

#CoronaTheater

Der Wandel der performativen Künste
in der Pandemie

Benjamin Wihstutz, Daniele Vecchiato,
Mirjam Kreuser (Hg.)



Theater der Zeit

#CoronaTheater

Gefördert vom DAAD aus Mitteln des Auswärtigen Amts (AA)
und der Deutschen Forschungsgemeinschaft (DFG).



Deutscher Akademischer Austauschdienst
German Academic Exchange Service



Deutsche
Forschungsgemeinschaft

#CoronaTheater

Der Wandel der performativen Künste in der Pandemie

Herausgegeben von Benjamin Wihstutz, Daniele Vecchiato und Mirjam Kreuser

Recherchen 165

© 2022 by Autor*innen und Fotograf*innen



Dieses Werk ist lizenziert unter der Creative Commons Attribution 4.0 Lizenz BY NC ND.
Die Lizenz erlaubt die private Nutzung, gestattet aber keine Bearbeitung und keine kommerzielle Nutzung. Weitere Informationen finden Sie unter: <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.de>

Texte und Abbildungen sind urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung, die nicht ausdrücklich im Urheberrechts-Gesetz zugelassen ist, bedarf der vorherigen Zustimmung des Verlages. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Bearbeitungen, Übersetzungen, Mikroverfilmung und die Einspeisung und Verarbeitung in elektronischen Medien.

Verlag Theater der Zeit
Verlagsleiter Harald Müller
Winsstraße 72 | 10405 Berlin | Germany
www.theaterderzeit.de

Satz: Tabea Feuerstein
Umschlagabbildung: Doris Uhlich: *Habitat / pandemic version*, Premiere am 3.10.2020,
Tanzquartier Wien, Foto: Alexi Pelekanos
Grafische Konzeption und Gestaltung der Buchreihe: Agnes Wartner, kepler studio

Printed in Germany

ISBN 978-3-95749-435-1 (Paperback)
ISBN 978-3-95749-445-0 (ePDF)
ISBN 978-3-95749-446-7 (EPUB)

#CoronaTheater

Der Wandel der performativen
Künste in der Pandemie

Herausgegeben von Benjamin Wihstutz,
Daniele Vecchiato und Mirjam Kreuser

Benjamin Wihstutz, Daniele Vecchiato und Mirjam Kreuser #CoronaTheater – Einleitung	7
PANDEMISCHE PUBLIKA UND DRAMATURGIEN	14
Doris Kolesch Gemeinsam/Allein Publikum in digitalen Performances	16
Ramona Mosse Auf der Suche nach dem Publikum Zuschauerräume in der Pandemie	29
Neue Räume und Dramaturgien / analog Ein Gespräch zwischen Benjamin Wihstutz, Doris Uhlich, Ole Frahm und Antje Thoms	43
Mirjam Kreuser »The people formerly known as the audience« Dramaturgie, Aufmerksamkeitsökonomie und Subjektdispositive im Netztheater	55
Daniele Vecchiato »Konflikte sind voller Aerosole« Dramatisierungen der Corona-Krise auf deutschsprachigen Bühnen	68
Neue Räume und Dramaturgien / digital Ein Gespräch zwischen Georg Kasch, Jana Zöll, Anna Wagner und Marion Siéfert	82
Alexandra Schneider Amateur-Experimente als Theorielabor Corona-Home-Videos, pandemische Medien und die Frage der Distribution – eine unsystematische Intervention in sechs Einstellungen	94
Holger Schulze Affektrepertoires der Selbsteuphorisierung Kleine Anthropologie des gestreamten Konzertes	108

Inhalt

POSTPANDEMISCHE INFRASTRUKTUREN UND NACHHALTIGKEIT	122
Maximilian Haas Generalprobe Corona Pandemie und Klima	124
Benjamin Wihstutz Über Fluglärm Pandemische Arbeiten von LIGNA und Lawrence Abu Hamdan	138
Stefano Apostolo und Sotera Fornaro Zwischen Mythos, Klimakrise und Pandemie Zur Inszenierung von Alexander Eisenachs <i>Anthropos, Tyrann (Ödipus)</i>	154
Zukünftige Arbeitsweisen und Infrastrukturen: Machtkritik und Nachhaltigkeit in der Theaterpraxis Ein Gespräch zwischen Sandra Umathum, Noa Winter, Julia Wissert, Matthias Pees und Julian Warner	167
Yana Prinsloo Theaterarbeit als Reproduktionsarbeit Über <i>spekulatives Fabulieren</i> im pandemischen Theater	178
Kai van Eikels Und geht das also nun wirklich in Richtung ökologische Dramaturgie? Drei Anzeichen dafür	191
Autor*innen	204

#CoronaTheater – Einleitung

Als im März des Jahres 2020 die COVID-19-Pandemie über Europa hereinbrach, waren die plötzlichen Einschränkungen des privaten und des öffentlichen Lebens brachial und allumfassend. Die gesundheitliche Notlage war zugleich auch eine Krise, die ins Herz der gesamten Aufführungs- und Veranstaltungskultur traf: In zahlreichen Ländern schlossen die Theater, Kinos und Konzertsäle ohne absehbare baldige Wiedereröffnung ihre Pforten,¹ Live-Veranstaltungen wurden abgesagt. Statt in Toilettenschlangen in der Pause, beim Rauchen vor Konzerthallen und in Bars begegnete man sich nun auf 1,5-Meter-Distanz und schaute im Internet bei Quarantäne-Konzerten und Zoom-Lesungen zu. Zeitgleich entstanden vollkommen neue Aufführungsformen, die in den Sozialen Medien um die Welt gingen: Opernsänger*innen, die auf Stadtbalkonen ihre Arien den Nachbarn zum Besten geben, DJs, die auf Dächern ihre Sets auflegen, Familien, die auf YouTube ironische Fitness- oder Musical-Videos posten. Während viele große Theaterhäuser zunächst auf das Streaming aufgezeichneter Produktionen setzten, fand bereits eine spürbare Theatralisierung des Contents auf Plattformen wie YouTube oder TikTok statt. Erst nach und nach wurden auch von den Spielstätten neue digitale, hybride und analoge Formate entwickelt, die sich trotz Shutdown und Hygiene-Maßnahmen realisieren ließen. Es wurden neue Formen digitaler Zuschauerpartizipation ins Leben gerufen, Stücke auf Instagram oder als Drive Through im Parkhaus inszeniert oder VR-Brillen an die Zuschauenden zu Hause für ein neues 3D-Theater verschickt. Um diese neuen Formen des Theaters in Gegenwart der Pandemie, aber auch um die Frage, wie die Zukunft des Theaters nach dieser Krise aussehen wird und soll, geht es in diesem Band. Es geht uns darum, die unmittelbaren und langfristigen Transformationen des Theaters im Zuge der Pandemie zu reflektieren. Der Band leistet somit einen Beitrag zu den Debatten um die aktuelle politische und gesellschaftliche Entwicklung in und nach der Pandemie, indem er mit der Frage nach der Zukunft des Theaters auf einen in der Öffentlichkeit zu häufig vernachlässigten Aspekt der Krise aufmerksam macht und sich in die bislang vor allem epidemiologisch, philosophisch und soziologisch dominierte Diskussion mit einer dezidiert kunst- und kulturwissenschaftlichen Perspektive einbringt, um den nachhaltigen Wandel der performativen Künste in den Fokus zu rücken.

Der Buchtitel #CoronaTheater verweist implizit auf eine Reihe von Hashtags, die diese Pandemie von Anbeginn geprägt haben. Unter

dem Hashtag #wirbleibenzuhause solidarisierten sich im Frühjahr 2020 Künstler*innen, Musiker*innen, Filmemacher*innen und deren Publikum mit den politischen Eindämmungsmaßnahmen gegen die Verbreitung des Virus und versuchten sich in anderen Formen des Zusammen-Seins bei Kulturveranstaltungen. Die Kacheln von digitalen Kommunikationsplattformen warfen rechteckige Schlaglichter in die privaten Räume von Zuschauer*innen wie Künstler*innen gleichermaßen. Unter #kulturtrutztcorona wurde nur wenige Wochen später das Bedürfnis artikuliert, trotz Lockdown Neues auszuprobieren und zu experimentieren, um die Kulturszene am Leben zu erhalten und dennoch solidarisch mit seinen Mitmenschen zu sein. Zeitgleich formierte sich unter dem Hashtag #ohneunswirdesstill eine neue Verbundenheit innerhalb der Veranstaltungsbranche, die durch die Pandemie wirtschaftlich gebeutelt wurde.

In der Krise wurden aber nicht nur die Veranstaltungen der performativen Künste unterbrochen und das Theater finanziell in Schwierigkeiten gebracht. Wie sich nicht zuletzt am #publikumsschwund im Jahr 2022 ablesen lässt, haben sich die Veränderungen der letzten zwei Jahre tief in die Körper der Einzelnen, aber auch in die Kulturbetriebe selbst eingeschrieben. Obwohl die Theater und Veranstaltungsorte inzwischen längst wieder ihren Regelbetrieb aufgenommen haben, ist das Theater als Dispositiv² insgesamt schwer getroffen worden.

Am auffälligsten ist sicherlich, dass einige theatrale Grundprinzipien, Praktiken und Konventionen für ein erhöhtes Infektionsrisiko stehen: Die Versammlung in geschlossenen Räumen, die »leibliche Ko-Präsenz von Akteuren und Zuschauern«,³ die Dauer der Aufführung, das körperbasierte und kollektive Spiel mit lauter Aussprache und Gesang, Foyergespräche und Premierenfeiern, die Kantinen als Aufenthaltsräume wurden in der Pandemie plötzlich als gefährliche, unsichere Räume gerahmt und wahrgenommen. Die Nähe des Theaters als Kunst der Präsenz, das körperliche Spiel auf der Bühne, das Beisamensitzen im Saal waren in der pandemischen Gegenwart auf einmal fehl am Platz; die leeren oder halb leeren Säle wurden andererseits aber auch als Bilder des Schreckens verbreitet und teilweise für eine Kritik an den Eindämmungsmaßnahmen genutzt. So geisterte im Mai 2020 eine Fotografie des halb demontierten Parketts des Berliner Ensembles durch die Feuilletons deutscher Zeitungen. Ein solcher Saal sähe aus wie ein »arg ramponiertes Gebiss, dem die morschen Zähne gezogen wurden«⁴, wurde von Schauspieler*innen geäußert. Und während die deutsche Filmbranche in den sozialen Medien unter dem Hashtag #allesdichtmachen aufgebracht über die Integrität ihrer

bekanntesten Gesichter stritt, wurden in den Sommern 2020 und 2021 schon wieder Konzerte gespielt, nicht vor tanzendem, aber doch wieder vor Live-Publikum, in Strandkörben und auf Bierkisten sitzend.

Das Bild von Doris Uhlichs Tanzperformance *Habitat/pandemic version*, das auf dem Cover dieses Buches zu sehen ist, kann stellvertretend für die Wahrnehmung von Nähe und Distanz in der Pandemie sowie für das neue, seltsame Unbehagen vor einer Masse an Körpern im Raum stehen. Einerseits haftet den transparenten Ganzkörperanzügen der Tänzer*innen etwas Dystopisches an, sie stehen gewissermaßen für die Angst, die gerade zu Beginn dieser Krise überwog, nie mehr in derselben Weise im Theater und an anderen öffentlichen Orten zusammenzukommen. Die sichtbare Nacktheit der Tänzer*innen unter den Anzügen steht zugleich für ein neues Verhältnis zum Körper in der Pandemie, für eine körperliche Verunsicherung, wie sie vielleicht zuletzt in der AIDS-Krise erfahrbar war. Neben Körpersäften und Intimität waren es im Fall von COVID aber auch das Atmen, Sprechen und Essen, die nun plötzlich mit Ansteckung assoziiert wurden. Andererseits steht das Bild der Performance aber auch für das Potenzial einer Transformation des Theaters, die neue Formen, Ästhetiken und Dramaturgien hervorgebracht hat, die wir vorher gar nicht kannten. Die pandemischen Versionen von Doris Uhlichs *Habitat* spielten auf vielfältige und neue Weise mit Körperlichkeit und Kollektivität sowie mit dem Raum des Theaters.⁵ Ebenso deutlich zeigt das Beispiel, dass sich der Wandel der performativen Künste in der Pandemie bei Weitem nicht auf digitale Formate oder gestreamte Performances reduzieren lässt. Vielmehr sind schon allein durch die Reduktion und Zerstreuung des Publikums vollkommen neue Raumkonzeptionen und kollektive Arbeitsweisen entstanden, die teilweise – aber nicht nur – mit Digitalisierung zu tun haben. Und zweifellos ist auch der globale Raum auf neue Weise ins Blickfeld gerückt sowie die Frage, auf welche Weise zukünftig global und trotzdem nachhaltig Theater, Musik, Kunst und Performance praktiziert werden können.

Neben dieser neuen Wahrnehmung des Theaterraums und der körperlichen Nähe ist und war die Corona-Krise aber ebenso eine Krise der Anerkennung von Kunst und Kultur. Rudolf Stichweh hat auf den Umstand hingewiesen, dass das System der Kunst im Schatten eines im pandemischen Alltag dominierenden Gesundheitssystems zunächst »weitgehend sistiert« wurde,⁶ was nicht zuletzt daran liegt, dass Kunst und Kultur aus Sicht der Politik eher am unteren Ende der Hierarchie gesellschaftlicher Teilsysteme stehen. Die Prekarität von Kunst und Kultur und deren Finanzierung, die in der COVID-19-

Pandemie vor allem zu Beginn so deutlich wurde und vermutlich auch in Zukunft noch zu spüren sein wird, wirft Fragen auf, die die Zukunft der Kulturinstitutionen, der Arbeitsweisen und Infrastrukturen betreffen: Welchen Wert hat in unserer Gesellschaft das Theater? Ist Kultur, wenn schon nicht systemrelevant, so doch zumindest gesellschafts- oder demokratierelevant? Wie können Theater und die performativen Künste in Zukunft zugänglicher und niedrigschwelliger gestaltet werden, und inwiefern sind gerade Live-Ereignisse dabei unverzichtbar?

Angesichts der Krise stellt sich zudem die Frage nach der Zukunft von Arbeitsweisen und Infrastrukturen sowie nach der Nachhaltigkeit von Theater. Während der Pandemie war Theater gezwungen, sich auch organisatorisch und strukturell zu verändern.⁷ Die Frage, wie Theater-schaffende zukünftig zusammen arbeiten wollen und sollen, ist daher eine, welche die Pandemie uns auf neue Weise aufgedrängt hat. Stellt die Corona-Krise in Bezug auf Arbeits- und Infrastrukturen eine Zäsur dar oder bleibt alles mehr oder weniger, wie es vorher war?⁸ Einerseits führte die Infragestellung des Wertes von Kunst und Kultur dazu, sie als schützenswertes Gut zu betrachten; andererseits schien Theater als flüchtige Raum- und Zeitkunst besonders geeignet, die mit der Krise verknüpften spezifischen Erfahrungen von Raum und Zeit – etwa der Entschleunigung und Ermüdung oder der Parzellierung und Distanzierung⁹ – ästhetisch zu reflektieren und zugleich die existierenden Arbeitspraktiken und Infrastrukturen des Theaters infrage zu stellen.

Auffallend häufig wurden in dieser Krise aber auch direkte Parallelen zwischen Pandemie und Klimakrise gezogen. Der französische Soziologe, Philosoph und Wissenschaftstheoretiker Bruno Latour bemühte dafür nicht zufällig eine Theatermetapher, als er fragte, ob es sich bei der Pandemie um ein *dress rehearsal*, um eine Generalprobe für die eigentliche Krise, nämlich die Klimakrise, handele.¹⁰ Nun liegt es durchaus nahe, diesen Vergleich zu kritisieren, zumal sich die Klimakatastrophe kaum in zwei oder drei Jahren überwinden lässt, sondern das Leben auf unserem Planeten für immer verändert, wenn nicht gar beendet.¹¹ Treffend an Latours Frage scheint jedoch die Beobachtung, dass das Innehalten und der anfängliche Stillstand der Corona-Krise die Möglichkeit und Unmöglichkeit konsequenten Handelns und Reagierens auf eine solch globale Krise deutlich vor Augen geführt hat. Wenn man mit ebensolcher Konsequenz gegen den CO₂-Ausstoß vorgehen würde wie gegen Aerosole, ließe sich die Klimakatastrophe vielleicht tatsächlich noch abwenden.

Die Frage nach der Nachhaltigkeit und Klimaverträglichkeit von Theater betrifft jedoch bei Weitem nicht allein den lokalen Spielbe-

trieb, die Arbeitsweise der Gewerke oder die Frage, ob die Zuschauer*innen mit dem Auto oder der U-Bahn anreisen, sondern vor allem auch den internationalen Festivalbetrieb. Dass in der Pandemie plötzlich globale Theaterarbeiten wie LIGNAs Radioballett *Zerstreuung überall!* in Kooperation mit vierzehn internationalen Choreograf*innen oder Eisa Jocsons Performance *Manila Zoo* mit Tänzer*innen von den Philippinen möglich wurden, die via Zoom auf ein im Gallus-Theater versammeltes Publikum in Frankfurt trafen, wäre sicher vor der Pandemie kaum denkbar gewesen.¹² Es stellt sich daher auch die Frage, ob die Pandemie das Theater nachhaltiger gemacht hat und ob sich aus ihr neue ökologische Ästhetiken und Dramaturgien¹³ herausgebildet haben. Ist das Theater vielleicht sogar inklusiver und barriereärmer geworden?¹⁴ Oder ist es genau umgekehrt, dass die Zäsur der Corona-Krise zu einem massiven *rebound* auf allen Ebenen geführt hat – zu noch mehr CO₂-Ausstoß, weniger barrierearmen Aufführungen, noch ableistichere Infrastrukturen und neue Praktiken der »Humandifferenzierung«?¹⁵

Die Beiträge dieses Bandes sind in zwei Sektionen gegliedert. In der ersten Sektion, »Pandemische Publika und Dramaturgien«, geht es um die Frage, welche neuen Dramaturgien und Formen der Publikumsadressierung durch die Pandemie entstanden sind und wie sich ein (post)pandemisches Publikum denken lässt. Einige der Beiträge befassen sich mit digitalen Dramaturgien im Theater und in den Sozialen Medien (Beiträge von Mirjam Kreuser und Alexandra Schneider) oder widmen sich verschiedenen Typen von gestreamten Konzerten (Holger Schulze). Es wird die Frage erörtert, welche Implikationen die neuen Erfahrungen eines Gemeinsam/allein-Seins als Zuschauer*in im Theater bedeuten (Doris Kolesch), wie mit den Zuschauerräumen gespielt wird (Ramona Mosse), und wie sich die Corona-Pandemie auch in der zeitgenössischen Dramatik niederschlägt (Daniele Vecchiato).

Die zweite Sektion des Bandes widmet sich der Frage nach »Postpandemischen Infrastrukturen und Nachhaltigkeit«. Hier wird untersucht, wie die Klimakrise auf der Bühne anhand von antiken Stoffen im Theater thematisiert wird (Beitrag von Stefano Apostolo und Sotera Fornaro) oder neue ökologische Dramaturgien anhand taktiler Wahrnehmung und in Planspielen entdeckt werden (Maximilian Haas, Kai van Eikels). Es werden Aufführungen analysiert, die Arbeitsweisen und Technologien der Zukunft erproben (Yana Prinsloo) oder leerstehende Flughäfen bespielen (Benjamin Wihstutz).

Neben den Beiträgen von Theater-, Film-, Literatur- und Musikwissenschaftler*innen versammelt der Band zudem drei Gespräche

mit Vertreter*innen der künstlerischen Praxis, die sich zum einen der Frage nach den veränderten Räumen und Dramaturgien und zum anderen der Frage nach dem Wandel von Arbeitsweisen und Infrastrukturen widmen und somit die in den Beiträgen diskutierten Themen noch einmal anders perspektivieren und um eine Sicht aus der Praxis auf die Folgen der Pandemie für die performativen Künste ergänzen.

Es gibt viele Personen und Institutionen, die namentlich in diesem Band nicht als Autor*innen auftauchen, die aber maßgeblich an der Erstellung dieses Bandes und an der Vorbereitung der beiden ihm vorausgehenden Tagungen beteiligt waren. Die erste Veranstaltung fand als Online-Workshop im April 2021 in Kooperation mit dem Künstlerhaus Mousonturm in Frankfurt statt, die zweite im November 2021 ebenfalls digital an der Universität Padua. Marcus Dross, Anna Wagner und Matthias Pees sei herzlich gedankt für die Zusammenarbeit am Mousonturm und dafür, dass der Online-Workshop, den Selim Mkadmi als Webinar betreut hat, so wunderbar funktioniert hat. Dank Dominic Strong hatten wir für unseren zweiten Workshop eine grafisch und technisch perfekt umgesetzte Website, über die man die Vorträge als Streams anschauen konnte. Judith Ackermann, Marco Castellari und Marc Siegel haben mit ihren Vorträgen und Diskussionsbeiträgen unsere beiden Workshops sehr bereichert, ebenso sei Elena Backhausen für ihre Moderation und wertvolle Diskussionsbeiträge gedankt. Wir bedanken uns außerdem beim DAAD für die Förderung unseres Projekts, die Finanzierung der beiden Workshops und dieser Publikation sowie dafür, dass auch spontane Umwidmungen angesichts des Wegfalls von Präsenzveranstaltungen möglich waren. Ganz besonders möchten wir uns aber bei unseren studentischen Hilfskräften Grace Peralta und Sonja Husemann bedanken, deren Hilfe bei der Organisation der Tagungen, der Redaktion der Gesprächsrunden und der Fertigstellung des Manuskripts gar nicht hoch genug gelobt werden kann. Wir danken zudem allen Autor*innen und beteiligten Künstler*innen dieses Bandes sowie Nicole Gronemeyer, Harald Müller und Paul Tischler vom Verlag Theater der Zeit, die es möglich gemacht haben, das Buch in wenigen Monaten fertigzustellen. Möge die postpandemische Zukunft viele weitere spannende Veranstaltungen und Diskussionen mit so großartigen Kolleg*innen ermöglichen, online oder offline, live, hybrid oder in Präsenz.

Mainz und Padua im Juni 2022

Benjamin Wihstutz, Daniele Vecchiato und Mirjam Kreuser

- 1 Vgl. u. a. *Die große Pause. Jahrbuch 2020*, Sondernummer der Zeitschrift *Theater heute*, Berlin 2020; Haas, Maximilian/Wicke, Joshua: »Lockdown-Theatre (1): Theater in Quarantäne«, Online-Publikation vom Schauspielhaus Zürich, 20. April 2020. <https://www.schauspielhaus.ch/de/journal/18219/lockdown-theatre-1-theater-in-quarantne> (Abruf: 27. Mai 2022).
- 2 Aggermann, Lorenz/Doecker, Georg/Siegmond, Gerald (Hg.): *Theater als Dispositiv. Dysfunktion, Fiktion und Wissen in der Ordnung der Aufführung*, Frankfurt a. M. 2017.
- 3 Fischer-Lichte, Erika: *Ästhetik des Performativen*. Frankfurt a. M. 2004, S. 58.
- 4 Bollmann Raph: »Viraler Intendant. Oliver Reese«, in: *FAZ.NET*, 12.06.2020, URL: <https://www.faz.net/aktuell/wirtschaft/kultur-in-corona-zeiten-welche-zukunft-hat-das-theater-16803696.html> (Abruf: 30.05.22).
- 5 Siehe das Gespräch »Neue Räume und Dramaturgien / analog« im vorliegenden Band.
- 6 Stichweh, Rudolf: »Simplifikation des Sozialen«, in: Volkmer, Michael/Werner, Karin (Hg.): *Die Corona-Gesellschaft. Analysen zur Lage und Perspektiven für die Zukunft*, Bielefeld 2020, S. 197 – 206, hier S. 203.
- 7 Vgl. u. a. *nachtkritik.de*-Redaktion: »Raus aus dem nationalen Panik-Fokus! Theater in der Corona-Krise – Ein Streifzug durch die stillgelegte deutschsprachige Theaterlandschaft (4): Die Rache des Hustens«, Online-Publikation des Schauspielhauses Zürich, 6. Mai 2020, <https://neu.schauspielhaus.ch/de/journal/18314/lockdown-theatre-4-die-rache-des-hustens> (Abruf: 27. Mai 2022).
- 8 Siehe das Gespräch »Arbeitsweisen und Infrastrukturen« im vorliegenden Band.
- 9 Vgl. u. a. Rosa, Hartmut: »Entschleunigung durch Corona: Warum die neue Langsamkeit nicht entspannt«, 1. April 2020, <https://www.deutschlandfunkkultur.de/entschleunigung-durch-corona-warum-die-neue-langsamkeit-100.html> (Abruf: 27. Mai 2022); Sarasin, Philip (2020): »Mit Foucault die Pandemie verstehen?«, 25. März 2020, <https://geschichtedergegenwart.ch/mit-foucault-die-pandemie-verstehen/> (Abruf: 27. Mai 2022); Žižek, Slavoj: *Pandemic! Covid-19 Shakes the World*, New York/London 2020.
- 10 Latour, Bruno: »Is This a Dress Rehearsal?«, in: *Critical Inquiry* 47 (2021), Nr. S2, S. 25 – 27, 26. März 2020, <https://www.journals.uchicago.edu/doi/full/10.1086/711428> (Abruf: 27. Mai 2022).
- 11 Vgl. auch den Beitrag von Maximilian Haas in diesem Band.
- 12 Vgl. die beiden Gespräche zu »Neuen Räumen und Dramaturgien« in diesem Band.
- 13 Vgl. den Beitrag von Kai van Eikels im vorliegenden Band.
- 14 Siehe das Gespräch »Neue Räume und Dramaturgien / digital« in diesem Band.
- 15 Hirschauer, Stefan: »Pandemische Humandifferenzierung«, in: Volkmer/Werner: *Die Corona-Gesellschaft*, Bielefeld 2020, S. 217 – 225.

PANDEMISCHE

PUBLIKA

UND

DRAMATURGIEN

Gemeinsam/Allein

Publikum in digitalen Performances

Es hat sich zum geflügelten Wort entwickelt, die Corona-Pandemie als Brennglas für in unseren Gesellschaften vorhandene Probleme und Defizite zu sehen. Wir wussten es vorher, aber Corona hat in Deutschland (und nicht nur hier) den Rückstand mit Blick auf Digitalisierungsprozesse in Schulen, Verwaltungen und im Gesundheitssystem, aber auch mit Blick auf die ungleiche, auch im beginnenden 21. Jahrhundert noch immer einseitig geschlechtsbezogene Verteilung häuslicher Care- und Betreuungsarbeit oder auch bezüglich der massiv überfordernden und zu Lasten der Beschäftigten gehenden Zumutungen in der Betreuung kranker und/oder pflegebedürftiger Mitmenschen mit geradezu erschreckender Klarheit und Deutlichkeit vor Augen geführt. Ich möchte die Liste der virulenten gesellschaftlichen Problemlagen, die durch die Pandemie hervorgekehrt, zur Kenntlichkeit entstellt und geradezu vorgeführt wurden und werden, hier nicht weiter verlängern, sondern in diesem Beitrag nach dem fragen, was das Brennglas der Pandemie mit Blick auf die Publika der performativen Gegenwarts-künste zum Vorschein brachte. Auch dies, das werde ich zu zeigen versuchen, ist nichts wirklich Neues, nichts, was uns gänzlich überraschen könnte, aber doch eine – wie ich denke – bemerkenswerte Akzentuierung und Verschiebung des Blicks und der Koordinaten.

Ich habe mein offenes, sich noch mitten in der Bewegung und Abwägung befindendes, keineswegs abgeschlossenes Nachdenken unter den Titel *Gemeinsam/Allein* gestellt. Beide Formulierungen, also gemeinsam oder Gemeinsamkeit ebenso wie allein oder Alleinsein sind keine theaterwissenschaftlichen oder überhaupt wissenschaftlichen Begriffe und sie sind schon gar keine analytischen Konzepte.¹ Sie scheinen mir jedoch als Ausgangspunkte geeignet, um die Zumutungen und Herausforderungen von Corona sowie die mittel- wie langfristigen Auswirkungen der Pandemie für Theater und Performances in Bezug auf das Publikum einzufangen. Denn gemeinsam und allein sind jeweils zwei Extrempole subjektiver Befindlichkeit, Zugehörigkeit und Verortung, die erstaunlicherweise nur zusammen wesentliche Positionierungen und Figurationen eines Präsenzpublikums präzise beschreiben: Gemeinsam, denn ein Präsenzpublikum zeichnet sich meistens durch eine Anzahl verschiedener Personen aus, das kann

eine kleine Gruppe, das können aber auch – im Theater – 800 oder 1000 oder noch mehr Menschen sein, die sich gemeinsam an einem Ort und zu einem bestimmten Zeitpunkt versammeln, um ihre Aufmerksamkeit idealerweise primär auf ein Aufführungs- oder zumindest ein Beziehungsgeschehen zwischen Akteur*innen und Teilnehmenden zu fokussieren. Dabei besteht ein Publikum zumeist aus einander fremden Personen, wenngleich einzelne Publikumsmitglieder als Freund*innen, Ehe- oder Lebenspartner*innen, Schulklasse, Theaterverein oder auch Studierende durchaus auch außerhalb der theatralen Zusammenkunft Kontakte oder gar persönliche Beziehungen unterhalten können. Und diese weitgehend einander fremden Personen werden durch ihre Adressierung als Publikum einer Aufführung überhaupt erst hervorgebracht und treten körperlich in Erscheinung.² Nun könnte man einwenden, dass die in den letzten zwei Jahrzehnten – also lange vor Corona – zunehmend etablierten *one-on-ones* im Rahmen von Aufführungen der These von der Kollektivität theatraler Rezeption widersprechen, da sie aufzeigen, dass ein Publikum auch aus nur einer Person bestehen kann. Seit Beginn des neuen Jahrtausends mehren sich Produktionen, in denen entweder einzelne Zuschauer*innen zumeist vor den Augen der anderen ausgewählt werden, um an einem vom Rest des Publikums separierten Ort eine besondere Begegnung zwischen Performer*in und Zuschauer*in zu ermöglichen, oder die sich überhaupt nurmehr an einzelne Teilnehmer*innen richten.³ Ein Blick in die Geschichte der Performance-Kunst zeigt zudem, dass sich schon früh eine Tradition von Performances ohne Publikum herausgebildet hatte, wie die *Aktion ohne Publikum* (#35) von Tomas Schmit (1965) oder die *Silueta Series* von Ana Mendieta (1973 – 1980) – um hier nur zwei Beispiele in einer langen Liste von Performances ohne Publikum zu nennen –, hier konnte ein Präsenzpublikum überhaupt nicht in Erscheinung treten. Gleichwohl möchte ich argumentieren, dass derartige Arbeiten ihre Kraft und ihr Potential gerade aus der negativen Bezugnahme auf eine kollektive Zuschauer*innenschaft gewinnen. Die Kollektivität des Rezeptionsprozesses kennzeichnet mithin theatrale Publikumserfahrungen – im Unterschied beispielsweise zur Erfahrung des stillen Lesens allein oder auch der anders gearteten Kollektivität von Museumspublika, deren Mitglieder weit loser räumlich wie zeitlich konfiguriert sind und die – außer eventuell beim Schlange-Stehen vor dem Museum – kaum kollektive Choreografien ausführen und auch selten synchronisiert Interesse, Beifall oder Ablehnung bekunden, wie Präsenzpublika dies durch Applaus, Buhrufe und Ähnliches tun.⁴

Damit sind wir beim zweiten Term: allein. Die grundsätzlich gemeinschaftliche Rezeption einer Theateraufführung oder einer Performance steht nicht im Widerspruch dazu, dass diese Rezeption zugleich eine paradigmatische Situation der Erfahrung von Dissonanz, Nicht-Zugehörigkeit oder Alleinsein darstellen kann, eine Erfahrung von Vereinzelung, die gerade in und aufgrund der kollektiven Situation umso deutlicher hervortritt. Wer kennt zum Beispiel nicht die Erfahrung, dass scheinbar das gesamte Auditorium herzlich lacht, während man selbst offenbar als einzige*r den Witz nicht verstanden oder den falschen Humor hat. Oder man ist mental wie körperlich geradezu gebannt von einem Aufführungsgeschehen, wird aber durch gelangweilt tuschelnde oder die letzten News-Feeds am Smartphone überfliegende Sitznachbar*innen immer wieder mit der Hinterfragung der eigenen Wahrnehmungserfahrung konfrontiert.

Die titelgebende Wortkombination *Gemeinsam/Allein* wird damit zu einem Suchbegriff für eine noch kaum näher untersuchte und schon gar nicht befriedigend beantwortete Frage danach, wie sich Individualität und Kollektivität, wie sich das Verhältnis von Einzelne*r und Gruppe in einem spezifischen Theaterpublikum und innerhalb von Theaterpublika allgemein verhalten. Sowohl die künstlerische Praxis als auch die wissenschaftliche Forschung halten sich hier gerne im Unbestimmten auf. Je nachdem, was man akzentuieren möchte, wird mal von der Zuschauer*in oder Teilnehmer*in im Singular gesprochen – so beispielsweise wenn die sinnliche Intensität einer Aufführungserfahrung betont werden soll –, mal vom Publikum im Kollektivsingular – zumeist dann, wenn eher die soziale und politische Dimension von Theater herausgestellt wird. Unbestritten ist, dass es Publikumserfahrungen und Verhaltensweisen von Publika gibt, die nur in und als Kollektiv möglich sind – rhythmisches Klatschen zum Beispiel oder frenetischer Applaus am Ende einer Aufführung. Doch wenn von *dem* oder von *einem* Publikum gesprochen wird, dann darf mit dieser gebräuchlichen Formulierung im Singular die Heterogenität, Diversität und Unterschiedlichkeit einzelner Publikumsmitglieder oder auch einzelner Gruppierungen innerhalb eines Publikums nicht ignoriert werden. Helen Freshwater unterstreicht entsprechend:

So, although it is possible to speak of ›an audience‹, it is important to remember that there may be several distinct, co-existing audiences to be found among the people gathered together to watch a show and that each individual within this group may choose to adopt a range of viewing positions.⁵

Publikum-Sein ist ubiquitär geworden

Doch was haben diese Überlegungen zum Spannungsverhältnis von Individualität und Kollektivität in Publika mit Corona-Theater zu tun? Ich möchte argumentieren, dass die Krise der Theater durch die Pandemie nicht nur eine ökonomische Krise war und noch immer ist und nicht nur eine »Krise der Versammlung«⁶, sondern dass sie insgesamt ein neues, wenngleich durchaus bekanntes Verständnis von Theater ermöglicht und verstärkt hat. Während das Theater vor Corona nämlich vor allem um Aufführungen zentriert war und die Aufführung der Nukleus dessen war, was von Theatern und Performances produziert und distribuiert sowie von Publika rezipiert wurde, initiierte die Corona-Pandemie eine Verschiebung. Nicht mehr was gespielt oder gezeigt wird und auch nicht mehr wie gespielt oder gezeigt oder agiert werden kann, stand im Mittelpunkt, sondern wie ein Kontakt zum Publikum überhaupt geknüpft, aufrechterhalten, gepflegt und gestaltet werden kann. Das Brennglas der Pandemie hat mithin die Frage nach der Relevanz, der Rolle und Verfasstheit des Publikums neu aufgeworfen.

Dies geschah in einer gesellschaftlichen Situation, in der Publikum-Sein längst kein separiertes, begrenztes Verhalten im Kontext von Kunstformaten, politischen Veranstaltungen oder Sportevents mehr darstellt, sondern ubiquitär geworden ist. Beständig agieren wir als Publikum – das heißt wir beobachten, wir werden direkt adressiert und fühlen uns adressiert und wir bewerten, was wir sehen – paradigmatisch dafür können insbesondere, aber nicht nur die sozialen Medien angeführt werden. Die Soziologen Nicolas Abercrombie und John Longhurst stellten in ihrer Rekapitulation moderner Publikumsformen die These auf, dass in der Gegenwartsgesellschaft jede*r jederzeit Publikum sei. Teil eines Publikums, Teil einer »*diffused audience*«⁷ zu sein, wird gleichsam zum Dauerzustand: »The essential feature of this audience-experience is that, in contemporary society, everyone becomes an audience all the time. Being a member of an audience is no longer an exceptional event, nor even an everyday event. Rather it is constitutive of everyday life.«⁸ Ein Beispiel mag das verdeutlichen: Auch in weiten Teilen des Arbeitslebens muss Arbeit und Leistung heute als Performanz vor einem Publikum – den anderen Kolleg*innen, den Chef*innen, den Kund*innen – aufgeführt und von diesen als solche bewertet und anerkannt werden. Vor diesem Hintergrund ist es kein Zufall, dass Situationen des Castings als Formen einer Proberperformanz unter extremen Wettbewerbsbedingungen zunehmend bis dato vorherrschende Formate wie Auswahlgespräche, Prüfungen,

Arbeitsproben und Ähnliches ersetzen, und zwar auch in Branchen außerhalb von Theater, Film oder Mode.⁹

Die Pandemie als Katalysator

In der Pandemie stellt die theatrale Kunst der Versammlung plötzlich keinen Möglichkeitsspielraum mehr dar, sondern die potenzielle Gefahr einer Ansteckung mit einem lebensbedrohlichen Virus. Wenn das gemeinsame Zusammenkommen von Menschen in leiblicher Ko-Präsenz in einem geteilten Zeit-Raum zum gesundheitlichen Risiko wird, dann steht Theater grundsätzlich in Frage. Viele Theaterschaffende haben auf diese einschneidenden Erfahrungen auf höchst unterschiedliche und innovative Weise reagiert, wobei sich – nicht zum ersten Mal – vor allem die Freie Szene, also gerade Künstler*innen, die finanziell und institutionell am wenigsten (ab-)gesichert sind, als besonders wagemutig, neugierig und experimentierfreudig erwiesen haben: Kamera, Mikrofon, Internet und andere technische Möglichkeiten waren nun nicht mehr Mittel neben anderen, die im Rahmen einer theatralen Aufführung genutzt werden konnten (oder auch nicht) – sie waren vielfach die einzig möglichen Formen, um mit dem Publikum in Kontakt zu bleiben und Aufführungen zu realisieren.

Besonders bemerkenswert an der Situation der Theater in der Pandemie erscheint mir zum einen, dass die öffentliche Wahrnehmung der Theater im diametralen Kontrast zu deren Aktivitäten stand: Während nämlich selbst Expert*innen, die es besser wissen müssten (wie die damalige Kulturstaatsministerin Monika Grütters oder auch führende Theaterkritiker*innen wie Peter Kümmel in der *ZEIT*¹⁰), davon sprachen, dass die Theater geschlossen seien und suggerierten, dass in ihnen quasi nichts statfinde, waren die Theaterhäuser zwar geschlossen, aber dennoch höchst aktiv; sie erprobten, ebenso wie Theater- und Performance-Gruppen ohne festes Haus, technische Möglichkeiten und digitale Plattformen und entwickelten unter Hochdruck neue, zumeist (aber nicht nur) digitale Aufführungsformate. Zum anderen hat, wie schon erwähnt, mit der Pandemie eine Verschiebung des Fokus stattgefunden. Stand bislang vor allem die künstlerische Aufführung produktions-, distributions- wie rezeptionsseitig im Zentrum, bewirkte die Pandemie, dass Theater (und zwar sowohl die Institution Theater als auch die Theaterschaffenden, von der Schauspieler*in bis zur künstlerischen Leitung) und Publikum sich vor allem fragten, wie sie zueinanderkommen können. Theaterschaffende und Performer*innen eruierten insbesondere Formen der Ansprache und Aktivierung des Publikums sowie des

Kontakts mit ihm. Diese medialen Fragen führen immer die politische Dimension und Funktion von Theater mit sich und stellen die gemeinsam geteilte Form der sozialen Zusammenkunft als wesentliches Moment des Politischen heraus.

Bevor ich mich im Folgenden auf digitale Aufführungen konzentriere, möchte ich der Vollständigkeit halber erwähnen, dass einige Theater auch bewusst andere, nicht dominant digitale Wege eingeschlagen haben, um in Kontakt und in ein poetisches Spiel mit dem Publikum zu kommen. So versuchte Wajdi Mouawad, der künstlerische Leiter des Théâtre de la Colline in Paris, mit seinem Format *Ins Ohr geflüstert (Bouche à oreille)* eine Art stimmlichen Ariadne-Faden zwischen Menschen zu knüpfen. Am Telefon (das heute natürlich auch ein digitales Medium ist) wurde nach Art des Kinderspiels *Stille Post* von Mouawad eine circa zwanzigminütige Erzählung einer Dialogpartner*in erzählt, die dann zwischen weiteren Künstler*innen und Zuschauer*innen, die in diesem Fall Zuhörer*innen waren, am Telefon immer und immer wieder weitererzählt, mal relativ getreu dem Gehörten, mal relativ frei, je nach Entscheidung der Erzähler*innen und je nach Erinnerung. Am Schluss kam die Geschichte, die nicht auf die zwanzigminütige Erzählung zu reduzieren ist, sondern die gesamte narrative Gemeinschaftsarbeit des Erzählens, Zuhörens und Weitererzählens umfasste, wieder ins Théâtre de la Colline zurück und wurde als Inszenierung gezeigt.¹¹

Digitale Aufführungen

Doch nun zu den digitalen Möglichkeiten, mit denen viele Theater und Performance-Gruppen experimentiert beziehungsweise die sie genutzt haben. Dabei kam es zu einer großen Varianz und Bandbreite, und es ist grundsätzlich davon auszugehen, dass Theater und Performance alle möglichen digitalen Mittel ausprobieren, dass es hier also *a priori* keine Einschränkungen gibt, zumindest dann, wenn Fragen der finanziellen und technischen Verfügbarkeit geklärt sind. Manche Theater begnügten sich – insbesondere zu Beginn der Pandemie – damit, Videos von früheren Aufführungen, aus dem Theaterarchiv ins Netz und – häufig kostenlos – zur Ansicht zur Verfügung zu stellen. Das war eine wunderbare Chance, um einige Aufführungen, die man live verpasst hatte (oder aus biografischen Gründen, da sie z. B. vor der eigenen Geburt stattgefunden haben, nicht hatte sehen können), zumindest als Videoaufnahme am heimischen Rechner zu verfolgen. Andere Theater hingegen experimentierten mit unterschiedlichsten Formen digitaler Aufführungen, sie erprobten geeignete Plattformen und

Formate, boten Zoom-Aufführungen und kombinierten dabei vielfach verschiedene aus den sozialen Medien bekannte Nutzungsweisen wie Chats, Emojis, Abstimmungen oder Ähnliches und nutzten gebräuchliche Apps wie WhatsApp, Instagram oder Telegram.¹² Insbesondere in der kurzen Phase leichter Rücknahmen einiger pandemiebedingter Einschränkungen im Herbst 2020 in Deutschland waren zudem zahlreiche hybride Aufführungen zu erleben, in denen ein kleines Präsenzpublikum im Theatergebäude und ein verstreutes Online-Publikum zu Hause auf je unterschiedliche Weise eine Aufführung verfolgten. Weit verbreitet waren auch Streams von Aufführungen oder es wurden ganz neue, digitale Theaterformate entwickelt, wie *werther.live* des Freien Digitalen Theaterprojekts.¹³ Goethes Geschichte um die Liebesleiden des jungen Werther wurde hier mittels Splitscreen, WhatsApp, Sprachnachrichten, Zoom, Skype und Ebay in die durch und durch mediatisierte Welt des 21. Jahrhunderts transponiert und der Desktop wurde zur Bühne. Die Produktion adaptierte nicht einfach unterschiedliche mediale Formate, sondern entwickelte mittels verschiedener analoger wie digitaler Praktiken und Technologien eine neue, hybride Form von Performance, die den digitalen und virtuellen Raum kongenial nutzte.

