokratisches“ Handeln führt demnach zu einem Sterben der Demokratie, zumindest einer Demokratie, wie sie davor bekannt war oder die (von jemand anderem) als *die richtige* betrachtet wird. (Siehe Foa u. Mounk 2016; Mounk 2018; Levitsky u. Ziblatt 2018; van Reybrouck 2016, u. a.) Nicht zufällig handeln viele dieser Auseinandersetzungen von der demokratischen Wahl Donald Trumps zum Präsidenten der USA. In der Tat ist dieser politische Aufstieg schon zeitlich eng mit dem Projekt *Staat 1–4* verbunden: Trumps Wahlkampf nahm ich nicht wirklich ernst und verfolgte ihn nur nebenbei in der Presse, in der Wahlnacht 2016 schlief ich tief und fest und glaubte am Morgen danach meinen Ohren nicht. Einige meiner Freunde drängten mich (erfolglos) dazu, unsere Aufführungen von *Staat 1* in New York abzusagen. Die Inauguration und die *Women Marchs* im Januar 2017 erlebte ich live in Stanford und San Francisco und zur Premiere von *Staat 4* verwandelte Trump das WEF in die größte Theaterbühne der Welt. Welche unglaublichen Entscheidungen unter Trump auch fallen mögen, das „Konzept Postdemokratie“ geht definitiv nicht auf seine Rechnung, es ist um einiges älter (u. a. Agamben, Badiou, Nancy, Z? iz?ek et al. 2012; Crouch 2004; Blühdorn 2006; Rancière 2002; Wolin 2001; Mouffe 2011; Ritzi 2014) und widerspiegelt die Tatsache, dass Demokratie eben gerade kein fixer Zustand ist, in dem man sich befindet oder eben nicht, sondern ein Bestreben bezeichnet, das etwas mit einem immer neuen Definieren und Aushandeln zu tun hat. „Demokratie gibt es nicht und es hat sie nie gegeben“, sagt Ingolfur Blühdorn (2013: 131). Es gehe nur darum, dass man daran arbeitet, wie Demokratie aussehen sollte. Mit dem postdemokratischen Paradox beschreibt Blühdorn die Bürger, die sich einerseits von vielen „Verpflichtungen und Normen, die mit dem früheren Demokratieideal einhergingen, befreien wollen“ (S. 134) und andererseits mehr Erwartungen an Selbstbestimmung und Partizipation haben. Als Ausweg schlägt er die Simulation als Methode vor und meint damit Rituale wie eine Bundestagswahl, bei der kaum unterscheidbare Parteien antreten. Simulation in diesem Sinne wäre zwar ein Herrschaftsinstrument in den Händen der Mächtigen, die die Regeln der Praktiken dieser Simulation erstellen würden, aber sie würde „von einer breiten Koalition gesellschaftlicher Akteure getragen“ (S. 139).

Der Blühdornsche Ansatz ist für *Staat 1–4* deshalb sehr interessant, weil er inhaltliche Aspekte (Demokratie per se, Wahlen, politische Entscheide) mit Fragen des Formats (Regeln, Normen) und dem Umgang mit den Bürgern (Partizipation) bespricht. Analog zu dieser Trias des politischen Feldes, so mein Vorschlag, kann eine Dreiteilung in der Analyse der Inszenierungen von den vier Theaterproduktionen erfolgen: Thema, Format und Interaktion. Rimini Protokoll als zeichnende Autoren und Regisseure sind nicht nur Gastgeber der Theatervorstellung, sondern sind ebenso verantwortlich und bestimmend für die Themenwahl und die Entwicklung eines Stücks (dramatischer Text, Skript). Die Arbeit auf der inhaltlichen Ebene begann 2015 und dauerte kontinuierlich über die Recherchen, das Casting, die Textarbeit mit den Performern bis in die Probenarbeit hinein an. Die thematische Essenz lässt sich im Theaterbereich am leichtesten kommunizieren, wenn auch nur scheinbar. Es wird vorausgesetzt, dass ein Regieteam schon Monate vor Probenbeginn auf einer Pressekonferenz erklären könnte, warum es denn gehen wird. Kurzinhaltsangaben in Spielplanleporellos gehören zum Theateralltag wie das Parteiprogramm zum Wahlkampf. Oft ist aber nicht der Inhalt das bleibende Element beim Besuch einer Theatervorstellung. Das Theatererlebnis wird – zumindest in einigen zeitgenössischen Produktionen – wesentlich von den beiden anderen Aspekten, Form und Interaktion, geprägt.