Auch eine Twitter-Aktion wie *#vorstellungsänderung* des Burgtheaters Wien sei hier genannt. Dabei waren am 12. Mai 2020 hunderte Menschen folgender Einladung auf Twitter gefolgt: »Was stellen Sie sich eigentlich vor?! – Wir möchten das herausfinden und laden zu unserem ersten Twittertheaterabend: Kommen Sie morgen Abend nicht ins Akademietheater und twittern Sie, was Sie nicht sehen.«¹⁴ Die Doppeldeutigkeit des Begriffs Vorstellung – als Theatervorstellung und als Imagination – wurde hier genutzt, um kollaborativ von einem Theaterabend zu erzählen, der gar nicht stattgefunden hatte, und um mit einem Publikum, das sich nicht vor Ort im Theater versammeln durfte, einen gemeinsamen Erfahrungshorizont zu entwickeln. In ganz anderer Weise als eingangs von mir am Beispiel von Präsenzpublika skizziert, wurde die Dialektik von Gemeinsam-Allein-Sein bei dieser Aktion ins Werk gesetzt: Die beteiligten Personen waren alleine, für sich (höchstens waren noch andere Personen aus dem eigenen Hausstand involviert), doch sie realisierten gemeinsam, kollaborativ eine Erzählung, für die Twitter die technische und mediale Infrastruktur bereitstellte. Die Teilnehmer*innen dieser Aktion kamen nicht als körperliche Versammlung in einer sozialen Choreografie zur Erscheinung, sondern nur als einzelne Twitter-Nutzer*innen in einer zusammenhängenden, wenngleich disparaten Abfolge von Tweets.

Neue Publikumsfigurationen

Damit bin ich bei den grundsätzlich anderen Publikumsfigurationen angelangt, die digitale Aufführungsformate, die als Stream, als Online-Aufführung oder als wie auch immer geartete hybride Form von einem verstreuten, einem disseminierten Publikum zu Hause rezipiert werden, von Präsenzpublika unterscheidet. Es erscheint mir wichtig, zunächst diese Unterscheidung präzise herauszuarbeiten, bevor eine Bewertung versucht wird, denn wir bewegen uns hier im ideologisch aufgeladenen Feld der politischen Dimension von Theater, die – so würde ich kritisch anführen – in den letzten Jahren und Jahrzehnten desto stärker diskursiv betont, ja emphatisch beschworen wurde, je mehr die gesellschaftliche wie auch politische Funktion von Theater auf dem Prüfstand war.¹⁵

Der iranische Medienwissenschaftler und interdisziplinär arbeitende Künstler Nima Dehghani hat in einem Gespräch mit mir über die Folgen der Corona-Pandemie für die performativen Künste vorgeschlagen, Online-Aufführungen als Spielart der *site-specific performance* ernst zu nehmen und das Internet und die digitalen Medien als spezifischen Ort, der technische, mediale und infrastrukturelle Voraussetzungen mit sich führt, aufzufassen.¹⁶ So sind in den sozialen Medien Interaktion und Gleichzeitigkeit beziehungsweise Multitasking nicht die Ausnahme, sondern die Regel. Zugleich haben Formen des interaktiven, partizipativen und immersiven Theaters in den letzten Jahren und Jahrzehnten verstärkt Fragen von Teilhabe adressiert und andere Weisen des Zuschauens und Wahrnehmens von Aufführungen in Szene gesetzt, in denen nicht mehr schweigend, weitgehend immobilisiert im Theatersessel sitzend, die Aufmerksamkeit idealerweise ganz auf die Bühnenszene konzentriert wird.¹⁷ Ich möchte vor diesem Hintergrund argumentieren, dass in den theatralen Online-Formaten, wie sie insbesondere während der Pandemie erprobt und entwickelt wurden, konfligierende Publikumsaktivitäten und Publikuserwartungen hybridisiert wurden, nämlich solche, die sich eher der – im weitesten Sinn verstandenen – Theateretikette der analogen, dabei natürlich vielfach multimedial verfassten Aufführung verdanken, und solche, die den Nutzungsweisen und der Netiquette der sozialen Medien entstammen.

Damit ist die wichtige und meines Erachtens dringend zu führende Diskussion um die Zugänglichkeit und Barrierefreiheit von Theater impliziert. Digitale Formate haben unter Beweis gestellt, dass sie vorhandene Exklusionsmechanismen aufzubrechen vermögen. Vielen Theatern gelang es während der Pandemie, ein überregionales, nicht

selten internationales Publikum zu attrahieren, und auch die Anzahl der Teilnehmer*innen, die digitale Streams, Zoom-Aufführungen und Ähnliches verfolgt haben, war häufig deutlich höher als die Platzkapazität in den Theaterhäusern. Nicht zuletzt konnte die gemeinhin mit Theaterkultur verbundene Fokussierung auf urbane Zentren durch digitale Angebote abgeschwächt und verstärkt Publikum auch in ländlichen Gegenden erreicht werden.

Auch die Barrierefreiheit für Menschen mit Behinderung, chronischen Krankheiten oder Sozialangst ist ein weiteres Argument, das für Online-Formate spricht, sowie dafür, nach der Pandemie über die Gleichzeitigkeit von analoger Aufführung und digitalem Angebot nachzudenken und dies nicht als Entweder-oder-Optionen aufzufassen. Schließlich konnten ökonomische Barrieren oder solche, die mit sozialer Klasse und Status oder dem Bildungshintergrund verbunden sind, durch Online-Formate reduziert werden. Nicht zuletzt bieten digitale Formate die Chance, insbesondere ein jüngeres Publikum für das eigene Programm und die eigenen künstlerischen Aktivitäten zu interessieren.

Diese Betonung positiver Aspekte von Online-Aufführungen mit Blick auf Teilhabemöglichkeiten sollte aber nicht dazu verleiten, pauschal einer generell besseren Zugänglichkeit oder gar einer dadurch angestoßenen Demokratisierung der Kunstform Theater das Wort zu reden. Denn mit digitalen Angeboten entstehen immer auch neue Barrieren, die von technischen Voraussetzungen und Kenntnissen (wie der Verfügbarkeit von Endgeräten und Apps, der Erfahrung im Umgang mit ihnen, aber auch der Stabilität, Schnelligkeit und Bandbreite der Internetverbindung) bis hin zu durchaus nicht unproblematischen Vorgaben bestimmter Rezeptions- und Interaktionsweisen reichen – so schränken Apps die Interaktionsmöglichkeiten des Publikums ihrerseits stark ein und die in manchen Zoom-Aufführungen geäußerte Bitte, die eigene Kamera und den eigenen Ton – je nach Aufführung – an beziehungsweise auszuschalten, ist ebenfalls ein starker Eingriff in den Handlungsspielraum der Zuschauer*innen. Um diese Dimensionen genauer erforschen und kritisch reflektieren zu können, muss die Theaterwissenschaft die inzwischen zaghaft begonnene Auseinandersetzung mit den Funktionsweisen und der Wirkmacht von Algorithmen intensivieren.¹⁸

Mediale Veränderungen sozial-affektiver Relationalität

Doch was für Publika werden in Online-Aufführungen wie konstituiert? Auch hier muss vor Pauschalisierungen gewarnt werden, denn so

unterschiedlich die digitalen Angebote, so unterschiedlich sind auch die damit verbundenen Publikumsfigurationen. So gibt es in diesem weiten Spektrum Aufführungen, in denen Zuschauer*innen ausschließlich als Einzelne adressiert werden, die wie im heimischen Wohnzimmer vorm Fernseher immer in der ersten Reihe sitzen, und die keine Möglichkeit haben, während des Geschehens in irgendeiner Weise zu erfahren, wer gerade noch mit ihnen diese Aufführung verfolgt, geschweige denn, mit anderen Zuschauer*innen in einen wie auch immer gearteten Kontakt zu treten. Die Gemeinschaftlichkeit von Theaterrezeption ist hier weitgehend aufgehoben, denn auch wenn es ein zahlenmäßig großes Publikum geben mag, tritt dieses nicht als solches in Erscheinung. Damit ist auch die politisch-soziale Dimension dieser Theaterformen äußerst reduziert und verstärkt wohl eher aktuelle gesellschaftliche Tendenzen der Individualisierung und auch Responsibilisierung¹⁹ Einzelner.

Mit einem konkret situierten, körperlichen In-Erscheinung-Treten eines Präsenzpublikums ist demgegenüber die politische Dimension von analogem Theater wesentlich verknüpft. Judith Butler hat in ihrer Theorie der Versammlung diese Formen verkörperter und pluraler Performativität als wichtige Bestandteile politischen Agierens herausgestellt:

Verkörperte Handlungen unterschiedlicher Art tun etwas auf eine Weise kund, die genau genommen weder diskursiv noch vor-diskursiv ist. Mit anderen Worten, Versammlungen haben schon vor und unabhängig von den spezifischen Forderungen, die sie stellen, eine Bedeutung.²⁰

Die Versammlung während einer Theateraufführung oder bei einer Performance stellt mithin eine provisorische und plurale Form der Koexistenz dar, die die Idiosynkrasien, Vorlieben, Sichtweisen oder auch Positionen der Einzelnen immer wieder in einen Horizont sozial-affektiver Relationalität einbindet, die körperlich in Erscheinung tritt.

Doch gab und gibt es auch zahlreiche Online-Aufführungen, in denen das Publikum als Publikum selbst zur Erscheinung kommen kann, das reicht von der schnöden Einblendung der Zahl von Accounts, die gerade einen Stream verfolgen, bis hin zur Einbindung als aktive Mitspieler*innen, indem Chats, Kommentarfunktionen, Emojis und Ähnliches genutzt werden können, sodass für die Zuschauer*innen sogar die Option besteht, ein vom Aufführungsgeschehen weitgehend

abgelöstes Beziehungsgeschehen mit anderen Zuschauer*innen zu gestalten. Die Mittel hierfür sind jedoch diskursiv und symbolisch, es handelt sich um die in den sozialen Medien vorherrschende Form schriftlicher Mündlichkeit, in der einzelne Tropen wie Emoticons durchaus mit der Soziologin Elke Wagner als physische Gesten in digitaler Interaktion aufgefasst werden können.²¹ Und auch der Ort dieser diskursiv und symbolisch vermittelten Publikumsaktivitäten und Publikumsemotionen unterscheidet sich in entscheidender Weise von den Orten der Versammlung von Präsenzpublika: Nicht ein öffentlicher oder semi-öffentlicher Ort, sondern das häusliche Wohn-, Arbeits- oder auch Schlafzimmer stellt das situative Umfeld der vereinzelt Rezeption in distanzierter, mediatisierter Gemeinschaft dar. Wir verlassen also nicht mehr die eigenen vier Wände, begeben uns nicht mehr in die Öffentlichkeit, sind für niemanden als Theaterpublikum – weder während noch vor oder nach der Aufführung – sicht- und erkennbar. Die zahlreichen kontingenten, unplanbaren und auch unkontrollierbaren Begegnungen und Erlebnisse auf dem Weg zum und vom Theater ebenso wie die zufälligen Treffen im Theaterfoyer, das Aufschnappen der Kommentare anderer, fremder Theaterzuschauer*innen beim Verlassen des Theaters sowie natürlich der unmittelbare Austausch und die Diskussionen über das Gesehene mit anderen Publikumsmitgliedern entfallen entsprechend und schränken die soziale wie politische Textur, das dichte Gewebe an Reibungen, Beziehungen und Auseinandersetzungen ein, das in seiner Komplexität und Vielgestaltigkeit das Theatererlebnis als soziale Konvention ausmacht.²² Damit stellt sich die Frage, wie das Dispositiv des Theaters²³ im Analogen wie im Digitalen beschrieben werden kann, und inwiefern die Theaterwissenschaft ihre Blicke, Perspektiven und Zugänge noch viel stärker weiten und ausweiten muss, jenseits von Proben- und Produktions-, Distributions- und Rezeptionsstudien. Zu klären, welche einschneidende Folgen diese Veränderungen für Theaterpublika ebenso wie für die politische Dimensionen von Theater haben werden, wird Gegenstand weiterer umfassender theaterwissenschaftlicher Reflexionen und Untersuchungen sein müssen.

- 1 Die Soziologin und Medienwissenschaftlerin Sherry Turkle hat 2011 in ihrer Publikation *Alone Together* die Begrifflichkeiten *alone* und *together* verwendet, um neue Formen der Intimität ebenso wie der Einsamkeit von Menschen in Interaktion insbesondere mit robotischen Maschinen und menschen- oder tierähnliches Verhalten simulierenden Computern zu untersuchen (Turkle, Sherry: *Alone Together. Why We Expect More from Technology and Less from Each Other*, New York 2011). Ihr psychoanalytischer Blick betont dabei vor allem die Unzulänglichkeiten und Defizite, die sich negativ insbesondere auf die Persönlichkeitsentwicklung von Kindern und Heranwachsenden auswirken könnten, sollte zwischenmenschliche Interaktion zunehmend durch Mensch-Maschinen-Interaktion ersetzt werden. Ich teile Turkles psychoanalytischen Ansatz nicht; zudem erscheint ihr – durch und durch lesenswertes, hochdifferenziertes und zugleich anschauliches – Buch schon ein Jahrzehnt nach seinem Erscheinen sowohl durch die rasante technische Entwicklung, insbesondere die Integration sozialer Medien in die Lebenswelt, als auch durch die Erfahrungen der Corona-Pandemie überholt. Daniel Schreiber vermerkt dazu in seinem Essay *Allein* treffend: »solche Analysen altern so schnell, wie es die Technologien, die sie analysieren, tun. Die in ihnen vorgebrachten Argumente ähneln irgendwann jenen historischen Argumenten über mediale Gefahren, die bei der Popularisierung des Romanlesens, der Einführung von Telefon und Radio oder der Erfindung des Fernsehens gemacht wurden. Jede neue Kommunikationstechnologie zog bisher die Warnung nach sich, dass sie das, was uns als Menschen ausmacht, zerstören würde. In ihrer Zeit haben all diese Überlegungen eine gewisse Berechtigung, doch mit historischem Abstand wird deutlich, dass sie nicht unsere Beziehungen zu diesen Technologien beschreiben, sondern nur den Moment festhalten, in dem wir diese in unseren Alltag integrieren und zuerst eine Grundkompetenz im Umgang mit ihnen aufbauen müssen.« (Schreiber, Daniel: *Allein*, Berlin 2021, S. 121.) Schreibers Essay fasst Alleinsein insbesondere als Abwesenheit romantischer Liebesbeziehungen auf und lotet Erfahrungen von Einsamkeit sowie den Wert von Freundschaft für Menschen aus, die alleine leben. Weder Turkles noch Schreibers Bestimmung von Alleinsein oder Gemeinschaft beziehungsweise einer *networked connectivity* (vgl. Turkle: *Alone Together*, S. 14) können entsprechend für die nachfolgenden Überlegungen übernommen werden.
- 2 Vgl. dazu Warner, Michael: *Publics and Counterpublics*, New York 2002, S. 50.
- 3 Schon 2010 kuratierte das Battersea Arts Centre in London ein Festival mit Aufführungen und Performances, die sich nur an eine einzelne Zuschauer*in richteten. Zu *one-on-ones* vgl. auch Groot Nibbelink, Lisbeth: »Radical Intimacy: Ontroerend Goed Meets the Emancipated Spectator«, in: *Contemporary Theatre Review* 22 (2012), H. 3, S. 412 – 420 sowie Zaiantz, Keren: »Narcissistic Spectatorship in Immersive and One-on-One Performance«, in: *Theatre Journal* 66 (2014), H. 3, S. 405 – 425.
- 4 Vgl. dazu auch Kolesch, Doris/Knoblauch, Hubert: »Audience Emotions«, in: Slaby, Jan/von Scheve, Christian (Hg.): *Affective Societies. Key Concepts*, London/ New York 2019, S. 252 – 263.
- 5 Freshwater, Helen: *Theatre & Audience*, Basingstoke u. a. 2009, S. 9 – 10.
- 6 Puschke, Cornelius: »The Show Must Go On. Ein Plädoyer für 1000 neue Theater«, in: *Netztheater. Positionen, Praxis, Produktionen*, hrsg. v. Heinrich-Böll-Stiftung und nachtkritik.de in Zusammenarbeit mit weltuebergang.net, Berlin 2020, S. 35.
- 7 Abercrombie, Nicholas/Longhurst, John: *Audiences. A Sociological Theory of Performance and Imagination*, London 1998, S. 68 – 69, Hervorhebung im Original.
- 8 Ebd.
- 9 Vgl. dazu Reckwitz: *Die Gesellschaft der Singularitäten*, der meines Wissens als Erster über »allgegenwärtige [...] Konstellationen des Castings« als »Form einer Probeperformanz unter den Bedingungen einer extremen Wettbewerbskonstellation« (S. 210) reflektiert hat. Einschlägig zum Thema auch: Evers, Florian: *Theater der Selektion. Personalauswahl im Unternehmen als ernstes Spiel*, Berlin 2018.
- 10 Kümmel, Peter: »Steckt dahinter ein Sinn?«, in: *DIE ZEIT* 47 (11.11. 2020), <https://www.zeit.de/2020/47/corona-shutdown-theater-kunst-pandemie-kulturinstitutionen> (Abruf: 10. März 2022).

- 11 Vgl. die Website des Théâtre de la Colline Paris: <https://www.colline.fr/publics/le-fil-dariane> (Abruf: 10. März 2022).
- 12 Die in Fußnote 6 schon erwähnte Publikation *Netztheater* machte frühzeitig auf das Spektrum theatraler Erprobungen und Entwicklungen aufmerksam. Auch *nachtkritik.de* zeichnete sich dadurch aus, die Vielfalt ebenso wie das ästhetische Potential (zumeist) digitaler Aufführungen während der verschiedenen Lockdowns vorurteilsfrei darzustellen und kritisch zu reflektieren.
- 13 Die Produktion um die Wiener Regisseurin Cosmea Spelleken wurde am 5. November 2020 zum ersten Mal live gestreamt und lief seitdem im Rahmen zahlreicher Festivals sowie Theater und wurde mit dem Deutschen Multimediapreis 2020 ausgezeichnet. Das Kollektiv hat sich inzwischen in punktlive umbenannt. Vgl. https://www.nachtkritik.de/index.php?option=com_content&view=article&id=18868:nachtkritikstream-netztheaterstueck-werther-live-von-freies-digitales-theater&catid=1517:nachtkritikstream&Itemid=100416 (Abruf: 10. März 2022) und <https://punktlive.de/> (Abruf: 10. März 2022). Zu *Werther Live* siehe auch den Beitrag von Mirjam Kreuser in diesem Band.
- 14 Twitterankündigung des Burgtheaters Wien, zit. nach *Netztheater*, S. 10.
- 15 Vgl. dazu auch Balme, Christopher B.: *The Theatrical Public Sphere*, Cambridge 2014.
- 16 Das Gespräch mit den iranischen Theaterschaffenden wie -wissenschaftler*innen Nima Deghani, Azadeh Ganjeh und Narges Hashempour fand online am 17. Mai 2021 in der Gesprächsreihe »Temporal Communities and Digitality – Theatre during the Pandemic« statt, die ich mit Unterstützung des Exzellenzclusters »Temporal Communities – Doing Literature in a Global Perspective« im Rahmen des von mir geleiteten Forschungsprojekts »Extended Audiences« zwischen Dezember 2020 und Juni 2021 mit Theaterkünstler*innen und Wissenschaftler*innen aus Bosnien und Herzegowina, Brasilien, Deutschland, Iran, Israel, Japan, Polen, Südafrika sowie den Vereinigten Staaten von Amerika geführt habe. Vgl. <https://www.temporal-communities.de/news/event-series-theatre-during-the-pandemic.html> (Abruf: 10. März 2022).
- 17 Vgl. dazu Bishop, Claire: *Artificial Hells. Participatory Art and the Politics of Spectatorship*, London/New York 2012 und Kolesch, Doris/Schütz, Theresa/Nikoleit, Sophie (Hg.): *Staging Spectatorship in Immersive Performances. Commit Yourself!*, London/New York 2019.
- 18 Vgl. dazu Dorsen, Annie: »On Algorithmic Theater«, in: *Theater. Yale's Journal of Criticism, Plays, & Reportage* (2012), <https://theatermagazine.org/web-features/article/algorithmic-theater> (Abruf: 10. März 2022) und Otto, Ulf (Hg.): *Algorithmen des Theaters. Ein Arbeitsbuch*, Berlin 2020.
- 19 Unter Responsibilisierung verstehe ich die Zuweisung von Eigenverantwortung an Einzelne selbst für strukturell bedingte und individuell nur kaum zu beeinflussende Umstände beziehungsweise Situationen. Diese Zuweisung von Verantwortung an das einzelne Individuum stellt ein Signum insbesondere neoliberaler und spätkapitalistischer Ordnungen dar.
- 20 Butler, Judith: *Anmerkungen zu einer performativen Theorie der Versammlung*, aus dem Engl. von Frank Born, Berlin 2016, S. 15. Butlers These von der politischen Dimension öffentlicher Versammlungen unabhängig von konkreten inhaltlichen Forderungen darf meines Erachtens nicht vorschnell mit einer grundlegenden Politizität von Theaterpublika gleichgesetzt werden. Es ist ein Unterschied, ob eine Demonstration das Recht auf Versammlungs- und Redefreiheit aktualisiert oder ob ein Theaterpublikum sich versammelt. Letzteres *kann* (abhängig von konkreten historischen beziehungsweise gesellschaftlichen Situationen), muss aber nicht im engeren Sinn politisch sein. Eine grundlegende ethisch-politische Dimension von Theaterpublika sehe ich in der temporär geteilten, pluralen Form von Koexistenz, die Gemeinschaft als Spannungsfeld individueller und kollektiver Dimensionen und auch Ansprüche vorführt.
- 21 Vgl. dazu Wagner, Elke: *Intimierte Öffentlichkeiten: Pöbeleien, Shitstorms und Emotionen auf Facebook*, Bielefeld 2019.
- 22 Es war Hans-Thies Lehmann, der nicht müde wurde, auf den etymologischen Ursprung von Konvention (von lateinisch *convenire*: zusammenkommen) hinzuweisen.
- 23 Vgl. Aggermann, Lorenz/Döcker, Georg/Siegmund, Gerald (Hg.): *Theater als Dispositiv. Dysfunktion, Fiktion und Wissen in der Ordnung der Aufführung*, Frankfurt a. M. 2017.

Auf der Suche nach dem Publikum

Zuschauerräume in der Pandemie

Die immense Auswirkung, die die COVID-19-Pandemie auf Theater- und Kulturleben hatte, wird in ihrer Bildhaftigkeit insbesondere durch leere Auditorien geprägt. Unbesetzte Sitzreihen, hochgeklappte plüschrote Theatersessel und Absperrband in Signalfarben machen klar, wie außergewöhnlich diese Stilllegung öffentlicher Räume von Kunst und Kultur zu Beginn der Pandemie war. Eines der in seiner Symbolik hervorstechendsten Bilder des Theaters in der Pandemie bleibt dabei eine Fotografie radikal ausgedünnter Sitzreihen des Zuschauerraums am Berliner Ensemble, die im Mai 2020 um die Welt ging. Nur noch vereinzelt oder in Paaren stachen die Theatersessel in einem ansonsten vor Leere gähnendem Raum in die Höhe und schienen nicht nur die radikale Veränderung der Pandemie symbolisch aufgreifen zu können, sondern auch das Ende von Theater *as we know it* zu manifestieren. In ihrer Studie *Performen ohne Publikum* urteilen Daniel Reupke und Jasmin Goll dann auch:

digitales Theater ersetzt niemals die Materialität einer Aufführung [...] Die Räumlichkeit einer Aufführung [...] ertrinkt in der Flächigkeit des Laptopbildschirms. Der Sound, der aus den Lautsprechern des Laptops dröhnt, liefert nur einen dürftigen Abglanz des Orchesterklangs [...] Die Atmosphäre mag sich bei mehreren geöffneten Tabs und der Möglichkeit, den Stream jederzeit zu unterbrechen, nicht wirklich einstellen.¹

Das digitale Theater konnte und kann laut diesen Ausführungen also nicht viel mehr sein als bloßes Surrogat für die von Erika Fischer-Lichte so vielumschriebene »leibliche Ko-Präsenz«², die im heute gängigen Theaterbegriff, der auf der Aufführung beruht, als Grunddefinition theatralen Erlebens gilt. Ohne die Ko-Präsenz kein Theater. Bisher jedenfalls.

Im Folgenden soll es aber genau darum gehen, alternativen Konzeptionen Raum zu geben, die sich über die Technoskepsis der von Goll und Reupke heraufbeschworenen »Flächigkeit des Laptopbildschirms« als bloßem Abklatsch des Live-Erlebens hinwegsetzen. Die Pandemie hat dem digitalen Theater eine zumindest momentane

Dominanz verschafft, im Zuge dessen die blinden Flecke eines Theater vokabulars deutlich geworden sind, das auf einem etablierten Kopräsenz-Dogma fußt. Stattdessen geht es darum, neue Versuche zu dokumentieren, durch die nicht nur Theaterspiel, sondern auch die Atmosphäre und Räumlichkeit des Auditoriums ins Digitale übersetzt werden. Die Pandemie bietet somit eine notwendige Gelegenheit der Neujustierung von Prozessen und Begriffen der Theaterpraxis und -theorie als auch eines Umdenkens des Zusammenspiels von Technologie und Theater insgesamt. Gerade die verschiedenen digitalen Streaming- und Vermittlungsformate der Theater finden Wege, das Auditorium selbst in Szene zu setzen, und zeigen beispielhaft, welches Potenzial dieses Ringen mit und Verständnis von verschiedenen digitalen und analogen Räumlichkeiten entwickelt. So werde ich im Folgenden die Transformation des Auditoriums im digitalen Theater untersuchen und dabei sowohl dessen bewusste Inszenierung als auch dessen Verflüchtigung in den Blick nehmen. Mein Argument ist, dass die auffallende Fokussierung der Produktionen auf den Raum des Theaters unterstreicht, wie sehr das Theater der Pandemie von der Suche nach einem zerstreuten Publikum geprägt ist, die notwendig eine Neukonzeption des Publikumsbegriffs nach sich zieht oder, wie der Theaterkritiker Jason Zinoman es in der *New York Times* formulierte: »As we reach the anniversary of the shutdown, I badly miss live performances. But what has surprised me is that the loss I have felt most keenly is not that of seeing artists onstage, but of being in the audience.«³

Um mit einer eigenen Anekdote an Zinoman anzuknüpfen: Mein eigenes Theatererleben während der Corona-Lockdowns war nicht so sehr geprägt von einer plötzlichen Distanz zu oder Abwesenheit von den nun geschlossenen Theatern, sondern vielmehr von einer unverhofften Nähe zu all den Theatern, die normalerweise in geografisch weiter Ferne liegen. Innerhalb von drei aufeinanderfolgenden Tagen war es mir möglich, digital das New York Public Theatre und dessen Under the Radar-Festival besuchen, dann in Schottland am Traverse Theatre für den Illusionisten Scott Liven Halt zu machen, um kurz danach im Wiener Burgtheater mit Michi Maertens über Transhumanismus nachzudenken. In dieser extrem geschrumpften Geografie, in der viele Bühnen auf einmal nur einen *Join Meeting-Button* entfernt waren, verpasste man kaum mehr einen Theaterabend. Trotz aller mentalen Reiserei blieb man natürlich immer an ein und demselben Platz: zu Hause auf dem Sofa. Im Gegensatz zu Zinoman traf hier gleichzeitig ein bis dato unbekanntes Publikum auf wiederum deren Sofas aufeinander, die aber keineswegs nur in Berlin oder Deutschland

platziert waren, sondern ein buntes Gemisch aller Länder und Zeitzonen repräsentierten und im Digitalen überraschend lebendig, intim und präsent daher kamen, um so eine neue Art von Zuschauerraum zu schaffen.

Die Pandemie hat durch strenge Abstandsregelungen aller Art unser Raumbewusstsein und soziales Raumerlebnis fundamental verändert. Das Theater als Destillierung des öffentlichen Raumes spiegelt das in seiner Handhabung des Auditoriums; Jens Roselt hat diese komplexe Konstitution des Theaterraumes, die »sowohl Voraussetzung der Aufführung als auch Produkt theatraler Vorgänge ist,«⁴ in Rückbezug auf Max Herrmann eingehend geschildert, insbesondere die Tatsache, dass erst die Anwesenheit des Publikums diesen Theaterraum überhaupt entstehen lässt.⁵ Doch dieser liegt in diesem Fall gesperrt, leer oder verlassen dar. Der Player in Tom Stoppards metatheatralen Spiel *Rosencrantz and Guildenstern Are Dead* beschreibt solch eine unmögliche Situation wie folgt: »You don't understand the humiliation of it – to be tricked out of the single assumption which makes our existence viable – that somebody is watching ...«⁶ Gleichzeitig wurden jedoch ständig neue Theaterräume erschlossen, während die traditionellen Theaterhäuser geschlossen blieben; für diese »Netztheater«, wie Christian Rakow, Christian Römer, Sophie Disselhorst und Christiane Hütter sie im gleichnamigen Sammelband (2020) genannt haben, ist leibliche Ko-Präsenz nicht mehr von grundlegender Relevanz.⁷ Die Pandemie hat diese theatrale Grunddefinition obsolet gemacht. Ein Blick in die Zukunft des Theaters muss als diese neue Realität und mit ihr auch eine neue Schwelle des Theaters abbilden können. Doch mir geht es hier noch nicht um die Auseinandersetzung mit Telegram, Discord oder Instagram als neue theatrale Plattformen, sondern um den Status des Auditoriums selbst in der Auseinandersetzung der Theater mit dem plötzlichen Abhandenkommen ihres Publikums; und mit Strategien und Lösungsansätzen, das fehlende Publikum doch wieder präsent zu machen. Entsprechend werde ich die Inszenierung von Abwesenheit dem Verschwinden des Zuschauerraumes selbst gegenüberstellen.

Die Inszenierung des Zuschauerraums

Das Old Vic, eines der etablierten Londoner Theater mit einem klassischen dramatischen Repertoire, beginnt im Sommer 2020 mit *semi-staged*-Livestreams aus dem leeren Theater unweit der Waterloo Station. Genannt *Old Vic: In Camera*, zeigt das Theater sowohl Livestream-Performances aus dem geschlossenen Theaterhaus als

auch on-demand-Produktionen, die flexibel abrufbar sind. Das Angebot reicht von Brian Friel über Duncan Macmillan bis zur Weihnachtsinszenierung von Charles Dickens' *A Christmas Carol*. Doch allen diesen Inszenierungen ist eins gemein: Sie alle spielen vor dem immer gleichen Hintergrund des Zuschauerraums. Das architektonisch imposante und leere Auditorium des Old Vic ist geheimer Mitspieler jeder der Inszenierungen, die eine invertierte Perspektive bieten mit einer Kameraperspektive, die aus dem upstage-Bereich das Auditorium selbst mit einfängt. Der traditionelle Theaterraum bleibt durchweg präsent und bietet einen metatheatralen Kommentar auf die Ausnahmesituation, aus der heraus das Theater spielt. Der Effekt ist ein nachdrücklicher, denn er gewährt den Zuschauenden ein kurioses Doppelerlebnis, da durchgehend präsent bleibt, dass man als Publikum selbst fehlt. Die gähnende Leere formt den Hintergrund für die Schauspielenden und inszeniert die Abwesenheit der Zuschauer*innen effektiv mit. So wird das immer gleichbleibende Set-Design für die *In Camera*-Serie eine Stellungnahme zur Ausnahmesituation der Pandemie und der Lücke, die die Theaterschließungen haben entstehen lassen. Das Old Vic ist involviert in einen schwierigen Balanceakt. Einerseits geht es ganz im Experiment der Livestream-Performance auf und bemüht sich, einen gemeinsamen Raum durch ein kreatives Spiel mit den verschiedenen Zoom-Fenstern und durch multiple Perspektiven zu suggerieren, der die auch für die Schauspielenden geltenden pandemischen Abstandsregeln überwinden kann. So passiert es zum Beispiel in Duncan Macmillans *Lungs*, dass die Körper von Matt Smith und Claire Foy sich auf dem Bildschirm Rücken an Rücken eng aneinanderzuschmiegen scheinen, eine Illusion, die durch das Ausnutzen zweier aneinanderdockender Zoomfenster gelingt, obwohl die Schauspieler selbst distanziert auf zwei Meter Entfernung auf der Bühne liegen. Ebenso wählt die künstlerische Leitung des Old Vic die Stücke, die für dieses digitale Experiment benutzt wurden, überlegt aus. *Faith Healer*, *Three Kings* und *Lungs* sind allesamt Kammerspiele, oft auf Monologen basierend, die durch die Kamera-Close-ups nur gewinnen können. Das Livestream-Format wird somit voll ausgenutzt. Gleichzeitig vermittelt die gewählte Perspektive in den leeren Zuschauerraum eine klare Botschaft: Das, was hier geschieht, ist eine Ausnahme, eine Notlage – denn das Auditorium mit seiner Symbolik der Kopräsenz ist, was Theater wirklich ist und wo man eigentlich hingehört: in einen der roten Plüschsitze. Der Zoom-Livestream will also nicht als Alternative, sondern als Surrogat verstanden sein, der die Besonderheit des Theaterraumes selbst auch immer wieder fast nostalgisch mitinszeniert.

Für seine Inszenierung von *Die Maschine in mir* am Burgtheater in Wien geht das irische Regie-Duos Dead Centre (Bush Moukarzel und Ben Kidd) einen etwas anderen Weg, der zwar auch mit der Verlassenheit des Zuschauerraumes spielt und diesen explizit projiziert, aber gleichzeitig digitale Technologien verwendet, um das Publikum individuell vor Ort zu »beamen.«⁸ Statt der leeren Theatersitze platzieren Moukarzel und Kidd hundert Tablets auf die existierenden Sesseln im Theatersaal und bringen so das Publikum virtuell ins Burgtheater. Nicht mehr körperlich präsent, existiert man als Tabletvariante und hat sogar die Möglichkeit, den Blick auf die Bühne des Burgtheater-Casinos vom jeweiligen individuellen Sitz zu erleben. Das funktioniert durch eine Reihe von vorab aufgenommenen Videoclips, die die Ticketbesitzer*innen bis 24 Stunden vor Beginn der Veranstaltung im Web-Browser aufnehmen. Aufgabe ist hier: zunächst Aufnahme als konzentrierte*r Zuschauer*in; dann als lachende*r Zuschauer*in; dann wieder als einschlafende*r Zuschauer*in. Diese vorbereitende Zuschauerarbeit wird komplementiert durch aktive Chatteilnahme, da das Publikum – mindestens punktuell – zum chattenden Dialogpartner des einsamen Schauspielers Michi Maertens mutiert. Thematisch passend philosophiert Maertens über das Potential des Transhumanismus – also der finalen Vermischung von Mensch und Maschine, der wir durch unsere permanente pandemische Zoom-Existenz recht nahekommen. Dabei beschwört Maertens neben aspirierenden Cyborgs allen voran Ray Kurzweil herauf, der einen solchen Zustand der Singularität von Mensch und Maschine schon 2005 prophezeit hat:

What then, is the Singularity? It's a future period during which the pace of technological change will be so rapid, its impact so deep that human life will be irreversibly transformed. [...] The Singularity will represent the culmination of the merger of our biological thinking and existence with our technology, resulting in a world that is still human but transcends our biological roots.⁹

Dead Centre ist bekannt dafür, das Experiment mit Technologien (z. B. GPS-Tracking bei *Shakespeare's Last Play* 2018; Automatentheater in *Beckett's Room* 2019) zum Grundprinzip ihrer dramaturgischen Konzeption zu machen. *Die Maschine in mir* sticht hier aber durch eine besondere Fusion von Technologiephilosophie und -dramaturgie heraus, die Zeichen einer fundamentalen Verschiebung im Technologieverständnis des Theaters ist. Es geht hier weniger darum, auf der Bühne die Apparate zur Untersuchung auszustellen, wie Brecht das

perfektioniert hat; vielmehr ist die digitale Technologie selbst der Rahmen, durch den das Theater zugänglich gemacht wird. Am leichtesten lässt sich das an der Rolle der Kamera beobachten: Sie ist nicht mehr Element auf der Bühne, sondern Zugangswerkzeug zur Performance. Irina-Simona Barca, Katja Graewinkel-Claassen und Kathrin Tiedemann haben das in ihrem *Netztheater*-Beitrag »Das Theater der Digital Natives« wie folgt beschrieben:

Wenn wir vom Theater der digital natives sprechen, meinen wir nicht (nur) den Einsatz ›neuer Medien‹, um alten Geschichten einen neuen Anstrich zu verpassen. Wir meinen eine Kunstform, die die fortschreitende Digitalisierung als Chance nutzen um neue Formen der Teilhabe zu erproben und um eingeeübte Machtverhältnisse zu verändern. Es geht um einen tiefgreifenden Wandel, um neue Narrative und Dramaturgien, um neue Arten von Gemeinschaft.¹⁰

Genau für solch einen Wandel der Dramaturgien, die auf die Rolle des Publikums fokussiert ist, steht *Die Maschine in mir*, während sie gleichzeitig auch die ästhetische und soziale Rolle von digitalen Technologien verhandelt. Dabei bleibt Dead Centres Produktion keine bloße Bestätigung des Transhumanismus, sondern öffnet ein Untersuchungsfeld, in dem unsere etablierten Begriffe zu Technologie und Theater nicht mehr ausreichen.

Was hier in puncto Sichtbarmachung und Präsenz des Publikums außerdem von Interesse ist, ist nicht so sehr der Trick der Tablet-Projektionen selbst. Dead Centre selbst würde sicher zugeben, dass Tablet-projizierte Zuschauer keine nachhaltige ästhetische Neuerung digitalen Theaters, sondern eher ein gekonnter Theatertrick sind. Interessant ist vielmehr die digitale Vorarbeit, die vom Publikum geleistet werden muss. Statt sich im Zuschauerraum zusammenzufinden und atmosphärisch im Theater anzukommen, ist hier eine alternative Arbeit des Publikums gefragt. Diese Vorbereitungen und die Aufgaben, die dem Publikum gestellt werden, um auch digital eine Atmosphäre zu kreieren, sich zu engagieren und eine Haltung zu entwickeln, gehören zu den Praktiken, die sich in einer ganzen Reihe von Netztheatern ergeben.

Den Beispielen am Old Vic und dem Burgtheater ist gemein, dass sie in ihren Livestreaming-Formaten trotz aller Bereitschaft zum digitalen Experiment auch immer wieder das Publikum *qua* architektonischem Raum und somit die analoge Theaterinstitution mitinszenie-

ren, und damit schlussendlich Max Herrmanns Theorie vom Theater als Raumerlebnis zitieren. Hier tut sich also ein gewisses Spannungsfeld auf zwischen den digitalen Möglichkeiten, die sowohl räumliche wie zeitliche Gleichzeitigkeit nicht im selben Maße benötigen, und den etablierten Theaterparadigmen der Aufführung als basierend in Verkörperung. Fintan Walsh hat das treffend und mit Bezug auf *Die Maschine in mir* als einen Trauerprozess zu analogem Theater beschrieben, »a recurring sense of theatre lamenting itself in the spaces of mediatized performance«¹¹, der die Komplexität zwischen virtuellen und materiellen Realitäten hervorhebt, die sich aus diesen Spielen mit dem Zuschauerraum ergeben.

Das Verschwinden des Zuschauerraums

Auch wenn die Inszenierung von Theaterinstitutionen selbst ein wiederkehrendes Motiv vieler großer Theaterhäuser ist, so bewegen sich viele digitale Theaterprojekte der Pandemie stattdessen längst jenseits solch eines Bezuges auf spezifische materielle Architektoniken. Ich möchte hier insbesondere auf die Arbeit des Jungen DT am Deutschen Theater Berlin eingehen, das unter der Leitung von Birgit Lengers eine immense Bandbreite an digitalen Formaten über die Lockdownphasen der Pandemie hinweg entwickelt hat. Das Junge DT hat hierbei eine Sonderposition inne, weil es einerseits an einem der wichtigsten staatlichen Theaterhäuser situiert ist, andererseits aber mit seinen nichtprofessionellen jugendlichen Spieler*innen auch eine Nische im Haus hat, die dem Jungen DT einen Mix aus Freiraum und Infrastruktur gegeben hat, der diesen diversen, kreativen Output mit ermöglicht. So entwickelt das Junge DT Digital sowohl live Instagram-Monologe, eine Zoomserie zu *Romeo und Julia*, Hörtheater und eine Podcastreihe via Telegram und wird mit seinem interaktiven Rätselspiel *Die Schule* – einem digitalen Multiversum, das transmedial auf Zoom, über Telegram, analog mit vorher zugeschickten Schulmappen, auf Webseiten und am Telefon in kleinen Zuschauergruppen gespielt wird – auch zum Theatertreffen der Jugend eingeladen.¹² Mir geht es im Folgenden um zwei weitere Projekte des Jungen DT, die nicht die interaktiven digitalen Plattformen nutzen, sondern wie schon das Old Vic und das Burgtheater auf Livestreaming zurückkommen und in diesem Fall aber, statt den Theaterraum mitzuinszenieren, diesen aktiv auseinandernehmen.

Zunächst geht es um *Selbstvergessen: Vom Anfangen und Aufhören* (UA: April 2021), ein Recherchestück unter der Regie von Gernot Grunewald mit sechs Kindern und Jugendlichen, die sich mit der

Demenz ihrer jeweiligen Großeltern auseinandersetzen und stellvertretend von deren sich auflösenden Erinnerungen erzählen.¹³ *Selbstvergessen* ist ein Beispiel von der Unplanbarkeit der pandemischen Situation: Zunächst konzipiert, um im Winter 2020/21 vor Ort geprobt und in der DT Box gespielt zu werden, stellte sich schon nach einigen Anfangsworkshops vor Ort heraus, dass angesichts der zweiten Infektionswelle von COVID-19 und anhaltenden Lockdowns auf Zoomproben umgesattelt werden musste, bevor die Spieler*innen dann im Frühjahr wieder in das geschlossene Deutsche Theater zurückkehrten, um in ihrer Arbeit das beständige Hin und Her zwischen realen und digitalen Räumen zu verhandeln. So entstand eine Inszenierung, die ausschließlich für Livestream konzipiert wurde und speziell als eine neue Art von Genre, als Live-Film, gedacht wurde.

Der Live-Film-Ansatz bedeutete eine Reihe von grundlegenden Veränderungen in der Theaterarbeit für alle Beteiligten der Produktion, was sich am durchschlagendsten auf die räumliche Nutzung der DT Box selbst während der Endproben auswirkte. Hier verschwindet das Gefühl für einen herkömmlichen Theaterraum, sowohl im Analogen wie im Digitalen. Der Zuschauerbereich der Blackbox verschwindet fast zur Gänze und wird durch ein ausgefeiltes System aus Bildschirmen ersetzt, auf dem der Videokünstler Thomas Taube, verantwortlich für die Regie des Live-Videoschnitts, und der Theaterregisseur Gernot Grünewald die Dramaturgie dieses Live-Films handhaben können. Gleichzeitig existieren aber auch Bildschirme in Richtung der Spielfläche gewandt, auf denen die Spieler*innen während des Spiels die Kamera-Perspektive mitverfolgen können. Es kommt insgesamt zu einer radikalen Überlagerung von theatralem und filmischem Raum. Das Publikum ist auch hier abwesend, jedoch auf andere Art als im Old Vic, wo die gähnende Leere immer wieder nostalgisch betont wird. Das Publikum von *Selbstvergessen* wird stattdessen durch eine statische und zwei mobile Kameras ersetzt, die immer mit ins Geschehen eintauchen, gleichsam zwischen den Spielenden agieren und so durch Nähe und Spontanität die Idee von »liveness« oder Ko-Präsenz des Publikums suggerieren. Die Kamera repräsentiert nicht mehr das Auge klassischer Theateraufzeichnungen, das aus dem Auditorium abfilmt. Stattdessen entwickelt sie eine ganz eigene Ästhetik, die auch nicht mit der eines Kinofilms und dessen Plastizität und weitschweifender Räumlichkeit gleichzusetzen ist. Gernot Grünewald kommt im persönlichen Interview direkt auf diese komplexe Position der Kamera zu sprechen:

Und das war dann so eine eigene Schwierigkeit: Was ist eigentlich diese Kamera? Guckt die bei etwas zu, wie man das aus dem filmischen Kontext auch kennt, ist quasi ein objektiver Begleiter oder Begleiterin, die da so reingeht oder wird sie adressiert, was im Film extrem ungewöhnlich ist, was wir aber mit dem »Oma ... Opa« gemacht haben. Insofern war das so ein interessanter, immer wieder neuer Adaptierungsprozess und es herrschen andere Regeln. Es gibt die Regeln für die Bühne, es gibt die Regeln für Zoomen und es gibt auch Regeln für einen Live-Film oder einen Livestream. Und die sind leider nicht gleich.¹⁴

Diese Adressierung, von der Grünewald spricht, ist gepaart mit einer permanenten Vermischung von on- und offstage-Bereichen in diesem Live-Film, der immer wieder auch Blicke auf schon abgelegte Requisiten eröffnet und so in der Grenzüberschreitung von dem, was als vor und hinter den Kulissen gilt, eine ganz eigene Theateratmosphäre »hier und jetzt« entwickelt. Diese experimentelle Verschachtelung von Theater und Film verlangt schlussendlich auch mehr als einen Regisseur. Gernot Grünewald und Video-Künstler Thomas Taube werden zu gleichwertigen künstlerischen Partnern in *Selbstvergessen*, wie Grünewald in einem E-Mailaustausch hervorhebt:

[...] als wir uns entschieden haben, einen Live-Film zu produzieren, der im Gegensatz zu einem live-stream einer Vorstellung nicht nur ins Digitale überträgt, sondern sie originär für dieses Medium denkt, ist Thomas' rolle [sic!] von der eines klassischen Bühnenvideokünstlers zu der eines Co-Regisseurs für den Live-Film geworden. Das heisst [sic!] praktisch, dass die Kameraauflösung, Bildfindung und z. T. die szenische Umsetzung für den Film maßgeblich durch ihn mitentwickelt wurde[n]. Wichtig ist das vor allem deshalb, weil die Notwendigkeit mit der Arbeit ins Digitale auszuweichen hier eine sehr weitgehende künstlerische Kooperation von Regie und Video generiert hat, die in Form und Zusammenarbeit ohne Corona so nicht stattgefunden hätte.¹⁵

Selbstvergessen ist ein Beispiel für ein pandemisches Theater, das in der Lage ist, durch die digitale Dimension das Theatererlebnis neu zu denken und so eine andere Art von Zuschauererleben und Ereignis generiert, das nicht auf leiblicher Ko-Präsenz beruht. Entscheidend ist, dass hier ein existierendes Format des Livestreams neu und anders erarbeitet wird und so eine Mischform zwischen Film und Theater entsteht.

Die Jugendclub-Inszenierung *Die Monster vom James-Simon-Park* (UA: Juni 2021, Junges DT) unter der Leitung von Dramaturg Lasse Scheiba schlägt einen ähnlich experimentellen Weg wie *Selbstvergessen* ein, wenn es um Neukonzeptionen des Livestreams geht, allerdings wird hier die Kamera als Publikumsmanifestation wiederum ganz anders genutzt.¹⁶ In der Kamera-Ästhetik bildet *Die Monster* einen Kontrapunkt zu *Selbstvergessen*. Scheiba beschreibt *Selbstvergessen* als virtuos in seiner »Verwirrung von Perspektiven«¹⁷, während er sich bewusst auf eine Reduzierung auf eine einzige Perspektive einlässt. Die *Monster*-Inszenierung kommt eben nicht auf die vielschichtige Räumlichkeit multipler Kameraperspektiven zurück, sondern nutzt im Kontrast dazu eine single-shot/single-cut-Variante. Als eine Parodie auf 1980er Jahre Horror- und Splatter-Movies erzählt *Die Monster* die Geschichte eines schicksalhaften Abends, an dem eine Reihe von Jugendlichen sich abends im Park treffen, um zu feiern, nur um sich stattdessen vor ominösen Monstern retten zu müssen, die sie abschlachten wollen. *Die Monster* zitiert so das Medium Film auch thematisch, während die Idee einer unsichtbaren, nicht greifbaren Gefahr natürlich auch ein Kommentar auf die pandemische Situation selbst ist.

Es ist augenfällig, dass die beiden Projekte des Jungen DT einander ästhetisch immens befruchten und sozusagen voneinander lernen, obwohl sie thematisch unterschiedlicher nicht sein könnten. Das zeigt sich ganz deutlich an der Geschichte der Kamerafrau Nora Josif, eine FSJ-lerin des Jungen DT, die bei *Selbstvergessen* die Kameraarbeit erlernt hat und dann die volle Verantwortung für *Die Monster* als alleinige Kamerafrau übernimmt, die in einem einzigen Schnitt die circa siebzigminütige Inszenierung begleitete. Im Interview kommentiert Scheiba, wie sehr die lange Probenarbeit auf Zoom die Entscheidung für den Livestream beeinflusst hat:

Und mir war die Livestream-Variante eigentlich lieber, weil ich dachte, okay, ich habe jetzt vier Monate vorm Bildschirm mit denen geprobt und ganz viele Impros, die wir hatten, hätten einfach draußen vorm normal-sitzenden Publikum nicht funktioniert, weil man nicht einfach mal eine Kamera ausmachen konnte oder sich wegdrehen konnte. Und ganz viele unserer Ergebnisse, weil wir diese Laptop-cams hatten, basierten darauf.¹⁸

So teilt *Die Monster* eine ähnliche Ästhetik der Adressierung mit *Selbstvergessen*, die durch die single-cut-Variante noch intensiviert wird, ist

doch die Kamera ständig unterwegs auf der Bühne der Kammerspiele, auf der die verschiedenen Szenen des Stückes wie Inseln über die Bühne verteilt sind, durch die die Kamera sich elegant bewegt und immer wieder Spuren aus Requisiten folgt, um nahtlos zur nächsten Szene zu gelangen.

In seiner vielschichtigen Arbeit mit digitalem Theater entwickelt das Junge DT eine Reihe von Formaten, die entweder ganz neu für das Theater erkundet werden oder in der traditionelleren Streaming-Variante die Idee des Livestreams noch einmal künstlerisch neu besetzen. All dies ist ein wechselseitiger Lernprozess und eine Verschiebung der Arbeitsabläufe, durch die ein neues Theatervokabular und -werkzeug, wie z. B. das des Live-Films, entwickelt wird. So spiegelt der Fall des Jungen DT die Analyse Heide Liedkes und Monika Pietrzak-Frangers, die auf diese Verschiebungen und immensen Lernprozesse der Theatermacher*innen mit digitalen Plattformen verweisen.¹⁹

Das spielende Publikum

Dass dieser Lernprozess beidseitig ist – sprich, nicht nur die Aufgaben der Theatermacher*innen, sondern auch die des Publikums neu setzt – hat schon insbesondere *Die Maschine in mir* mit ihrem erhöhten Vorbereitungsaufwand gezeigt. In der Tat ist es so, dass in vielen digitalen Theatern die Vorbereitung und das dialogische Mitmachen als Art der Teilnahme ein ganz neues und eigenes digitales Raumgefühl erzeugt, wodurch auch ganz auf die Darstellung eines traditionellen architektonischen Theaterraums verzichtet werden kann; stattdessen wird der Spielraum durch die digitalen Medien selbst als Bühne neu verortet. Das ist vor allem in der Freien Szene passiert: Die freien Künstler*innen mussten schon aus überlebenstechnischen Gründen schneller die Bewegung ins rein digitale Theater wagen und gleichsam sind sie ohnehin nicht an bestimmte architektonische Räume und einzelne Institutionen gebunden. Das letzte Beispiel eines Zuschauerraumes im digitalen Theater beschäftigt sich mit dem Raum, den wir alle während der Pandemie am besten kennengelernt haben. Der Zoom-Raum mit seinen vielen Einzelkacheln, die uns in unsere jeweiligen Wohnzimmerräume blicken lassen, ist die vielleicht niedrigschwelligste digitale Plattform, die zulässt, dass sich Zuschauer und Performer auf einer Ebene begegnen und in ein dialogisches Spiel miteinander treten können.

Mitspielen steht auch im Zentrum von *Familiodrom* (UA: Mai 2021), entwickelt von der freien Performancegruppe Interrobang, die

aus Nina Tecklenburg, Till Müller-Krug und Lajos Talamonti besteht. Interrobang beschäftigt sich schon seit Langem mit Digitalität als gesellschaftspolitischem Phänomen und der Erfahrbarmachung von digitalen Prozessen im Theaterraum, wie zum Beispiel in *To Like Or Not To Like* (UA: Juli 2016), wo es um die Rolle von Big Data im sozialen Kontext geht, oder *Brot und Spiele*, in dem die Gamifizierung der Gegenwart beleuchtet wurde (UA: Januar 2018). Gemeinsam ist diesen Szenarien der partizipative Fokus, in dem die Zuschauenden »die Möglichkeit und Grenzen von Mitbestimmung und Entscheidungs(un)freiheit innerhalb eines gesetzten Systems«²⁰ erleben. *Familiodrom* ist eines von Interrobangs Pandemie-Projekten, das auf Zoom stattfindet und das Publikum auf eine imaginäre Erziehungsreise mitnimmt, um ein virtuelles Kind als Elternkollektiv zu erziehen, worin Jean-Jacques Rousseaus *Émile Oder Über die Erziehung* nachhallt. Interrobang nutzt die Möglichkeiten von Zoom hierbei geschickt, um einerseits in einer Kachel zwei Performer*innen die Erziehungsstationen von »Émile« narrativ ausmalen zu lassen und diese Erzählung dann immer wieder durch Publikumsumfragen und Stimmabgaben (mit Zooms »polling«-Option) oder Diskussionsrunden zu unterbrechen. So manövriert sich das Publikum im Mehrheitsprinzip durch die potentiellen Gefahren der Kindererziehung hindurch, die von Helikopter-parenting beziehungsweise Vernachlässigung zur Schulwahl und Handyzugang für das virtuelle Kind reichen. Die Schauspielenden erzählen Geschichten, auf die durch Umfragen simultan reagiert werden kann. Durch die Umfragegrafiken erhält man somit nicht nur die Möglichkeit des Mitspiels, sondern auch ein konkretes Empfinden für den Rest der Elternschaft beziehungsweise des Publikums als Kollektiv, das den Fortgang des Abends beeinflusst (z. B. wenn es um die Entscheidung geht: Montessori-Kindergarten oder Tagesmutter). Auch hier ergeben sich gleichzeitig Restriktionen in der Teilnahme, musste man sich doch immer wieder für eine der vorgegebenen Optionen entscheiden; Freiheit des Spiels ist auch hier eingeschränkt, aber dies kann in einem reflektiven Teil von Diskussionsrunden, die als Zwischenspiel fungierten, verhandelt werden. Interrobang geht es um eine Erfahrung der Grenzen und der Manipulation der Teilnahme (in der lebendigen Reaktion durch Umfragen auf die Narration der Schauspielenden) als gezieltes Performance-Erlebnis. Damit stellt Interrobang das Publikum ins Zentrum der Performance und eröffnet einen Raum, in dem man sich nicht mehr durch eine energetische Leiblichkeit gegenseitig spürt und Teilhabe erlebt, sondern stattdessen über die verschiedenen Zoom-Funktionalitäten in einen vielschichtigen Austausch mit dem

Publikum tritt. Interrobang reizt Zoom voll aus: Es bleibt nicht dabei, die anderen Publikumsteilnehmenden in ihrem privaten Setting nur sichtbar werden zu lassen. Man entscheidet gemeinsam und kann in den sich bewegenden Balken der Abstimmungsgrafiken live erleben, wie man selbst und andere ihren Entscheidungen treffen. Gleichzeitig hat man die Chance, diese Interaktionen im Chatfenster zu kommentieren und so auf nochmals andere Weise in die Performance zu intervenieren. Präsenz selbst wird hier multioptional: Egal wie man teilnimmt, ob per Umfrage, Chat oder Kameraeinschaltung – man erlebt sich als Teil der Performance immer wieder neu und anders.

Interrobang ist ein gutes Beispiel für die neuen Wege, die Theater der Pandemie geht, um diesen so zwangsweise entleerten Zuschauer-raum wieder neu zu füllen, und nutzt dafür originelle und innovative Mittel. *Familiodrom* ist live und schafft soziale Gemeinschaft, dabei bedarf es aber nicht mehr der physischen Ko-Präsenz. Die Performance erweitert so nicht nur den Baukasten theatraler Mittel, sondern rüttelt an der Definition von Theater an sich, die auf dem Aufführungsprinzip beruht. So ist hier die Einschätzung von Philip Auslander zutreffend, dass »new ways of thinking and talking about a new medium will not arise until there is a social need for them.«²¹ Die Pandemie hat ein solches Bedürfnis eklatant evoziert und es liegt an uns, unser Theater-vokabular entsprechend anzupassen. Was sich aus den diversen Beispielen von Livestream-Theatern der Pandemie ersehen lässt, ist ein vorrangiges Interesse an der Rolle der Zuschauenden, ob in der Inszenierung von deren Abwesenheit oder in der Positionierung des Zuschauerblickwinkels in der Position der Kamera. Das ist nur treffend, liegt doch eine fundamentale und ausstehende Aufgabe der pandemischen Gesellschaft darin, die Rolle der Öffentlichkeit neu zu begreifen.

- 1 Reupke, Daniel/Goll, Jasmin: »Performen ohne Publikum – verändert eine
pandemiebedingte Theaterschließung das Aufführungsnetzwerk«, in: Steg-
bauer, Christian/Clemens, Iris (Hg.): *Corona-Netzwerke – Gesellschaft im Zeichen
des Virus*, Wiesbaden 2020, S. 209 – 219, hier: S. 215.
- 2 Fischer-Lichte, Erika: *Ästhetik des Performativen*, Frankfurt a. M. 2014 [2004],
S. 315.
- 3 Zinoman, Jason: »I Miss Being Part of the Audience«, in: *The New York Times*,
9. März 2021. <https://www.nytimes.com/2021/03/09/arts/television/live-audience-pandemic.html> (Abruf: 01. Juni 2022).
- 4 Roselt, Jens: *Phänomenologie des Theaters*, München 2009, S. 64.
- 5 Herrmann, Max: »Das theatralische Raumerlebnis« [1931], in: Dünne, Jörg /
Günzel, Stephan (Hg.): *Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kultur-
wissenschaften*, Frankfurt a. M. 2006, S. 65 – 66.
- 6 Stoppard, Tom: *Rosencrantz and Guildenstern Are Dead*, London 1967, S. 46.
- 7 Diesselhorst, Sophie et. al. »Vorwort«, in: Heinrich-Böll Stiftung/nachtkritik.de/
weltuebergang.net (Hg.): *Netztheater. Positionen, Praxis, Produktionen*, Berlin
2020.
- 8 *Die Maschine in mir*: [https://www.burgtheater.at/en/production/die-maschine-
mir-version-10](https://www.burgtheater.at/en/production/die-maschine-mir-version-10) (Abruf: 01. Juni 2022).
- 9 Kurzweil, Ray: *The Singularity is Near*, London/New York 2005, S. 7 – 9.
- 10 Barca, Irina-Simona/Grawinkel-Classen, Katja/Tiedemann, Kathrin: »Das
Theater der Digital Natives: Einübung in Szenarien des Widerstands und der
Empathie«, in: Heinrich-Böll Stiftung/nachtkritik.de/weltuebergang.net (Hg.):
Netztheater. Positionen, Praxis, Produktionen, Berlin 2020, S. 16.
- 11 Walsh, Fintan: »Grief Machines: Transhumanist Theatre Digital Performance,
Pandemic Time«, in: *Theatre Journal* 73. 3 (September 2021), 391 – 407, hier
S. 400.
- 12 *Die Schule*: https://www.deutschestheater.de/programm/a-z/die_schule/ (Abruf:
01. Juni 2022).
- 13 *Selbstvergessen*: [https://www.deutschestheater.de/programm/a-z/selbstver-
gessen/](https://www.deutschestheater.de/programm/a-z/selbstvergessen/) (Abruf: 01. Juni 2022).
- 14 Grünewald, Gernot: »Persönliches Interview mit der Autorin«, 23. April 2021,
Deutsches Theater. Transkript auf Anfrage.
- 15 Grünewald, Gernot: »Persönliche E-Mail an Autorin«, 01. Februar 2022. Tran-
skript auf Anfrage.
- 16 *Die Monster vom James-Simon-Park*: [https://www.deutschestheater.de/programm/
archiv/a-e/james_simon_park/](https://www.deutschestheater.de/programm/archiv/a-e/james_simon_park/) (Abruf: 01. Juni 2022).
- 17 Scheiba, Lasse: »Persönliches Interview mit Autorin«, 28. Juni 2021, Deutsches
Theater. Transkript auf Anfrage.
- 18 Ebd.
- 19 Liedke, Heidi/Pietrzak-Franger, Monika: »Viral Theatre: Preliminary Thoughts
on the Impact of the COVID-19 Pandemic on Online Theatre«, in: *Journal of
Contemporary Drama in English* 9. 1 (2021), S. 128 – 144, hier: S. 132.
- 20 Interrobang, »Über Interrobang – Was«, in: *Interrobang-Webseite*. 2022: [https://
www.interrobang-performance.com/was/](https://www.interrobang-performance.com/was/) (Abruf: 01. Juni 2022).
- 21 Auslander, Philip: »Digital Liveness: A Historico-Philosophical Perspective«, in
PAJ: A Journal of Performance and Art 34. 1 (September 2012), S. 3 – 11, hier: S. 4.

Neue Räume, neue Dramaturgien / analog

Ein Gespräch zwischen Benjamin Wihstutz,
Doris Uhlich, Ole Frahm und Antje Thoms

Benjamin Wihstutz: Wenn wir über den Wandel der performativen Künste in der Pandemie sprechen, denken viele zuerst an digitale Theaterformate, an Arbeiten wie *werther.live* von Cosmea Spelleken oder *End meeting for all* von Forced Entertainment. Diese Hinwendung zum Digitalen, zu Zoom-Formaten und sozialen Medien im Theater ist zweifellos etwas Neues und sehr spannend. Es gab und gibt aber auch neue oder wiederbelebte analoge Theaterformen, die in der Pandemie eine Konjunktur erfahren haben. Und um diese analogen pandemischen Theaterformen soll es in diesem Gespräch gehen. Ich begrüße hierzu die Wiener Choreografin Doris Uhlich, den Literaturwissenschaftler, Performance- und Radiokünstler Ole Frahm sowie die Theaterregisseurin Antje Thoms. Doris, du hast 2020 für dein Tanzstück *Habitat* (Uraufführung 2017), in dem viele nichtprofessionelle nackte Tänzer*innen auftreten, eine *pandemic version* erarbeitet.¹ Es geht in diesem Stück um eine Suche nach Kollektivität, Berührung und Gemeinschaft, aber auch darum, mit Versammlungen und der Bevölkerung von Räumen zu experimentieren. Wie kam diese *pandemic version* zustande und was habt ihr verändert?

Doris Uhlich: Es war insgesamt sehr aufwendig, diese Arbeit inmitten der Pandemie zu verwirklichen. Wir wollten so sicher wie möglich arbeiten und haben drei Versionen für Wien, Frankfurt und München erarbeitet. Während dieser zweieinhalb Monate hat man so richtig gemerkt, wie die Welle anstieg, wie die Unsicherheit immer größer wurde. Wir haben erst mit Community Masks begonnen, und ich wollte der Pandemie voraus sein und habe dann schon in Frankfurt zur Dramaturgin Anna Wagner damals gesagt: »Lasst uns direkt mit den FFP2-Masken arbeiten«, obwohl es noch gar kein *Must* war, diese Masken zu verwenden. Aber ich wollte unbedingt das Ansteckungsrisiko verhindern oder zumindest vermindern, aber natürlich so, dass die Arbeit noch stattfinden kann. Die Körper treten nun – in der *pandemic version* – nicht einfach nackt, sondern in transparenten Schutzanzügen auf, die von Virolog*innen abgenommen wurden.

Benjamin Wihstutz: So eine Masse an nackten Körpern auf der Bühne ist ja – auch oder gerade in den Schutzanzügen inmitten der Pandemie

Ein Gespräch

schon auch etwas Besonderes – also in einer Zeit, in der vielleicht nichts so sehr vor Ansteckung ängstigt wie ein Kollektiv nackter Körper ...

Doris Uhlich: Klar, der Körper ist der Dreh- und Angelpunkt unserer Arbeit, und diese Furcht, diese Angst vor sich selbst und auch vor den anderen – die zu überwinden, braucht wahnsinniges Vertrauen einer Gruppe. Wir haben dann versucht, so sicher wie möglich diesen Gruppenprozess zu initiieren. Und die transparenten Schutzanzüge waren dann die vielleicht entscheidende Idee. Wir haben es jedenfalls geschafft.

Benjamin Wihstutz: Ole, du hast mit dem Radio- und Performancekollektiv LIGNA, zu dem außerdem noch Torsten Michaelsen und Michael Hueners gehören, vor vielen Jahren das Konzept Radioballett entwickelt, bei dem die Teilnehmenden als »zerstreutes Kollektiv« im öffentlichen Raum, beziehungsweise genauer, meist in privatisierten öffentlichen Räumen wie Bahnhöfen oder Shopping Malls auftreten. Sie bekommen dann über ein Radioempfänger Anleitungen zu choreografischen Übungen und führen zum Beispiel auch verbotene Gesten wie »Betteln« oder »Herumlungern« aus. Jetzt habt ihr in der Pandemie mit *Zerstreuung überall* (Abb. 1) in Kooperation mit vierzehn Choreograf*innen eine internationale Version eines solchen Radioballetts entwickelt. Die globale Anwendung ist etwas ganz Neues, zugleich finde ich faszinierend, dass ein altes, viele Jahre vor der Pandemie entwickeltes Konzept der zerstreuten, via Radio ermöglichten Partizipation auf einmal unverhofft eine neue Aktualität und Relevanz bekommen hat.

Ole Frahm: Wenn ich mich an die Anfänge unseres Radioballetts erinnere, dann hatten wir damals zwei Motivationen. Die eine war tatsächlich im Sinne von Brechts ursprünglicher Idee, Radio als Kommunikationsmedium weiterzuentwickeln und dann zu schauen, welche Handlungsmöglichkeiten dieses Medium im öffentlichen Raum eröffnet. Die andere war mit einer Kritik an der Fixierung politischer Bewegungen auf zentrierte, kompakte Demonstrationsformate verbunden. Wir wollten andere politische Handlungsweisen üben und zeigen, dass in der Zerstreuung eine andere Kraft liegt, eine andere Handlungsfähigkeit. Und als es dann während des ersten Lockdowns verschiedene Versuche von Demonstrationen gab, etwa um auf die katastrophale Lage von Geflüchteten auf Lesbos aufmerksam zu machen, und diese Demos gerade in Hamburg wirklich immer sofort und unter den absur-



Zerstreuung überall! von LIGNA, Theaterspektakel Zürich, August 2020.
Videostill © ZTS Kira Barlach

desten Bedingungen aufgelöst wurden, haben wir gedacht: Okay, eigentlich müssten wir noch mal eine politische Artikulation im öffentlichen Raum machen, sodass wir über die Zerstreuung politisch weiter handlungsfähig bleiben und uns vielleicht so über das Demonstrationsverbot, das sehr rigide durchgesetzt wurde, hinwegsetzen können.

Benjamin Wihstutz: Ging das so einfach oder galt das dann nicht trotzdem als Versammlung?

Ole Frahm: Wir haben zuerst mit unserem Anwalt gesprochen, der damals auch das Radioballett gegenüber der Bahn vertreten hat, um mit ihm zu überlegen, wie das funktionieren kann. Und der hat dann gesagt: »Guckt euch an, was die Rechte da gerade in Berlin macht.« Die hatten da gerade angefangen, sich regelmäßig vor der Volksbühne zu versammeln und gewissermaßen den Nukleus der Coronaleugnungs-Bewegung gebildet. Da war uns plötzlich klar, dass sich das gar nicht mehr nur über unsere übliche »öffentlicher-Raum-Argumentation« verstehen lässt, sondern etwas anderes ist. Wir wollten da einfach auch etwas dagegenstellen.

Benjamin Wihstutz: Und wie kam es dann zur Zerstreuung »überall«, also als globale Aktion?

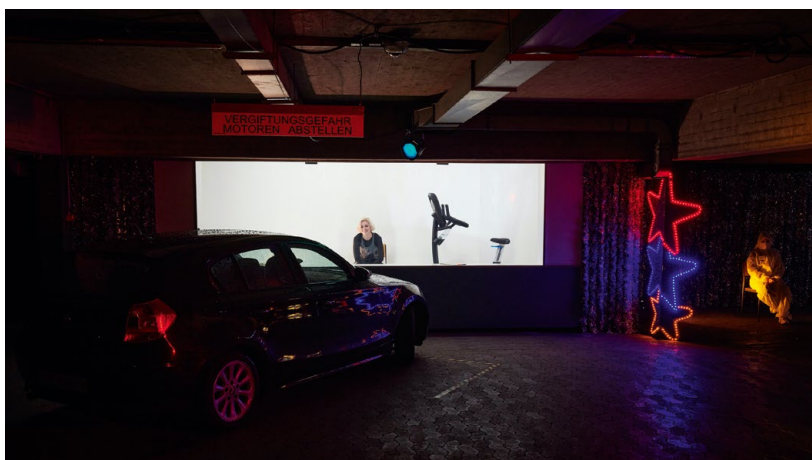
Ole Frahm: Wir haben gemerkt, dass es in dieser Situation falsch ist, sich nur auf den lokalen oder nationalen Kontext zu beziehen. Und wir

haben uns Fragen gestellt wie: Was heißt Solidarität in der Distanz? Uns war dann schnell klar, dass wir einen internationalen Blick einnehmen oder einbinden müssen, weil diese Pandemie ja kein deutsches Problem ist, sondern eben ein internationales. Dazu kam dann das Problem, dass das Reisen so schwierig war und es in manchen Ländern wie z. B. Mosambik unmöglich war, überhaupt wegzukommen. Mit unserem tonbasierten Konzept des Radioballetts bot sich da aber natürlich die einfache Möglichkeit, wenigstens die Stimme beispielsweise von Edna Jaime aus Mosambik zu hören und damit auch hier präsent zu machen und mittels dieser Kombination aus Nähe und Ferne genau die Frage aufzuwerfen, welche Art von internationaler Solidarität wir eigentlich in der Pandemie entwickeln müssen.

Benjamin Wihstutz: Ich finde das sehr interessant, dass du vorhin die Demonstrationen als Motivation angesprochen hast, denn das war ja irgendwie auch sehr schmerzhaft zu sehen, wie so viele tolle und wichtige Bewegungen wie *Black Lives Matter* oder *Fridays for Future 2020* plötzlich zum Halt kamen, weil sie das Problem der Versammlung hatten, weil sie eben nicht mehr, wie Judith Butler in ihrer performativen Theorie der Versammlung schreibt, auf die politische Bedeutung vertrauen konnten, die eine Versammlung von Körpern an sich hat – gerade von prekären Körpern wie bei *Black Lives Matter* –, sondern der politischen Versammlung und dem öffentlichen Protest plötzlich eine Ambivalenz anhaftete, weil sie potenzielle Superspreader-Events sein könnten. Und mit dem Prinzip der Zerstreuung seid ihr ja wirklich Pioniere, die versucht haben, Versammlung neu und anders zu denken.

Ole Frahm: Ich glaube, das ist auch etwas, das vielleicht unsere Arbeit mit der von Doris verbindet: Dass wir genau die Frage nach dem Kollektiv stellen, also fragen, unter welchen Bedingungen Begegnungen und kollektives Handeln eigentlich möglich sind, und dann auch neue Erfahrungsräume erzeugen, die zu neuen Perspektiven oder Lösungen führen.

Benjamin Wihstutz: Ich möchte nun auch Antje Thoms als dritte Podiumsteilnehmerin einbinden. Antje, du hast am Deutschen Theater in Göttingen *Die Methode* (Abb. 2) nach der Romanvorlage *Corpus Delicti* von Juli Zeh in Zusammenarbeit mit dem Bühnenbildner Florian Barth inszeniert, und ihr habt das Ganze dann als eine Art Stationendrama in die Tiefgarage des Theaters verlegt, durch die die Zuschauenden mit dem PKW fahren. Wie ist dieses Projekt entstanden?



Die Methode nach *Corpus Delicti* von Juli Zeh, Deutsches Theater Göttingen, Regie: Antje Thoms, Bühne: Florian Barth. Foto: Thomas M. Jauck

Antje Thoms: Man muss dazu sagen, dass das nicht unsere erste Tiefgaragen-Produktion war. Und das war ein großer Vorteil, weil wir einfach viele Probleme, die bei so einem Ortswechsel entstehen, wie zum Beispiel Genehmigungen von irgendwelchen Ämtern einholen, die Luftmessungen machen oder den Feuerschutz begutachten müssen, bereits zuvor erledigt hatten. Die Idee mit dem Auto ist natürlich ein großer Gegensatz zu den Arbeiten von Ole und Doris, das hat durchaus einen Zwiespalt. Denn allein mit dem Auto durch die Tiefgarage fahren steht ja gerade nicht für die Suche nach dem kollektiven Moment, sondern eigentlich für die totale Vereinzelung. Die Schauspielerinnen und Schauspieler sind vereinzelt in jeweils einer Art Set und auch die Zuschauenden sitzen vereinzelt in ihrem Auto und fahren von Szene zu Szene. Das spiegelt dann auch ein Stück weit den Inhalt des Stückes wider. Mir ging es aber vor allem auch darum, in dieser Pandemie-Situation eine Veranstaltung zu schaffen, die mehr ist als ein Videostream, ein Abend, bei dem die Besucher*innen etwas erleben können, wo sie einen Termin haben, auf den sie sich freuen können, zu dem sie tatsächlich hingehen beziehungsweise hinfahren können. Und da bot sich im ersten Lockdown das Auto einfach an, man bringt quasi seinen eigenen Zuschauerraum mit und niemand kommt da hinein und niemand kommt heraus. Das Auto ist dann wie ein Umhang, mit dem der Zuschauer geschützt ist, weshalb das zu diesem Zeitpunkt überhaupt möglich war.

Benjamin Wihstutz: Das erinnert mich an einen Aufsatz von Alexandra Schneider über das Auto als »pandemic media space«², in dem sie auch

mit dieser neuen Erfahrung des PKW als geschütztem Raum beginnt, der in neuen Autos zugleich zu einem multimedialen Raum wird mit multiplen Screens, Navigationssystem, Sound System und so weiter. Ein Stück weit spielt das in *Die Methode* auch eine Rolle, da der Sound beziehungsweise die Monologe der Schauspielenden über einen Bluetooth-Receiver übertragen werden. Andererseits ist natürlich interessant, dass in diesem Auto-Stationendrama – ganz anders als im Autokino, das ja ebenfalls eine merkwürdige Renaissance erfahren hat – solche Eins-zu-eins-Situationen entstehen, bei denen eine PKW-Fahrerin auf einen Performer hinter der Glasscheibe trifft – oder auch bei eurer neueren Arbeit, der *Tankstelle*, bei der man zu Fuß an verschiedene Schaufenster herantreten kann und dann kleine Szenen vorgespielt bekommt, in denen es um bestimmte Sehnsüchte oder Wünsche in der Pandemie geht.

Antje Thoms: Ja, räumlich ähnelt das einerseits ein wenig der *Methode*, da hier auch pro Raum beziehungsweise Fenster eine Darstellerin platziert ist, nur ist das jetzt in der *Tankstelle* viel leichter und vergnügter. Da geht es nicht um das Erzählen einer zusammenhängenden Geschichte, sondern es hat eher sowas von Karussellfahren, es findet eine Begegnung statt, man kann dann auch tatsächlich direkt miteinander reden. Das heißt, die Zuschauer*innen singen zum Beispiel mit einem Schauspieler gemeinsam, oder man unterhält sich über den letzten Restaurantbesuch oder lässt sich die Karten legen.

Benjamin Wihstutz: Wir haben jetzt von vielen verschiedenen pandemischen Theater-, Tanz- und Performancearbeiten gehört, die ja gerade räumlich, aber auch dramaturgisch eine ungeheure Bandbreite an Umgangsmöglichkeiten mit den pandemischen Bedingungen repräsentieren. Ich möchte euch aber noch mal gezielt nach dem Alltag künstlerischer Praxis fragen: Wie hat sich eure Arbeit und Zusammenarbeit in der Pandemie verändert, wie ist das, zum Beispiel mit Sicherheitsabständen zu proben, ein Konzept zu entwickeln, seid ihr viel auf Videokonferenzen umgestiegen wie in anderen Berufszweigen oder wie hat sich das gewandelt?

Antje Thoms: Wir hatten natürlich bei beiden Projekten den Vorteil, dass das schon beim Proben Eins-zu-eins-Begegnungen waren. Viel schwieriger wird es, wenn man mit einem Ensemble, mit mehreren Menschen in einem Raum arbeitet, da ist das Proben dann schon mühsam. Ich fand es extrem anstrengend, dass der körperliche Kontakt,

den man sonst auf Proben miteinander hat, nicht funktioniert. Der ganz normale Umgang und die Nähe zu den Darsteller*innen entfallen, zum Beispiel etwas leise miteinander zu besprechen. Andererseits merkt man, dass andere Dinge wie Vorgespräche, Konzeptionsprobe, Bauproben, alle Termine, für die man normalerweise wahnsinnig viel herumfährt, digital genauso gut funktionieren. Das ist dann schon eine Erleichterung, gerade wenn man an unterschiedlichen Orten inszeniert, wenn ich dann nicht mehr für einen halbstündigen Termin erst mal sechs Stunden irgendwohin fahren muss.

Doris Uhlich: In Österreich hatten wir glücklicherweise schon früh flächendeckende Antigentests, was eine gewisse Normalität beim Proben ermöglicht hat. Wenn alle negativ getestet sind, legt man dann schon eine gewisse Furcht ab oder kann sie überwinden. Andererseits ist es natürlich schon so, dass diese Sicherheitskonzepte auch in bestimmte ästhetische Entscheidungen von mir als Choreografin eingreifen. Die Proben funktionieren eigentlich gut, aber es bleibt dann eine Schwierigkeit, auch in Kontakt mit dem Publikum eine Leichtigkeit auf die Bühne zu bringen; das ist dann die nächste Hürde. Frei bewegliches Publikum ist zum Beispiel fast unmöglich umzusetzen. Und so etwas beeinflusst dann die Choreografie und den Umgang mit dem Raum. Ich liebe eigentlich sehr, wenn sich Publikum und Performer*innen auf Augenhöhe begegnen oder sich mischen – und jetzt gehe ich doch wieder mehr in die Frontalperspektive und versuche trotzdem meine eigene Vision unter den herrschenden Bedingungen umzusetzen.

Benjamin Wihstutz: Es spielen ja auch neue Differenzierungen von Menschen im Publikum oder auf der Bühne eine Rolle, wie z. B. die Frage, ob die Menschen geimpft sind oder wer besonders gefährdet ist. Also auch wer ins Theater reindarf oder wer auf der Bühne stehen sollte. Ein Schwerpunkt deiner Arbeit liegt schon länger auch auf der Diversität von Körpern, du arbeitest häufiger mit Performer*innen mit Behinderung, die ja auch zu einer Risikogruppe gehören. Wie gehst du da mit individuellen Risiken und Sicherheitsbedürfnissen um und wie verändert die Pandemie diese Zusammenarbeit?

Doris Uhlich: Das hat sich während der Pandemie immer wieder verändert, zu Beginn waren es vor allem alte Menschen, Menschen mit Behinderung, die zur besonders vulnerablen Gruppe gehörten, zwischenzeitlich hatte ich dann das Gefühl, dass wir alle vulnerabel sind. Wichtig war mir vor allem, mit allen zu kommunizieren. Bei *Every Body*

Electric oder auch bei *Habitat* – Stücke, in denen auch Menschen mit Disabilitys dabei sind – haben wir direkt darüber gesprochen. Und ich habe dann immer wieder gehört: »Wir wollen gar nicht in diese Ecke geschoben werden, wir wollen eigentlich touren, wir wollen reisen, wir wollen aber vor allem individuell gefragt werden, was wir wollen und brauchen.«

Benjamin Wihstutz: Ole, wie war das im öffentlichen Raum – du hast vorhin von den Versammlungsverboten gesprochen – hatten die Corona-Regelungen direkte Auswirkungen auf *Zerstreuung überall*?

Ole Frahm: Wir dachten ja, wir schlagen der Stadt ein Schnippchen, indem wir zerstreut auftreten. Aber als wir hier in Frankfurt auf dem Roßmarkt aufführen wollten, hat die Stadt gesagt: »Das ist aber eine Theateraufführung, die müsst ihr einzäunen und auch dafür sorgen, dass am Zaun keiner stehen bleibt.« Und dann wurde uns klar, auch in Absprache mit dem Mousonturm, so können und wollen wir das nicht aufführen. Wir wollen keine Zoo-Situation und das Publikum bei uns ist auch nicht einfach Performer*in im starken Sinne, also die machen ja keine Vorführung, der man dann von außen zuschaut. Wir haben die Aufführung letzten Endes in einen Park verlegt und in anderen Städten wie in Berlin bei *Tanz im August* waren es dann eher abgeschlossene Räume wie die Uferstudios im Wedding, was eigentlich für die Arbeit nicht so günstig war, die ja im öffentlichen Raum einen neuen Raum eröffnen will. Aber das ließ sich zu diesem Zeitpunkt nicht anders realisieren und da war uns dann auch einfach wichtiger, dass es für alle eine *safe* und angenehme Situation ist. Man muss dann die ästhetische Entscheidung eben so treffen, dass es funktionieren kann und für alle okay ist.

Benjamin Wihstutz: Mir fällt andererseits auf, dass für viele Arbeiten auch eine Zweckentfremdung von Räumen eine Rolle spielt – also das Theater in der Göttinger Tiefgarage, dann die aktuelle Arbeit von LIGNA, *The Passengers*, ein Videowalk am fast stillgelegten Frankfurter Flughafen³ und die leeren Sitzreihen in der Wiener Version von *Habitat*, in der die Performer*innen dann etwa die Reihen hochklettern oder schnell durch die Reihen laufen, die Sitzreihen werden plötzlich zu Laufgassen. Natürlich gab es solche räumlichen Inszenierungen schon vor der Pandemie, aber trotzdem scheint mir, dass gerade so etwas wie der Umgang mit leeren Räumen eine neue Relevanz bekommen hat. Würdet ihr sagen, man entdeckt die Räume neu durch die Pandemie?

Antje Thoms: Auf jeden Fall. Es sind einerseits neue Räume, aber auch neue Fragen über existierende Theaterräume. Ich frage mich zum Beispiel: Wie könnte mir ein Guckkasten das geben, was man jetzt braucht? Ich glaube, das ist gerade einfach nicht das richtige Format. Und auch ein Videostream am Bildschirm ist in Bezug auf die Zuschau-Situation nicht gerade spannend. Ich finde, diese Offenheit für neue Räume ist definitiv etwas, was man nach der Pandemie beibehalten sollte, auch eine gewisse Flexibilität, sodass viel schneller Konzepte entwickelt und umgesetzt werden können, gerade an den Stadt- und Staatstheatern. Dass man von dem Plan, den man irgendwann gemacht hat, einfach auch mal abweichen kann.

Doris Uhlich: Ich merke schon, dass sich bei mir ein besonderes Interesse an Räumen einstellt, auch outdoor. Aber die Sicherheitsvorkehrungen sind trotzdem leider oft die gleichen. Ich habe dann oftmals viele verschiedene Alternativen im Kopf, viel Fantasie und Visionen. Aber ich merke zugleich, wie das der Fantasie fast immer einen Riegel vorschiebt, wenn ich weiß, dass etwas aufgrund von Sicherheitsvorkehrungen einfach nicht realisierbar erscheint.

Ole Frahm: Bei uns ist das ein wenig umgekehrt, da wir ja immer schon oft außerhalb der konventionellen Theaterräume gearbeitet haben und eigentlich jetzt ein Zeitpunkt war, an dem wir gerne mehr in Theaterräumen gearbeitet hätten. Der größere ›räumliche‹ Wechsel für uns war da schon die ganze Digitalisierung, das Streaming, die neuen Verbindungen an viele Ecken der Welt, die durch die ganzen verschiedenen Videoplattformen möglich werden. Insofern war für uns die Frage, wie sich diese virtuellen Kommunikationsräume mit anderen Räumen verbinden lassen. Das ist etwas, was uns gerade besonders interessiert, also nicht nur die Verknüpfung des Lokalen mit dem Globalen, sondern auch die Frage, welche Öffentlichkeit jeweils diese Räume herstellen, und da ist ja der Theaterraum nur einer von vielen möglichen.

Antje Thoms: Mir fällt in Diskussionen über Digitalisierung immer auf, dass ich in meiner Arbeit wichtig finde, reale und konkrete Begegnungen stattfinden zu lassen. Deshalb interessiert mich digitales Theater meistens eher weniger. Was ich am interessantesten finde, ist Virtual Reality. Das kommt einem Theatererlebnis für mich am nächsten, weil es auch eine körperliche und emotionale Erfahrung ist. VR bietet die Möglichkeit, wirklich direkt mit dem Gegenüber zu interagieren, und

Ein Gespräch

wenn man auf einem Drehstuhl mit der Brille sitzt, dann macht diese Überwältigung eines VR-Effekts körperlich einfach etwas mit einem. Das erreicht mich dann nicht nur intellektuell, sondern sinnlich und emotional. Und ich finde, genau das können viele digitale Formate sonst einfach nicht.