Der Diskurs über die Form der Produktion läuft bei Rimini Protokoll ständig parallel zu anderen Diskursen ab, manchmal sogar auch komplett isoliert. Ohne dass dies von Beginn an klar definiert wurde, zeichnete sich bald ab, dass die vier Produktionen völlig verschiedene Theaterformen bedienen würden. So treten bei einer Produktion gar keine Darsteller mehr auf (*Staat 1*), bei zwei Produktionen (*Staat 1* und 2) spielen Kopfhörer eine wichtige Rolle, Programmierer von smarten Geräten stoßen zum Kreativteam (*Staat 1* und 3), es gibt kein Bühnenbild (*Staat 1*) und nur in einer Produktion (*Staat 4*) sitzen die Zuschauer auf Theaterstühlen. Verbindende Gemeinsamkeit ist der Umstand, dass keine Produktion eine Theaterbühne im klassischen Sinne bespielt und eine gegebene und gebaute Trennung von Bühne und Zuschauerraum benutzt. Die Räume sind elementare Bestandteile dessen, was die Inszenierung erschaffen kann. Sie bedienen und erweitern den zeitgenössischen Trend immersiver Kunst in verschiedenen Bereichen (siehe das Programm der Berliner Festspiele). Doch nicht nur die strukturierenden und atmosphärischen Elemente der Szenographie prägen die Form. Theater war schon immer ein Labor für die Benutzung von technologischen

Neuheiten und Rimini Protokoll gehört seit seiner Gründung zu einem der Vorreiter in dieser Hinsicht. Der Einsatz von digitalen Smartdevices als Ortungs- und Navigationsgerät (*Staat 1*) oder als Umfrage-/POLL-Station (*Staat 3*), Gestenerkennung (*Staat 1*) oder algorithmusunterstützte Dramaturgie (*Staat 1* und *3*) sind nur ein Beispiel dafür. Auch klassische Medien werden in einer Art benutzt, wie dies im Theaterbereich nicht üblich ist: simultane Beschallung von acht Teilgruppen im selben Raum (*Staat 2*) ebenso wie 360-Grad-Videoprojektionen (*Staat 4*). Die Formate lassen sich in Untertitel und Kurzbeschreibungen zumindest eingeschränkt beschreiben: interaktives Hör-Stück in einem Museum (*Staat 1*), simultane szenische Baustellenführung (*Staat 2*), interaktives Wahl-Stück für eine Zuschauer-Cloud (*Staat 2*) und eine WEF-Simulation (*Staat 4*).

Doch immer häufiger drängte sich eine Frage in die Konzeptions- und Probenprozesse: Wozu wird man eingeladen? Mit „man“ sind keine Rollen oder Performer gemeint, sondern die Zuschauer. Die Frage nach der Rolle des Publikums, nach den Möglichkeiten des Handelns und nach den Erwartungen an das Mitmachen des Publikums ist bei diesen Produktionen ebenso zentral wie die thematischen oder formalen Fragen. Wie schon bei anderen Produktionen (beispielsweise *Situation Rooms*, *Weltklimakonferenz*, *Call Cutta*, *Remote X* oder *Hausbesuch Europa*) geht es nicht nur um die Erstellung eines Stückes, sondern um die Erfindung und Realisierung eines Settings, einer Situation, in der das Publikum gebeten wird, eine Rolle einzunehmen, die sich von einer gewöhnlichen Zuschauerrolle unterscheidet. Der Zuschauer ist eingeladen, für einen gewissen Moment in die „Schuhe von jemand anderem zu schlüpfen“, „einen anderen Hut aufzusetzen“ oder einfach aus der Perspektive einer anderen Person auf eine Sache zu schauen. Manchmal passiert dies durch ständiges Gehen (*Staat 1*), manchmal kann man dabei sitzen bleiben (*Staat 4*). Bei *Staat 1–4* bleiben die Situationen deutlich als ein „Als-ob“ gekennzeichnet. Es ist immer klar, dass man nicht wirklich ein CEO ist, sondern sich gerade darüber bewusst wird, was man wissen müsste, wenn man ein CEO wäre (*Staat 4*). Es ist klar, dass es (noch) kein intelligentes Regierungssystem gibt, aber wir spielen durch, was wäre, wenn es das schon gäbe (*Staat 3*). Natürlich ist man kein Agent – aber wie würde man sich als ein Agent im Museum bewegen (*Staat 1*). Und man denkt nie, dass man sich wirklich auf einer Baustelle befindet, auch wenn man einen Helm aufsetzt (*Staat 2*). Damit macht Rimini Protokoll die Zuschauer zu Komplizen, Mitspielern und Mitgestaltern der Simulationen, zu denen sie als Publikum geladen sind. Die verschiedenen Umgangsweisen mit dem Publikum gehören vielleicht zu den wesentlichsten Merkmalen dieser Tetralogie und man könnte durchaus behaupten, dass *Staat 1–4* eine Studie zur Phänomenologie des Zuschauens und Mitmachens in zeitgenössischen Theatersettings sind.