Benjamin Wihstutz: Wir haben eine Frage aus dem Publikum von Marcus Dross (Dramaturg, Künstlerhaus Mousonturm):

Marcus Dross: Ich frage mich gerade, wie sehr die noch analog stattfindenden Performances zwangsläufig zu einer Art Corona-Demonstration werden, weil die flankierenden Maßnahmen so deutlich ausgestellt werden müssen und nicht wie sonst im Theater exklusiv und diskreter am Rand mitlaufen können. Wie habt ihr diese institutionelle Einmischung von außen erlebt und diesen Umstand, dass ihr diese Hygiene-Maßnahmen mitinszenieren müsst? Ist die Realpolitik näher an eure künstlerische Praxis herangerückt?

Antje Thoms: Ja, auf jeden Fall, weil man einfach tatsächlich auch nie weiß, wann die Genehmigungen kommen und ob sie dann wirklich kommen. Man weiß auch nicht, ob zum Zeitpunkt der Premiere noch dieselben Regeln gelten oder wie die pandemische Situation ist. Man muss aber sagen, dass Göttingen in diesem Fall eine wohlgesonnene Kommune ist, das heißt, die Sachen, die wir beantragt haben, sind dann auch alle durchgegangen, allerdings auch immer erst kurz vor knapp. Aber bei unserer *Tankstelle* merkt man beispielsweise die Restriktionen gar nicht und das zeigt dann auch, wie unterschiedlich sich die Regelungen je nach Ort und Situation stärker oder weniger stark auf die Theaterarbeit auswirken.

Doris Uhlich: Das Problem ist natürlich auch, dass sich manche Sachen nach einer Weile erschöpfen. Ich habe zum Beispiel gemerkt, der nackte Körper mit der Maske, der hat etwas Interessantes, da wurde die Maske tatsächlich zu einem Kostüm und zu einer Erweiterung, einer Sichtbarmachung. Aber ein paar Monate später gab es dann eben eine Produktion mit angezogenen Menschen und Maske, da habe ich plötzlich gemerkt, dass mich das stört. Das ist dann plötzlich wie ein Pflaster im Gesicht, wie eine sichtbare Wunde. Da wurde mir irgendwie ganz anders, mir hatte die Maske am nackten Körper viel besser gefallen, da hatte sie noch Witz.

Benjamin Wihstutz: Es gibt jetzt noch eine weitere Frage aus dem Publikum: »Zeichnet sich aus eurer Sicht neben neuen Dramaturgien ab, dass neue Bedarfe und auch neue Berufe im Theaterkosmos entstehen, die dort zukünftig sowohl im Krisenfall als auch darüber hinaus relevant werden? Inwiefern verändern sich auch die Berufe der darstellenden Künste?«

Antje Thoms: Das ist eine spannende Frage. Im klassischen Stadttheater merkt man zumindest, dass eigentlich ein alter Beruf, den es mal gab, der aber in vielen Häusern gar nicht mehr existiert, reaktiviert werden müsste: die Produktionsleitung. Die benötigt man für das Beantragen von allen möglichen Arten von Genehmigungen, auch für das Einbinden von Spielclubs, von anderen Bürger*innen. Das ist einfach alles bürokratischer geworden. Und vielleicht braucht man auch einen anderen Anspruch an die Auslastung. Es gibt zwar ein großes Interesse an Arbeiten wie *Die Methode* oder *Tankstelle*, aber diese Inszenierungen müssen natürlich unfassbar oft gespielt werden, um überhaupt die Zuschauerzahl zu erreichen, die wir sonst im Stadttheater haben. Das Problem ist also weniger, dass es kein Zuschauerinteresse gibt, sondern dass wir mit solchen Projekten niemals die Kapazität eines großen Saals abdecken könnten.

Ole Frahm: Ich glaube ehrlich gesagt, wir werden in den nächsten Jahren noch ein ganz anderes Problem bekommen, zumindest gilt das aus der Freien-Szene-Perspektive, nämlich dass viel, viel weniger Geld da sein wird und dass es aufgrund der ja doch absehbaren wirtschaftlichen Krise viel weniger Handlungsräume geben wird. Die Kämpfe, die geführt werden müssen, sind dann gar nicht mehr ästhetischer Art, sondern betreffen erst mal überhaupt die Grundlagen künstlerischer Existenz. Es ist schon jetzt so, dass ganz viele aus der Künstlersozialkasse rausgeflogen sind, was eine der Grundlagen für freie Arbeit ist, weil sie eben letztes Jahr alle so wenig verdient haben, dass sie nicht mehr ihre Sozial- und Rentenversicherung fortsetzen können. Offenbar gibt es dafür einfach keine Regelung. Und ich habe leider auch den Eindruck, dass die ganze Frage der Legitimation von Kultur eine neue Aktualität bekommen hat. In Frankfurt sollte zum Beispiel ein Kinder- und Jugendtheater gebaut werden. Da wurde dann in der Pandemie gleich gesagt: »Also das können wir jetzt ja streichen.« So etwas bringt einfach zum Vorschein, was dräut. Wenn man bedenkt, dass die Luft hansa neun Milliarden Euro bekommen hat, also das neunfache von dem, was die gesamte Kultur gekriegt hat, dann finde ich, es ist

Ein Gespräch

dringend geboten, auf diese Diskrepanz und auch die Schieflage der Debatten hinzuweisen. In der Kultur wird dann schnell von Kürzungen gesprochen und gefragt, wo die Kulturmilliarde hin ist, während bei der Lufthansa natürlich überhaupt niemand gefragt hat, wo die Milliarden gelandet sind: Natürlich nicht nur bei den Angestellten, sondern in der ganzen irrsinnigen Flughafeninfrastruktur.

Benjamin Wihstutz: Ich habe da durchaus ähnliche Befürchtungen für die Geistes- und Kulturwissenschaften. Denn wenn beispielsweise Tagungen online stattfanden oder bestimmte Forschungsreisen nicht möglich sind, geben wir natürlich viel weniger Geld aus. Und darin liegt dann natürlich auch eine gewisse Gefahr, wenn etwa in Zukunft gesagt wird, »Das ging doch in der Pandemie viel billiger, warum macht ihr das nicht immer so«, das wäre dann sehr problematisch. Aber es könnte in der Tat sein, dass uns diese Krise auch in Zukunft noch lange beschäftigen wird, vielleicht sogar, wenn die Infektionsgefahr längst vorbei ist. Ich danke euch für dieses spannende Gespräch.

- 1 Siehe das Cover dieses Buches, das die Wiener Version von Doris Uhlich's *Habitat – pandemic version* zeigt.
- 2 Alexandra Schneider, »The Car as Pandemic Media Space«, in: Keidl, Philipp Dominik/Melamed, Lali/Hediger, Vinzenz/Somaini, Antonio (Hg.) *Pandemic Media. Preliminary Notes Towards an Inventory*. Lüneburg, 2020, S. 157 – 166.
- 3 Siehe den Beitrag von Benjamin Wihstutz in diesem Band.

»The people formerly known as the audience«

Dramaturgie, Aufmerksamkeitsökonomie und Subjektdispositive im Netztheater

Das Verhältnis von Theater und Digitalität wurde durch die Corona-Pandemie grundlegend verändert und wird seit Beginn der Pandemie im öffentlichen und wissenschaftlichen Diskurs immer wieder neu kartiert. Theaterraumstrukturen, die fremde Körper ohne Abstand versammeln und zueinander anordnen, begegneten im ersten Lockdown der Covid-19-Pandemie einer zwangsläufigen Digitalisierung. Eine Beschäftigung mit Theater im digitalen Raum erfordert also eine Abwendung von der theaterwissenschaftlichen Setzung der leiblichen Ko-Präsenz als Grundbedingung der Aufführung.¹ Deren Spezifität für das Theater wurde bereits in den 2000er Jahren von Christopher Balme infrage gestellt und die Corona-Krise dekonstruierte sie zur Gänze.² Julia Glesner schlägt alternativ vor, die Medialität des Internets wie des Theaters als Transmedium zu fokussieren, das in hybrider Form verschiedene Zeichensysteme integriert; eine mediale Verfassung, die das Internet und das Theater als Rahmenmedien eint. Transmedien formen neue mediale Verflechtungen aus, aus denen spezifische Ästhetiken erwachsen. Für das Theater im Internet bedeutet das zunächst einmal eine Remediatisierung seiner kommunikativen Konventionen.³

Die digitalen Formen des pandemischen Theaters treten in den Konkurrenzkampf mit der Tiefenstruktur des Digitalen, die auf Eigenregulation der Aufmerksamkeit setzt. Das Theater wird zu einem Nebenmedium im digitalen Alltag – daraus ergibt sich die Anforderung, das Aufmerksamkeitsdispositiv der Schauenden neu zu denken.⁴ Die folgende Analyse theoretisiert deshalb beispielhaft drei verschiedene digitale Theaterproduktionen im Spannungsfeld von Dramaturgie, Aufmerksamkeit und dem Zuschauersubjekt. Hierfür dienen mir das app-basierte Game *Loulu*, die interaktive Produktion *Homecoming* von *machina eX* sowie *Werther.live*, die digitale Umsetzung von Goethes Briefroman *Die Leiden des jungen Werther*, als Beispiele. Da ihr Primärschauplatz der digitale Raum ist, versammle ich diese doch sehr unterschiedlichen Produktionen unter dem Oberbegriff des Netztheaters, in Anlehnung an die gleichnamige von der Heinrich-Böll-Stiftung herausgegebene Publikation, die Theaterphänomene des Jahres 2020 und

künstlerische Positionen und Prognosen für das digitale Theater der Zukunft sammelte.⁵

Mapping einer Netztheaterdramaturgie I – Das Zuschauersubjekt

Den Ausgangspunkt für die Analyse bildet der Dramaturgiebegriff, dessen Verständnis in Theaterwissenschaft und -praxis ambigüe ist. In Anlehnung an Christel Weiler bezeichnet Dramaturgie zunächst allgemein ein strukturelles Prinzip, das eine Kontinuität der theatralen Elemente und der Aufmerksamkeit innerhalb der Aufführung zu deren Gelingen herstellen soll.⁶ Der Ambiguität des Begriffs steht in dieser grundlegenden Definition der mehrdimensionale Begriff der Aufmerksamkeit gegenüber. In seiner Arbeit zur *Ökonomie der Aufmerksamkeit* (1998) schlägt Georg Franck vor, zwei analytische Modularien aus dem englischen Sprachgebrauch zu entleihen: *awareness* und *attention*. *Awareness* ist der intransitive Modus des phänomenalen ›Bewusst-Seins‹. Ihre transitive Ausrichtung als selektive Informationsverarbeitung fasst er unter dem Schlagwort *attention*. Mit dieser Unterscheidung lässt sich beschreiben, dass Aufmerksamkeit sowohl einen Innenbezug auf das subjektive Selbst als auch einen Außenbezug auf den Gegenstand von Interesse hat und somit immer eine Relationalität zwischen dem Schauenden und dem Angeschauten impliziert.⁷

Insbesondere die erste Phase der Pandemie war ein Reallabor für die verschiedensten Formen des Netztheaters. Im Folgenden wird der Fokus auf Projekten liegen, deren Umsetzung nicht nur als Streaming, sondern auch multimedial erfolgte und nicht nur die Schauweisen des Theaters, sondern auch Elemente des Gamings und Kommunikationsstrukturen der sozialen Medien für das Netztheater remediatisierte. Um die daraus entstehenden spezifischen Verflechtungen im Spannungsfeld von Dramaturgie und Aufmerksamkeitsorganisation zu beschreiben, soll die Perspektive des Medienwissenschaftlers William Uricchio herangezogen werden, dessen Arbeit zur Narratologie sich unter anderem auf die Strategien von Computerspielen stützt. Für Uricchio ist das Kernprinzip einer Erzählung die Art und Weise, inwiefern die Dramaturgie den Rezipienten seine *attention* selbstständig ausrichten lässt. Diese Beschreibung modelliert er rund um die Analogie des Stadtrundgangs: Narrative können sich durch einen *tour guide* erzählen lassen, dessen Ausführungen die Aufmerksamkeit der Besucher*innen lenken. Durch das *wandering through cities*, das Umherschweifen, kann der Raum auch selbst erschlossen werden.⁸ Diese Modalitäten sind den Dramaturgien eines Netztheaters ähnlich,

das sein Publikum durch das Netz als ortlosen Ort in seiner transmedialen Potenzialität führt. Die unterschiedlichen Intensitäten von Datenfluss in der digitalen Aufführung, die gegebenenfalls sogar zeitgleich unterschiedliche Endgeräte rezipiert, können vom Publikum eine unterschiedlich organisierte Ausrichtung ihrer *attention* fordern und disperse Formen des subjektiven Schauens schaffen.

***single player*-Modus: Loulu von onlinetheater.live**

Das Theaterkollektiv onlinetheater.live wählt das Internet nicht pandemiebedingt als Bühne ihrer Produktionen, sondern arbeitete bereits präpandemisch experimentell mit Formen des Netztheaters. In Kooperation mit dem Berliner Theater Hebbel am Ufer (HAU) realisierte das Kollektiv das app-basierte Projekt *Loulu*, eine »interaktive Fiktion«⁹, die als *single player game* funktioniert. Das Spiel thematisiert Rechtsradikalität im Netz auf fiktiven Kommunikationsplattformen. Als Spieler*in tritt man über die schriftbasierte Direktkommunikation mit der Figur Frida (in den Videosegmenten dargestellt von Katrija Lehmann) auf dem Messenger pling in das Game ein. Die Optik von pling erinnert an gängige Text-Messenger, der Eingang von neuen Nachrichten wird durch ein Soundsignal und Pop-up-Meldungen signalisiert. Da die Nutzung der App ausdrücklich für das Smartphone empfohlen wird, erwecken die Funktionen den Eindruck, es handle sich um die reguläre Mobiltelefon-Oberfläche. Durch die Imitation der Benutzeroberflächen geläufiger Apps verbindet sich das Spiel mit der alltäglichen Nutzungserfahrung und erhöht somit die Authentizitätsillusion. Frida berichtet, auf der fiktiven Multimediaplattform vire – angelehnt an Instagram – Opfer eines Shitstorms geworden zu sein, und bittet den*die Spieler*in um Hilfe. In Kooperation mit Robin, einer weiteren Figur, die nur in textbasierter Kommunikation in Erscheinung tritt, ist es Ziel des Spiels, durch gezieltes Nutzen der Like-Funktion auf vire in die dortige rechte Echokammer einzudringen und herauszufinden, welches Netzwerk hinter den digitalen Angriffen auf Frida steckt. Namensgebend für die App ist die ebenfalls fiktive rechte Influencerin Loulu (Luzia Oppermann), die vire-Nutzer*innen in rechte Chatgruppen auf pling und ins Forum channelz einführt. Das Voranschreiten der Narration basiert auf dem interaktiven Engagement des*der Nutzer*in – die Interaktionen kopieren dabei standardisierte Kommunikationsmuster der jeweiligen zugrunde liegenden Plattformen. Auf pling erhält und versendet man schriftbasierte Nachrichten, die man aus einem vorgegeben Fragenkatalog auswählen kann. Auf vire sind die Kommunikationsangebote das Liken in

Form des Herz-Icons im Feed und das Abonnieren der verschiedenen Profile. Die Nutzung der Plattformen speist sich aus Alltagswissen, sodass der*die Spieler*in sich innerhalb der App selbst orientieren und im eigenen Tempo deren Tiefenraum erkunden und die Anforderungen der Interaktion umsetzen kann. So kann man durch den eigenen Feed bei vire lediglich durchswipen oder alle Beiträge bewusst rezipieren und mit ihnen interagieren. Der digitale Tiefenraum bleibt jedoch trotzdem begrenzt, da die fiktiven Plattformen die von sozialen Medien bekannten Funktionen wie beispielsweise das Einsehen von Follower*innen beschränkt haben, sodass der*die Spieler*in immer wieder zum Kern der Interaktion zurückgeleitet wird. Man wechselt zudem nicht eigenmächtig zwischen den Plattformen hin und her, sondern ist auf gelingende Interaktionen, wie das Spiel sie vorsieht, angewiesen. Eine Beeinflussung der Narration ist nicht möglich, lediglich ihr Vorantreiben oder ihr Scheitern. Das Spiel setzt somit auf eine minimale Eigenorientierung auf den Plattformen zur authentischen Erfahrung, lässt sich aber in seinem dramaturgischen Aufbau in der Metaphorik Uricchios als *guided tour* beschreiben, die die Aufmerksamkeit des*der Spieler*in strukturiert und zum Gelingen des Spiels ausrichtet.

Der Theaterwissenschaftler Ulf Otto legt in seiner Dissertation *Internetauftritte* von 2013 anschaulich dar, dass Auftritte im digitalen Raum durch zwei zentrale Elemente konfiguriert werden. In einer Figuration wird sinnlich-wahrnehmbar ein auftretender Akteur umrissen, der Aufmerksamkeit eines*einer Zuschauenden auf sich zieht. In dieser ostentativen Distanz erhält sich das theatrale Modell des Auftritts als Funktionalisierung zweier Parteien als Zeigende und Schauende im Digitalen. Die Subjektivierung des*der Spieler*in bei *Loulu* entsteht in ebendieser Weise durch den einseitig geleiteten Prozess des Aufmerksamkeit-Schenkens und erzeugt dadurch eine ostentative Distanz zu den Figuren. Dieser Prozess figuriert den Auftritt der Figuren des Spiels, selbst wenn diese als digitale oder sogar nur schriftbildliche Entitäten auftreten.¹⁰ Der*die Zuschauende trägt zwar durch Interaktion zum Gelingen des Spiels bei, wird dabei aber als vorgefertigtes Subjekt adressiert, das nur in vorgegebenen Formulierungen interagieren kann und dessen politische Intentionen und Haltungen vorgegeben sind. Trotz des Spielerstatus des Ein-Personen-Publikums kann es nur bedingt eigenmächtig mitspielen und verbleibt in der Konstellation des Internetauftritts immer als Adressat des Rezipierenden.

Mapping einer Netztheaterdramaturgie II – Postdramaturgien

Dass dramaturgisch organisierte Selektionsprinzipien im Theater auch aufgrund der Disruption der Wahrnehmung ausfallen können, kann die Zuschauenden zurück auf die eigenständige Organisation der Attentionalität zurückwerfen, wie es der theaterwissenschaftliche Aufführungsbegriff abbildet.¹¹ Die Überschreitung der Grenze zwischen Theater-, privatem und digitalem Raum hat das oszillierend-zerstreuende Potenzial für das Netztheater noch einmal verschärft. Dieses kann Momente der offenen Struktur bewusst bespielen. Eine offenkompionierte Struktur wird dadurch gefordert und gefördert, dass sich das Netztheater über Endgeräte in unseren Alltag integriert und sich dort mit unseren digitalen Nutzungs- und Rezeptionspraktiken verbindet. Aus diesen Momenten der rezeptiven Selbstorganisation entwickelt Sandra Umathum den Begriff der »Postdramaturgie«. Dieser bricht nicht völlig mit dem Aufmerksamkeitsgedanken, verwirft jedoch seine kontinuierliche Ausrichtung durch die Dramaturgie und lässt stattdessen Momente der Zerstreuung beim Publikum zu. Die verschiedenen Intensitäten und Streuung der selektiven *attention* werden als Qualitäten ästhetischer Erfahrung anerkannt.¹² Zerstreuung bedeutet hier eine asymmetrische Verteilung der Aufmerksamkeit, wobei diese nie gleichmäßig, sondern immer mit einer leichten Neigung zerstreut ist. Der Agens ist jedoch immer das Zuschauer-Subjekt.

Teampayer-Modus: *Homecoming* von machina eX

Die Produktion der Gruppe machina eX, deren Erarbeitung theatraler Games auf die Remedialisierung von PC-Gaming-Strukturen in den theatralen Kontext abzielt, beginnt für ein Netztheaterstück ungewöhnlich analog. Einige Tage vor dem Datum auf dem Theaterticket erreichen das Publikum postalisch Unterlagen der fiktiven Behörde Euravoid, die einen persönlichen Code für die Zuschauer*innen generieren und eine Einschätzung des mentalen Zustands des*der Einzelnen in der Pandemie erheben soll. Das Stück selbst läuft über den Computerdesktop, über den Christoph Rodatz schreibt, dass ihn und das Theater zwar ihre Tiefenstruktur eint, aber der Bildschirm immer einen aktiven Nutzer erfordere.¹³ Am Tag der Aufführung kontaktiert man in der Desktop-Version des Messengers Telegram einen unbekanntem Kontakt. Es handelt sich um die Figur Moritz, einen Chatbot, der jeweils vier Zuschauer*innen in einer Telegramgruppe zusammenfinden lässt. Ziel des Games ist es, eine alte Schulfreundin der Gruppe, Rabea, zu kontaktieren, die sehr unter der Coronapandemie leide, und ihr zu helfen. Während die Kommunikation mit den anderen

Teilnehmenden auf Telegram stattfindet, durchsucht man parallel dazu das postalisch zur Verfügung gestellte Material sowie externe Websites. Dabei bleibt es einem stets überlassen, wie sehr man in das Gelingen der Aufführung investieren und wie viel man dabei von sich selbst preisgeben möchte, wie Wohnort oder Namen. Es ist möglich, aktiv zu spielen oder auch den anderen passiv beim Lösen der Rätsel zu folgen. Im Gegensatz zu *Loulu* adressiert das Game das Publikum nicht als bereits vorgeformtes Subjekt, sondern verlangt von den Beteiligten, für den eigenen Auftritt selbst aktiv einzutreten, mit den anderen Zuschauer*innen zu interagieren oder zentrale Schlagwörter des Bots zu triggern, um die nächste Aktion auszulösen und das Spiel voranzutreiben. Unterlässt man es, wird man durch die ostentative Distanz zum Auftritt der Bots und der anderen Spieler*innen automatisch in die Rolle des*der Zuschauenden versetzt, dessen Aufmerksamkeit den Auftritt der anderen mitkonstituiert.¹⁴

Das ›Gelingen‹ der Aufführung, hier das Erfüllen der Quest: »Rettet Rabea!«, setzt jedoch ein interaktives zuschauendes Subjekt voraus, das Informationen sammelt und mit seinen Mitspieler*innen und dem Chatbot ein Team bildet. In der Analogie Uricchios wäre das Subjekt in der fremden Stadt möglicherweise Teil einer *guided tour*, kann dieser aber aktiv zuarbeiten oder ihre Taktiken in Frage stellen. Die ästhetische Erfahrung wird somit zu einer Frage des eigenen Investments. *machina eX* adressiert das Subjekt nicht nur als schauendes, sondern auch als investierend-spielendes, das aktiv eine selbstständige Organisation der eigenen Ökonomie der Aufmerksamkeit durch Ausrichtung seiner Attentionalität sucht.

Mapping einer Netztheaterdramaturgie III: Aufmerksamkeitsökonomie
Aufmerksamkeit unter ökonomischen Parametern zu denken, stammt ebenfalls aus der Feder von Georg Franck: Er geht der Frage nach, wie Aufmerksamkeit als einsetzbares Tauschgut gedacht werden kann. Der expandierende Datenfluss der Informationsgesellschaft steht in Asymmetrie zur Aufmerksamkeit. Deren Ausrichtung ist also ein selektiver Prozess unter ihrem Einsatz als ökonomische Ressource, die einen Gegenwert erzielen soll.¹⁵ Für das Theater bedeutet dies konkret, dass durch Investition der Aufmerksamkeit im Gegenzug eine konkrete ästhetische Erfahrung gemacht wird. Die Potenziale dieser Erfahrung werden wiederum in der Dramaturgie reflektiert. Setzt diese dabei nicht auf konventionalisierte und habitualisierte Praktiken des Theaters, muss das ›Gelingen‹ der Aufführung neu gedacht werden. Ana Vujanovic schlägt entsprechend den Begriff der Landschafts-

dramaturgie vor, um Performances als Stratigrafie und damit alle organisatorischen Komponenten des Aufführungsereignisses als kontingente Kommunikationsoption zu begreifen.¹⁶ Vujanovic distanziert ihr Konzept von Dramaturgie als Entwurf für dauerhafte Disziplinierung des Publikums hin zu einer offen gestalteten Ökonomie der Aufmerksamkeit.¹⁷ Der darin aufgebrachte Modus des ›Zeit-verbringens-mit‹ der Aufführung lässt sich unter dem Diktum »erhalten, was man gibt« beschreiben. Diese Formulierung kann eine vom Publikum selbst kuratierte Ökonomie der Aufmerksamkeit in einer offenen Dramaturgie beschreiben. Eine Modalität des Schauens als ökonomisches Tauschgeschäft schafft individuelle wahrnehmbare ästhetische Qualitäten.¹⁸ Reflektiert wird so auch das Beziehungsgefüge der Gemeinschaft in der Aufführung, da stabile Abhängigkeiten zugunsten von Freiraum der einzelnen Teilnehmer*innen aufgehoben werden, die sich durch eigenes Einbringen in eine instabile Position zwischen Produktion und Rezeption begeben können.

Open World Design: Werther.live vom punkt.live-Kollektiv

Als letztes Beispiel soll das Theaterprojekt *Werther.live* des Kollektivs punkt.live unter der Regie von Cosmea Spelleken dienen. Die Vorstellung findet als Livestream statt, dazu gesellt sich die Integration von Schauplätzen auf den Plattformen von sozialen Netzwerken, die im Stream eingesetzt und auch in Echtzeit bespielt werden. Der Stream zeigt im Screen-Sharing den Desktop der Figur Werther, der sich zu dem des eigenen Computers zu verwandeln scheint. Die Schauspieler*innen treten schriftsprachlich und in den telematischen Bildern der Performance auf, die jedoch immer im Kontext von Videotelefonie-Anwendungen oder von Social Media eingebettet sind. Besonders in den Fokus rückt dabei die App Instagram, auf der die Zuschauer*innen auf die Nutzungsprofile der Figuren zugreifen und diese dort sogar kontaktieren können. Die Profile erweitern die figurative Darstellung im Stream mit ihren vermeintlichen Selbstdarstellungen, die mittels der geposteten Beiträge als quadratische Thumbnails ein kohärentes Identitätsnarrativ der Charaktere ergeben. Vergeht im Livestream die erzählte Zeit, erscheinen auf den Profilen daran angepasst neue Beiträge, um eine Kontinuität im Upload zu suggerieren. Abonniert man als Zuschauer*in die Profile der Figuren, erscheinen deren Beiträge im eigenen Feed. Die Aufführung mischt sich in die Timeline des Users und tritt in Interaktion mit den alltäglich rezipierten digitalen Daten, wobei zeitgleich auch die spezifische Temporalität von Instagram mit der Zeitlichkeit der Aufführung überschrieben wird.¹⁹

Das parallele Verfolgen der Figuren auf Instagram ist für den Nachvollzug der Handlung nicht zwangsläufig erforderlich, denn alle relevanten Inhalte werden im Stream aufgegriffen. Der Rezeptionsmodus bleibt dort zunächst gemäß theatraler Konvention ein zuschauender, mit Reminiszenz an die aktive Nutzung des eigenen Computerbildschirms. Die Aufführung stellt die Selektionsprinzipien durch das Agieren der Figur Werther auf seinem Desktop zur Verfügung, sodass man die eigene Aufmerksamkeit daran ausrichten kann. Diese Prinzipien zugunsten eines zweiten medialen Kanals aufzugeben, wird von der Dramaturgie des Stückes nicht verlangt. Aber die Reminiszenz an die aktive Nutzung unserer Endgeräte macht es reizvoll, die von theatralen Konventionen geprägte Rezeption aufzubrechen, da die theatrale Erfahrung hier mit unserer alltäglichen Kommunikation aus den sozialen Netzwerken korrespondiert. Es ist alltägliche Gewohnheit geworden, die Aufmerksamkeit zwischen verschiedenen medialen Kanälen zu zerstreuen. Dabei verbindet sich die Figuration der Charaktere mit dem Rezeptionsmodus des Alltags, denn Instagram-Profilen sind par excellence das, was Ulf Otto als »Internetauftritt« bezeichnet. Diese entstehen durch eine Ostentation, die eine produzierende und zeigende von einer rezipierenden und schauenden Position durch Aufmerksamkeitsdirektion unterscheidet. Diese Aufmerksamkeit kann von Seiten des*der Zuschauer*in durch die Funktionen bei Instagram für die Gemeinschaft des Netztheaters sichtbar werden. Durch die Figuration bleibt Instagram auch nicht beliebiges Nebenmedium, sondern greift die Stimmung der Charaktere auf. Durch das Transmedium Internet als Ort der Anwendung für das Netztheater werden im Stream sowohl die narrativen Konventionen des Theaters als auch die spezifische Kommunikation über die Sozialen Netzwerke sichtbar. Diese Verbindung bildet reizvolle, multimediale Verbindungen aus, die dazu führen, dass die Aufmerksamkeit des Publikums sich zwischen Rezeption des Streams und mobiler App zerstreut. So kann man sich entscheiden, nicht nur den Stream zu verfolgen, sondern ihn auch in Abgleich mit den Internetauftritten zu konsumieren, innerhalb derer man wiederum aktiv die Aufmerksamkeit auf einen Modus der Bildwahrnehmung einrichten kann. Trotzdem verbleiben diese Formen der Streuung der Aufmerksamkeit auf die Perspektive des bloßen Zuschauens ausgerichtet, da sie die Auftritte als ostentative Differenz zwischen Produktion und Rezeption mit der Aufmerksamkeit als Wahrung des Auftrittes aufrechterhalten.²⁰ Durch diese Verschränkung kann die ostentative Distanz jedoch auch überwunden werden, indem man nicht Aufmerksamkeit verteilt, sondern auch selbst einfordert,

indem man selbst auftritt. Es braucht lediglich die Überwindung der ostentativen Distanz zu den Auftritten der Figuren, indem man sich als agierendes Subjekt im eigenen Internetauftritt in die Kommunikation einklinkt. Nutzt man privat Instagram, kann man über das eigene Profil durch das Setzen von öffentlich einsehbaren Likes mit dem Herz-Icon in die Öffentlichkeit der Aufführung eintreten und in der textbasierten Nachrichtenfunktion mit den Performer*innen interagieren, eine Kommunikationsform, die aus dem eigenen Internetauftritt auf Instagram erprobt ist. Einige Zuschauer*innen nutzen diese Möglichkeit, wie sich qualitativ an den Nachrichten im Stream, die Werther auf Instagram erreichen, oder quantitativ an den Likes und Abonnements auf der Plattform ablesen lässt.

Noch stärker als bei *machina eX* kann man also eigene Narrative innerhalb der Aufführung finden, da im Gegensatz zum Quest-geleiteten Ziel des Theater-Games die zerstreue Qualität der Aufführung dahingehend erhöht wird, dass deren ästhetisches Potenzial nun zur Gänze der Aufmerksamkeitsökonomie des Publikums unterliegt und das Gelingen der Aufführung nicht mehr an ein bestimmtes Zuschauerdispositiv geknüpft ist. Ebenso ist die Produktion nicht mehr an eine mediale Ausgabe geknüpft, sodass das Publikum die Ästhetisierung seine alltäglichen Mediennutzung als Open-World-Design erlebt, in dem man sich nach eigenem Belieben im Stück bewegen kann. Im Falle von *Werther.live* produziert diese Demokratisierung eine Vielfalt an ästhetischen Qualitäten in der Aufführung. Es kann aktiv durch Ausrichtung der Aufmerksamkeit entschieden werden, wie man mit der Aufführung und ihren Figuren Zeit verbringen möchte – ob in einer distanzierten Zuschauer-Position mittels des Streams, durch aktive Interaktion mit der Aufführung oder durch eine oszillierende Wahrnehmung zwischen den medialen Qualitäten. Dieses Dispositiv rückt den*die Zuschauer*in in die Nähe des Benjamin'schen Flaneurs. Gleich dem Flaneur macht der Zuschauer sich die digitale Öffentlichkeit zum Zuhause, indem er immer in Relation zu einer Menge im Digitalen auftritt und sich zu ihr und ihrem Rhythmus verhält. Aber zeitgleich »kostet [...] er im Nebeneinander den ›Spielraum‹ aus«²¹ und sucht sich seine eigene Neigung in der Ausrichtung seiner *attention*. Dies kann er aufrechterhalten, indem er sich wie der Flaneur einer Spezialisierung seiner Rolle entzieht. Im Kontext der Flaneurserie kann man für *Werther.live* hinsichtlich der Verbindung von Dramaturgie und Narration auch mit Uricchios Bild des *wandering through cities* arbeiten. Diese Analogie ist gerade hier interessant, da Uricchio sie besonders im Kontext von nicht-fiktionalen Narrativen thematisiert,

die keine gänzlich neue Orientierung erfordern, sondern auf bereits bekannte Strukturen zurückgreifen. Im multimedialen Netztheater wird gerade darauf gesetzt, dass die digitalen Strukturen bekannte Muster sind, wodurch die Orientierung innerhalb der medialen Struktur der Aufführung erleichtert wird.

»The people formely known as the audience«

Aus diesen Beispielen sollen nun noch einmal abschließend Überlegungen zum Zuschauersubjekt im Netztheater destilliert werden. Im Netztheater muss sich von der bürgerlich-institutionalisierten Funktionsteilung des*der Zuschauenden und dem*der Spielenden zwangsweise distanziert werden. Die auf den institutionalisierten Theaterraum zugeschnittene Aufmerksamkeitsökonomie wird in der Pandemie kontrastiert von »Alltagstätigkeiten und Wahrnehmungsweisen, die nicht mehr in analog und digital unterschieden werden können.«²² Somit können die dramaturgischen Strategien des Netztheaters

nach den Prinzipien des Zeigens im Theater [fragen] und danach, wie sie reformuliert werden können. [...] Oder wie das Tun und die Anordnungen der Akteur*innen, menschlich oder nicht, beschaffen sein muss, damit sich die Rezipient*innen zumindest zwischendurch in einem mehr oder minder schlichten Dabeisein erfahren können: hier die einen, dort die anderen, die miteinander Zeit und Raum teilen, sich aus der Abhängigkeitslogik der theatralen Konfiguration aber zurückziehen können, um anders beieinander zu sein.²³

Das Netztheater scheint dafür aus unterschiedlichen Gründen prädestiniert. Zum Ersten ist das Internet ein enthierarchisierter Raum, der in den sozialen Praktiken, die ihn konstituieren, weniger historisch belastet ist als der Theaterraum.²⁴ Zum Zweiten sind die im Netz etablierten Praktiken in ihrer kommunikativen Struktur vor allen Dingen interaktiv und unterstehen damit einem »anti-theatralen« Impetus in dem Sinne, dass sie den institutionalisierten theatralen Praktiken des Zeigens und Schauens diametral entgegenstehen.²⁵ Drittens hat sich das Netz in eine Kulturmaschine verwandelt, die die Zirkulation und Rezeption von kulturellen Formaten ubiquitär gemacht hat.²⁶ Diese Entwicklung führt zu einer immer zunehmenden Asymmetrie in der Aufmerksamkeitsökonomie im Netz, sodass deren selbstständige Organisation somit auch im Netztheater auf der Oberfläche unserer digitalen Endgeräte ein vertrauter Modus der Rezeption zwischen

Orientierung und Zerstreuung ist. Die Dramaturgie des Netztheaters muss hinsichtlich der Aufmerksamkeitsökonomie nach der Disposition des Subjekts im Digitalen fragen und danach, welche veränderten Anforderungen dieses in seiner Aufmerksamkeitsökonomie an die Dramaturgie stellt. Ulf Otto beschreibt die heutige Gesellschaft in Weiterführung der Arbeiten Guy Debords als eine postspektakuläre.²⁷ Eine weniger kulturpessimistische Perspektive auf das Netz und seine Theatralität deutet Neukonfigurationen von Produktion und Rezeption im Netztheater nicht zwangsläufig als ein Aushebeln der Schauweise des Theaters, sondern als die Generalisierung seiner Funktionsteiligkeit. In der Digitalität ist nicht nur die Rolle des*der Rezipierenden allumfassend, sondern auch die des*der Produzierenden gleichermaßen zugänglich. Diese Egalisierung von Subjekten im Sinne der Interaktion bedeutet weder ›Tod des Publikums‹ oder ›der Darstellung‹, sondern die Generalisierung beider Funktionen. Insbesondere über den Bildschirm und die Mobilität unserer Endgeräte sind wir nicht nur im dauerhaften Produzent*innen-, sondern auch im dauerhaften Zuschauer*innen-Modus.²⁸ Das in Anlehnung an Andreas Reckwitz so entworfene Subjekt bleibt so in Bezug zu einer Ökonomie der Aufmerksamkeit, da es nicht nur im Eigenbezug Subjekt wird, sondern immer auch auf den Fremdbezug für seinen Auftritt angewiesen ist.²⁹

Ein Netztheater, das sich dramaturgisch an neuen Arten des ›Zeit-verbringens-mit‹ versuchen will, muss diesen zunächst anti-theatral anmutenden Impetus der Online-Gemeinschaft reflektieren. Dafür muss es das Verhältnis von Subjekt und Gemeinschaft des Netztheaters so denken, dass es auf der einen Seite auf Zerstreuung setzt, um die Wahrnehmungsmodi des Digitalen integrieren zu können, und auf der anderen Seite das Verhältnis der Subjekte so entwerfen, dass trotzdem eine ostentative Distanz einer relationalen Funktionsteiligkeit denkbar bleibt. Die Gemeinschaft wird somit vom funktionsteiligen Kollektiv zur Erfahrungsgemeinschaft. Ergebnis ist eine Demokratisierung der sozialen Elemente der Aufführung, die eine Zerstreuung der Aufmerksamkeit von Seiten der »people formerly known as the audience«³⁰ zulässt.

- 1 Vgl. Fischer-Lichte, Erika: *Ästhetik des Performativen*, Frankfurt a. M. 2004, S. 47.
- 2 Vgl. Balme, Christopher: »Theater zwischen den Medien. Perspektiven theaterwissenschaftlicher Intermedialitätsforschung«, in: Balme, Christopher/Moninger, Markus (Hg.): *Crossing Media. Theater – Film – Fotografie – Neue Medien*, München 2004, S. 15 – 18.
- 3 Vgl. Glesner, Julia: »Theater und Internet. Eine medientheoretische Annäherung«, in: Balme/Moninger: *Crossing Media*, S. 213ff.
- 4 Vgl. Ackermann, Judith/Disselhorst, Sophie/Hütter, Christian: »Auf zu neuen Publika! Zur Praxis des Zuschauens im Onlinetheater«, in: Heinrich-Böll-Stiftung/nachtkritik.de (Hg.): *Netztheater. Positionen, Produktionen, Praxis* (= Schriftenreihe zu Bildung und Kultur 14), Berlin 2020, S. 20.
- 5 Siehe Heinrich-Böll-Stiftung/nachtkritik.de (Hg.): *Netztheater. Positionen, Produktionen, Praxis* (= Schriftenreihe zu Bildung und Kultur 14), Berlin 2020.
- 6 Vgl. Weiler, Christel: »Dramaturgie«, in: Fischer-Lichte, Erika/Kolesch, Doris/Warstat, Matthias (Hg.): *Metzler Lexikon Theatertheorie*, Stuttgart; Weimar 2014, S. 85.
- 7 Vgl. Franck, Georg: *Ökonomie der Aufmerksamkeit. Ein Entwurf*, München; Wien 1998, S. 28f.
- 8 Vgl. Uricchio, William: *Playing with narrative*, MIT Open Documentary Lab 2012, <http://opendoclab.mit.edu/research-forum-william-uricchio-on-playing-with-narrative/> (Abruf: 1. Juni 2022).
- 9 Vgl. Hebbel am Ufer 2021, <https://www.hau4.de/onlinetheater-live-loulu/> (Abruf: 23. Februar 2022).
- 10 Vgl. Otto, Ulf: *Internetauftritte: Eine Theatergeschichte der neuen Medien*, Bielefeld 2013, S. 29 – 48.
- 11 Vgl. Fischer-Lichte: *Ästhetik des Performativen*, S. 288.
- 12 Vgl. Umathum, Sandra: »Theater ohne Zuspätgekommene. Überlegungen zum Verhältnis von Dramaturgie und Zerstreuung«, in: Umathum, Sandra/Deck, Jan (Hg.): *Postdramaturgien*, Berlin 2020, S. 290f.
- 13 Vgl. Rodatz, Christopher: »Theaterraum als Computer-Bildschirm. Vom Zuschauer zum aktiven Nutzer«, in: Balme /Moninger: *Crossing Media*, München 2004, S. 190ff.
- 14 Vgl. Otto: *Internetauftritte*, S. 31ff.
- 15 Vgl. Franck: *Ökonomie der Aufmerksamkeit*, S. 31ff., S. 50f.
- 16 Vujanovic verweist auf historische Referenzpunkte für ihren Begriff. Der erste und zentralste ist Gertrude Stein mit ihrer Entwicklung der *landscape plays*, die eine lineare Dramaturgie zugunsten des Fokus auf die Materialität und Komposition von Sprache sowie des Imaginären aufbrachen. Vgl. Vujanovic, Ana: »Zusammen mäandern. Neue Tendenzen in der Landschaftsdramaturgie«, in: Umathum/Deck: *Postdramaturgien*, Berlin 2020, S. 28f.
- 17 Vgl. Vujanovic: »Zusammen mäandern. Neue Tendenzen in der Landschaftsdramaturgie«, S. 31f., S. 36ff.
- 18 Vgl. Umathum: »Theater ohne Zuspätgekommene«, S. 295ff.
- 19 Vgl. Gunkel, Katja: *Der Instagram-Effekt. Wie ikonische Kommunikation in den Social Media unsere visuelle Kultur prägt*, Bielefeld 2018, S. 153.
- 20 Vgl. Otto: *Internetauftritte*, S. 30ff., 36f., S. 42, S. 46.
- 21 van Eikels, Kai: *Die Kunst des Kollektiven. Performance zwischen Theater, Politik und Sozio-Ökonomie*, München 2013, S. 72.
- 22 Barca, Irina-Simona/Grawinkel-Claassen, Katja/Tiedemann, Kathrin: »Das Theater der Digital Natives: Einübung von Szenarien des Widerstands und der Empathie«, in: Heinrich-Böll-Stiftung/nachtkritik.de: *Netztheater*, S. 16.
- 23 Umathum: »Theater ohne Zuspätgekommene«, S. 295.
- 24 Vgl. Thimm, Caja: »Ökosystem Internet – Zur Theorie digitaler Sozialität«, in: Anastasiadis, Mario/Thimm, Caja (Hg.): *Social Media. Theorie und Praxis digitaler Sozialität*, Frankfurt a. M. 2011, S. 30.
- 25 Vgl. Otto: *Internetauftritte*, S. 259f.
- 26 Vgl. Reckwitz, Andreas: *Die Gesellschaft der Singularitäten. Zum Strukturwandel der Moderne*, Berlin 2017, S. 233.
- 27 Otto versteht unter dem Begriff des Postspektakels, dass sich das soziale Alltagstheater zunehmend ins Netz verlagert und in ein Internettheater verwandelt habe, das gerade von interaktiven Teilnehmern lebe. Diesen Diskurs sieht

- er jedoch kritisch, da er beschreibt, die Interaktion als anti-theatrale Praktik lasse das Theater zum inhaltslosen Modell zerfallen. Vgl. Otto: *Internetauftritte*, S. 266 – 271.
- 28 Vgl. Reckwitz: *Die Gesellschaft der Singularitäten*, S. 239f.
- 29 Vgl. Pundt, Christian: »Vom Geben und Nehmen im Kleinen und Großen. Zu Georg Francks Ökonomie der Aufmerksamkeit.« In: Bleicher /Hickethier: *Aufmerksamkeit, Medien und Ökonomie*, Münster 2002, S. 53.
- 30 Rosen, Jay, zit. nach Barca/Grawinkel-Claassen/Tiedemann: »Das Theater der Digital Natives«, S. 16.

»Konflikte sind voller Aerosole«

Dramatisierungen der Corona-Krise auf deutschsprachigen Bühnen

Zu den unmittelbaren Folgen der COVID-19-Pandemie im Frühjahr 2020 gehörte die Schließung öffentlicher und sozialer Räume wie Schulen und Universitäten, *shared offices*, Geschäfte, Restaurants, Museen, Konzertsäle, Kinos und Theater. Die gesamte Kultur- und Kreativwirtschaft, die in ihren konventionellen Formen auf Begegnung und Berührung angewiesen ist, war von den Maßnahmen zur Infektionsvorbeugung, die auf Abstand und Hygiene setzten, in ihrem Kerngeschäft betroffen. Als körperbasierte und kollektive Zeit- und Raumkunst, deren »mediale Bedingung [...] in der leiblichen Ko-Präsenz von Akteuren und Zuschauern [besteht]«,¹ musste das Theater mit einer – gewiss nicht schmerzfreien – Reflexion über seine *raison d'être* und seine Zukunft konfrontiert werden und ein strukturelles Umdenken seiner Ausdrucksmöglichkeiten und Infrastrukturen in die Wege leiten.² Einerseits fürchtete man, dass das Theater im Zuge einer »Simplifikation des Sozialen«,³ bei der Kunst und Kultur im Vergleich zum in der Pandemie dominant gewordenen Gesundheitssystem am unteren Ende der Hierarchie gesellschaftlicher Teilsysteme standen, als verzichtbarer Luxus wahrgenommen werden könnte. Andererseits fragte man sich konkret, ob und wie man weiter proben und spielen durfte, wie der Theaterraum hinsichtlich neuer Distanzierungsgebote organisiert werden konnte, ob geplante Produktionen gerettet und coronatauglich umgearbeitet oder ganz neue Formate entwickelt werden sollten. Es wurden vergangene Aufführungen gestreamt und neue gefilmt oder live über Onlineplattformen übertragen; es entstanden digitale und hybride Stücke,⁴ die zwar den Vorteil hatten, die Aufführungen klimaneutraler zu produzieren und zu distribuieren⁵ und für manche Publika zugänglicher zu machen, aber zugleich die Beziehung zwischen Theaterschaffenden und Zuschauenden sowie die Rezeptionserfahrung der Letzteren weitgehend (und langfristig?)⁶ verändert haben.⁷

Wie zu erwarten war, hat das Theater als Kunst des Gegenwärtigen sofort versucht, die Corona-Krise mit eigenen ästhetischen Mitteln zu verhandeln und zu reflektieren. Dies geschah entweder direkt, indem die Pandemie, ihre Folgen und mögliche Zukunftsszenarien

explizit auf der Bühne thematisiert und durchgespielt wurden, oder aber indirekt, indem etwa Themen, die während der Krise eine Verschärfung erfuhren (die Verletzlichkeit des menschlichen Lebens, soziale Ungleichheit, die Vereinsamung des Einzelnen und so weiter), in bestimmten Produktionen an Dringlichkeit gewannen.

Im vorliegenden Beitrag werde ich auf zwei Inszenierungen eingehen, die zwei Beispiele für diese beiden Formen der ästhetisch-diskursiven Verarbeitung der Corona-Krise darstellen. Die erste ist Yael Ronens *Death Positive. States of Emergency*, die am 2. Oktober 2020 am Maxim Gorki Theater Berlin uraufgeführt wurde und das erste Theaterstück auf Berliner Bühnen war, das sich gezielt mit der Covid-19-Pandemie auseinandersetzte. Die zweite ist *Black Box. Phantomtheater für 1 Person* von Stefan Kaegi, Regisseur des deutsch-schweizerischen Kollektivs Rimini Protokoll. Es handelt sich um einen Audiowalk durch die menschenleeren Räume eines Theaters, der zunächst im Juli 2020 im Lausanner Théâtre Vidy präsentiert wurde,⁸ einen Monat später als ortsspezifische Adaption im Stuttgarter Staatstheater und ab Februar 2021, erneut angepasst, am Wiener Volkstheater zu sehen beziehungsweise zu erleben war.⁹

Beide Projekte wurden während des ersten Lockdowns für eine spätere Aufführung in Präsenz konzipiert und hatten Premiere im Sommer beziehungsweise im Frühherbst 2020, bevor aufgrund der zweiten pandemischen Welle in ganz Europa die Theater wieder schließen mussten. Wie sich zeigen wird, handelt es sich um zwei dramaturgisch sehr unterschiedliche Arbeiten, die aber besonders repräsentative Beispiele einer unmittelbaren Reflexion und Dramatisierung der Corona-Krise und derer Auswirkungen auf das Veranstaltungswesen darstellen.

***Death Positive*. Ist das Theater systemrelevant?**

Yael Ronens *Death Positive. States of Emergency* entstand im März 2020, mitten im Lockdown, als an vielen deutschen Theatern trotz der sanitären und epistemischen Krise weitergeprobt wurde. Ausgangspunkt der Arbeit war die Erfahrung der Pandemie – eine Erfahrung der Überforderung und der Ratlosigkeit, bei der ein »gesamtgesellschaftliches Nicht-Wissen« grassierte, das »das politische wie das Alltagshandeln einer gewaltigen Unsicherheit aussetzt[e]«¹⁰ und auch für die künstlerische Produktivität eine Herausforderung darstellte.

Wie in anderen Projekten der österreichisch-israelischen Regisseurin wurden die Texte zusammen mit den Schauspieler*innen als *devised theatre*¹¹ entwickelt. Ronen ist bekannt dafür, mit den

Geschichten und Gedanken der Ensemblemitglieder zu arbeiten, »die Konzeption des Darzustellenden [zu] verhandeln«,¹² die Szenen gemeinsam zu probieren, zu korrigieren oder zu verwerfen. Ihre Stücke folgen also keiner vorgegebenen Dramaturgie, sondern entstehen während der Probezeit in einem kollektiven Prozess, an dessen Ende Ronen die Regie wieder stärker an sich zieht und die letzten künstlerischen Entscheidungen trifft, um die Textentwürfe in eine aufführbare Komposition zusammenzufügen. Aus dieser »Dramaturgie der Kollaboration«¹³ entsteht eine gemeinsame Autorschaft, die für Ronen auch »de[n] Vorschein einer Utopie« darstellt; eine nicht-hierarchische Kooperation, die auf die Möglichkeit eines angstfreien, »demokratisch verfasste[n] Zusammenleben[s]« verweist.¹⁴ Dramaturgisch gesehen ist das Ziel dieses Verfahrens und dieser Poetik, die traditionellen Grenzen zwischen Probe und Aufführung, zwischen Persönlichkeit und Rolle aufzuweichen¹⁵ und möglichst authentische Zeugnisse auf die Bühne zu bringen. Es handelt sich also um eine besondere Form dokumentarischen Theaters, die einerseits den eigenen institutionellen Alltag reflektiert, andererseits aber auch eine breitere, individuell-psychologische sowie sozio-politische Perspektive eröffnet, die das Leben der gesamten Gesellschaft in der Pandemie ästhetisch durchspielt und im Theatermedium seziert.

Death Positive weist keine lineare Dramaturgie auf, die die Handlung auf einen bestimmten Höhepunkt hinsteuert, sondern hat die Struktur eines postdramatischen Stationendramas, in dem längere Monologe lose aneinandergereiht und mit grotesken Metadiskussionen der Ensemblemitglieder verbunden werden, die um brennende Branchenfragen kreisen. Die Inszenierung beginnt mit einem Prolog von Niels Bormann, der einen Ordnungsfanatiker spielt und die Anweisungen des Berliner Senats in Bezug auf Theateraufführungen während der Pandemie vorliest. Er markiert mit Flatterband eine Spielfläche mitten auf der Bühne, die von seinen Kolleg*innen nicht betreten werden darf, und verkündet:

Ein sprachlicher Dialog zwischen zwei szenisch agierenden Personen im Bereich von 40 bis 45 Dezibel erfordert einen Abstand von 1,5 Metern. [...] Im Falle exzessiven und emotionalen Sprechens [...] in einem Bereich von 45 bis 70 Dezibel sollte ein Mindestabstand von sechs Metern stattfinden. [...] Der direkte Körperkontakt ist bei szenischen Handlungen unter gar keinen Umständen gestattet. Insbesondere sind Küssen oder Hautkontakt aufgrund der aktuellen Maßnahmen strengstens verboten.¹⁶



Death Positive. States of Emergency von Yael Ronen. Maxim Gorki Theater Berlin.
Foto: Martin Müller.

In die Rolle des Oberspielleiters reingeschlüpft, stellt der Schauspieler die Frage nach den Möglichkeiten, die das Theater in der Pandemie hat:

Wir sind gesetzlich verpflichtet, dass alles, was wir aufführen, ausgewogen ist, damit das Publikum in einem gesunden, sicheren, neutralen Mittelzustand gehalten wird. Heute Abend wird es nicht zu lustig, damit nicht gelacht wird, und es wird nicht zu traurig, damit nicht geweint wird und dann die Leute sich die Nase putzen. Und es wird auch nicht zu langweilig, damit nicht gegähnt wird, und es wird auch nicht zu intellektuell anspruchsvoll, damit die Gehirne nicht zu viel Sauerstoff verbrauchen und dann die Masken runtergenommen werden.

Bald wird klar, dass im Grunde nur noch Monologe gespielt werden dürfen, weil Dialoge eine sanitäre Gefährdung darstellen: »Dialoge sind gefährlich: Die Fakten sind nicht klar, alle wollen mitreden, jeder will Recht haben. Jeder Dialog ist ein potenzieller Konflikt und Konflikte sind voller Aerosole.« Als dramaturgische Strategie ist der Monolog die kongeniale Ausdrucksform des pandemischen Theaters, denn er ermöglicht nicht nur den coronasicheren Auftritt der Darsteller*innen auf der Bühne, sondern stellt auch die ideale szenische Entsprechung jenes Zustands der Vereinzelung dar, in den uns die Pandemie zwangsläufig versetzt hat.¹⁷

Die Reihe der monologischen Auftritte, die den Kern der Aufführung bilden, lässt sich thematisch in zwei Blöcke unterteilen: Im ersten werden die Grundmotive der Angst, der Vereinsamung und der Wut¹⁸ durch eine Art anthropologische Stilisierung von mittlerweile vertraut gewordenen ›Corona-Stereotypen‹ thematisiert; im zweiten geht es expliziter um den Tod, insbesondere um dessen Tabuisierung und Verdrängung in der Pandemie.

Nach dem regel- und hygienebesessenen Bormann, der andere ständig zurechtweist und Desinfektionsmittel vor sich her sprüht, tritt eine einsame, in einem Minizelt zusammengekauerte Figur vor, gespielt von Lea Draeger, die von der Isolation während der ersten Lockdowntage spricht und vor lauter Selbstreferenzialität zu halluzinieren beginnt. Die Sehnsucht nach physischem Kontakt wird durch ein kabarettistisch-düsteres Mashup aus *Touch Me* von Samantha Fox und *Baby One More Time* von Britney Spears akzentuiert. Auch die surreale Präsenz von batteriebetriebenen Plüschkatzen mit grellem Kunstpelz auf der Bühne weist auf das Bedürfnis hin, berührt zu werden und zu berühren.¹⁹ Die Kuschtiere, die auf Installationen aus Klopapierrollen hocken, stören den Eindruck einer Intensivstation, den das weiß verhängte Bühnenbild und die Seuchenanzüge der Spielfiguren auf den ersten Blick erwecken.²⁰ Die Reihe von ›Corona-Menschentypen‹ wird durch die unausbleibliche Figur einer Verschwörungsgläubigen ergänzt, die von Aysima Ergün gespielt wird. Diese bringt ihre Wut durch die inzwischen bekannten Parolen der Coronaleugner*innen zum Ausdruck²¹ und tritt dabei nicht eindeutig als eine lächerliche Figur auf, sondern dient auch zur Thematisierung der politischen und rechtlichen Implikationen des Ausnahmezustands.²²

Der zweite thematische Block wird durch eine Audiocollage von Stimmen aus einem Seniorenheim eingeführt, die den Tod bagatellisieren, während auf der Bühne eine Projektion sich auflösender Zeichnungen von Organen, Knochen und Totentänzen gezeigt wird. Darauf folgen ein Video-Solo von Tim Freudensprung, der apokalyptische Untergangsszenarien hervorruft, und zwei berührende Monologe von Knut Berger und Orit Nahmias, die vom Tod ihrer Eltern erzählen und vom »positiven Sterben« in manchen Kulturen sowie von der Schwierigkeit sprechen, Absterbendes loszulassen, um Platz für Neues zu schaffen. Dieser Block rückt den Fokus auf das Verdrängte und Verleugnete in der Pandemiesituation, d. h. auf unsere Sterblichkeit: auf ein Leiden, das immer existiert hat, »über das aber zu Zeiten der Pandemie niemand spricht, weil die Pandemie kein anderes Leid neben sich duldet.«²³ Hier lässt sich ein typisches dramaturgisches Verfahren von

Ronens Inszenierungen erkennen, die »aus dem kleinen Konkreten das große Übergeordnete« ableiten und aus »biografischen Tiefenbohrungen«²⁴ mit den Schauspieler*innen breitere Gesellschaftsdiskurse entfalten. Bei den Erzählungen der Spielfiguren über den Tod ihrer Eltern geht es um die grundsätzlichere Frage, ob wir durch die kollektive Wiederentdeckung unserer Sterblichkeit nach der Pandemie verändert auftauchen werden: Jetzt, wo wir mit unserem falschen Gefühl von Sicherheit und Kontrolle konfrontiert werden, sollen wir »ein besseres Verhältnis zu dieser neu erfahrenen Sterblichkeit« entwickeln, und zwar – wie der Dramaturg Jens Hillje erklärt – möglicherweise »ohne Wut und Angst, und nicht isoliert, sondern gemeinsam«.²⁵

Ronens Stück bewegt sich in einem Raum der Ambivalenz und Orientierungslosigkeit, der entsprechend ausgestellt wird. Die Monologe führen ein Spektrum unterschiedlicher Reaktionen auf die pandemische Situation vor Augen und deuten auch auf ästhetisch-formaler Ebene auf die Vereinzelung hin, die unsere Existenzen während der Pandemie geprägt hat. Zugleich bieten sie ausgehend von der persönlichen Dimension eine Perspektive, die zu allgemeineren Überlegungen auffordert und somit auch eine soziale Breite erreichen kann.

Auf einer metareflexiven Ebene stellt die Inszenierung auch brisante Fragen zur Rolle und zu den Möglichkeiten des Theaters während und nach der Pandemie, ohne jedoch eine klare Antwort zu finden. Diese Fragen werden vielmehr direkt in den Raum gestellt und deren Beantwortung dem Publikum wie den Theatermachenden selbst überlassen. So fragt ein Schauspieler ins Publikum:

Sind wir systemrelevant? [...] Sollen wir aufhören? Sollen wir uns verändern? Was ist unsere Aufgabe? Was ist wirklich wichtig? Was kann ich für dich tun? Kann ich etwas von Bedeutung machen – wie ein Arzt? Kann ich dich heilen?

Es geht im Stück also nicht zuletzt auch um die gesellschaftliche Relevanz von Theater, um dessen Bedeutungsverlust angesichts der Gesundheitsnotsituation, bei der die Kunst als sekundäres Funktionssystem der Gesellschaft »weitgehend sistiert«²⁶ wird, damit einzig dem Imperativ des Gesundheitssystems gefolgt wird.

Black Box. Anatomie stillgelegter Räume

Das Thema der Bedeutung und Systemrelevanz des Theaters ist auch in Stefan Kaegis *Black Box. Phantomtheater für 1 Person*, in dem über das Wesen des Theaters als Gemeinschaftskunst vor der Kontrastfolie

der leer gewordenen Schauspielhäuser nachgedacht wird, entscheidend.²⁷ Im Audiowalk wird im engen Fünf-Minuten-Takt eine Person nach der anderen mit Kopfhörern und Handschuhen in die ›Eingeweide‹ des Theaters geschickt. Geleitet wird der*die Besucher*in von einer weiblichen Stimme, die genau erklärt, welche Türe man öffnen, ob man die Treppen auf- oder abwärts laufen soll, durch welche Flure der Parcours führt und in welche Richtung man die imaginäre Kamera des eigenen Blicks richten soll. Die Inszenierung verfolgt das Prinzip eines langen Livemitschnitts und auf den Kopfhörern bekommt man ständig Anweisungen wie »Aktion«, »Standbild«, »Close-up«, »Kamerafahrt« oder »Kameraschwenk«. »Aufgezeichnet wird [jedoch] nicht auf Film«, sagt uns die Stimme, »sondern in deinem Gedächtnis.«²⁸ Natürlich ist dies schon immer ein Merkmal jedes Theaterbesuchs gewesen, denn als flüchtige Raum- und Zeitkunst wird jede Performance lediglich in der Blackbox unserer Erinnerung gespeichert und nur dort kann sie fortbestehen. Hier hat man aber auch mit einer Form von »Bewusstseinstheater«²⁹ zu tun: Während man die leeren, apokalyptisch anmutenden Backstagebereiche durchläuft, entstehen Bilder wie Phantasmagorien in unserem Kopf. »Wo zuvor noch Menschen wirkten, wird man lediglich noch Spuren gewahrt: alte Kostüme in der Garderobe, staubige Requisiten im Lager, alles steht im Zeichen des Verlusts, der Nostalgie.«³⁰

Von vertrauten Räumen wie dem Foyer aus landet man in den geheimsten Ecken und Werkstätten des Theaters: Man wird von der Probebühne über die Maskenabteilung hin zur Schneiderei geleitet, man darf am Inspizientenpult sitzen und die Nebelmaschine bedienen, man gelangt von der Lichtbrücke ganz oben auf die Unterbühne und an den Souffleurkasten ganz unten. Am Ende des Parcours tritt man selbst auf der großen Bühne auf und sitzt schließlich wieder im Zuschauerraum. Von dort aus kann man dem*der nächsten Besucher*in des Rundgangs in der Rolle des Schauspielers beziehungsweise der Schauspielerin applaudieren. Dieser ständige Rollenwechsel vom Regisseur zur Technikerin, vom Performer zur Zuschauerin erlaubt es den Besucher*innen, die verschiedenen Figuren und Professionen kennenzulernen, die das Theater wortwörtlich machen. Zugleich ist es natürlich auch eine Gelegenheit, denjenigen Kategorien eine Stimme zu verleihen, die durch die Theaterschließungen in der Pandemie nicht mehr arbeiten durften und ihre Leidenschaft und Expertise nicht zur vollen Entfaltung bringen konnten.

Kaegi verbindet in dieser Inszenierung zwei für das Label Rimini Protokoll charakteristische dramaturgische Verfahren: die Verwen-



Black Box. Phantomtheater für 1 Person von Stefan Kaegi/Rimini Protokoll.
Schauspiel Stuttgart. Foto: Björn Klein.

dung des Audioguides als technisch-künstlerisches Mittel einerseits,³¹ das in früheren Produktionen wie *Remote X* und *The Walks* bereits erprobt wurde und in der Version für eine einzige Person den Vorschriften zur Pandemiebekämpfung strategisch entgegenkommt, und den Einsatz von »Expert*innen des Alltags« andererseits, von Laiendarsteller*innen, die einen besonderen Beruf vertreten und mit Anekdoten und Fachwissen erklären³² – diesmal aber nicht auf der Bühne, sondern über Kopfhörer. In jedem Raum kommt nämlich neben der Hauptstimme der Führung mindestens eine professionelle Figur zu Wort, die in der besonderen Abteilung arbeitet, in der man sich gerade befindet. Diese tauscht sich in der Regel mit einer Person aus, die über kein Expertenwissen verfügt und neugierige Fragen stellt oder Kenntnisse aus anderen Bereichen mitbringt. So erklärt zum Beispiel die Maskenbildnerin des Wiener Volkstheaters, wie sie auf die Schatten unter den Wangenknochen eingeht und mit Gummimilch Falten bildet, um die Haut älter zu schminken, während der Souffleur verrät, mit welchen Methoden ihm die Schauspieler*innen signalisieren, dass sie Hilfe brauchen. Und im Klimatisierungsraum, von Röhren und Ventilen umgeben, erfährt man von der Stimme eines Technikers, dass die Temperatur deutlich höher wird, wenn alle im Saal gleichzeitig erschreckt Luft holen oder erleichtert aufatmen, dass die Körper der Zuschauenden im Sommer mehr Wärme abstrahlen, dass die Scheinwerfer soundso viel Energie verbrauchen und die Räume entsprechend gekühlt werden müssen.

Während der Audiotour ist man also allein unterwegs und doch fühlt es sich so an, als füllten andere Menschen die Räume; zuweilen hat man den Eindruck, es könnten Gespenster sein oder Stimmen aus der Vergangenheit. Das Phantomartige an dieser Erfahrung wird durch das technische Geschick akzentuiert, mit dem einzelne Objekte in den Räumen per Zeitschaltuhr betätigt oder manche binaurale Raumklangeffekte realisiert werden: Wenn man etwa im Proberaum sitzt und über Kopfhörer dem Gespräch zwischen einer Dramaturgin und einem Schauspieler über die ersten Arbeiten an einem Stück lauscht, wird die Illusion erzeugt, dass die beiden tatsächlich um die zuschauende Person herumlaufen, um sich Kaffee zu holen.

Black Box transformiert das leere Theater zu einer Phantomlandschaft und zugleich zu einem Museum seiner selbst, in dem die Vergangenheit durch das technisch reproduzierte Stimmengewirr und die vom Zuschauersubjekt aufgenommenen Bilder mnestisch rekonstruiert wird. Selbst wenn die Pandemie im Audiowalk nie ausdrücklich erwähnt wird, ist man doch vor den leeren Räumen dazu angespornt, darüber nachzudenken, was das Theater als Ort und Kunstform eigentlich ausmacht – und was das Theater nach dieser Pause werden kann. »Ich glaube nicht, dass der Kern von Theater aus Texten und Büchern besteht«, sagt uns die Stimme. »Und er lässt sich auch nicht in Videoaufzeichnungen vermitteln. Theater ist Raum, Geruch, Adrenalin – Gemeinschaft.« Es ist all das, was einem durch die coronabedingte Isolation vorenthalten geblieben ist. Und diese seltsame, bis ins kleinste Detail durchkonzipierte Erkundung der Theatermaschinerie verfolgt gerade das Ziel, *ex negativo* durch die physische Erfahrung der Abwesenheit und der Isolierung auf die soziale Dimension des Theaters als Gemeinschaftsort und der Theateraufführung als Gemeinschaftserlebnis aufmerksam zu machen.

Corona-Dramaturgien. Vertraute Ästhetiken und neue Herausforderungen

Die untersuchten Fallbeispiele zeigen exemplarisch, wie sehr das Theater in der ersten Phase der Pandemie als Medium und Vermittler des Zeitgeschehens fungiert hat. Als Reaktionen auf die Gesundheits- und Sinnkrise unmittelbar nach der Verbreitung des Virus in Europa entstanden, thematisieren *Death Positive* und *Black Box* auf je eigene Weise Aspekte des pandemischen Alltags und fördern zugleich eine Reflexion über die Folgen der Krise für das Theaterleben. So präsentiert Ronen anhand der Monologe des Gorki-Ensembles Fragmente

der pandemischen Realität und erzielt dabei eine gewisse Referenzialität, ohne jedoch auf den für sie typischen Humor zu verzichten, der etwa durchscheint, als manche Situationen oder Verhaltensweisen durch Slapsticks-Einlagen und Songs zugespitzt und parodiert werden. Im einsamen Audiowalk von Rimini Protokoll durch die Backstagebereiche eines stillgelegten Schauspielhauses hingegen erfolgt die Dramatisierung des Zeitgeschehens durch die potenzierte Erfahrung von Abwesenheit, Leere und Isolation, die ebenso Teil unserer Alltagserfahrung in der Pandemie gewesen sind.

Obwohl sich *Death Positive* und *Black Box* in Konzeption und ästhetischer Umsetzung merklich voneinander unterscheiden, weisen sie aufgrund des gemeinsamen Entstehungshorizonts notwendigerweise auch thematische Konvergenzen auf: Reflexionen über Verlust, Nostalgie, Vereinsamung und Tod sind ebenso präsent wie Endzeit- und Zukunftsvisionen. Auch die Frage von Gehorsam und Freiheitsbegrenzung im Ausnahmezustand kommt subtil in beiden Inszenierungen vor: bei Ronen in der Figur des autoritären Oberspielleiters und bei Kaegi in der Befehlsstruktur, der man bei der geskripteten, sekundengenau getakteten Audioführung folgen muss.

Als medial unterschiedlich gestaltete Aufführungen, die allerdings für eine Rezeption in Präsenz konzipiert wurden, betonen beide Projekte die Zentralität des Theaters als Versammlungsort und das Zusammentreffen von Menschen im Theaterraum als gesellschaftlich und politisch relevantes Phänomen. Die soziale Rolle und die Systemrelevanz des Theaters werden in beiden Stücken im Spannungsverhältnis zu den Sicherheitsmaßnahmen und den Kontaktbeschränkungen der Pandemie hervorgehoben, wobei sich sowohl die Reihe monologischer Auftritte in *Death Positive* als auch die isolierte Zuschauererfahrung in *Black Box* im Hinblick auf die Gebote des *social distancing* als durchaus strategische Formate erweisen.

Die gewählten dramaturgischen Verfahren stellen eine Intensivierung und Erweiterung typischer Ansätze von Yael Ronen und Stefan Kaegi dar. Das Thema des Dialogs als problematischer Kommunikationsmodus in der Pandemie erlaubt es Ronen, mit der Technik der Textcollage zu arbeiten, die sie bereits jahrelang in ihren Inszenierungen vor der Corona-Krise erprobt und gemeistert hat. In ähnlicher Weise vereint Kaegi in seiner Produktion zwei Markenzeichen von Rimini Protokoll, nämlich den Audiowalk und die szenisch arrangierten Beiträge nicht-professioneller Darsteller*innen, die in diesem Kontext jedoch nicht auf die Bühne treten, sondern quasi als Geisterstimmen im Kopfhörer wahrgenommen werden. Angesichts der

Komplexität und Verunsicherung der Pandemiesituation scheinen also beide Theaterschaffende auf vertraute stilistische Mittel und bewährte Dramaturgien zurückzugreifen, vermutlich um Orientierung und Halt zu finden.

Interessanterweise lässt sich zudem bei Ronen wie bei Kaegi eine fundamentale Suche nach einer Form von Realitätsnähe beobachten, die vom Dokumentarischen ausgeht und die in *Death Positive* durch die biografisch inspirierten Monologe der Schauspieler*innen, in *Black Box* durch die Aufnahme von Expertengesprächen erzeugt wird. In beiden Stücken wird mit dokumentarischem Material gearbeitet, um den pandemischen Alltag mehr oder weniger unmittelbar darzustellen, ihn anschauungswürdig oder jedenfalls dramaturgisch relevant zu machen und so zum Mittel für eine Reflexion über die aktuelle gesellschaftliche und (kultur)politische Lage zu transformieren. In einer Zeit der Distanzierung und der sozialen Parzellierung versuchen Ronen und Kaegi, die Präsenz und Nähe realer Lebenssituationen auf der Bühne zu zeigen beziehungsweise mit Stimmen darzustellen. Dabei greifen sie auf Dramaturgien des Alltags, auf Ästhetiken des wahren Lebens zurück, die sie bereits in früheren Arbeiten entwickelt haben, die aber durch die Erfahrung der Pandemie neue Akzente und neue Brechungen bekommen haben.

- 1 Fischer-Lichte, Erika: *Ästhetik des Performativen*, Frankfurt a. M. 2004, S. 58.
- 2 Vgl. u. a. *Die große Pause. Jahrbuch 2020*, Sondernummer der Zeitschrift *Theater heute*, Berlin 2020; Pfof, Heiko/Renfordt, Wilma/Schreiber, Falk (Hg.): *Lernen aus dem Lockdown? Nachdenken über Freies Theater*, Berlin 2020; *nachtkritik.de*-Redaktion: »Raus aus dem nationalen Panik-Fokus! Theater in der Corona-Krise – Ein Streifzug durch die stillgelegte deutschsprachige Theaterlandschaft«, 27. März 2020, https://nachtkritik.de/index.php?option=com_content&view=article&id=17853:theater-in-der-corona-krise-wie-geht-es-den-unterschiedlichen-haeusern-und-gruppen (Abruf: 12. April 2022); Haas, Maximilian/Wicke, Joshua: »Lockdown-Theatre (1): Theater in Quarantäne«, Online-Publikation vom Schauspielhaus Zürich, 20. April 2020. <https://www.schauspielhaus.ch/de/journal/18219/lockdown-theatre-1-theater-in-quarantne> (Abruf: 12. April 2022).
- 3 Stichweh, Rudolf: »Simplifikation des Sozialen«, in: Volkmer, Michael/Werner, Karin (Hg.): *Die Corona-Gesellschaft. Analysen zur Lage und Perspektiven für die Zukunft*, Bielefeld 2020, S. 197 – 206. Zu ähnlichen Überlegungen kommt auch Baecker, Dirk: »Corona und die pulsierende Gesellschaft«, in: Heidingsfelder, Markus/Lehmann, Maren (Hg.): *Corona. Weltgesellschaft im Ausnahmezustand?*, Weilerswist 2021, S. 71 – 96.
- 4 Vgl. das Heft *Netztheater. Positionen, Praxis, Produktionen*, hg. von der Heinrich-Böll-Stiftung und *nachtkritik.de* in Zusammenarbeit mit weltuebergang.net, Oktober 2020, <https://www.boell.de/de/netztheater>. Grundlegend zum digitalen Theater ist nach wie vor Otto, Ulf: *Internet-Auftritte. Eine Theatergeschichte der neuen Medien*, Bielefeld 2013. Vgl. allgemeiner zur Entwicklung neuer Medien in der Pandemie Keidl, Philipp Dominik/Melamed, Laliv/Heidiger, Vinzenz/Somaini, Antonio (Hg.): *Pandemic Media. Preliminary Notes Toward an Inventory*, Lüneburg 2020.
- 5 Vgl. hierzu die Beiträge von Kai van Eikels und Maximilian Haas in diesem Band.
- 6 »Wie tiefgründig und nachhaltig diese Veränderungen sein werden, kann gegenwärtig niemand sagen. Die Krise provoziert aber nicht nur Fragen zur gesellschaftlichen Zukunft, sie klärt die Gesellschaft zugleich über ihre mediatisierte Gegenwart auf. [...] [Sie zeigt] auf, wie sehr unsere Sozialität eine mediale und damit hochgradig technisierte Sozialität ist, in der die Interaktion anwesender Körper zum Sonderfall der Kommunikation geworden ist, reserviert für sehr spezifische Anlässe. Der Wert, den wir eben dieser Form des Sozialen beimessen, wenn er – wie jetzt – nicht unproblematisch verfügbar ist, zeigt, welche Ausnahmestellung diese Form des Miteinanders längst innehat.« Dickel, Sascha: »Gesellschaft funktioniert auch ohne anwesende Körper. Die Krise der Interaktion und die Routinen mediatisierter Sozialität«, in: Volkmer/Werner: *Die Corona-Gesellschaft*, S. 79 – 86, hier S. 85.
- 7 Vgl. hierzu die Beiträge von Doris Kolesch und Mirjam Kreuser in diesem Band.
- 8 Ursprünglich sollte der Audiowalk über die Leere des Theaters nach der Renovierungsbedingten Schließung des Théâtre Vidy reflektieren, aber durch die Pandemie erhielt das Projekt eine völlig neue Bedeutung. Eine 360°-Videoaufnahme dieser Inszenierung findet sich auf der Webseite des Projekts: <https://vidy.ch/boite-noire-theatre-fantome-pour-1-personne> (Abruf: 12. April 2022).
- 9 Für jede dieser Inszenierungen wurde eine ortsspezifische Version konzipiert, die an die Räumlichkeiten und das Personal der jeweiligen Theater angepasst war.
- 10 Hirschauer, Stefan: »Pandemische Humandifferenzierung«, in: Volkmer/Werner: *Die Corona-Gesellschaft*, S. 217 – 225, hier S. 219. Vgl. zur »Grunderfahrung des Nicht-Wissens« auch Scobel, Gert: »Die Corona-Krise als philosophisches Ereignis«, in: Kortmann, Bernd/Schulze, Günther G. (Hg.): *Jenseits von Corona. Unsere Welt nach der Pandemie – Perspektiven aus der Wissenschaft*, Bielefeld 2020, S. 165 – 174, insbesondere S. 170 – 171.
- 11 Vgl. zur Geschichte und den Praktiken des kollaborativen Theaters Heddon, Deirdre/Milling, Jane: *Devising Performance. A Critical History*, Revised Edition, New York 2016.
- 12 Warstat, Matthias: »Ästhetik der Anwendung: Thesen zur gegenwärtigen Relation von Theater und Alltag«, in: *Panagrana 26* (2017), H. 2, S. 26 – 41, hier S. 33.

- 13 Ruhsam, Martina: »Dramaturgie der (und als) Kollaboration«, aus dem Engl. von Johanna Schön, in Umathum, Sandra/Deck, Jan (Hg.): *Postdramaturgien*, Berlin 2020, S. 183 – 192, insbesondere S. 185 – 188. Vgl. auch das Gespräch zwischen Anna Rietschel und der Gorki-Dramaturgin Irina Szodrich in »Openword.doc: *TogetherText* und die Institution«, in: Nissen-Rizvani, Karin/Schäfer, Martin Jörg (Hg.): *TogetherText. Prozessual erzeugte Texte im Gegenwartstheater*, Berlin 2020, S. 33 – 51, hier S. 39 – 42.
- 14 So der Produktionsdramaturg der Inszenierung Jens Hillje. Vgl. Maxim Gorki Theater: »Dramaturgische Einführung *Death Positive – States of Emergency*«, <https://www.youtube.com/watch?v=JEFh4KJ1JLY> (Abruf: 12. April 2022).
- 15 Vgl. Warstat: »Ästhetik der Anwendung«, S. 33. So fragt sich eine der Spielfiguren im Stück: »Warum steh ich vor wildfremden Leuten in Klamotten, die nicht von mir sind, und spreche die Worte eines anderen Menschen? – Wer bin ich? Bin ich echt? Bin ich eine Figur? [...] Warum tu' ich so, als wäre ich jemand anderes? Warum mach' ich da mit?«
- 16 Zitiert wird das Stück nach der Videoaufnahme, die mir vom Gorki Theater dankenswerterweise zur Verfügung gestellt wurde.
- 17 Vgl. Granzin, Katharina: »Hinaus aus der Blase der Uneigentlichkeit«, in: *die tageszeitung*, 6. Oktober 2020, S. 24.
- 18 Vgl. zu den emotionalen Erscheinungen und Entwicklungen während der Pandemie Frevert, Ute: »Corona-Gefühle«, in: Kortmann/Schulze: *Jenseits von Corona*, S. 13 – 20.
- 19 Vgl. Brault, Elske: »Monologe über sterbende Eltern«, in: *nachtkritik.de*, 2. Oktober 2020, https://nachtkritik.de/index.php?option=com_content&view=article&id=18648:death-positive-states-of-emergency-maxim-gorki-theater-berlin-yael-ronen-spielt-mit-ihrem-ensemble-auf-den-krisenmodus-an (Abruf: 12. April 2022). Zum Wandel von körperlicher Nähe, zwischenmenschlicher Interaktion und Berührung in der Pandemie vgl. Steiner, Henriette/Veel, Kristin: *Touch in the Time of Corona. Reflections on Love, Care, and Vulnerability in the Pandemic*, Berlin/Boston 2021.
- 20 Vgl. Seidler, Ulrich: »Yael Ronen im Gorki-Theater: »Konflikte sind voller Aerosole«, in: *Berliner Zeitung*, 3. Oktober 2020, <https://www.berliner-zeitung.de/kultur-vergnuegen/yael-ronen-death-positive-nimmt-corona-zum-anlass-fuer-ein-memento-mori-li.97987> (Abruf: 12. April 2022).
- 21 Vgl. zu Komplottismus und Fake News in der Corona-Krise Butter, Michael: »Verschwörungstheorien: Zehn Erkenntnisse aus der Pandemie«, in: Kortmann/Schulze: *Jenseits von Corona*, S. 225 – 231.
- 22 Vgl. unter den vielen Beiträgen zum Thema Gumbrecht, Hans-Ulrich: »Notstands-Staat als Staat der Zukunft? Die skandalöse und entscheidende Frage vom Rand der Pandemie«, in: Heidingsfelder/Lehmann: *Weltgesellschaft im Ausnahmezustand?*, S. 351 – 354; Gragl, Paul: »Lawless Extravagance: The Primacy Claim of Politics and the State of Emergency in Times of COVID-19«, in: Kettemann, Matthias C./Lachmayer, Konrad (Hg.): *Pandemocracy in Europe: Power, Parliaments and People in Times of COVID-19*, Oxford 2022, S. 9 – 32; Esposito, Roberto: *Immunità comune. Biopolitica all'epoca della pandemia*, Torino 2022, insbesondere S. 155 – 182.
- 23 Granzin: »Hinaus aus der Blase der Uneigentlichkeit«.
- 24 Wahl, Christine: »Konflikte bergen Aerosole. Theater über den Corona-Ausnahmezustand«, in: *Der Tagesspiegel*, 3. Oktober 2020, <https://www.tagesspiegel.de/kultur/theater-ueber-den-corona-ausnahmezustand-konflikte-bergen-aerosole/26240894.html> (Abruf: 12. April 2022).
- 25 Gorki Theater: »Dramaturgische Einführung«.
- 26 Stichweh: »Simplifikation des Sozialen«, S. 203.
- 27 Eine Sammlung von Rezensionen und Materialien zum Projekt findet sich auf der Webseite des Kollektivs unter <https://www.rimini-protokoll.de/website/de/project/black-box> (Abruf: 12. April 2022).
- 28 Die Zitate im Aufsatz stammen von der Wiener Version des Audiowalks. Ich bedanke mich an dieser Stelle bei Rimini Protokoll und insbesondere bei Stefan Kaegi für die Bereitstellung der verschiedenen Videoaufzeichnungen von *Black Box*.

- 29 Hayer, Björn: »Kein Vorhang«, in: *der Freitag*, 25. Juli 2020, <https://www.freitag.de/autoren/bjoern-hayer/kein-vorhang> (Abruf: 12. April 2022).
- 30 Ebd.
- 31 Vgl. u. a. Primavesi, Patrick: »Situationen: Öffentliche Räume dramaturgisch denken«, in: Umathum/Deck: *Postdramaturgien*, S. 246 – 268, insbesondere S. 265 – 266.
- 32 Vgl. hierzu Dreysse, Miriam/Malzacher, Florian (Hg.): *Experten des Alltags. Das Theater von Rimini Protokoll*, Berlin 2007; Boenisch, Peter: »Other People Live. Rimini Protokoll and their Theatre of Experts«, in: *Contemporary Theatre Review* 18 (2008), H. 1, S. 107 – 113. Siehe auch Garde, Ulrike/Mumford, Meg: *Theatre of Real People. Diverse Encounters at Berlin's Hebbel am Ufer and Beyond*, London 2016, passim.

Neue Räume, neue Dramaturgien / digital

Ein Gespräch zwischen Georg Kasch, Jana Zöll, Anna Wagner und Marion Siéfert

Georg Kasch: Seit einem Jahr klicken wir uns alle durch Streams und Online-Formate. Wenn man Glück hat, ist das solides bis gut abgefilmtes Theater. Wenn man Pech hat, dann scheppert der Ton, die Gesten der Spieler*innen sind zu groß für die Kamera und alles, was einem im Saal schon stören würde, nervt vielleicht doppelt und dreifach, weil es zu laut, zu verzerrt oder irgendwie seltsam ist. Die meisten Theater und Gruppen waren offenbar überfordert mit dem plötzlichen Medienwechsel während der Pandemie – aber es gab und gibt auch viele rühmliche Ausnahmen, denen es gelungen ist, die theatertypische *liveness* und die Möglichkeiten des Internets zusammenzudenken. Dazu zählen auch die Arbeiten, über die wir uns heute unterhalten werden: der Zoom-Abend *Challenge accepted: Ich bin* der Schauspielerin, Tänzerin, Autorin und Inklusionsberaterin Jana Zöll; *Manila Zoo*, eine Produktion der philippinischen Choreografin Eisa Jocson, die von Anna Wagner, Dramaturgin am Frankfurter Künstlerhaus Mousonturm, betreut wurde; und die hybride Instagram-Bühnen-Inszenierung *_jeanne_dark_* der französischen Autorin, Regisseurin und Performerin Marion Siéfert. Zunächst mal eine große Frage am Anfang: Was ist für euch Theater?

Jana Zöll: Ich finde den Live-Aspekt, den du bereits betont hast, extrem wichtig, etwa im Unterschied zum Film. Aber natürlich ist diese *liveness* gerade jetzt beim digitalen Theater zum Teil verloren gegangen. Wenn ich an das Wort »Theater« denke, habe ich immer noch vor allem den Theaterraum im Kopf und das Erlebnis mit vielen Menschen in einem Raum, das auch so digital schwer herzustellen ist. Was ich auch wichtig finde beim Theater ist eine gewisse Abstraktions- oder Metaebene, die die performativen Künste im Vergleich zu anderen Kunstformen vielleicht ausmacht.

Anna Wagner: Ich hätte es nicht besser ausdrücken können, danke, Jana. Mein Verständnis von Theater wandelt sich jetzt im Moment der Pandemie, in Bezug auf die Erfahrung, die ich als Dramaturgin an unterschiedlichen Produktionen mache, aber die *liveness*, die leibliche Ko-Präsenz, ist zweifellos ein wichtiger Aspekt. Nun ist die Frage, wie unmittelbar kann diese Ko-Präsenz sein? Können bestimmte Matrizen

oder Folien zwischen unterschiedliche Akteure gezogen werden, wie zum Beispiel eine Leinwand? Das ist eine Frage, die sich mir gerade auch in der Arbeit von *Manila Zoo* stellt. Für mich als jemand, der stark aus dem Tanz argumentiert oder denkt, ist das Theater auch ein Schaumraum und ein Erfahrungsraum, ein Raum der Affektionen und des Affiziert-Werdens, und das sind Aspekte, die mich gerade auch in der aktuellen Krise mit Blick auf die digitalen Formate beschäftigen.