*Staat 1–4* wären in diesem Sinne keine Inszenierung der *Vorführung* von postdemokratischen Phänomenen, sondern funktionieren – so die retrospektive Betrachtung des mitverantwortlichen Dramaturgen – als Labor. Installierte Simulationen und Modelle gewisser Sphären laden das Publikum dazu ein, innerhalb der vom künstlerischen Team gesetzten Rahmen, für einen bestimmten Moment andere Perspektiven einzunehmen und Positionen auszuprobieren.

Was bleibt von einem so langen Prozess, von diesem Weg von drei Jahren? Ein Teil mündet natürlich in den Aufführungen, die aber zu einem bestimmten Zeitpunkt abgespielt sind und dann höchstens als Videodokumentation weiterexistieren. Was ist aber mit den Partikeln, die nicht auf der Bühne landen, was ist mit den Gedanken, die im Laufe der Proben den Kürzungen zum Opfer fielen, was ist mit den Ideen, die sich technisch (noch) nicht realisieren ließen? Wo bleiben die Notizen und Skizzen, die erstmal in die Leere führten, aber vielleicht doch ein Wissen über das Feld abbilden? Obwohl gewisse Abläufe und Phasen der dramaturgischen Arbeit bei Projekten von Rimini Protokoll aussehen wie journalistisches oder gar wissenschaftliches Arbeiten, am Ende fließen sie doch in ein künstlerisches Werk, das als Theaterinszenierung funktionieren muss und dabei gewissen Gesetzmäßigkeiten von Zeigen und Anschauen folgen muss. Das Ziel dieses Buches ist zum Ersten der Versuch einige dieser losen Fäden, die in der Inszenierung nicht zu sehen sind, aufzudecken und festzuhalten, indem von allen Produktionen eine Art Recherchetagebuch erstellt wurde. Ein Logbuch dieser Spurensuche – auch dies wieder kollektiv gesammelt und verdichtet. Snapshots, geschossen mit den stets paraten Smartphones, ergänzen auf der visuellen Ebene diese Texte und ermöglichen dabei einen Blick außerhalb des Theaterraumes.

Zum Zweiten soll die Publikation der Vergänglichkeit von Theaterinszenierungen entgegenwirken. Dies war der Anlass für die fotografische Dokumentation der Inszenierungen. Der Hamburger Fotograf **Benno Tobler** hat sich darauf eingelassen, jeweils für mehrere Tage kurz vor den Premieren bei den Proben dabei zu sein und ungewöhnliche Perspektiven auf die Vorstellungen zu finden, die weder die Beteiligten noch die Zuschauer jemals einnehmen konnten. Er wurde fast zum Teil der Inszenierung, was es ihm ermöglichte, sogar während der Vorstellungen in großer Nähe zu den Performern und Zuschauern Bilder zu machen, ohne zu stören. So sind seine eindrücklichen fotografischen Essays nicht nur eine Dokumentation des Bühnengeschehens, sondern eben auch der Interaktionen mit dem Publikum.

Der Abdruck der Anfangstexte der Inszenierungen, dem Anliegen verpflichtet, für ungewöhnliche Theaterformate eine grafische Entsprechung zu finden, folgt ebenfalls dem Anspruch des Festhaltens. Das Skript ist bei Rimini Protokoll immer mehr als ein rein dramatischer Text, entsteht es doch parallel zu den Proben als ein Dokument in der Cloud, auf das verschiedene Teammitglieder Zugriff haben. Es enthält das gesprochene Wort der Performer, das mit ihnen zusammen während der Proben entwickelt wird, aber auch alle nötigen Informationen für die Licht-, Ton- und Video-Operatoren, die Requisite und die Inspizienz, die während der Vorstellungen zusammenarbeiten. Meistens werden diese Dokumente nicht veröffentlicht, da ihre Lektüre nicht gerade kulinarisch ist, aber hier zeugen die „Stückauszüge“ für eine Arbeitsweise von Rimini Protokoll, die normalerweise nicht sichtbar ist.