Georg Kasch: Genau. Ich habe früher in meinem Studium der Theaterwissenschaft noch gelernt, dass sich Theater durch »leibliche Ko-Präsenz« auszeichnet, also dass Performende und Publikum gemeinsam in einem Raum sind, und durch die »autopoietische Feedbackschleife«, eines meiner Lieblingswörter von Erika Fischer-Lichte, also allein dadurch, dass sie im gemeinsamen Raum atmen, sprechen, rascheln, lachen und klatschen, einander beeinflussen können. Gibt's das auch im Internet?

Jana Zöll: Kann es geben. Ich glaube, es wird sich immer anders anfühlen als in einem nicht-virtuellen, realen gemeinsamen Raum, aber man kann auch im Internet ein Miteinander-Sein und Einander-Beeinflussen kreieren. Da gibt es sicher auch noch viele Möglichkeiten, das herauszufinden, wie, und es gibt halt so die ersten Ansätze dazu.

Anna Wagner: Ich finde es eigentlich interessant, dabei zu überlegen, wie diese Feedbackschleife im Theaterraum funktioniert und wie stark der Raum, den wir teilen, auch die Art und Weise dieses Feedbacks beeinflusst. Selbst jetzt während unseres Gesprächs hier auf Zoom funktioniert diese Feedbackschleife bis zu einem gewissen Grad, also wir haben das Gefühl, dass wir miteinander kommunizieren und aufeinander reagieren. Das Interessante im Digitalen sind einerseits die sogenannten *glitches*, die technischen Fehler, andererseits vielleicht auch unser Unvermögen, bestimmte Emotionen zu lesen: Der Fokus liegt jetzt viel stärker auf der Mimik und auf dem Gesichtsfeld, sodass ich das Gefühl habe, dass man in Bezug auf diese Medialität diese autopoetische Feedbackschleife nochmal neu denken müsste, inklusive der technischen Störungen – aber die gibt es natürlich auch im Theater.

Georg Kasch: *Manila Zoo*, eine Arbeit der Choreografin Eisa Jocson und der Komponistin Charlotte Simon, ist ein Hybrid aus einerseits fünf

Performer*innen, die aus den heimischen Wohnzimmern heraus streamen und gleichzeitig in Kacheln auf einer Leinwand projiziert werden. Auf der anderen Seite findet sich ein Publikum, das leibhaftig da versammelt ist. Warum wurde diese Performance so konzipiert, warum nicht einfach im Netz?

Anna Wagner: Eisa Jocson ist schon längere Zeit assoziierte Künstlerin bei uns am Mousonturm. Seit 2017 arbeitet sie an einer Serie, die sich mit Politiken der Repräsentation in der Unterhaltungsindustrie beschäftigt und das stark aus ihrer philippinischen Perspektive heraus. So geht sie etwa der Frage nach, welche Rollen philippinische oder Körper *of colour* im Theater eigentlich spielen und wie sie dargestellt werden. Eisa ist in Manila ansässig und produziert ihre Projekte vor allem dort, aber gleichzeitig ist sie sehr stark mit Theatern des sogenannten globalen Nordens verbunden. *Manila Zoo* war schon seit längerem geplant. Wir wollten uns mit den Tierfiguren im Disney-Imperium auseinandersetzen, die zum Beispiel in Disneyland Hong Kong vor allen Dingen von philippinischen Performer*innen verkörpert werden, während die Prinzess*innen und König*innen, mit denen sich Eisa in zwei früheren Stücken auseinandergesetzt hat, hauptsächlich von japanischen und US-amerikanischen Performer*innen dargestellt werden, also von weißen Performer*innen. Die Grundidee war, das Theater als Schauraum mit dem Zoo als Schauraum zu verbinden, also die Käfige, die Disneywelt und das Theater miteinander in Kontakt zu bringen. Es war ursprünglich geplant, ein normales Bühnenstück zu produzieren, aber dann saßen wir im Frühjahr 2020 plötzlich im Lockdown zu Hause und haben angefangen, über Zoom zu proben. So kam die Idee, das einmal auszuprobieren, was es heißt, wenn die Performer*innen in ihren Wohnungen auf den Philippinen spielen und das Publikum – das sich damals für die Uraufführung in Taipeh schon wieder im Theater versammeln durfte – dort sitzt, und gleichzeitig zum Beispiel das Technikteam von Singapur arbeitet. Dabei haben wir gemerkt, dass diese Auseinandersetzung mit dem Schauraum, mit der Frage, wer eigentlich guckt, wie, auf wen und wann, durch dieses Dispositiv nochmal viel zugespitzter und vielschichtiger zu erfahren war. Und dass auch viel mehr über diese Frage erzählt wird, was es für Performer*innen von den Philippinen heißt, Teil dieses internationalen Gastspiel- und Koproduktionsbetriebs zu sein, und was es für mich als deutsche Zuschauerin heißt, diese philippinischen Körper anzugucken.

Georg Kasch: Das Interessante ist ja, dass sich das auch ästhetisch einlöst. Denn wenn man diese kleinen Zoom-Fensterchen sieht, in denen die Tänzer*innen sitzen und herumtigern, und die Enge wahrnimmt, die sich dabei überträgt, dann ist das ja auch eine ästhetische Übertragung des Lebens in einem Käfig: Es geht ja einerseits um Disney-Figuren, die Tiere vermenschlichen, und gleichzeitig um Menschen, die wie Tiere ausgebeutet werden, und das hat wiederum diese Zoohaftigkeit in den Kacheln. War das geplant oder hat sich das ergeben?

Anna Wagner: Dieses Layout des Bildes ist durch die Situation entstanden. Wir arbeiten mittlerweile mit Vmix, einem VJay-Programm, bei dem die Bilder irgendwann anfangen, sich zu bewegen und somit das klassische Zoom-Layout verlieren. Die Zuschauer*innen werden dann im Saal zusätzlich abgefilmt mit einer Live-Cam aus unterschiedlichen Perspektiven und das Stück endet mit einem Bild, auf dem man sieht, wie wir eigentlich in diesem Covid-konformen Pattern sitzen, mit 1,5-Meter-Abstand. Da stellt sich die Frage: Sind wir nicht eigentlich im Theater genauso eingesperrt wie im Zoo? Oder haben die Performer*innen in Manila nicht sogar eine andere Form von Freiheit, weil sie sich körperlich viel stärker ausagieren können?

Georg Kasch: Erstaunlich ist ja, dass sich trotz der räumlichen Distanz der Performer*innen immer wieder eine große Synchronizität ihrer Bewegung ergibt.

Anna Wagner: Dadurch, dass es alles Performer*innen sind, die körperlich arbeiten, sind die einfach fähig, diese periphere Wahrnehmung anzuwenden, und das ist sehr präzise, körperlich gearbeitet. Wir arbeiten an dem Projekt schon seit einem Jahr, sodass wir wirklich immer wieder geguckt haben, wie wir diese Synchronizität herstellen können. Manchmal entstehen aber auch diese *glitches*, von denen ich gesprochen habe, geplant oder ungeplant, und das macht eigentlich diese Unsicherheit aus, die auch in Bezug auf *liveness* und Feedbackschleife besonders interessant wird.

Georg Kasch: Jana, du hast deine Performance *Challenge accepted – ich bin* in deiner Wohnung entwickelt, geprobt und gestreamt. Warum?

Jana Zöll: *Challenge accepted* ist der Übertitel meiner Residenz am Theater der Jungen Welt in Leipzig, und diese Residenz war schon vor Corona für diesen Zeitraum ab Januar 2021 geplant. Da ich mich

auch zu den »vulnerablen Personen« zähle, wie es jetzt so schön heißt, war für mich klar, dass ich auf keinen Fall im Theater arbeiten kann, sondern dass das Projekt für mich nur möglich ist, wenn ich hier von zu Hause aus arbeiten kann. Ich wollte dann ein Projekt entwickeln, das sich mit Identität beschäftigt. Und es hat sich dann so zusammengefügt, dass Fragen der Identität und der Räumlichkeiten sehr schön ineinandergriffen – so habe ich aus der Not eine Tugend gemacht.

Georg Kasch: Es handelt sich um eine Zoom-Performance, bei der alle Zuschauer*innen sichtbar sind, wie im Theater sozusagen. Da führst du unsere Blicke mit der Handkamera durchs Zimmer. Du zeigst lange Zeit nur die Spuren deines Körpers, einmal ein Gipsabdruck, einmal sieht man deinen Fuß und so weiter, und erst am Ende zeigst du dich selbst, wenn wir schon ein Bild von dir im Kopf geformt haben. Man kennt ja solche Erzählstrategien beispielsweise aus Romanen wie Philip Roths *Der menschliche Makel* oder Virginie Despentes' *Vernon Subutex*. Da gibt es öfter Situationen, wo ein Mensch vorgestellt wird und man einen ersten Eindruck von ihm bekommt, ihn in eine Schublade einsortiert, und irgendwann muss man sich dann neu justieren, weil man merkt: Ah, der ist ja Schwarz oder Muslim, und man hat plötzlich ein ganz anderes Bild von dieser Person. Erst durch diese Neujustierung merkt man dann, wie konditioniert die eigene Wahrnehmung ist auf unsere Mehrheitsgesellschaft – also weiß, hetero, nichtbehindert. Würde diese Erzählstrategie, die du ja in deiner Performance eben auch anwendest, auch auf der Bühne funktionieren?

Jana Zöll: Diese wahrscheinlich nicht. Bei der Performance fange ich nur mit meiner Stimme an, das könnte man natürlich live auf der Bühne auch machen. Wenn ich aber auf der Bühne sichtbar bin, ist mein Körper da. Das ist auch tatsächlich für mich als Künstlerin mit Behinderung oft eine Krux, weil ich mit meinem Körper und vor allem mit dem Rollstuhl besonders sichtbar bin und direkt alle Stigmata mit auf die Bühne bringe. So ist es schwer, die Bilder, die die Menschen schon im Kopf haben, aus den Angeln zu heben. Gleichzeitig ist diese Sichtbarkeit von Behinderung natürlich etwas, womit ich auf eine andere Art auch arbeiten und spielen kann, aber diese Strategie hätte genau so auf der Bühne sicher nicht funktioniert.

Georg Kasch: Einer der tollen Nebeneffekte der während der Pandemie entstandenen Arbeiten ist, dass sie so zugänglich sind: Man braucht

ein Handy, Tablet, Laptop, dazu ein stabiles Internet – was, wie wir alle wissen, ein ernsthaftes Problem ist – und los geht's. Und man muss das Haus nicht verlassen, man muss nicht in den Bus steigen, man muss sich gar nicht darum kümmern, ob irgendetwas dagegen spricht, eine Vorstellung zu besuchen. Ist die Zugänglichkeit und die Barrierefreiheit eine Art Kollateraleffekt der Corona-Beschränkungen?

Jana Zöll: Also, da muss man sehr vorsichtig sein. Das Netztheater ist eigentlich alles andere als zugänglich. Wenn wir von »Barrierefreiheit« sprechen, dann denken wir im ersten Moment nur an die Bedarfe von Rollstuhlfahrer*innen und mobilitätseingeschränkten Menschen. So gesehen, ja: Für mich ist Netztheater oft sehr bequem, weil ich einfach schön zu Hause in meinem Bett liegen bleiben kann, aber es ist natürlich für sehbehinderte Menschen, für gehörlose Menschen, für Menschen, die sensibel auf Lichteffekte reagieren – und die Liste lässt sich ewig weiterführen – alles andere als »mal eben so barrierefrei«. *Accessibility* muss man wirklich mitkonzipieren in einer Inszenierung, was ich zugegebenermaßen in meinem Stück auch nicht getan habe, oder nur an den Stellen, wo es mit wenig Aufwand möglich war. Das ist in jedem Fall ein großes, weites Feld, auf dem wir alle noch lernen, experimentieren, ausprobieren können. Da geht es dann um mehr als um automatische Untertitelung, die meist fehlerhaft ist. Da geht es auch nicht nur darum, die Theater oder Theaterschaffenden auf eine *aesthetics of access* hin zu sensibilisieren, sondern auch die Plattformen selbst, wie Zoom und Instagram, damit sie das in Zukunft besser unterstützen und fördern.

Georg Kasch: Marion, du hast mit *_jeanne_dark_* einen Soloabend entwickelt, den es in zwei Versionen gibt: live auf der Bühne vor Publikum und live auf Instagram. War diese Doppelstrategie eine Reaktion auf Corona?

Marion Siéfert: Nein, die Idee hatte ich im September 2019 und es war von Anfang an so geplant. In *_jeanne_dark_* erzähle ich die Geschichte von einer sechzehnjährigen Frau, die alleine in ihrem Zimmer ist und entscheidet, live auf Instagram aufzutreten. Als ich die Performance konzipierte, interessierte mich die Form des Auftritts auf Instagram, ich wollte dieses Universum erkunden. Ich habe also angefangen, für dieses besondere Live-Format zu schreiben, und sehr früh haben wir diesen ersten Text, den ich geschrieben hatte, mit der Performerin Helena de Laurens geprobt – auf der Bühne, aber immer live auf

Ein Gespräch

Instagram. Für die ganze Probezeit, die über ein Jahr ging, hatten wir einen privaten Account, den wir benutzt haben, um zu proben und an den Texten zu feilen.

Georg Kasch: In *_jeanne_dark_* geht es gar nicht um eine Aktualisierung der historischen Figur oder gar des Schiller-Dramas, sondern eben um diese junge Frau, die eher durch Zufall noch Jungfrau ist, die gemobbt wird, die sich jetzt in einem Live-Video auf Instagram ihren Frust von der Seele redet und so quasi zu einer Kriegerin gegen die Verlogenheit entwickelt. Auf Instagram ist nur das Gesicht beziehungsweise der Oberkörper der Schauspielerin zu sehen, und man kann als User Kommentare und Herzchen verteilen. Gab es da eigentlich Situationen, in denen Menschen auf Instagram geglaubt haben, Jeanne und ihr *rant* seien echt?

Marion Siéfert: Ich glaube nicht, weil man auf Instagram nicht zufällig auf ein Live stoßen kann. Es ist immer so, dass man erst mal dem Account folgen muss und dann sieht man, dass er live geht. Unser Account ist außerdem transparent – wir weisen darauf hin, dass es um ein Stück, um eine Fiktion geht. Aber interessant ist, dass die Zuschauer*innen dann viele Möglichkeiten haben, um mit Helena zu interagieren: Einige von ihnen entscheiden sich dafür, die Fiktion mitzuspielen, sie sprechen die Performerin als Jeanne an, geben ihr Ratschläge, machen Witze oder tun so, als wären sie in ihrer Klasse im Gymnasium und so weiter. Andere mobben sie, weil sie die Rolle der *hater* spielen wollen. Im Gegensatz zu Zoom sind User auf Instagram fast alle anonym oder haben ein Pseudonym oder jedenfalls die Möglichkeit, Fake-Accounts zu kreieren. Das ist natürlich auch ein Problem, mit dem ich konfrontiert wurde: Man trifft auf Leute, die sich hinter ihrer Anonymität verstecken und manchmal Sachen sagen, die unmöglich sind.

Georg Kasch: Wie reagierst du dann?

Marion Siéfert: Ich war ein paar Mal in der Situation, dass ich Besucher*innen des Livestreams blockieren musste, weil sie rassistische, sexistische oder homophobe Kommentare abgegeben haben. Aber leider kommen solche Menschen dann oft zurück, weil sie mehrere Accounts haben. Manchmal entschuldigen sie sich, aber manchmal benehmen sie sich noch dümmer als zuvor. Ich habe auch mit den Leuten angefangen zu diskutieren und habe Nachrichten geschrieben, um zu ver-

suchen, irgendwie einen Dialog herzustellen, weil sie manchmal sehr jung sind und gar nicht merken, dass sie auf einer Bühne sind.

Georg Kasch: Diese Anonymität im Internet ist natürlich eine der großen Herausforderungen, denen sich Jana Zöll und Anna Wagner nicht gestellt haben, weil es im ersten Fall ein Zoom-Meeting ist, wo alle sichtbar sind, und im anderen das Publikum live ist. Ich finde es sehr interessant, dass du diese Publikumssituation, diese Interaktion, die ja im Netz sehr viel schneller möglich ist, darüber geholt hast und dass tatsächlich ein Gespräch zwischen Publikum und Performer*innen erfolgen kann. Aber das ist ja auch nur eine Sache, auf die man neu reagieren muss. Was verändert sich denn eigentlich in der Arbeit, wenn man Theater fürs Netz entwickelt? Das war ja vermutlich für euch alle relativ neu, oder?

Anna Wagner: Für mich war das sehr neu und ich hätte auch nie gedacht, dass ich mich so dafür begeistern würde. Ich habe überhaupt nie meine Nutzung von Online-Plattformen mit meiner Arbeit im Theater zusammengedacht. Natürlich habe ich immer mitbekommen, dass das einige wenige Gruppen auch erforschen, aber ich gehörte zu den Menschen, die dachten, Theater muss exklusiv live sein, und habe nie einen Grund gesehen, diese digitalen Arbeiten zu machen. Aber jetzt durch die Arbeit mit Eisa ist mir bewusst geworden, dass diese Digitalität natürlich schon vor Covid unser Leben und unsere Wahrnehmung stark geprägt hat, und dass für mich eine der großen Herausforderungen darin liegt, zu verstehen, wie digitale Wahrnehmungsdispositive funktionieren. Das ist auch räumlich sehr faszinierend: Bei *Manila Zoo* sitzt die technische Leitung in Singapur, die Performer*innen sitzen in Manila, ein Performer ist auch in Brüssel, die Komponistin sitzt so wie ich in Frankfurt, und der Lichtdesigner in Brüssel. Wie können wir über unsere Erfahrung im Raum sprechen, wie bauen wir eine Vertrauensbasis auf? Und wie wird das auch technisch kontrollierbar?

Marion Siéfert: Bei mir war die größte Herausforderung, einen Bühnentext so zu schreiben, dass er gleichzeitig für die Oralität und *liveness* des Theatermediums und für Instagram Live angemessen ist. Es ging mir nicht darum, eine echte Live-Situation nachzuahmen, sondern im Text die Tatsache zu reflektieren, dass eine Performerin vor ihrem Handy spielt. Für mich war das sehr aufschlussreich, weil ich gemerkt habe, dass mein Text viel weniger narrativ und viel mehr dialogisch sein

musste, damit Helena einen größeren Spielraum haben kann. Für uns beide war es einfacher, zwei Inszenierungen zu konzipieren und die Show gleichzeitig im Theater und auf Instagram zu zeigen, sodass auch beide Aufführungsformate für beide Publika funktionieren. Einerseits ist das Stück sehr theatral, mit seinen grotesken und manchmal übertriebenen Zügen; andererseits aber mussten wir mit filmischen Techniken arbeiten, mit Rahmen oder Ausschnitten, mit Kamerapositionen, die sehr präzise sind und ihren Bewegungen folgen mussten. Und natürlich war auch die Interaktion mit den live Zuschauenden auf Instagram eine riesige Herausforderung, weil Helena Improvisationsstrategien entwickeln musste, damit die Kommentare des Publikums eher als Motor fungieren denn als Stressfaktor. Manchmal ist das extrem witzig und auch das Saalpublikum lacht. Die Schauspielerin muss einfach weitermachen und weiß nie genau, was passieren kann, weil sie natürlich die Live-Kommentare nicht kontrollieren kann.

Georg Kasch: Jana, was hat sich bei dir verändert in der Arbeit im Netz?

Jana Zöll: Eine unserer Hauptfragen war, wie stellt man eine Interaktivität her. Ich habe an einer Stelle mit Breakout-Sessions gearbeitet, wo sich zwei Menschen in einem virtuellen Raum begegnen und sich in die Augen schauen sollen, wobei das ja über dieses Medium nicht so wirklich funktioniert. Es war aber ganz spannend, die Rückmeldung zu haben, dass die Leute trotzdem in irgendeine Resonanz gegangen sind, ganz ohne Worte. Eine weitere Herausforderung für mich war, dass alles in meinem Zwanzig-Quadratmeter-Zimmer stattgefunden hat. Ich habe hier in der Zeit privat gelebt, ich habe hier geprobt, ich habe hier gespielt – und es ging die ganze Zeit auch thematisch um meine Identität. Es gab also wenig Möglichkeiten, auch mal Abstand von mir zu nehmen, und es war vielleicht tatsächlich auch eine künstlerische Entscheidung, das eben nicht anonym auf einer Plattform zu machen, da ich ja in dem Sinne nicht in eine Rolle schlüpfe, sondern mich wirklich direkt dem Publikum aussetze.

Georg Kasch: Was ist denn die größte, vielleicht auch die überraschendste Erkenntnis am Theater im Netz?

Anna Wagner: Vielleicht, dass man in dieser Form arbeiten kann und dabei auch noch mal viel über das Theater und vielleicht auch über seine mögliche Zukunft versteht. Es wird ja jetzt immer wieder darüber gesprochen, wie es sein wird, wenn wir wieder ins Theater zurückkeh-

ren. Heißt das, wir ignorieren alles, was sich in der Pandemie entwickelt hat? In Bezug auf *Manila Zoo* gibt es interessante Reaktionen von Koproduzent*innen, die uns sehr unterstützt haben bei der Entscheidung, dieses Projekt weiterhin hybrid zu entwickeln. Als dann aber klar wurde, dass das Stück unmittelbar nach der Wiedereröffnung der Theater dort gezeigt werden würde, waren sie doch auf einmal zögernd und haben gesagt: »Vielleicht ist das nicht das richtige Stück für den Anfang nach der Wiedereröffnung, weil die Leute ja jetzt Lust auf echte Körper haben.« Die Realität ist für uns aber eine andere. Covid hat sehr unterschiedliche Zeitlichkeiten in unterschiedlichen Ländern. So ist es für Performer*innen von den Philippinen schwierig, überhaupt mobil zu sein und in Europa einzureisen, obwohl das in Zukunft sicher wieder gehen wird. Alejandro Ahmed, ein Choreograf aus Brasilien, mit dem wir arbeiten, hat einmal gesagt, dass das Theater eigentlich immer ein elitärer Ort der Präsenz gewesen ist. Man sollte unbedingt Wege finden, mit dieser Exklusivität zu brechen. Als Dramaturgin und Kuratorin, die das Programm im Theater mitgestaltet, frage ich mich: Wie viel Platz geben wir zukünftig diesen digitalen Formaten? Wie viele Ressourcen gibt es dafür und wie bringt man die unterschiedlichen Realitäten zusammen, die eigentlich immer schon eine war?

Jana Zöll: Für mich war es sehr spannend zu merken, dass diese zwischenmenschliche Resonanz auch über das Internet funktioniert, wenn man sich wirklich die Zeit und die Konzentration darauf nimmt. Und gleichzeitig habe ich trotzdem das Gefühl, das Netztheater wird nie dasselbe sein wie diese Körperlichkeit, die man miteinander in einem Theaterraum hat. Da bleibt einfach trotzdem etwas, das ich persönlich vermisse, vor allem als Performerin.

Marion Siéfert: Als wir in Frankreich zum zweiten Mal einen Lockdown hatten und nur auf Instagram spielen durften, habe ich festgestellt, dass es für mich gar nicht geht. Ich habe wirklich gemerkt, an welchen Stellen ich den Raum des Theaters vermisse und dass es auch für die Leute, die die Performance auf Instagram verfolgt haben, einfach anders war. Sie hatten plötzlich nicht mehr die Vorstellung, dass es einen dritten Raum gibt, den Raum des Theaters, der irgendwie auch ein Spiegel für ihren eigenen privaten Raum ist, was mir sehr wichtig war. Und für das Publikum auf Instagram war es natürlich wichtig zu hören, dass sie auf einer Bühne sind und dass es auch Leute gibt, die zusammensitzen und gemeinsam lachen, dass sie die Performance auch physisch erleben.

Anna Wagner: Ich habe das Gefühl, dass gerade bei hybriden Formaten wie dem Stück von Marion oder auch von Eisa eine spannende Balance entsteht zwischen dem Theaterraum, der als Schaudispositiv sehr stark kulturell verankert ist, und den digitalen Medien, die eine andere Wahrnehmungsweise eröffnen. Wenn ich mir zum Beispiel *Manila Zoo* als relativ konventionelle Zuschauerin ansehe, habe ich das Gefühl, dass Theater durch diese Vielschichtigkeit von Wahrnehmungsräumen noch viel stärker etwas über die Komplexität meines Lebens erzählt.

Georg Kasch: Bevor wir schließen, eine letzte Frage. Man hört ja überall, sowohl von Zuschauer*innen als auch von Theaterschaffenden: »Wenn Corona wieder vorbei ist, dann will ich nie wieder Internet sehen, dann will ich ins Theater gehen, live Theater gucken.« Wie ist denn eigentlich euer Eindruck: Sind Netztheaterformen eine aktuelle Notlösung, die bald wieder verschwinden wird, oder ist es das Theater der Zukunft?

Jana Zöll: Für mich ist es eine schöne Ergänzung. Das hat auch Potenzial, eine eigene Kunstform zu werden. Ich finde zum Beispiel dieses Spielen mit Grenzübergängen zwischen Theater und Experimentalfilm, zwischen Theater und Computerspiel sehr spannend. Aber ich persönlich fände es sehr schade, wenn das irgendwann die einzige Theaterform wird, davon wäre ich gar kein Fan.

Marion Siéfert: Für mich als Künstlerin geht es immer darum, welche Realität ich auf die Bühne bringen will. Dieser digitale Raum ist schon ein Teil unserer Realität: Wir benutzen diese Medien täglich, um zu kommunizieren, um uns zu informieren; sie beeinflussen uns, ohne dass wir das merken. Und ich glaube, man braucht einfach Reflexionsräume, in denen man über diese Realität nachdenken kann. Bei der Aufführung meines Stücks auf Instagram war es sehr spannend zu sehen, dass ich neue Zuschauer*innen hatte, die auch sehr jung waren, und dass mir diese Plattform einen Zugang zu einem anderen Publikum ermöglichte. Das war interessant, aber zur gleichen Zeit war das nicht das Instagram, das sie kannten, weil Helena im Stück nicht ihr *best life* inszeniert, sondern auch beängstigende und unheimliche Aspekte ihrer Figur zeigt. Wir wurden auch von Instagram zensiert, weil die Performerin ihren Busen angefasst hatte. Wir hatten bei der Vorbereitung des Stückes vergessen, dass Instagram diese strengen Regeln hat. Auch mit den Musikrechten war es *tricky*: Man darf nicht

alles machen wie im Theater. Da muss man schlau sein und Lösungen finden. Ich glaube, dass es auf jeden Fall gut ist, wenn Theater andere Medien kontaminiert. In meinem Projekt fühle ich mich wie ein kleiner Pirat auf Instagram und ich versuche, etwas anderes aus diesem Medium zu machen.

Anna Wagner: Ich glaube, in der Hybridität liegt die Zukunft, oder ich hoffe es, weil es Teil unserer Lebenswelt ist, wie Marion betont hat. Und ich finde gerade toll, dass nicht nur diese Ästhetik der sozialen Medien ins Theater geholt wird, sondern dass ich auch Theaterzuschauerin sein kann, ohne im Theater zu sitzen, aber das Theater als Dispositiv trotzdem noch da ist. Ich glaube aber, dass die Hauptaufgabe bei den Institutionen liegt, diese Möglichkeitsräume auch der weiteren Erforschung zu schaffen.

Georg Kasch: Vielen Dank für das Gespräch.

Amateur-Experimente als Theorielabor

Corona-Home-Videos, pandemische Medien und die Frage der Distribution – eine unsystematische Intervention in sechs Einstellungen

Die Pandemie hat die Wahrnehmungshierarchien für mediale Objekte verschoben und Formaten neue Aufmerksamkeit zukommen lassen, die bislang nur marginale Bedeutung hatten. Dazu zählt an zentraler Stelle das Amateurvideo. Oft behandelt als eine Art Neuentdeckung, werfen virale Amateurvideos etwa von in der Quarantäne musizierenden Familien nicht zuletzt die Frage auf, was an ihnen eigentlich neu ist.

Ich werde im Folgenden in sechs kurzen Einstellungen darlegen, dass sich ausgehend von Corona-Home-Videos ein Einblick in eine kulturelle Logik gewinnen lässt, die weit über das Home Video hinausgeht und auch hinter die Pandemie zurückreicht. Dafür werde ich zunächst in die Thematik der Medienamateure einführen, um sodann über zwei Beispiele aus der Filmgeschichte das Phänomen zu historisieren. In einem weiteren Schritt wird die Perspektive durch eine Berücksichtigung der infrastrukturellen Bedingungen der Distribution und des Publikums erweitert. Die kulturelle Logik, die hier zum Ausdruck kommt, wird sodann mit einem Beispiel aus der künstlerischen Praxis nochmals verdeutlicht, der Online-Performance *Reading Virus* des Kollektivs Folk Memory Project aus der Volksrepublik China. An dieser Performance lässt sich zeigen, dass Amateurmedien nicht nur einen Zugang zu Räumen und Verhältnissen versprechen, die aus ganz unterschiedlichen Gründen normalerweise eher unsichtbar bleiben, sondern auch die medienökonomischen und kunstpolitischen Implikationen der COVID-Krise erfahrbar machen.

Amateur*innen

Die Fragestellung dieses Bandes könnte als Einladung verstanden werden, darüber nachzudenken, ob wir uns in einem Moment befinden, in dem die Unterscheidung von Theater, Film und Fernsehen tendenziell verschwindet, zumal auf einer ontologischen Ebene – immerhin hat zumindest für eine ganze Weile während der Pandemie alles auf

den gleichen kommerziellen plattformbasierten Ökosystemen, von TikTok und Instagram über YouTube bis Zoom, stattgefunden: ob Live-Film, Zoom-Theater oder Plattformfernsehen – alles konvergiert, wie es die (durchaus kontroverse) Konvergenzthese zu den Rundfunkmedien vielleicht auch für die Künste nahelegt. Als Film- und Medienwissenschaftlerin frage ich mich aber, welche Aspekte eines möglichen Transformationsprozesses der performativen Künste aus meiner eigenen disziplinären Perspektive einen theaterwissenschaftlichen Zugang produktiv ergänzen könnten? Neben Fragen der Medialität oder des Medialen möchte ich im Folgenden vorschlagen, hierfür die Schnittstelle zwischen dem Amateurhaften und Professionellen genauer in den Blick zu nehmen, um sodann webbasierte szenische Darstellungen in ihrer Formhaftigkeit zu diskutieren.

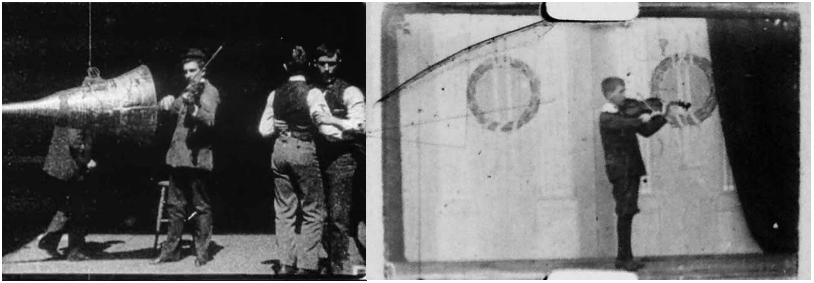
Im Zuge der Corona-Pandemie erlangten eine Reihe von Webvideos eine privilegierte Sichtbarkeit, die sich als Corona-Home-Videos bezeichnen lassen. Wie ich im Folgenden argumentieren möchte, handelt es sich hierbei um vermeintlich private Webvideos von Amateur*innen, die sich in eine Geschichte heimischer Filmpraktiken einschreiben lassen und sich zugleich in wesentlichen Punkten aber auch von Familienfilmen oder Home Movies unterscheiden. Dazu gehört etwa die Frage nach deren Adressierung, also die Frage danach, an wen sich die Videos richten, aber auch die Frage, wie und wo diese Videos als Bewegtbilder zirkulieren. Ein besonders bekanntes Video ist etwa ein Musikvideo der britischen Mittelschichts-Familie Marsh (auf das ich noch zurückkommen werde), aber auch das Video der israelischen Mutter, die mit ihrer Schimpftirade über das Homeschooling viral ging. An diesen beiden Beispielen lässt sich zeigen, wie Corona-Home-Videos Sichtbarkeit gewinnen: Sie ziehen nach dem Hochladen überdurchschnittlich viele *likes* auf sich und werden weiter verlinkt: In einem Schneeball-Effekt werden sie zu einem Knotenpunkt in einem Netzwerk der Aufmerksamkeit, in dem noch mehr Aufmerksamkeit auf sich zieht, was viele schon anschauen, und zwar genau, weil viele sie schon anschauen. Schließlich werden diese Videos aufgrund des Zuspruchs, den sie finden, auch Gegenstand der journalistischen Berichterstattung. Zu den Corona-Home-Videos ließen sich aber auch die unzähligen Challenge-Videos zählen, etwa von Tanzschulen, die ihre Mitglieder in der Pandemie aufforderten, kleine Tanzroutinen zu bestimmten Vorgaben über YouTube einzureichen (und die dann zur öffentlichen Sichtung freigeschaltet wurden¹), oder die privaten Aufnahmen von Balkonen italienischer Städte, auf denen ab März 2020 gesungen und musiziert wurde – sie alle zeugen von der Proliferation

und Vielfalt nichtprofessioneller Videos, die während der Pandemie von Privatpersonen realisiert und sichtbar wurden. Im Weiteren gäbe es auch eine Reihe von Corona-Home-Videos von professionellen Künstler*innen (Schauspieler*innen, Musiker*innen et cetera), die während der Pandemie sich das Home-Video-Format in ganz unterschiedlicher Weise aneigneten, die hier aber aus Platzgründen nicht näher diskutiert werden können.²

Szenische Darstellungen von Amateur*innen wurden bislang besonders dann gerne in der Theater- und Filmwissenschaft diskutiert, wenn sie als be- und verarbeitetes Material, als ‚found objects‘ von künstlerischen Produktionen aufgegriffen wurden. Amateur*innen finden zwar immer wieder auf große Bühnen, aber sie verdanken diese Auftritte immer institutionellen Rahmungen. Zu denken ist da zum einen an das Fernsehen und Sendungen wie *America's Funniest Home Videos* (USA seit 1989, ABC) oder *Pleiten, Pech und Pannen*, der vom Schauspieler Max Schautzer konzipierten Kompilationssendung mit Familienvideos privater Missgeschicke, die zwischen 1986 und 2003 und von 2014 bis 2017 kontinuierlich auf ARD gezeigt wurde. Zu denken ist aber auch an die Einbindung von Laiendarsteller*innen in professionelle Produktionen, etwa in den Arbeiten von Milo Rau oder Rimini Protokoll. Gemeinsam ist allen Beispielen, dass Amateur*innen hier erst Sichtbarkeit erlangen, wenn ihre Darbietungen in ein professionelles beziehungsweise künstlerisches Tun überführt werden.

Auf der linken Seite zwei Männer und ein Geigenspieler: *The Dickson Experimental Sound Film* wurde zwischen 1894 und 1895 von William Dickson gedreht und gilt als der erste Film mit live aufgenommenem Ton; er wurde für das Kinetophone realisiert, ein Proto-Sound-Film-System, welches von William Dickson und Thomas Edison als Kombination aus Kinetoscope und Phonograph gemeinsam entwickelt worden war. Diese spezifische Szene ist aber wahrscheinlich nie in ein Kinetoscope-Programm aufgenommen worden; sie entstand vielmehr als Teil eines Experiments einer medientechnischen Forschungsanordnung. Dass die Aufnahme heute besonders viel Aufmerksamkeit auf sich zieht, hat auch damit zu tun, dass wir zwei Männer vertraut miteinander tanzen sehen – queeres Kino am Anfang der Tonfilmgeschichte.³

Auf der rechten Seite der Illustration ist ein weiteres Filmbild zu sehen: Hier ist es ein Junge, der Geige spielt. *Willi geigt* vom Apotheker und Erfinder Julius Neubronner aus Kronberg ist ein früher Familien- oder Amateurfilm aus Deutschland. Entstanden 1906, also gut zehn



Links: *The Dickson Experimental Sound Film* (William Dickson, USA 1894/95) © public domain (wikimedia commons); rechts: *Willi geigt* (Julius Neubronner, D 1906) DFF – Deutsches Filminstitut & Filmmuseum, Frankfurt.

Jahre nach dem *The Dickson Experimental Sound Film*, gedreht auf dem mittelperforierten 17,5 mm-Format der Heinrich Ernemann AG Dresden. Dieses erste Amateurformat (das unter anderem mit möglichst wenig Material auszukommen versucht, um möglichst preiswert zu sein) ist noch nicht für eine gleichzeitige Tonaufzeichnung ausgelegt – ein Mangel, der in der Vorführung des Filmstreifens aber nicht nur kompensiert wurde, sondern vielleicht auch seinen Charme ausmacht:

Die mit *Willi geigt* betitelten Amateuraufnahmen zeigen den Sohn Julius Neubronners mit der Geige vor einer Kulisse im Garten. Bei der Vorführung des Films stand Willi Neubronner mit der Geige hinter der Leinwand und spielte möglichst originalgetreu zum Film die Musik.⁴

Diese beiden Filmbeispiele eint offensichtlich, dass in beiden Aufnahmen Geige gespielt wird, sie dokumentieren beide eine musikalische Darbietung, eine szenische Darstellung.

Die plattformbasierte Medienökologie

Neben dem offensichtlichen Umstand, dass die beiden frühen Szenen jemanden beim Geigenspielen zeigen, verbindet die Filme noch etwas anderes: Sie waren ursprünglich nicht für eine öffentliche Rezeption gedacht; beide sind – um es in den Begriffen von Roger Odins Semio- pragmatik zu formulieren – in einem institutionellen Rahmen entstanden, der kein Publikum außerhalb des Kreises der Machenden vorsah.⁵ So war der Laborfilm von William Dickson und Thomas Edison für ein Experiment gedreht und der Familienfilm von Julius Neubronner für firmen- bzw. familieninterne Zwecke gedacht. Die an der Produktion und Rezeption beteiligten Personenkreise fallen im

Falle von Neubronner sogar weitgehend zusammen, was für Roger Odin übrigens den Familienfilm von anderen Gebrauchsfilmern unterscheidet.⁶

Nun hat sich aber die Wahrnehmung von Medienamateur*innen in den letzten Jahren substantiell verändert. Eine zentrale Rolle spielen dabei die gerne als *soziale Medien* oder als *Social Media Entertainment* (SME)⁷ bezeichneten Plattformen⁸ wie etwa YouTube und Facebook. Diese haben sich, wie Anne Helmond und Fernando van der Vlist betonen, seit Mitte der 2000er Jahre

von sozialen Netzwerkdiensten, die ›auf‹ der Infrastruktur eines offenen Webs entwickelt wurden, zunächst zu geschlossenen Plattformen für soziale Medien und dann zu geschlossenen plattformbasierten Ökosystemen mit groß angelegten Netzwerken inklusive damit verbundener Anwendungen und Integrationen entwickelt.⁹

Die letzte Phase der Entwicklung der sozialen Medien wird gerne auch Wechselspiel zwischen Prozessen der *Plattformisierung* der Infrastruktur und der *Infrastrukturalisierung* der Plattformen theoretisiert.¹⁰

In der Geschichte des Amateurfilms stellen die SME-Plattformen eine doppelte Zäsur dar, weil sie erstmals ermöglichen, private Filme über den eigenen Kreis hinaus zugänglich zu machen. Der anfängliche Werbeslogan von YouTube bringt genau diese Koppelung von Amateur-Medienpraxis und Reichenweitenmedium zum Ausdruck. Dieser lautete: »YouTube – Broadcast Yourself« – also: Geh selbst auf Sendung! Mach dich selbst zum Star deiner Sendung!

Zum Zweiten basiert das Geschäftsmodell von Plattformen wie YouTube, TikTok, Instagram, aber auch Twitter genau darauf, die Medienproduktion von Amateur*innen abzuschöpfen und Geldwert zu machen. Das Geschäftsmodell dieser plattformbasierten Ökosysteme ist insofern mit dem des kommerziellen Fernsehens vergleichbar, als es darum geht, die Aufmerksamkeit, die mit kostenlosen Inhalten gebunden wird, an Werbekund*innen weiterzuverkaufen. Zugleich gehört zu diesem Geschäftsmodell, dass sowohl der vernetzte Inhalt als auch die vernetzten Kund*innen unablässig weitere Daten, also weiteren Rohstoff für die digitale Ökonomie erzeugen.

Das eigentlich Neue der genannten Plattformen besteht zuge-spitzt darin, dass es sich um Medienanbieter handelt, die das Publikum auch gleich die Inhalte liefern lässt: Der größte Teil des ›content‹ stammt von den ›Usern‹ – also den Nutzer*innen selbst. Das ist ein



One Day More (Marsh Family, 29. März 2020 auf Facebook und YouTube gepostet, <https://www.youtube.com/watch?v=JbDPdLsFPkc>) Screenshot.

wenig so, als würden Hollywood-Studios, die im Grunde in erster Linie Distributionsorganisationen sind, für Filme nicht mehr bezahlen, sondern sich diese schenken lassen und den ganzen Erlös aus ihrer Auswertung für sich behalten. Fairerweise muss man festhalten, dass YouTube früh schon dazu überging, erfolgreiche ›content provider‹ an den Werbeeinnahmen partizipieren zu lassen (wobei wir auch wissen, dass die entsprechenden Algorithmen nicht alle Beiträge gleich behandeln, um es mal diplomatisch zu formulieren); die so entstandenen Millionenvermögen der YouTube- und Instagram-Celebritys schaffen wiederum einen weiteren Anreiz für Amateur*innen, auf eigene Kosten Inhalte zu produzieren und hochzuladen.