Damit komme ich zum dritten Anliegen dieser Publikation, die darin liegt, den Arbeiten *Staat 1–4* eine erweiterte Bühne zu bauen und örtlich und zeitlich jenseits der Theatervorstellung mit den Diskursen der Postdemokratie zu verweben. Dazu wurden theaterfremde Wissenschaftler aus den Bereichen Soziologie (**Gabriela Muri, Dieter Läßle, Ganga Jey Aratnam, Timon Beyes**), Kulturwissenschaften (**Gabriela Muri**), Medienwissenschaften (**Timon Beyes, Mathias Fuchs**), Urbanistik (**Gabriela Muri, Dieter Läßle**) und Wirtschaftswissenschaften (**Hannah Trittin, Ganga Jey Aratnam**) eingeladen, aus ihrem Blickwinkel auf die Inszenierungen zu schauen und ein Essay zu schreiben, das diese Welten verbindet. Zwei dieser sechs Essays sind deshalb interessant, da sie von Mitspielern (**Ganga Jey Aratnam, Dieter Läßle**) verfasst wurden, die die Erfahrungen bei der Stückentwicklung einbeziehen konnten.

Schließlich packt das Buch alle vier Produktionen, die als eigenständige Theaterproduktionen funktionieren und gespielt werden, zwischen zwei Buchdeckel, versucht sie zu klammern und als eine Sammlung zu sehen. Der Schriftsteller **Lukas Bärfuss** hilft mit seinem Pamphlet gegen einen jammernden Gebrauch des Begriffs Postdemokratie mit und fordert, eigene Möglichkeiten zu erweitern und selber aktiv zu werden. Diese Publikation erscheint gleichzeitig zur „Gesamtschau“ in Berlin, wenn zum ersten Mal alle vier Teile zur gleichen Zeit am selben Ort gesehen werden können. Damit soll kein Abschluss markiert werden. Das Buch soll dabei helfen, immer wieder die Frage neu zu stellen: Wie wollen wir leben? Und was können wir dafür tun?

Schließlich bleibt mir zu danken: Dieses Buch ist Teil des Gesamtprojekts *Staat 1–4* und wurde von Beginn an von den Initiatoren mitgetragen und gewollt. Dem Haus der Kulturen der Welt (HKW), insbesondere dem Intendanten Bernd Scherer, allen vier beteiligten Theatern und ihren Intendanten Barbara Frey, Joachim Klement, Matthias Lilienthal und Wilfried Schulz gebühren der Dank für die andauernde Unterstützung auf allen Wegen. Ein großes Danke geht an Alexandra Engel und Jessica Páez (HKW), Juliane Männel, Daniela Bellm, Anna Florin und Maitén Arns (Rimini Protokoll Produktionsbüro) für ihre Moderations-, Organisations- und Koordinationstätigkeiten, ihre große Geduld und die andauernde Unterstützung.

Der Band würde nicht vor Ihnen liegen, hätten sich nicht die Autoren auf den Weg gemacht, die Stücke anzusehen und einen Teil ihrer Lebenszeit diesem Projekt zu widmen. Ihren genauen Blicken, den scharfen Gedanken und der Großzügigkeit, ihr Können dem Band zur Verfügung zu stellen, sei hier sehr gedankt. Ebenso der Reise- und Abenteuerlust von Benno Tobler, dieser Theatertruppe hinterherzureisen und ihr immer wieder aus neuen Perspektiven zu begegnen. Danken möchte ich allen Teilnehmern der Veranstaltungen an den Instituten für Theaterwissenschaft der Freien Universität Berlin und der Ludwig-Maximilians-Universität München, der Haniel Summerschool 2017 der Universität St. Gallen und Copenhagen Business School und des Workshops an der Utrecht University für die aktive Forschungsteilnahme und auch den verantwortlichen Kollegen für die Einladung und Organisation.

Dieses Buch beruht auf vier Theaterarbeiten – allen Künstlern und Technikern, Mitspielern und Experten, Gesprächspartnern und Organisatoren und dem Publikum bei vielen Vorstellungen und Proben sei für ihre investierte Zeit und Arbeit gedankt.

Besten Dank an die Kollegen aus den Dramaturgien der Partnertheater für ihr kritisches Mitdenken und Beisteuern von Textmaterial, namentlich Robert Koall, Wilma Renfordt, Karolin Trachte und Julia Weinreich. Ein besonderer Dank gebührt meiner Kollegin Anna Königshofer, die das Projekt auf vielen Ebenen begleitet und unterstützt hat, und auch Timon Beyes, der mir immer wieder mit Rat und Tat zur Seite stand. Und schließlich liegt das Buch in dieser Art auch nur da dank der unermüdlichen Arbeit des Lektors Erik Zielke und der Gestalterin Sibyll Wahrig – vielen Dank besonders ihnen.

Bei Helgard Kim Haug, Stefan Kaegi und Daniel Wetzel, mit denen mich weit mehr als eine langjährige Zusammenarbeit verbindet, bedanke ich mich ganz herzlich für ihr Vertrauen und ihre guten kritischen Gedanken – auf ein Neues.

Die letzten Worte dieses Vorworts werden in der Nacht geschrieben, in der deutsche Parteien in tagelangen Sitzungen darum ringen, einen Koalitionsvertrag für eine erneute Regierung unter Angela Merkel zu formulieren. Dies ist gelungen. Nun entsteht die unter demokratischen Gesichtspunkten sehr skurrile Situation, dass die Mehrheit einer Partei diesem Vertrag zustimmen muss. Nicht die Bevölkerung oder die Wahlberechtigten, nicht die Mitglieder aller beteiligten Parteien, sondern nur die Mitglieder der einen Partei, die im September 2017 die historisch schlechtesten Ergebnisse erreichte und eigentlich überhaupt nicht in eine Regierungsverantwortung eintreten wollte. Der Entscheid sollte beim Erscheinen dieses Buches klar sein und wenn alles gut geht, dann wird Angela Merkel nach 16 Jahren als längste Nachbarin des Hauses der Kulturen der Welt in die Geschichte eingehen. Dass sich das Haus der Kulturen der Welt dafür entschied, das Projekt Staat 1–4 als Teil von *100 Jahre Gegenwart* in Nachbarschaft zur Regierungschefin in Szene zu setzen, ist insofern interessant, als das Haus der Kulturen der Welt ein Geschenk aus der Nachkriegszeit des demokratischen Volkes der USA war (oder einzelnen Vertretern davon) und die Aufgabe hatte, Deutschland (und der ehemaligen Hauptstadt Berlin) wieder zu einem größeren Demokratieverständnis zu verhelfen. Auch da ließe sich etwas über „postdemokratische Verhältnisse“ sagen, wurden doch einige der Veranstaltungen inoffiziell mit Geldern der CIA finanziert. Doch das gehört zu einem anderen Projekt von *100 Jahre Gegenwart*.

### Literatur:

Agamben, Giorgio et al (2012), *Demokratie?: eine Debatte*. Berlin.

Blühdorn, Ingolfur (2006), „Billig will ich. Post-demokratische Wende und simulative Demokratie“. In: *Forschungsjournal Neue Soziale Bewegungen* 19 (4), S. 72–83.

Blühdorn, Ingolfur (2013), „Das etablierte Lamento trägt nicht zur Veränderung bei“. In: *Indes* Bd. 2, Ausgabe 3 2013, S. 131–141.

Crouch, Colin (2008) [2004], *Postdemokratie*. Aus dem Englischen von Nikolaus Gram. Frankfurt am Main.

Foa, Roberto Stefan/Mounk, Yascha (2016), „The democratic disconnect“. In: *Journal of Democracy* 27.3 (2016), S. 5–17.

Levitsky, Steven/Ziblatt, Daniel (2018), *How Democracies Die*. Danvers, MA.

Mounk, Yascha (2018), *Der Zerfall der Demokratie. Wie der Populismus den Rechtsstaat bedroht*. München.

Mouffe, Chantal (2011), „Postdemokratie‘ und die zunehmende Entpolitisierung“. In: *APuZ* 1–2/2011, S. 3–5.

Rancière, Jacques (2002), *Das Unvernehmen. Politik und Philosophie*. Frankfurt am Main.

Rancière, Jacques (1997), „Demokratie und Postdemokratie“. In: Badiou, Alain/Rancière, Jacques/Riha, Rado: *Politik der Wahrheit*. Wien.

Ritzi, Claudia (2014), *Die Postdemokratisierung politischer Öffentlichkeit. Kritik zeitgenössischer Demokratie – theoretische Grundlagen und analytische Perspektiven*. Wiesbaden.

Van Reybrouck, David (2016), *Gegen Wahlen: warum Abstimmen nicht demokratisch ist*. Göttingen.

Wolin, Sheldon (2001), *Tocqueville between two worlds*. Princeton u. Oxford.

Quelle: [https://www.theaterderzeit.de/buch/rimini\\_protokoll%3A\\_staat\\_1%E2%80%9336048/komplett/](https://www.theaterderzeit.de/buch/rimini_protokoll%3A_staat_1%E2%80%9336048/komplett/)

Abgerufen am: 22.09.2019