Willi geigt gehört aber nicht nur in die Geschichte des Amateur- oder Familienfilms; seine Aufführungspraxis verweist auch auf eine weitere Genealogie häuslicher Beschäftigung in Verbindung mit performativen Aktivitäten: die Hausmusik. Ich möchte den Faden der Hausmusik für einen Moment aufnehmen, um ein Corona-Video genauer in den Blick zu nehmen: Eine Parodie von *One Day More* aus dem Musical *Les Misérables* (FR 1980, respektive GB 1985, Musik: Claude-Michel Schönberg; Musical-Buch: Alain Boublil), dargeboten von der bereits erwähnten sechsköpfigen Familie Marsh aus Kent in England, ein Video, das am 29. März 2020 auf Facebook hochgeladen und sofort ein viraler Hit wurde. Der Charme dieses Stücks Hausmusik besteht zunächst darin, dass der Songtext auf die Corona-Situation und den ersten *Lockdown* adaptiert wurde. Noch wichtiger scheint mir das improvisierte häusliche Setting: ein häusliches Ad-hoc-

Aufnahmestudio mit immerhin drei Mikrofonen auf Stativen, das Ganze im Reihenhaus vor zugezogenen Gardinen. Dem Setting im häuslichen Raum, das auf professionelle Standards anspielt, entspricht in der Form ein Changieren zwischen Performance und ›Probe‹, zwischen Darbietung und Auf- und Abbau einer Szene, wie es viele Heimvideos und private Filme kennzeichnet.¹¹ So beginnt das Video im Grunde ›zu früh‹ – noch sind nicht alle auf ihrem Platz und für die Aufnahme bereit und auch zwischendurch fällt der eine oder die andere immer wieder mal ›aus der Rolle‹. So wie im Dokumentarfilm ›private Momente‹ eine gewisse Unmittelbarkeit suggerieren oder als authentifizierender Effekt funktionieren, sind es auch hier diese Momente des Aus-der-Rolle-Fallens, die ein befreiendes Gegengewicht zum disziplinierenden Familialismus schaffen, von dem Hausmusik nie ganz frei ist. Es sind diese kurzen Blicke ›hinter die Kulisse‹, die einen Schlüssel zum Erfolg des Videos liefern, mindestens ebenso sehr wie die Darbietung selbst. Ein knappes Jahr nach dem viralen Hit berichtet auch die *New York Times* über die Marsh-Familie, und zwar mit einer Anspielung auf die Familie Trapp aus *Sound of Music* (Meine Lieder – meine Träume, USA 1965), einem der erfolgreichsten Musicals aller Zeiten. Die Schlagzeile des Artikels vom 19. Februar 2021 lautet: *Van Trapped: The Family Is Trapped Inside, So Why Not Sing Parodies:*

In a time when there has been little cause for celebration, the Marshes are just some of the many people around the world who have embraced music as a way to boost morale or income, and to cope with a pandemic that has confined many people inside. During the first wave, Italians sang from their balconies, mariachi bands in Mexico played in the streets, and the percussion of people banging pots to celebrate frontline workers became a nightly soundtrack in New York and other cities.¹²

Wer nicht selbst vor Ort war, hat die genannten musikalischen Darbietungen weitgehend über Amateuraufnahmen wahrgenommen, die auf digitale Plattformen gestellt und sodann von redaktionell betreuten Medien aufgegriffen und weiterverbreitet wurden. Die Betreiber*innen der digitalen Plattformen selbst haben schnell verstanden, dass für sie die Pandemie eine große Chance darstellt, ihre ohnehin schon exorbitanten Gewinne weiter zu steigern.¹³ Dass hier die Familie (beziehungsweise ein familialistischer Diskurs um die Kleinfamilie) als Angelpunkt entsprechender Bemühungen gewählt wurde, erstaunt nicht. Schon Susan Sontag wies durchaus kritisch darauf hin, dass zwi-

schen der privaten Fotografie und der Familiengründung fast ein moralischer Zusammenhang bestünde, insofern

keine Aufnahmen von Kindern zu machen – insbesondere, wenn sie noch klein sind – [...] als Zeichen elterlicher Gleichgültigkeit [verstanden wird], wie es andererseits als Zeichen jugendlicher Auflehnung gilt, sich nicht für ein Examensfoto zur Verfügung zu stellen.¹⁴

Patricia Zimmermann zitiert in diesem Zusammenhang die Untersuchung eines Kameraherstellers von 1954:

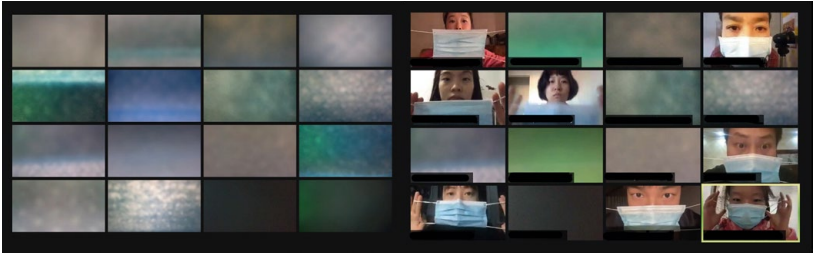
Bell and Howell's internal marketing studies confirmed that photographing children compelled families to purchase amateur-film equipment; typical consumers who had one or two children at the time of purchase shot movies most frequently.¹⁵

Allerdings wählen heutzutage digitale Plattformen mitunter den umgekehrten Weg, indem sie die medialen Formate der Kinder an die Eltern heranzutragen versuchen. Dass die Eltern sich auf das Format der Kinder einlassen, trägt sicherlich zur Attraktivität des Marsh-Videos für YouTube bei. In besonders augenfälliger Weise ist die Generationenumkehr der Formate aber während der Pandemie TikTok gelungen. Die chinesische Firma TikTok hatte 2014 noch unter dem Namen *musical.ly* als Lipsync-App vor allem bei Mädchen und jungen Frauen zunächst in den USA und nach dem Zusammengehen mit TikTok im Jahre 2017 auch in Asien und danach global große Erfolge erzielt. Spätestens durch die Pandemie ist die Plattform *erwachsen* geworden, was mit einer gleichzeitigen Domestizierung ihrer Formate und Inhalte einherging. In Pandemie-Zeiten löst TikTok die traditionellen Praktiken von Fotografie und Heimkino als »Medien des Bonding«¹⁶ ab. So lautet eine Schlagzeile von *CNN* vom April 2020: »Stuck at home, families find a new way to bond: creating TikTok videos«.¹⁷ Für TikTok ergaben sich dadurch nicht zuletzt positive Image-Effekte. Die Plattform ist dafür bekannt, Beiträge zu löschen, die der chinesischen Regierung missfallen, etwa solche über die Verfolgung der Uiguren in der nordwestchinesischen Provinz Xinjiang. Sowohl die Trump- wie auch die Biden-Administration versuchen die Reichweite der App aufgrund ihrer Nähe zu den chinesischen Machthabern zu kontrollieren. Insofern kam TikTok die Möglichkeit, sich als Community zu präsentieren, in der man sich gegenseitig positiv unterstützt, sehr entgegen. Im

entsprechenden Artikel von *CNN* wird TikTok's CEO Alex Zhou mit den folgenden Worten zitiert: »This may be a serious time, but on TikTok it can still be joyful – and deeply inspiring.«¹⁸ Der *CNN*-Artikel geht sogar noch einen Schritt weiter: »If it's making silly videos on a music app, fine. When the basic rhythms of life are so deeply, painfully altered, even the smallest creation can feel like a necessary work of art.«¹⁹

Auch die Familie Marsh²⁰ bespielt inzwischen TikTok – allerdings (noch) mit wenig Erfolg, so stehen den 226 Abos auf TikTok 101 000 Abonnent*innen auf YouTube gegenüber. Auch auf Facebook, Instagram und Twitter ist die Familie Marsh präsent. Seit ihrem Hit vom März 2020 haben die Marshs eine Reihe von weiteren Coverversionen produziert und hochgeladen. Über Patreon (einen so genannten Social-Payment-Service-Anbieter) können ihre Fans sie mit einem monatlichen Betrag (zwischen vier und 41,50 Euro) regelmäßig unterstützen. Die Reichweite (die neue ›Währung‹ der Plattformökonomie) ist mit 171 zahlenden Unterstützer*innen allerdings bescheiden.²¹ Wenn man sich den YouTube-Kanal der Familie Marsh genauer anschaut, stellt man fest, dass die ersten Coverversionen bekannter Stücke schon 2018 hochgeladen wurden, also lange vor der Pandemie. Erst mit der Pandemie fanden die Marshs aber ein Publikum, das über den Familien- und Gruppenkreis hinausreichte. Ähnlich die israelische Mutter, die mit ihrer Schimpftirade gegen das Homeschooling viral ging: Sie hatte sich vor der Pandemie auf YouTube als Stand-up-Comedian versucht, mit limitierter Resonanz. In beiden Fällen schuf die Pandemie die Bedingungen für das, was im Showgeschäft *Durchbruch* heißen würde: einen sprunghaften Zuwachs an Aufmerksamkeit (die aber ebenso rasch wieder verloren gehen kann). Es scheint also so zu sein, dass auch für Videos von Amateur-Performer*innen gilt, dass Übung eine Voraussetzung für Erfolg bildet – eine notwendige, aber natürlich keine hinreichende. Die Zahlen für die Bezahlfassungen der Marsh-Family-Videos zeigen auf jeden Fall an, dass es sich um ›content‹ handelt, für den es kein bezahlendes Publikum gibt.²²

Bedenkt man, dass die Marshs schon länger YouTube-Videos produzieren und hochladen, dann stellt sich die Frage, ob das, was sie in *One Day More* machen, überhaupt noch Hausmusik im engeren Sinne ist, insofern darunter eine musikalische Betätigung in einem nicht-öffentlichen Rahmen verstanden wird. Allerdings lässt sich YouTube auch nicht ohne Weiteres als öffentlicher oder privater Raum verstehen. Insofern verweist die Hausmusik der Marsh-Familie auch darauf, dass unter Bedingungen der SME-Plattformen eine Reihe von etablierten Unterscheidungen nicht mehr so einfach zu treffen sind – zwischen



Reading Virus (The Folk Memory Project, Künstlerhaus Mousonturm Frankfurt, 18. Dezember 2021, Online-Performance) Screenshots der Autorin.

dem Öffentlichen und dem Nicht-Öffentlichen, aber auch dem Amateurhaften und dem Professionellen, dem Alltäglichen und dem Nicht-Alltäglichen. Mehr noch: Das Geschäftsmodell der SME-Plattformen basiert darauf, genau diese Unschärfe zu bewirtschaften.

Die Pandemie als Brennglas, Katalysator oder Krise

Wenn die Corona-Krise als Brennglas funktioniert, wie zuweilen behauptet wird, rückt sie für die Film- und Medienwissenschaft die Relevanz der Infrastruktur und der Distribution beziehungsweise das Scharnier zwischen Herstellung und Aufführung, zwischen Produktion und Konsum hervor, die mehr Aufmerksamkeit verdient, als dies bislang der Fall war. Distribution, das wird im Falle der Corona-Home-Videos nochmal deutlich, ist nicht einfach ein neutraler Kanal, die an sich langweilige und unglamouröse Praxis der Vermittlung von Formaten und Inhalten an ein Publikum. Distribution besteht auch nicht nur darin, Inhalte beziehungsweise Formate räumlich von einem Ort an den anderen zu bringen. Distribution *schafft* Räume: etwa den virtuellen kulturellen Raum, in dem die Hausmusik der Marsh-Family plötzlich ein globales Publikum findet. Sie schafft Infrastrukturen für Formate und wirkt damit generativ auf das, was wir Kultur und die Künste nennen: Eine Plattform wie YouTube gibt Amateuren nicht nur die Möglichkeit, endlich ihre alten Familienfilme einem globalen Publikum zu zeigen; sie schaffte den Anreiz, neue Formate zu entwickeln, sich in Formaten zu üben und Dinge auszuprobieren, bis zum Durchbruch – oder auch nicht.

Eine wichtige – wenn auch nicht neue – Lektion aus der Pandemie lautet also: Nicht nur Texte und Werke gilt es anzuschauen, wenn man die Künste verstehen will, sondern auch Verlage, Agenturen, Sales Companys und Verleihe, die App-Ökologien und Plattformen und ihre Infrastrukturen, und zwar unter dem Gesichtspunkt der Distribution als generativem Faktor.

In seinem Beitrag *Pandemic Media. Preliminary Notes Towards an Inventory* vertritt Malte Hagener die These, dass der Splitscreen zur Signatur der Pandemie geworden ist, was in erster Linie mit den Videotelefonie-Diensten und ihren Darstellungskonventionen zu tun hat.²³ Der paradigmatische Videotelefonie-Dienst der Pandemie ist zweifelsohne Zoom: Leute kommunizieren miteinander, die nebeneinander zu sehen sind, in der Regel in einem kuratierten Interieur. Zoom hat sich während der Pandemie zum beliebtesten virtuellen Raum für alle möglichen Bereiche entwickeln können (und dies trotz datenschutzrechtlicher Probleme),²⁴ so auch als »Bühne« für performative Darbietungen. Bands, die sonst in amerikanischen Talkshows auftraten, spielten auf Zoom zusammen, jedes Mitglied in seinem Wohnzimmer oder Heimstudio. Die Pandemie drängt so auch die Profis zurück ins Private; dazu gehören auch die am *Folk Memory Project* beteiligten Dokumentarfilmer*innen, die in unterschiedlichen Konstellationen seit 2010 an einem umfangreichen Film- und Archivprojekt arbeiten, das sich zunächst mit der großen Hungersnot von 1959 bis 1961 in der Volksrepublik China auseinandergesetzt hat.²⁵ Für das Argument dieses Aufsatzes ist aber kurz noch weiter zurückzublicken: Ende der neunziger Jahre entstehen in der Volksrepublik China eine Reihe dokumentarischer Filmarbeiten, die sich sukzessive als Erneuerungsbewegung des chinesischen Dokumentarfilms etablieren können.²⁶ Eine wichtige Figur ist hier Wu Wenguang, der später auch das *Folk Memory Project* mitinitiiert und in seinem 2006 auch im Englischen erschienenen Manifest *DV: Individual Filmmaking* für ein dokumentarisches Schaffen plädiert, das mit einfachen – mitunter für den Amateurmarkt entwickelten Mitteln – realisiert wird und mit den Gefilmten auf Augenhöhe kommuniziert.²⁷ 2005 initiiert Wu Wenguang das *China Village Self-Governance Film Project*, bei dem Landarbeiter*innen Kameras bekommen, um ihre eigenen Filme zu machen, nachdem sie auch ein kleines Training bekommen hatten. Für meinen Zusammenhang hier ist hier der Hinweis wichtig, dass sowohl das *China Village Self-Governance Film Project* wie auch das *Folk Memory Project* auch Amateur*innen als Autor*innen integriert.

2021 hat nun eine Gruppe des *Folk Memory Projects* auf der Grundlage eines Konzeptes von Wu Wenguang und Zahng Mengqi die Zoom-Performance *Reading Virus* im Rahmen der internationalen Tagung *Visible Evidence* für das Künstlerhaus Mousonturm in Frankfurt erarbeitet. Man könnte vermuten, dass das Format der Zoom-Performance in erster Linie als Alternative auf die zeitweilig geschlossenen Kinos entstanden sei. Allerdings können, wie erwähnt,

die Filme des *Folk Memory Projects* in der Volksrepublik China auch in nicht-pandemischen Zeiten nicht in Kinos gezeigt werden, da ihnen die notwendige Zulassung der Behörden fehlt. Spannend an *Reading Virus* ist etwas anderes. Über eine Videokonferenz-Plattform – in diesem Fall Zoom – entsteht hier eine künstlerisch-mediale Intervention, die zugleich eine Entgrenzung des filmischen, televisuellen und theatral-performativen Raumes darstellt: eine Art Live-Film, Zoom-Ballett oder Closed-Circuit-Television-Performance – produziert, verteilt, und rezipiert im virtuellen Raum der Zoom-Plattform. Sechzehn Mitglieder sitzen, wie sich nach und nach zeigt, in ihren Privaträumen verteilt über die ganze Welt vor ihren Laptops und schalten ihre Kameras an. Was zunächst wie ein abstraktes Mosaik aussieht, sind die chirurgischen Gesichtsmasken, die die Kameras bedecken, dann langsam als Mund-Nasen-Bedeckungen in den Blick kommen und mit denen sodann eine Choreografie von Sicht- und Unsichtbarkeit, von Gemeinsamkeit und Differenz entsteht. Im Laufe des Stücks werden die (privaten) Räume, in denen die Performer*innen im Zoom-Call sitzen, sichtbar – mal geraten Details ins Bild, mal wird der Raum zu einer Bühne; dazwischen Texttafeln und zehnminütige Zusammenschnitte aus laufenden und vergangenen Videoarbeiten, die die Beteiligten in ihren Dörfern realisierten. *Reading Virus* entwirft einen neuen Raum von Möglichkeiten – des Ausdrucks, der Zusammenarbeit über Distanzen, seien diese geografisch, altersbedingt et cetera, aber auch im Produktivmachen von Formatierungen, von Begrenzungen, die den Raum des Sag- und Zeigbaren erweitern. Dass dabei auch Amateur*innen auf vielfältige Weise eine Rolle spielen, verweist auf die Produktivität der Verstrickung von Amateurhaftem und Professionellem.

Wenn die Distribution neue Räume und neue Formate schafft, dann ist diese Performance dafür ein Beispiel: Das Internet wird zum Raum der Koppelung, des Vergleichs und der Bewertung von Räumen, in denen Amateur*innen ihrer Leidenschaft nachgehen, aber auch zur Koppelung der Räume der Profis mit denen der Amateur*innen. Aber vielleicht noch wichtiger ist, dass das *Folk Memory Project* eine erfolgreiche Kooptierung kommerzieller Infrastrukturen darstellt und damit auch Nutzungsmöglichkeiten von SME-Plattformen jenseits von Familialismus und individuellen Karrierelogiken aufzeigt, also nicht nur der digitale Camcorder und das Smartphone, sondern auch Zoom als medientaktische Konstellation.²⁸

Für wertvolle Hinweise bedanke ich mich bei Simone Nowicki und Benjamin Wihstutz.

- 1 Siehe zum Beispiel *Disco Dancer 2.0 | Mother Daughter/Son Online Dance Competition | ABCD Dance Factory* vom Mai 2021. Aus einer Tanzschule in Ahmedabad, Indien; <https://www.youtube.com/watch?v=GrCJ9wG0I9Q> (Abruf: 21. Februar 2022).
- 2 Spannende Beispiele wären hier Mandy Patinkins Kampagnen-Video *Doom and Gloom* für den US-Wahlkampf 2020 (<https://www.youtube.com/watch?v=-j7Bm7lBLRA>; Abruf: 21. Februar 2022), Tygga und Curtis Roachs *Bored in the House* (<https://www.youtube.com/watch?v=YBsPE6yHH9>; Abruf: 21. Februar 2022) oder auch die eigenartige pseudo-amateurhafte Stand-up-Show *Inside* von Bo Burnham, die im Mai 2021 als Netflix-Special vom gleichnamigen Streamingdienst veröffentlicht wurde.
- 3 Russo, Vito: *The Celluloid Closet: Homosexuality in the Movies*, New York 1981, S. 6 – 7.
- 4 Siehe: *Willi geigt* (Regie: Julius Neubronner, D 1906) <https://www.filmportal.de/video/willi-geigt> (Abruf: 29. Januar 2022).
- 5 Im Unterschied zur Filmsemiotik geht die Semiopragmatik davon aus, dass die Bedeutung vom Filmen nicht allein von ihrer Semantik und Syntax abhängt, sondern sich aus einer institutionell geprägten Rezeptionspraxis ergibt. Der Begründer dieses Ansatzes, Roger Odin, schlägt entsprechend verschiedene Lektüremodi vor, dazu gehört etwa der fiktionalisierende oder der dokumentarisierende Modus. Vgl. dazu: Odin, Roger: *Kommunikationsräume. Einführung. Die Semiopragmatik*, Hamburg 2019.
- 6 Ebd.
- 7 Cunningham und Craig haben dafür den nützlichen Begriff ›social media entertainment‹ (SME) geprägt. Siehe hierzu: Cunningham, Stuart/Craig, David: *Social Media Entertainment: The New Intersection of Hollywood and Silicon Valley*, New York 2019.
- 8 Der Plattform-Begriff bleibt durchaus ambivalent; Tarleton Gillespie etwa hat darauf hingewiesen, dass Unternehmen wie YouTube oder Meta die Konnotationen des Begriffes strategisch nutzen, um sich als neutrale Vermittler zu positionieren und ihr eigenes Handeln herunterzuspielen. Vgl. dazu: Gillespie, Tarleton: »The Politics of ›Platforms‹«, in: *New Media & Society* 12 (2010), H. 3, S. 347 – 364.
- 9 Helmond, Anne/van der Vlist, Fernando N.: »Social Media and Platform Historiography: Challenges and Opportunities« in: *Journal for Media History* 22 (2019), H. 1, S. 6 – 34. Siehe hierzu: <https://www.tmgonline.nl/articles/434/> (Abruf: 21. Februar 2022), hier S. 7. Übersetzung der Autorin.
- 10 Plantin, Jean-Christophe et al., »Infrastructure Studies Meet Platform Studies in the Age of Google and Facebook,« in: *New Media & Society* 20 (2018), H 1, S. 293 – 310.
- 11 Vgl. Schneider, Alexandra: *Die Stars sind wir. Heimkino als filmische Praxis*, Marburg 2004.
- 12 Kwai, Isabella: »Von Trapped: The Family Is Stuck Inside, So Why Not Sing Parodies?«, in: *New York Times*, 19. September 2021 (Hervorhebung im Original), <https://www.nytimes.com/2021/02/19/world/europe/virus-YouTube-Marsh-family.html> (Abruf: 21. Februar 2022).
- 13 Rushe, Dominic: »The richest Americans became 40% richer during the pandemic«, in: *The Guardian*, 5. Oktober 2021, <https://www.theguardian.com/media/2021/oct/05/richest-americans-became-richer-during-pandemic> (Abruf: 21. Februar 2022).
- 14 Sontag, Susan: *Alice in bed: a play in eight scenes*, New York 1993, S. 14 f. Allerdings verhält es sich heute mit der medialen Selbstdarstellung doch ein bisschen komplizierter. Susan Sonntag bezieht sich auf private Aufnahmen im engen Sinn, die auch weitgehend in diesen Räumen verblieben, wie etwa die privaten Super-8-Aufnahmen von Familienfeiern und Urlaubsreisen.
- 15 Rodden Zimmermann, Patricia: *Reel Families: A Social History of Amateur Film*, Bloomington 1995, S. 123.
- 16 So wurden in den 1990ern Ultraschallaufnahmen des Ungeborenen bezeichnet. Im Grunde ging es dort darum, schwangere Frauen von Abtreibungen abzuhalten.

- 17 Willingham, AJ: »Stuck at home, families find a new way to bond: creating TikTok videos«, in: *CNN*, April 19, 2020, <https://edition.cnn.com/2020/04/19/us/tiktok-coronavirus-quarantine-dance-trnd/index.html> (Abruf: 21. Februar 2022). »So absurd das aus heutiger Sicht scheinen mag, schon 2010 hatte Apple erkannt, dass sich mit dem Familienfilm 2.0 gut Geld verdienen lässt; damals lancierte nämlich Apple ihre eigene Videotelefonie FaceTime mit dem Versprechen eines Live-Home-Movies (https://www.youtube.com/watch?v=cKOLp_lGo14; Abruf: 21. Februar 2022).
- 18 Ebd.
- 19 Ebd.
- 20 Siehe: <https://www.marshfamilysongs.com/> (Abruf: 21. Februar 2022).
- 21 Siehe: <https://www.patreon.com/marshfamilysongs> (Abruf: 21. Februar 2022).
- 22 Sarah Cooper ist ein anderes interessantes Beispiel: Das Format, mit dem sie bekannt wurde, die Lipsynch-Videos zu Trump-Tonspuren, hat gut funktioniert, verlor aber aufgeblasen zu einer Netflix-Show an Reiz, und als Comedian ist sie nicht überdurchschnittlich genug, um die mit dem Format gewonnene Aufmerksamkeit in einen Karrieresprung zu übersetzen.
- 23 Siehe hierzu: Hagener, Malte: »Preliminary Notes Towards an Inventory«, in: Keidl, Philipp Dominik et al. (Hg.): *Pandemic Media*, Lüneburg 2020, S. 33 – 42.
- 24 Für eine pointierte medienwissenschaftliche Diskussion der Videotelefonie seit der Pandemie, siehe: Distelmeyer, Jan: »Programmatische Verhältnisse. Wer oder was lebt in Zoom? Fragen an die neue Normalität von Videokonferenzen«, in: *Cargo Nr. 49* (2021), S. 28 – 43.
- 25 In diesem Kontext sind diverse Dokumentarfilme und ein inzwischen von der Bibliothek der Duke University geführtes digitales Oral-History-Projekt hervorgegangen, zum Projekt siehe hierzu: <https://docubase.mit.edu/project/the-folk-memory-project/> und <https://repository.duke.edu/dc/memoryproject> (Abruf: 29. Januar 2022). Einen Einblick in das Archivprojekt findet sich hier: *Delving for Memories: An Exploration of Wu Wenguang's The Memory Project*, https://www.youtube.com/watch?v=KQfbE_sCgtw (Abruf: 21. Februar 2022).
- 26 Dies ist insofern neu, als die digitalen Videofilme unabhängig – also außerhalb staatlich kontrollierter Produktions- und Distributionskanälen – entstehen und mitunter auch eine kritische Reflexion einer staatskapitalistischen Wende in der Volksrepublik anklingen lassen.
- 27 Dazu gehört auch, dass die Kamera durchaus auch mal zwischen dem Regisseur und den Gefilmten hin- und hergereicht wird. Siehe hierzu: Wenguang, Wu: »DV: Individual Filmmaking«, aus dem Chinesischen von Clayton, Cathryn, in: *Cinema Journal* 46 (2006), H. 1, S. 136 – 140. Siehe dazu auch: Berry, Chris. »Wu Wenguang: An Introduction,« in: *Cinema Journal* 46 (2006), H. 1, S. 133 – 136.
- 28 Siehe dazu: Garcia, David/Lovink, Geert: »The ABC of Tactical Media«, 10. Januar 2008, <http://www.tacticalmediafiles.net/articles/3160> (Abruf: 25. Februar 2022).

Affektrepertoires der Selbsteuphorisierung

Kleine Anthropologie des gestreamten Konzerts

Ein Konzert braucht einen Konzertsaal. Es braucht ein Publikum. Es braucht Backstageräume und Prohebühnen, einen steten Wechsel der Instrumente, Kostüme, der Szenerien und Tänzer*innen, eine Lichtregie und Knopfkopfhörer, die das soeben gespielte in bestmöglicher Klangqualität den Musiker*innen jeweils direkt ins Ohr zurücksenden. Es braucht vielleicht eine direkte Beteiligung des Publikums, es braucht Fanchöre und ausrastende, besessene Megafans, es braucht diverse Bars und Hallen voller Toiletten, ein Mischpult am akustisch besten Platz im Raum, es braucht Einlasskontrollen und Garderoben, es braucht VIP-Lounges und die jüngsten Fans, die die Absperrgitter ganz vorne, unmittelbar vor der Bühne drohen zum Einsturz zu bringen. Es braucht auch große Monitore, um das Bühnengeschehen auch den fernsten Zuschauer*innen hinreichend sichtbar darbieten zu können.

Seit den ersten Monaten der Covid-19-Pandemie im März 2020 sind so einige dieser ewigen Wahrheiten des Livekonzerts, des Openairfestivals und des Sommerraves zum Einsturz gebracht worden. Denn die musikalische Konzertpraxis hat bis in das Jahr 2021 hinein etliche neue, teils nicht ganz so neue, doch insgesamt sehr unterschiedliche Formate hervorgebracht. Formate, die den Mangel an Liveauftritten und Liveshows offenbar machtvoll wieder ausgleichen sollten. Welche neuen Konzertformate konnten wir erleben? Wir erlebten etwa Tanz- und Gesangsperformances, die direkt aus dem Wohnzimmer der Starsänger*in gestreamt wurden, so etwa durch Róisín Murphy;¹ Performances, die seither und solange die Plattformen es wollen abrufbar bleiben, in ihrer ganzen Unfertigkeit, ihrer Selbstbegeisterung und beherzt und wohlhabend dilettierenden Selbstverständlichkeit. Róisín Murphy tanzte in ihrem Wohnzimmer, ein paar Farbfilter wurden darübergelegt sowie ein wenig Greenscreen-Effekte. Glitzernde Kostüme, Pailletten, exaltierte Tanzbewegungen – das musste reichen.

Wir konnten aber auch der fast zehnstündigen Studioaufführung einer Komposition folgen, die aus gutem Grunde eher selten aufgeführt wird – beeindruckend etwa eine Aufführung rund siebzig Jahre nach der Entstehung, zu der es eine imponierende Phalanx von über

einem Dutzend Pianisten brauchte wie David Tudor, Christian Wolff, James Tenney, John Cale, David Del Tredici, Joshua Rifkin oder John Cage.² 2020 nun wurden Erik Saties *Vexations* (1893) allein vom Pianisten Igor Levit aufgeführt, in einem Aufnahmestudio in Berlin-Pankow. Das Stück selbst besteht lediglich aus drei Notenzeilen, die laut Partitur 840 Mal wiederholt werden sollen. Zu jenem Zeitpunkt, dem 30. Mai 2020, war Igor Levit nicht allein als faszinierender und hingebungsvoller Interpret der Klavierwerke von Beethoven, Bach oder Schostakowitsch bekannt; seine sogenannten »Hauskonzerte«,³ die er direkt aus seiner Wohnung streamte und für die er an jedem aufeinanderfolgenden Abend ein neuerlich überraschendes Programm von Stücken zusammenstellte, hatten vielen Menschen im Homeoffice die Wochen des Shutdowns im deutschsprachigen Raum wenigstens zeitweise, ab 19 Uhr, erträglicher erscheinen lassen. Diese Safe Spaces des Abendkonzerts brach er nun auf in den radikal quälerischen Endlosraum einer über achthundertmaligen unerträglichen Wiederholung. Wir, seine Zuschauer*innen, konnten ihm bei diesem quälerischen Exerzitium folgen – und noch heute ist das gesamte Konzert archiviert. Alle Phasen der Euphorie, der Erschöpfung, der Ermüdung, des Auffassens, des Ekels, des Selbsthasses, des Satie-Hasses, des Durchhalten-Wollens und des kraftvollen Durchpeitschens bis zum Ende können immer und immer wieder begutachtet werden. Wie die Notenblätter zu Boden fallen. Wie der Pianist einsinkt. Wie er nur sehr gelegentlich austreten und sich wieder sammeln muss.

Schließlich entstanden auch zahlreiche kollaborative Performances auf TikTok oder Instagram, bei denen durchaus die Frage erlaubt war, ob es sich hier tatsächlich noch um Konzertperformances oder doch eher um eine frei zugängliche Form des räumlich weitverstreuten Improvisierens und Jammens über Länder- und Sprach-, Ästhetik- und Ausbildungsgrenzen hinweg handelte. Es entstand etwa ein Musical auf Grundlage des Filmstoffes *Ratatouille* (2007), dessen Aufführung als Benefizkonzert mit Genehmigung des Rechteinhabers Walt Disney Company sogar weltweit gestreamt werden durfte.⁴ Oder es entstand eine Endlosperformance auf Grundlage des Sea-Shantys *Wellerman*,⁵ der dem Sänger, der die nachfolgenden Performances angeregt hatte, sogar einen Plattenvertrag mit Universal einbrachte, samt einem beachtlich produzierten Musikvideo.⁶ Doch an den Erfolg und die Reichweite der ursprünglichen TikTok-Videos konnten diese Plattenproduktionen dann keineswegs anknüpfen.

Als Zuschauer und Zuhörer solcher Konzerte und Performances stellte ich mir dann immer wieder eine Frage: Wodurch kennzeichnet

sich denn nun dieses sehr intensive und vergleichsweise neue post-digitale Musikleben und seine gestreamten Konzerte und kollaborativen Performances? Warum aber sollten diese Performances denn überhaupt post-digital genannt werden? Fanden sie nicht mitten in digitalen Apparaturen, Dispositiven und Medienökologien statt? Waren sie nicht eher der Höhepunkt digitaler Performancepraxis?

Ich folge mit dem Begriff des *Post-digitalen* dabei einer Definition von Florian Cramer. Cramer sieht eine post-digitale Welt oder Periode vor allem charakterisiert durch eine »Ernüchterung der Gegenwart [...], in der die Faszination für Computersysteme und Gadgets selbst historisch geworden ist.«⁷ Diese Ernüchterung vor den historisch gewordenen Tools und Interfaces scheint mir auch in den Performances der Streamingpandemie überdeutlich erkennbar zu sein. Im Folgenden möchte ich dies anhand von zwei Beispielen belegen und näher untersuchen. Einmal am Beispiel des aus Dallas, Texas stammenden Performers Marc Rebillet, der schon seit vielen Jahren online seine Musik performt, improvisiert und sich von Hörer*innenanrufen anfeuern und anregen lässt; zum anderen am Beispiel der Musikerin, Komponistin, Performerin und Sängerin Amanda Palmer, aufgewachsen in Massachusetts, deren Karriere ebenfalls seit vielen Jahren ohne eine *major label*-Struktur auskommt und sich ganz auf Crowdfunding, Nähe zu Fans und einen erstaunlich kraftvollen Willen zur nicht-distanzierten Berühmtheit stützt – und sich dadurch ein erstaunliches Charisma erarbeitet hatte. Beiden Performer*innen gelang es während der Pandemie, in ganz unterschiedlichen Isolationssituationen, mit dieser besonderen Lage umzugehen und sogar noch die Bindung zu ihren Fans und Zuhörer*innen deutlich zu steigern. Wie gelang diesen Performer*innen also eine verbindliche und intensive Nähe herstellende Konzertpraxis in einer radikalen und erzwungenermaßen mediatisierten Aufführungssituation der Pandemie? Worin besteht die Praxis eines gestreamten Konzertes? Was könnten seine kulturanalytischen, anthropologischen Kennzeichen sein?

Marc Rebillet: Ästhetik des Instantanen

Die Performances von Rebillet sind grenzwertig. Grenzwertig sind sie zum einen hinsichtlich ihrer Dimensionen – sehr wenige Minuten oder etliche, lange Stunden –, zum anderen aber auch hinsichtlich ihrer besungenen Gegenstände, die in Bezug auf sexuelle Praktiken, Selbsterniedrigungen und ekstatische Entblößungen es durchaus mit dem Aussagenrepertoire etwa der Quadrupelalben eines Frank Zappa aufnehmen können. Zum Dritten sind seine Performances aber vor

allem in einem frappierenden Ausmaß improvisiert und im Moment komponiert. Rebillat präsentiert eine *instantane Performance*. Ich möchte dies an einem kleinen Beispiel zeigen, das für die Pandemie von besonderer Bedeutung ist.

Das Stück *Vaccinated Attitude*⁸ hat Rebillat im März 2021 veröffentlicht. Es ist kaum vier Minuten lang und präsentiert einen musikalischen Ekstaseausbruch aufgrund der soeben frisch getätigten Impfung gegen das *severe acute respiratory syndrome coronavirus 2 (SARS-CoV-2)*: Die Haltung des Geimpft-Seins ist für Rebillat also ein Zustand der Ekstase der hyperenergetisierten, der invigorierten Lebenslust und Bekenntnislaune. Rebillat will es in die Welt hinaus-schreien und -singen und -rufen und -jodeln und -toasten und -scatten und -rapen, -deklamieren und -jublieren:

And yo, I'm motherfuckin' clean
I'm clean
I'm motherfuckin' clean with my vaccine.⁹

Diese Ekstase geht so weit, dass er schließlich im vorletzten Teil des kleinen Stückes einen kurzen Dialog performt mit einer potenziellen Sexualpartnerin. Beide sind offenbar frisch geimpft, doch müssen sie dann schweren Herzens feststellen:

Second voice:

So, it's gonna be – I mean, I know it's kinda cool –
You just ... saw me on the street and I just got my vaccine
And you're vaccinated
But we gotta wait
There's a gestation period
So it's ...

First voice:

Oh, there's ... so ... we can't ...
We can't just fuck on the ... on the street?
YEAH.¹⁰

Zwei geimpfte Menschen, die sich sexuell attraktiv finden, können also den angedachten Sexualakt leider nicht unmittelbar auf der Straße vollziehen, auf der sie sich jetzt befinden – sie müssen erst 14 Tage warten: die Wirkzeit der Impfung, ihre »gestation period«, wie sie Rebillat im Lied nennt. Diese medizinische Tatsache ist nicht der

geringste Inhalt in diesem kurzen Stück: Sie fungiert freilich auch als ein deutlich retardierendes und humorvolles Moment und vermittelt just dadurch ein entscheidendes Stück Wissen über die Zeitlichkeit und eher mittelbare Wirkung einer Impfung. Doch inwiefern ist dieses Musikstück selbst nun eher instantan entstanden oder doch im Zuge einer gewissen *gestation period*?

Das Stück erscheint, vor allem in seiner Musikvideo-Version, als eine kleine Komposition und Inszenierung. Es kann minutiös geplant, dramaturgisch auf den Punkt produziert und justiert erscheinen. Nichts daran ist doch wirklich spontan und improvisiert? Das viral verteilte und mit viel Publikumsresonanz aufgenommene Musikstück ist allerdings nur ein Ausschnitt, ein Pastiche, ein ›Best of‹ einer vorangegangenen Performance. Denn vier Tage vor dem Upload dieses Stückes auf YouTube hatte Rebillat im Rahmen einer seiner längeren Online-Live-Performances mit einigen musikalischen, textlichen und performativen Ideen rund um das Thema der Impfung gespielt. Die online dokumentierte Liveperformance dauert etwa zweieinhalb Stunden, eher ein mittellanges Format im Vergleich zu anderen seiner Performances. Doch ab Minute 61 etwa können Zuhörer*innen noch heute beobachten, wie Rebillat nach und nach die Bestandteile dieses Stückes im Zuge eines Probenprozesses entwickelt.¹¹ Auch in diesem Fall zeigt sich der Probencharakter freilich vor allem an den ästhetischen Sackgassen, den verworfenen Varianten und genau nicht weiterverfolgten möglichen Textzeilen, Loopmaterialien oder musikalischen Sequenzen. Rebillat braucht etwa 16 Minuten und probiert in dieser Zeit viele verschiedene Wege aus, den Gegenstand des Impfgeschehens und seine Begeisterung über die eigene Impfung durch Beats und Loops, Samples und Phrasen, Texteinwürfe und Gesangslinien gesanglich und musikalisch darzustellen.¹² Im Laufe dieser längeren Performance können Zuschauer*innen also mitverfolgen, welche Abwege er verworfen hat, welche musikalische Ideen ausprobiert, modifiziert und zugespitzt wurden – bevor er endlich diesen Ausgangsloop aus einer hart gescatteten Textzeile fand:

up inside my Pfizer Moderna
I got that vaccine
up inside my Pfizer Moderna
I got that vaccine
up inside my Pfizer Moderna
I got that vaccine ...¹³

Mit diesem Textloop sollte das kurze Musikstück schließlich beginnen, aufgrund von Rebillets ästhetischer Entscheidung im Probenprozess. Offenbar schien dieser Loop dem Komponisten geeignet, die eigene Performance gleich von Anfang an aufs richtige Tempo zu bringen und so dem Flow der Performance zu dienen. Zuschauer*innen können durch diese Aufzeichnung also tatsächlich einer instantanen Performance beiwohnen: Denn Rebillet improvisiert und probiert, spielt und verwirft Versionen und Varianten. Wir verfolgen einen dynamisch generativen Prozess. Das Musikstück wird aus diesem Jam entwickelt, einem Jam mit einem M-AUDIO CODE 49-Keyboard, einer Boss RC-505 Loop Station sowie der Apple Logic Pro Ultrabeat Drum Synthesis als Drummachine und Apple MainStage 3 als Digital Audio Workstation-Software.¹⁴ Am Ende ist es aber der Performer, der ausgewählte Passagen herausnimmt, die sich während der Performance als stimmig erwiesen und musikalisch-künstlerische Passung zeigten; als Komponist und Dramaturg schneidet er sie hernach auf eine Weise zusammen, damit sie als ein zusammenhängendes und eindrucksvolles Stück gehört werden können – aufgrund seines biografisch und performerisch konsistent ausgebildeten ästhetischen Urteils.

Die instantane Produktion ist damit eindeutig entscheidender als das anschließende Zusammensetzen der Bestandteile. Es ist instantanes Komponieren, Musizieren und Performen. Keine sehr neue Entdeckung für Rebillets bevorzugte musikalische Kunstformen wie Funk, Trap oder R'n'B, in denen das Improvisieren und Jammen im Probenprozess zentral ist. Mit dem Begriff des instantanen Komponierens oder Musizierens beziehe ich mich auf den Begriff des *Instantanen Schreibens*, den Christiane Frohmann für das Schreiben in digitalen Publikationsumgebungen vor einigen Jahren vorgeschlagen hat. Ähnliches beobachte ich tatsächlich bei Rebillet, wenn Frohmann schreibt:

Da ist nichts, was man anfassen, nichts, was man rational vollständig und begrifflich fassen könnte. Deshalb werden so viele Hashtags benutzt, sie erfüllen die Funktion emotionsbegleiteter Vor-Begriffe, die stabil instabil mentalen Halt geben.¹⁵

Auch im Fall von Rebillet sind Zuhörer*innen gerne etwas haltlos und verwirrt, wie sie seine musikalische Praxis nun einschätzen sollen: Ist er ein Konzertperformer, Clubperformer, ein sogenanntes Internetphänomen, ist er YouTuber oder macht er Comedy Music? Zum einen ist es der fluide, auf verschiedenen Plattformen und über Wochen

hinweg sich entwickelnde Entstehungsprozess, der unübersichtlich erscheinen und dadurch verwirren kann; zum zweiten mag die stark selbstironische, teils exzessive transgressive Selbstdarstellung in Verbindung mit einer frappierenden Virtuosität mitunter schwer anzunehmen sein – hier ähnelt Rebillets Wirkung teils, wie schon angedeutet, der von Frank Zappa oder auch Chilly Gonzales: *Does humour belong in music?*¹⁶ Schließlich, zum dritten, weist die ausufernde Dimension seiner längeren, viele Stunden dauernden Online-Performances die derzeit allgemein übliche Vermutung einer kurzen Aufmerksamkeitspanne der Gegenwart in ihre Schranken. Das gängige Ressentiment wird von Rebillets langen Performances ähnlich widerlegt wie durch viele Stunden dauernde Podcasts, die mehr und mehr konsumiert zu werden scheinen. Der öffentliche und akademische Diskurs, kulturpessimistisch angetrieben, um sich verkürzende Aufmerksamkeitsspannen ist vor diesem Hintergrund mit Sicherheit neu und sehr kritisch zu überprüfen. Denn er verbindet sich mit Vermutungen über Identitäten, ihre Stabilität und sichere Selbstdarstellungen, die in diesen langen Formaten ebenfalls eine andere Form annehmen. Wie Frohmann ebenfalls zur Ästhetik des Instantanen feststellt:

Beim instantanen Schreiben stellt man nicht dar, wer man ist oder gesellschaftlich determiniert sein sollte, eher schon performt man eine ständig aktualisierte Version seines Ideal-Ichs, unendliches »Selfie-Publishing«.¹⁷

Die musikalische und klangliche Persona,¹⁸ die hier sich darstellt, will sich nicht statuesk verewigen; sie will nicht vor allen Dingen als eigenes Poster, eigenes Werbebild oder raffiniert gerenderter Avatar produktförmig weitergereicht, erworben, lizenziert und vertrieben werden. Zwar mag all dies nichtsdestotrotz sich ereignen – doch die Dynamik, die flirrende Selbstbefragung und -widerlegung, das nahezu gewohnheitsmäßige Hintergehen der eigenen Absichten und Persona-Partikel gehört hier zur instantanen Performance. Eine der beeindruckendsten und virtuosesten Performances Rebillets trägt auch den Titel: *I Don't Want to Stream Today!*¹⁹ Und dennoch streamte er, performte und entdeckte und vermittelte im Laufe dieser Performance seine Lust und seine Könnerschaft noch deutlicher als je zuvor.

Dieses unaufhörliche, fast manische Produzieren, Archivieren, das Evaluieren, Verwerfen und vielleicht spätere Wiederhervorholen von künstlerischem Material erinnert hierbei an den intensiven Produktionspotlatsch, wie er aus einigen avantgardistischen oder

spätavantgardistischen Künstlerbiografien dokumentiert ist – oder zumindest entsprechend stilisiert wurde. Beispielhaft ist hier ein Zitat aus der generativen Poetik des Cut-up-Schreibens *The Third Mind*, das William S. Burroughs und Brion Gysin 1978 veröffentlicht hatten. Sie schreiben: »Some of this material I use and some I don't. I have literally thousands pages of notes here, raw, and I keep a diary as well.«²⁰ Es ist diese gigantische und unaufhörliche Produktion also, die Rebillat lebt und darstellt. Sie ist es, die ihm erlaubt, instantane Selbsteuphorisierungen hervorzubringen. Denn auf diese Weise musiziert er ohnehin, täglich, wiederholt, viele Stunden lang – nun also auch unter gelegentlichem Einbezug des Publikums.

Amanda Palmer: Die generative Persona

Amanda Palmer performt üblicherweise nicht vor einer Webcam. Vielmehr ist sie berühmt und beliebt aufgrund ihrer intensiven und berührenden Liveshows. Hier gelingt es ihr, eine Beziehung zu ihrem Publikum aufzubauen, indem sie einerseits ein offensichtlich vielfach geprobt und aufgeführtes Repertoire ihrer Songs dramaturgisch kunstvoll darbietet – und andererseits möglichst erschreckend direkt plötzliche Anregungen ihrer Zuschauer*innen oder auch ihrer Ensemblemitglieder, Freund*innen und Kolleg*innen aufgreift. Dabei spielt sie mit den Reaktionen der Medien auf ihren Lebensstil, ihre Biografie und ihre sexuellen Vorlieben – beispielhaft etwa mit den bigott-lüsternen Reaktionen auf ihre Performances: Ein Tabloid wie die britische *Daily Mail*, das halbnackte Schauspielerinnen und Models gerne abbildet, regte sich etwa künstlich über Palmers freizügige Performances auf, um dadurch einen Skandal zu erzeugen. Umgehend widmete die Musikerin darum just dieser Bigotterie anno 2013 ein moritatenhaftes Lied, vorgetragen im Kimono – an dessen Ende sie den Kimono fallen ließ und vollkommen nackt das Lied zu Ende sang.²¹ Die *Daily Mail* berichtete darüber natürlich nicht im Geringsten.

Palmer ist also alles andere als unvertraut mit den medialen Prozessen der Aufmerksamkeit. Anno 2012 gelang es ihr erstaunlich schnell, über eine Million Dollar²² per Crowdfunding einzusammeln für ihr erstes Soloalbum ohne die vorherige Unterstützung einer Plattenfirma – allerdings nach einer weltweit aufsehenerregenden Karriere mit den Dresden Dolls und vier zuvor veröffentlichten Alben in den frühen Zweitausendern. Rund 25 000 Unterstützer*innen machten das möglich. Seitdem hält sie den Kontakt zu ihren Fans und Hörer*innen durch Newsletter, Social-Media-Posts und allerhand andere digitale Formen der Verbindlichkeit²³.

Im Jahr 2020 nun war Amanda Palmer während ihrer Tournee plötzlich gezwungen, länger in Neuseeland zu verweilen, zusammen mit ihrem Lebenspartner, dem Autor Neil Gaiman.²⁴ Die Möglichkeiten, zurück in die USA zu reisen, ließ sie verstreichen. Sie ließ sich also zeitweise nieder im Ort Hawke's Bay, einem Ostküsten-Landstrich der Nordinsel von Neuseeland. Für einige Zeit versuchte sie hier zu leben, zu performen, zu komponieren und zu musizieren, zu produzieren. Ihr öffentliches Blog, ihre Posts auf Instagram sowie jene für ihre individuellen Unterstützer*innen auf der Plattform Patreon legen beredt Zeugnis ab von ihrem Zweifel, ihrer Verzweiflung, aber auch neuen Momenten des Glücks, der Zufälle, der glücklichen Fügungen, um die sie sich bemühte in jener Zeit. Ganz in Übereinstimmung mit dem Credo ihrer Künstler*innentheorie im Memoir *The Art of Asking*²⁵ lebt sie auch in dieser Notsituation durch den unaufhörlichen Austausch und just durch die Abhängigkeit von vielen anderen, ihren potenziellen Kollaborateur*innen, auch ihren Fans und ihrem Publikum. Sie scherzt denn auch noch über ihre dunkelsten Erfahrungen.²⁶

Gegen Ende des Jahres 2020 hatte sie schließlich angenommen, die Zeit des Lockdowns und der Pandemie wäre vorüber. So beendete sie ihre Zeit in Neuseeland mit einer Performance am 14. November 2020 im Toitoti: Hawke's Bay Arts & Events Centre, einem historischen Opernhaus der Stadt Hastings in Hawke's Bay. Das rund vierstündige Video, das damals live gestreamt wurde, erlaubt nun einerseits einen besonderen Einblick in ihre Art und Weise, mit solch einer epochalen Ausnahmesituation umzugehen – und andererseits in ihre besondere Kunst, eine Livesituation derart zu füllen und zu nutzen, dass ihre Bühnenpräsenz, ihre Energie und Beherztheit sich selbst durch einen Videostream noch auf das Publikum übertragen.²⁷

Der Stream begann mit einer Art Ouvertüre im Foyer (oder genauer gesagt: im Parkett des Opernhauses, direkt vor der Bühne), in welcher zwei Performerinnen eines benachbarten Projektraums, den Spaceship Studios in Hastings, sich dem Publikum vorstellen, es unterhalten, während Rin de Lune²⁸ auf der Bühne performt; Amanda Palmer führt sie kurz mit diesen Worten ein:

In keeping with my entire tour, our loves, and this year we have gotten the saddest music in all of New Zealand to underscore the gravitas and the beauty of this night.²⁹

Erst nach 44 Minuten beginnt Palmers Performance. Erst eingeleitet von einer offiziellen Begrüßung und ab Minute 46 mit den ersten

Tönen von Palmers Ukulele unter dem Jubel des Opernpublikums vor Ort. Solche Dramaturgie der Vorbereitung ist freilich notwendig. Sie rahmt den besonderen Moment dieser Performance, sie sorgt für eine angemessene Aufmerksamkeit und Hochspannung des Publikums. Sie gibt dem Raum und den Performer*innen und den Zuhörenden den Rahmen für den erwarteten Auftritt. Es ist die alte Kunst der Erwartungen schürenden Pause.

Mit den Ukuleletönen bewegt sich die Kameraeinstellung weg vom dramatisch angeleuchteten Flügel auf der Bühne, da Amanda Palmer dort gar nicht auftritt. Sie sitzt vielmehr rittlings und barfuß auf der Brüstung einer der Proszeniumslogen. Einige Takte spielt sie, strahlt erfreut hinab ins Publikum. Bevor sie nun den Refrain des angestimmten Liedes, Radioheads *Creep* (1992), spielen und singen müsste, nimmt sie sich eine Atempause. Sie unterbricht, die Spannung haltend, um ihre Sitzposition etwas zu korrigieren, das Mikrofon näher heranzuholen, »Hello!« zu hauchen, ein Kabel, auf dem sie sitzt, beiseitezulegen – »It's very comfortable up here. And this is probably against the rules; we didn't tell them.« – drei Sekunden hält sie inne, zieht Luft durch die Zähne ein und singt mit vollem Ton den Refrain:

When you were here before
 Couldn't look you in the eye.

Palmer eröffnet ihr großes Konzert also mit einem Song, der nicht von ihr geschrieben wurde, jedoch ganz offensichtlich den Schmerz, die Selbstzweifel, vielleicht den Selbsthass verkörpert, das Unwohlsein in einer Situation. Mit ihrer Aneignung des Songs durch Ukulele, Logenbrüstung und raumgreifenden Gesangsstil gerät er zum grandiosen Auftakt, den sie dann mit einem 27 Sekunden lang ausgehaltenen Ton zum ersten beklatschten Höhepunkt führt – vier Minuten nach Konzertbeginn. Diese Momente der Aneignung, der Selbststrahlung, des Erwartungens Schürens und des Inszenierens der eigenen Virtuosität und dem Erstaunen darüber, sie sind charakteristisch in der Art und Weise wie Amanda Palmer sie füllt. Alle (musikalischen) Performer*innen finden ihre je eigenen Wege, diese dramaturgisch notwendigen Kunstgriffe auszuführen. Dadurch stellt sie eine geradezu schulbuchmäßige *musical persona* dar, wie von Philip Auslander in seiner »performer-centred theory of musical performance«³⁰ definiert. Sie arbeitet unaufhörlich daran, artikuliert Lebenserfahrungen und Selbstreflexion – vor allem aber durch den situativen Austausch mit ihrem Publikum.³¹

Although a musician's persona is expected to be more or less continuous from performance to performance, it is also produced at any given performance through the negotiation of a working consensus with the audience. The audience is thus the cocreator of the persona and has an investment in it that extends beyond mere consumption.³²

Diese *generative* und dezidiert *sonische* Persona wurde in Coronakonzerten noch einmal deutlicher aktiviert. Der Livestream erlaubt und erzwingt möglicherweise gar eine höhere Reaktanz auf aktuelle Ereignisse durch Performer*innen – gerade auch durch ihren Umgang mit Klängen und Selbstproduktion:³³ Diese Musiker verändern in der Performance immer wieder ihr Selbstverständnis, sie artikulieren es, reagieren auf Zeitereignisse, lesen sogar politische Forderungen und Bekenntnisse in oder vor ihren Konzerten – so etwa Levit und Palmer – und erarbeiten derart ihre persona. Dadurch tragen sie zu einem öffentlichen Diskurs bei: Sie wirken generativ. Sie verharren nicht in den Aufführungen, sondern diese werden zu Artikulationen. Sie transformieren sich als Akteurinnen und Virtuosen.³⁴

Is this the Aftermath?

Bei Veröffentlichung dieses Beitrags betrachten wir die Pandemie der Zweitausendzwanziger wohl kaum im Rückspiegel. *Is this the Aftermath?* möchte ich mit einem Song von Chilly Gonzales fragen, mit dem er seine Konzertpraxis im Olympia in Paris wiederaufleben ließ, für das Festival des Inrockuptibles, Juli 2021. Können wir schon erkennen, wie das Konzertgeschehen sich pandemisch verändert hat? Was lässt sich anhand der Performances von Palmer und Rebillet feststellen? Die Musikwissenschaftlerin Anahid Kassabin hat die hierbei zentralen Weisen des Nebenher-Hörens und des Bespielt-Werdens durch vielfältige menschliche und nicht-menschliche Akteur*innen schlüssig gedeutet als ein *ubiquitous listening*, ein allgegenwärtiges Hören – mithilfe von Streaming- und Social-Media-Plattformen sowie mobilen Apparaturen. Wir sind nicht Herrscher*innen unseres musikalischen Geschmacks oder kultureller Bildung, sondern:

We are nodes in a massive, widespread field of distribution, it is true, but nonetheless nodes with, potentially, an agglomeration of experiences and accretions of affect that are uncommon, or perhaps even unique.³⁵

Solche Bündelung von Erfahrungen und Anlagerung von Affekten ist tatsächlich in den Performances von Palmer und Rebillat zu beobachten, auch bei Levit oder Murphy. All diesen Performer*innen ist gemein, dass sie die Streamingbühne genauso idiosynkratisch auf ihre eigene *musical* und *sonic persona* hin ausrichten und bespielen. Es wird *nicht* allein eine virtuose Professionalität dargestellt – nicht einmal im Fall des Pianisten Igor Levit, wenn er Saties *Vexations* spielt –, sondern das individuelle Erleben auf der Bühne wird performt, bei Palmer ebenso wie bei Rebillat. Im Fall von Levit eben auch: Müdigkeit, Ekel, Schmerz, Selbstüberwindung. Die Performer*innen sind dem Publikum ungewöhnlich nah, affektiv.

Solche Techniken der Selbsteuphorisierung und der Verfeinerung des Affektrepertoires sind freilich grundlegendes Handwerk jeder Bühnenkunst: Das gestreamte Konzert während der Pandemie forderte dieses Handwerk nur noch deutlicher von allen Performer*innen ab – ob sie im Aufnahmestudio, Wohnzimmer, im Opernhaus oder der Wohnküche performten. Performer*innen, die in jenen Monaten scheiterten, erlebten ihren handwerklichen Mangel wohl umso deutlicher – doch Performer*innen, die erfolgreich waren, gelang es durch ihre *musical* und *sonic personae*, sich darzustellen, Auftrittsräume zu finden und Situationen aufzusuchen, in denen just ihre idiosynkratischen Affekte sich erfolgreich und mit viel Resonanz zeigen ließen. Dabei war es völlig unerheblich, ob diese Performances nun in einer Privatwohnung oder einem professionellen Bühnenhaus stattfanden.

Einen Makel trugen diese Onlineperformances dennoch in sich, den Chilly Gonzales wie erwähnt besang. Im Stück *Is this the Aftermath?*³⁶ performen er und sein Ensemble die euphorische Lust einer Rückkehr zur Bühne samt Monitorlautsprechern und blendendem Scheinwerferlicht. Die Selbsteuphorisierung des analogen Ensembles am großen Bechstein-Flügel, Theremin, Cello, an der großen Trommel, der Bassklarinetten und der Violine aktiviert dabei ironischerweise genau das Affektrepertoire, das während der Streamingkonzerte so erfolgreich ausgeschöpft werden konnte – und das Publikum jubelt und steht auf den Sitzen:

Music is back with the heaviest gravitas
 But so is the laughing gas
 Music is back and I'm jacked with
 This battery pack strapped to my back
 And that ass just has to be slapped.

- 1 Murphy, Róisín: »Róisín Murphy – Sing it Back (Live @ Home)«, 18. Mai 2020, <https://www.youtube.com/watch?v=hscm2WKBkIA> (Abruf: 30. Mai 2022).
- 2 Bryars, Gavin: »Vexations and its Performers (1979)«, in: *Contact* No. 26, Spring 1983, S. 12 – 20.
- 3 Levit, Igor: »You're the audience. Starting today, 7pm EST, I'll play something for you from my home, here on twitter. Which repertoire? I've got no idea yet. We'll see. It's an experiment. Social Media House Concert until we meet again to do this in real life. So: tonight, 7pm«, in: *Twitter*, 12. März 2020. Online: <https://twitter.com/igoropianist/status/1238098561142841345> (Abruf: 30. Mai 2022).
- 4 Gartenberg, Chaim: »Ratatouille: The TikTok Musical to become an actual one-night Broadway-style show«, in: *The Verge*, 9. Dezember 2020, <https://www.theverge.com/2020/12/9/22166215/ratatouille-the-tiktok-musical-broadway-show-todayix-streaming-one-night-date-viral-disney> (Abruf: 30. Mai 2022).
- 5 The Kiffness, »The Wellerman (Sea Shanty) – From TikTok to Epic Remix«, 15. Januar 2021, <https://www.youtube.com/watch?v=UgsurPg9Ckw> (Abruf: 30. Mai 2022).
- 6 Evans, Nathan: »Wellerman (Sea Shanty)«, <https://www.youtube.com/watch?v=qP-7GNoDJ5c> (Abruf: 30. Mai 2022).
- 7 Cramer, Florian: »Was ist post-digital?«, in: *APRJA*, Jg. 3 (2014), H. 1. Online: <https://aprja.net/article/> (Abruf: 30. Mai 2022).
- 8 Rebillat, Marc: »Vaccinated Attitude«, 18. März 2021, <https://www.youtube.com/watch?v=qeCwwYjf8gw> (Abruf: 30. Mai 2022).
- 9 Ebd.
- 10 Ebd.
- 11 Rebillat: »STREAM IS BACK«, 14. März 2021, <https://www.youtube.com/watch?v=RZqqeDENjq0>, 1:00:10 – 1:15:10, (Abruf: 30. Mai 2022).
- 12 Rebillat: »Vaccinated Attitude (Full Version)«, 17. April 2021, <https://www.youtube.com/watch?v=n0dfjKTCUiM> (Abruf: 30. Mai 2022).
- 13 Ebd.
- 14 Vgl. diese geprüfte und dokumentierte Übersicht: <https://equipboard.com/pros/marc-rebillat> (Abruf: 30. Mai 2022).
- 15 Frohmann, Christiane: »Instantanes Schreiben«, in: *Schöne Aussichten. Fachtag Literatur*, Deutsches Literaturinstitut Leipzig 29. Mai 2015, [https://web.archive.org/web/20160712130202/](https://web.archive.org/web/20160712130202/http://frohmann.orbanism.com/post/120199165416); <http://frohmann.orbanism.com/post/120199165416> (Abruf: 30. Mai 2022).
- 16 Zappa, Frank: *Does Humour Belong in Music*, London 1985.
- 17 Frohmann, »Instantanes Schreiben«.
- 18 Vgl. Fairchild, Charles/Marshall, P. David: »Music and Persona: an Introduction«, in: *Persona Studies* vol. 5 (2019), no. 1, S. 1 – 16; Schulze, Holger: *The Sonic Persona: An Anthropology of Sound*, New York 2018; Schulze, Holger: »Corpus – Dispositive – Persona. Formants of an Anthropology of Sound«, in: *Svensk tidskrift för musikforskning / Swedish Journal of Music Research (STM-SJM)* 100 (2018), S. 117 – 132; Auslander, Philip: *In Concert: Performing Musical Persona*, Ann Arbor/MI 2021; Auslander, Philip: »Musical personae«, in: *TDR: The Journal of Performance Studies*, vol. 50 (2006), no. 1, S. 119.
- 19 Rebillat, Marc: »I DON'T WANT TO STREAM TODAY«, 13. Juni 2021, <https://www.youtube.com/watch?v=D4PaErGwMa4> (Abruf: 30. Mai 2022).
- 20 Burroughs, William S./Gysin, Brian: *The Third Mind*, New York 1978, S. 5.
- 21 Palmer, Amanda: »Dear Daily Mail«, 3. August 2013, https://www.youtube.com/watch?v=_J07cuUW2qI (Abruf: 30. Mai 2022).
- 22 Palmer, Amanda: »Theatre is Evil«, 12. Dezember 2018, <https://www.kickstarter.com/projects/amandapalmer/amanda-palmer-the-new-record-art-book-and-tour> (Abruf: 30. Mai 2022).
- 23 Potts, Liza: »Amanda Palmer and the #LOFNOTC: How online fan participation is rewriting music labels«, in: *Participations*, volume 9, Issue 2, November 2012.
- 24 Palmer, Amanda: »life without bars«, March 2021, <https://amandapalmer.net/posts/life-without-bars/> (Abruf: 30. Mai 2022).
- 25 Palmer, Amanda: *The Art of Asking: How I Learned to Stop Worrying and Let People Help*, New York 2014.

- 26 Flesher, Jackson Brooks: *Joking About the Darkness: Affect, Queerness, and Politics in the Work of Amanda Palmer*, McGill University (Canada). ProQuest Dissertations Publishing, 2019.
- 27 Die gesamte Performance ist alles andere als ein Wohnzimmerstream. Den materiellen Luxus betont Palmer selbst in der Beschreibung des YouTube-Videos: »Thanks to my patrons who are footing the bill, I was able to STREAM AN ENTIRE SOLO PIANO SHOW FOR FREE with eight cameras and amazing sound – broadcasting live from the historic Hastings Opera House. this is an archived recording of the live stream, where i played old favorites, a brand-new song written in lockdown, and some surprises.« (Tippfehler u. ä. im Original) Palmer, Amanda: »Live in Hawke's Bay, Aotearoa NZ – November 14, 2020«, 14. November 2020, <https://www.youtube.com/watch?v=5MMNno1XwyA> (Abruf: 30. Mai 2022).
- 28 <https://delune.bandcamp.com/> (Abruf: 30. Mai 2022).
- 29 Palmer: »Live in Hawke's Bay«, 6:03.
- 30 Auslander: »Musical personae«, S. 103.
- 31 Cosslett, Emma: »Music without a Genre: Amanda Palmer and the Secret World of Dark Cabaret. An Ethnographic Study«, in: *Popscriptum 2* (2015), edited by Simone Krüger and Ron Moy, S. 57 – 74.
- 32 Auslander: »Musical personae«, S. 117.
- 33 Auslander, Philip: *Liveness: Performance in a Mediatized World*. 2nd edition. New York 2008.
- 34 Schulze, Holger: »Instantan, Generativ & Material«, in: *Musik & Ästhetik 10/2021*, S. 86.
- 35 Kassabian, Anahid: *Ubiquitous Listening*, Berkeley 2013, S. XXIV.
- 36 Chilly Gonzales: »Music is Back«, 12. Juli 2021, <https://www.youtube.com/watch?v=k550PQyKRzY> (Abruf: 30. Mai 2022).

POSTPANDEMISCHE

INFRASTRUKTUREN

UND

NACHHALTIGKEIT

Generalprobe Corona

Pandemie und Klima

Die Corona-Pandemie traf die Institutionen der Freien Theater-, Tanz- und Performance-Szene in Deutschland – wie eigentlich alle gesellschaftlichen Einrichtungen – völlig unvorbereitet. Die Aussage des damaligen Vizekanzlers Olaf Scholz, dass es kein Skript für die Krise gebe,¹ traf auch auf jene Akteur*innen zu, die künstlerisch zumeist mit Skripten arbeiten. Mit beeindruckender Geschwindigkeit und Konsequenz gelang es diesen aber, betriebliche Konzepte und performative Formate zu entwickeln, die die Ansprüche des Infektionsschutzes mit den Ansprüchen der künstlerischen Produktion und Präsentation koordinierten und ihr Verhältnis in der Praxis austarieren. Dieser krisenbedingte Lernprozess, der alle Tätigkeitsbereiche der Freien Szene – von der künstlerischen und kuratorischen Arbeit über die Verwaltung, die Gewerke und das Gebäudemanagement bis hin zum Publikum – als integrierende Komponenten eines Ganzen einschloss, ereignete sich in wesentlichen Zügen bereits während des ersten Lockdowns zwischen März und Mai 2020. Hier ließ sich sozusagen *in Echtzeit* verfolgen, wie die Szene durch kollektives Probehandeln des Einbruchs einer neuen Wirklichkeit habhaft wurde, welche die soziomateriellen Grundlagen ihrer Produktions- und Präsentationsweisen, einschließlich der körperlichen Versammlung von Menschen, aus Gründen des Gesundheitsschutzes ebendieser Menschen unmöglich machte. Keine andere Situation in der relativ kurzen Geschichte der Freien Szene in Deutschland stellte diese Grundlagen so nachdrücklich auf die Probe wie die Corona-Pandemie, und mithin fehlen Vergleichsgrößen zum differenziellen Verständnis dieser *historischen Probenphase der Szene im Ganzen*.

Vielleicht lohnt sich aber der Blick in die Zukunft: Als Einbruch einer neuen Wirklichkeit, die die soziomateriellen Grundlagen des Produzierens und Präsentierens in den performativen Künsten auf die Probe stellt, steht uns die Klimakatastrophe unmittelbar bevor.² Mit offenkundigen Parallelen, aber auch signifikanten Unterschieden zur Corona-Krise kann sie Aspekte der Pandemie-Erfahrung erhellen, die über diese hinausgehen. Wichtiger als das differenzielle Verständnis dieser Aspekte ist aber die pragmatische Frage, inwiefern der corona-bedingte Lernprozess als eine Vorbereitung auf die kommende Klima-

katastrophe ausgelegt und weiterentwickelt werden kann. Ich möchte die Auswirkungen der Corona-Pandemie auf die Freie Szene hier also im Spannungsfeld meiner wissenschaftlichen und dramaturgischen Arbeit analysieren, die sich seit einigen Jahren mit dem Verhältnis von performativen Künsten und Ökologie beschäftigt. Dieses Feld entspannt sich zwischen drei Polen: erstens der performancetheoretischen Perspektive auf ästhetisches Wissen und künstlerisches Handeln im neuen Klimaregime, wie sie aus meiner Auseinandersetzung mit *Tieren auf der Bühne* und der *ästhetischen Ökologie der Performance*, die sie erschließen, erwachsen ist; zweitens der intersektionalen Perspektive auf ökokritische Theorie, wie ich sie seit 2019 mit Margarita Tsomou in der Diskursreihe *Burning Futures: On Ecologies of Existence* am Berliner HAU Hebbel am Ufer entwickle; und drittens der empirischen Forschung zu Betriebsökologie und Produktionsweisen, die ich 2021 mit Sandra Umathum im Rahmen einer Studie zur Förderung von Nachhaltigkeit in den Freien Darstellenden Künsten (Fonds Darstellende Künste/BKM) durchgeführt habe.³

Mit Blick sowohl auf das theoretische Verständnis der beiden Krisenszenarien als auch auf die praktischen Antworten der performativen Künste möchte der vorliegende Text durch den Vergleich zwischen Pandemie und Klima zur Orientierung im Denken und Handeln beitragen.

Corona und Klima verstehen

Über die Corona-Pandemie ist viel gesagt worden, auch und gerade in der zeitgenössischen Theorie. SARS-CoV-2 löste im Frühjahr 2020 ein ganzes Füllhorn an philosophischen Reaktionen aus. Die Geschwindigkeit und der Umfang ihrer Produktion und Rezeption erklärt nur zum Teil, warum (vor allem männliche) Starphilosophen ihre Schlüsselkonzepte, die manchmal schon Jahrzehnte vor der Corona-Erfahrung geprägt wurden, durch den Erreger und seine sozialen Auswirkungen weitgehend bestätigt und neu gerechtfertigt fanden.⁴ Doch wenn man heute auf diese Artikel und Interviews zurückblickt, hat man den Eindruck, dass es bei diesem öffentlichen Denken gar nicht so sehr darum ging, die Theorie des Virus oder generell voranzubringen, sondern ganz pragmatisch darum, die Situation und ihre beunruhigende Prekarität kognitiv in den Griff zu bekommen und in Konzepte zu bannen – sie also sozusagen zu verstehen, durch das begriffliche Denken zum Stehen zu bringen. Aufgrund dieser philosophischen Selbstsorge ist das theoretische Sprechen über Corona selbst ein wenig in Verruf geraten. Dabei ermöglicht der distanziertere Blick vielleicht die besseren und genaueren Argumente.

Ein Strang dieser frühen theoretischen Überlegungen bestand darin, die Corona-Krise mit dem kommenden Klimakollaps zu vergleichen. Der Wissenschaftssoziologe Bruno Latour hat dies mit seiner Behauptung, die Pandemie sei eine »Generalprobe« für die viel schwerwiegendere Premiere der Klimakatastrophe, am populärsten vertreten.⁵ Und tatsächlich weist die Corona-Krise viele Gemeinsamkeiten mit der ökologischen Problemlage auf: die globale Dimension der Ursachen und Wirkungen, das Ausmaß der erforderlichen Maßnahmen zu ihrer Eindämmung, die Logik des exponentiellen Wachstums und der selbstverstärkenden Rückkopplungsprozesse, die vital-kritische Relevanz der öffentlichen Strukturen von Medizin und Pflege, die immensen Kosten zur Bewahrung von Infrastrukturen der Versorgung, die (vorübergehende) Notwendigkeit einer grundlegenden Neuorganisation der gesellschaftlichen Wertschöpfung und so weiter und so fort.

Doch während die Klimafolgen in den privilegierten Ländern des globalen Nordens erst langsam Fuß fassen, hat das Virus hier bereits massive Auswirkungen gezeitigt. Die resultierende weltweite Einschränkung der industriellen Produktion sowie des Waren- und Personenverkehrs verschafften dem Weltklima 2020 eine messbare Erholungsphase. *Ökopolitisch* sind wir durch die Pandemie dennoch ins Hintertreffen geraten, und zwar einerseits, weil die neuen klimaaktivistischen Bewegungen *Fridays for Future* und *Extinction Rebellion* nach zwei sehr erfolgreichen Jahren ihres stärksten Mittels beraubt wurden, der öffentlichen Versammlung von Körpern, und andererseits, weil im Jahr 2020 die nationalen Klimaziele durch die Corona-Maßnahmen – und nur durch sie – eingehalten werden konnten, was unter anderem zu einer falsch-positiven Bewertung der bundesdeutschen Klimapolitik führte. Zudem fiel der sogenannte Rebound-Effekt, d. h. die Überkompensation nach der krisenbedingten Drosselung, erwartbar stark aus: Der Anstieg von Treibhausgasemissionen war in 2021 – trotz der teils weiterbestehenden Maßnahmen – so hoch wie seit 1990 nicht mehr.

Zeitregime

Warum aber wurden zu Beginn der Corona-Pandemie in kürzester Zeit so weitreichende Maßnahmen getroffen und weiträumig umgesetzt, die den Wert von Leben und Gesundheit gegenüber der individuellen Freiheit und des wirtschaftlichen Wachstums priorisierten? Und warum erfolgt dies nicht bei der viel gravierenderen und dauerhafteren Bedrohung durch den Klimakollaps? Dies hat u. a. mit der Zeitlogik der beiden Entwicklungen zu tun. Während sich SARS-CoV-2 bin-

nen Wochen um den Planeten verbreitete und Regierungen weltweit unter akuten Handlungsdruck setzte, vollzieht sich die Klimakatastrophe mit global sehr unterschiedlichen Geschwindigkeiten dessen, was Rob Nixon als *Slow Violence* bezeichnet: »a violence that occurs gradually and out of sight, a violence of delayed destruction that is dispersed across time and space, an attritional violence that is typically not viewed as violence at all.«⁶

Auch wenn sich diese »langsame Gewalt« seit der Prägung des Begriffs vor zehn Jahren nun auch in den ökonomisch privilegierten mittleren Breiten des globalen Nordens zu einem Stakkato der Ereignisse beschleunigt hat, führt die relativ langsame Entwicklung der ökologischen Katastrophe zur Verschleppung politischen Handelns auf allen Ebenen. *Relativ* bezieht sich hier im Übrigen nur auf die Zeitskalen menschlicher Wahrnehmung von medial aufbereiteten *Krisen*; in geohistorischer Perspektive vollziehen sich die ökologischen Veränderungen mit einer Geschwindigkeit, die sonst nur von disruptiven Naturereignissen ausgeht. Gemessen am politischen Tagesgeschehen bildet die Klimaerhitzung aber einen Dauerbrenner – und wird gerade dadurch so oft hintangestellt, insbesondere in Krisenzeiten wie der Pandemie.

Wichtiger als die Ähnlichkeiten und Unterschiede sowie die politische Konkurrenz zwischen Corona und Klima sind jedoch die gemeinsamen Bedingungen. Beide sind auf die wirtschaftliche Ausbeutung der *Natur* (Ressourcen im einen Fall, Wildtiere im anderen) und die global fortschreitende Entwaldung sowie den damit einhergehenden Habitatverlust zurückzuführen. In beiden Krisen multiplizieren sich neuartige Risiken mit bereits bestehenden Risiken aufgrund sozialer Marginalisierung.⁷ Beide offenbaren somit politische Defizite, die sich über Jahrzehnte der Prekarisierung der Lebens- und Arbeitsbedingungen sowie der neokolonialen Ausbeutung aufgestaut haben und gleichsam nur auf eine Gelegenheit warteten, um in ihrer ganzen Härte durchzubrechen. In sozialer Hinsicht sind das Virus und die Klimaerhitzung also weniger selbst als Krisen zu betrachten denn vielmehr als Auslöser von lange aufgestauten Krisenpotenzialen.⁸

Schließlich bildet der Begriff der Krise selbst ein bezeichnendes Unterscheidungskriterium zwischen Corona und Klima: Dieser suggeriert nämlich, dass die Probleme zwar akut, aber vorübergehend wären – dass die Krise zu meistern wäre. Und dies mag auf die Pandemie durchaus zutreffen: Auch wenn uns das Virus selbst auf unbestimmte Zeit begleiten wird, so wird sich sein Krisenpotential bald erschöpft haben; es wird dann als Erreger einer regulären Virus-

erkrankung fortbestehen. Anders bei der Klimakrise: Sie verläuft kumulativ und irreversibel. Aufgrund ihrer hohen atmosphärischen Verweildauer werden einmal emittierte Treibhausgase das globale Klima über Jahrhunderte mitprägen. Diese Emissionen verursachen lineare Prozesse wie die Polareisschmelze und den Meeresspiegelanstieg, die nicht umkehrbar sind. Mehr noch: Aufgrund der mit sogenannten *tipping points* verbundenen Rückkopplungsprozesse zwischen verschiedenen klimarelevanten Größen werden sich die Entwicklungen immer wieder sprunghaft beschleunigen. Eine Rückkehr zum *status quo ante* ist hier also nicht zu erwarten. Es ist bei der anthropogenen Erderhitzung also angemessener, von einer Katastrophe oder einem drohenden Kollaps zu sprechen als von einer Krise, die zudem die neoliberale Konnotation einer potentiellen Chance notorisch schwer abschütteln kann.

Darstellungsprobleme

Während das theoretische Verständnis der Pandemie also (zwangsläufig) noch in den Kinderschuhen steckte, konnte die Auseinandersetzung mit Ökologie und Klima bereits zu Beginn der Pandemie auch in den Kunst- und Kulturwissenschaften auf eine lange, wenn auch eher marginale Geschichte zurückgreifen. Einen stehenden Topos dieser Theoriegeschichte bildet die These von der Undarstellbarkeit der Klimaproblematik. Diese beginnt schon bei ihrem Grundbegriff, dem des Klimas. Dieses bildet nämlich nicht einfach die Gesamtheit der tatsächlichen Formationen von Temperatur und Wetter, sondern wird mathematisch aus regionalen Durchschnittswerten erzeugt, die zu skalierbaren Mustern verrechnet werden. Das Klima ist also keine empirische Größe, sondern ein statistisches Modell. Es ist als solches nicht erfahrbar – und gerade deshalb in der Lage, zukünftige Zustände des jeweiligen Wettersystems zu prognostizieren. Wie Paul Edwards beschrieben hat, ist zur Herstellung der Größe *Klima* eine globale Infrastruktur des Wissens, eine »gewaltige Maschine« von vernetzten Messstationen und Großrechnern vonnöten, die von einer Armada an Expert*innen betrieben wird.⁹ Diese Maschine beeinflusst wiederum, etwa durch die regelmäßigen Sachstandsberichte des Weltklimarats, ganz direkt auch die globale Klimapolitik.

In der Corona-Pandemie konnten wir nun in Echtzeit erleben, wie solch eine Maschine in einem anderen Bereich aufgebaut wird, dem Gesundheitswesen. Die Voraussetzungen sind dabei von denen der Klimamaschine insofern nicht so verschieden, als das ursächliche Agens der Pandemie, das Virus SARS-CoV-2, als solches auch nicht

erfahrbar, mit bloßen Augen nicht zu sehen ist. Wie die klimatischen Veränderungen manifestiert es sich im Alltag nur durch seine latenten Wirkungen, d. h. im Sinne des Infektionsschutzes erst dann, wenn es schon zu spät ist; und dies macht die offenkundige Gefährlichkeit des Erregers wie der Erderhitzung aus. In beiden Fällen ist nämlich demzufolge eine Handlungsform vonnöten, die chronisch schwer vermittelbar ist: das proaktive Handeln. Doch auch für das Denken bildet die Unsichtbarkeit der Ursachen, welche wissenschaftliche Prognosen zur Verdeutlichung des Ereignishorizonts notwendig macht, eine Herausforderung. So lässt sich auch die These, dass die Klimakatastrophe eine Krise der Imagination bildet,¹⁰ auf die Corona-Krise übertragen, nur dass das beschleunigte Zeitregime eine schnellere Akzeptanz der neuen Wirklichkeit erzwungen hat.

Doch nicht nur die alltägliche Wahrnehmung – mit Wilfrid Sellars gesprochen, das *manifest image* – wurde mit der äußerst wirkmächtigen, aber unsichtbaren Ursache SARS-CoV-2 in der Pandemie auf die Probe gestellt. Auch die wissenschaftliche Erklärung der Viruserkrankung – das *scientific image* – wartete lange auf seine kohärente und konsistente Prägung.¹¹ Während man zunächst davon ausging, dass das Virus eine Erkrankung der Atemwege verursacht, die im Rachen beginnt und sich in der Lunge als Entzündung niederschlägt, wandelte sich diese mit der Zeit zu einer Herz-Kreislauf-Erkrankung, die auch Leber und Nieren befallen kann sowie schließlich sogar das zentrale Nervensystem, wohingegen sich die Omikron-Variante weitgehend wie ein grippaler Infekt äußert. In epistemologischer Hinsicht bewirkte das neue Corona-Virus so auch eine Krise des Positivismus, des Vertrauens auf die wissenschaftliche Repräsentierbarkeit von Wirklichkeit. Entsprechend unsicher gestaltete sich die politische Navigation der Pandemie durch Entscheidungsträger*innen in allen gesellschaftlichen Bereichen. Diese bewegten sich auf unbekanntem Terrain, das von mehrdeutigen Objekten bevölkert war. So erlaubte die Corona-Krise – sozusagen in einer zeitlichen Nusschale – das Studium der *Entstehung und Entwicklung einer wissenschaftlichen Tatsache* (Ludwik Fleck) sowie ihrer politischen Auslegung und sozialen Eingliederung.¹² Das *scientific image* des Virus und das *manifest image* seiner gesellschaftlichen Auswirkungen bildeten sich aneinander aus, teilweise vermittelt sowie live beobachtbar durch die Medien – ein Ereignis, das zweifellos zahlreiche Analysen in den Science Studies erfahren wird.

Demgegenüber sind die Ursachen und Wirkungen der Klimakatastrophe bereits seit Jahrzehnten wissenschaftlich erforscht und theoretisch ausgelegt worden. Die terminologischen Versuche, des

»neuen Klimaregimes« (Bruno Latour)¹³ im Bewusstsein seiner Ursachen theoretisch habhaft zu werden – etwa mit notorischen Begriffen wie *Anthropocene* (Eugene Stoermer, Paul Crutzen), *Capitalocene* (Andreas Malm; Jason Moore) oder *Plantationocene* (Donna Haraway, Anna Tsing) etc. –, reduzieren mittels ihrer perspektivischen Verengung auf einen als wesentlich erachteten Faktor die Komplexität und sind genau aus diesem Grund umstritten. Sie stehen nämlich alle vor dem Problem, dass ihr *Gegenstand* kaum unter einem einheitlichen Begriff gesammelt und gezähmt werden kann. Denn dieser besteht aus einer irreduziblen Fülle von Elementen, Relationen und Perspektiven, Skalen von Raum, Zeit und Bewegung, multifaktoriellen Kausalitäten, sozioökonomischen Voraussetzungen, epistemischen Technologien et cetera – und verwehrt das Privileg einer unbeteiligten Beobachter*innenposition. Und aufgrund dieser Umstände präsentieren sich die klimabedingten ökologischen Katastrophen der Gegenwart, aber insbesondere auch der (näheren) Zukunft als ein Problem der kognitiven Fasslichkeit, des Verstehens, der Repräsentierbarkeit, der Imagination, kurz: als ein Darstellungsproblem – welches auch von den performativen Künsten aufgegriffen wurde.¹⁴

Ökologie und Nachhaltigkeit in den performativen Künsten

Verbunden mit den Umwelt- und Klimakatastrophen der letzten Jahre und ihren sozialen Folgen, mit den jungen ökoaktivistischen Bewegungen sowie neuen ökokritischen Theorien (insbesondere aus dem Umfeld der Science and Technology Studies, des Neuen Materialismus und der Intersektionalitätsforschung) haben ökologische Belange vermehrt Eingang in die zeitgenössischen performativen Künste gefunden. Diese bilden sich aber nicht nur in Form und Inhalt der künstlerischen Arbeiten und Arbeitsweisen ab, sondern auch in der betrieblichen Organisation von Produktion und Präsentation. Dabei ist durchaus umstritten, auf welcher Ebene die performativen Künste auf den drohenden Klimakollaps antworten können oder sollten, der betrieblich-administrativen, der ästhetischen oder der diskursiven.¹⁵ Für alle drei Zugänge steht eine Vielzahl von Ansätzen bereit: So lassen sich etwa Tendenzen zu einer ökologischen Ästhetik verzeichnen, und zwar gerade auch in Stücken, die sich nicht ausdrücklich mit Umwelt und Klima befassen.¹⁶ Umgekehrt setzen sich Arbeiten mit der Klimakatastrophe auseinander, ohne die künstlerischen Mittel zu transformieren; es ist gar eine Rückwendung zur klassischen Formensprache des Theaters, etwa der antiken Tragödie, zu beobachten. All diese Stücke sind dabei nicht notwendig nachhaltiger produziert als andere.

Dagegen werden nachhaltige Produktionsstandards bei Arbeiten angelegt, die sich weder ästhetisch noch diskursiv mit Ökologie befassen.

Ebendiese Standards waren Gegenstand der eingangs erwähnten Studie zur Förderung von Nachhaltigkeit in den Freien Darstellenden Künsten, auf die ich hier kurz eingehen möchte, um den betrieblich-administrativen Handlungsrahmen zu skizzieren.¹⁷ Ausgangspunkt dieser Studie waren Fragen wie diese: Welche Beiträge können die Freien Darstellenden Künste leisten, damit die Auswirkungen des Klimawandels beherrschbar bleiben? Wie müssen sie sich auch und vor allem in ihrer Produktionsweise neu formieren, um ihren Anteil an den Prozessen der Klimaerhitzung und Umweltzerstörung möglichst gering zu halten? Welche Rolle können sie bei der Erfindung grundlegend anderer Formen der Produktion und Sorgetätigkeit spielen, die sich modellbildend auch auf andere Bereiche gesellschaftlichen Wirtschaftens auswirken könnten?

Durch die kritische Auswertung bestehender Initiativen, Maßnahmen und Maßgaben sowie aufgrund von mehr als dreißig Interviews mit einschlägigen Akteur*innen beleuchten wir so die Wechselwirkungen zwischen der anthropogenen Klimaerhitzung und den Produktionsweisen der performativen Künste unter dem Begriff der Nachhaltigkeit, und zwar in zwei Hinsichten: Die erste betrifft die Infrastruktur und mithin vor allem institutionelle Handlungsfelder wie Betriebsökologie, Klimabilanzierung und strategisches Nachhaltigkeitsmanagement, nachhaltige Gebäude, materielle Infrastrukturen und Kreislaufwirtschaft sowie nachhaltige Produktion. Die zweite fokussiert unter dem Leitbegriff der Mobilität auf den Zusammenhang von Reisen, Förderpolitik und prekären Existenz- und Arbeitsweisen, auf finanzielle und organisatorische Bedingungen der Transportmittelwahl, Mobilitätsgerechtigkeit sowie die Problematik eines ökologisch nachhaltigen Gastspiel- und Touringbetriebs. Wir sind dabei bemüht, diese ungemein praktischen Aspekte von Betriebsökologie und Produktionsweisen politisch und ästhetisch zu problematisieren und ökologische Nachhaltigkeit in ein ethisches Spannungsverhältnis zu sozialer und ökonomischer Nachhaltigkeit im Sinne der Lebens- und Arbeitsbedingungen sowie der geopolitischen Beziehungen zu setzen. Mit dem Standpunkt der Künstler*innen sowie ihrer Arbeiten selbst kommen hier aber auch Begriffe von kultureller und von künstlerischer Nachhaltigkeit zum Tragen, die eine Brücke zu den Ansätzen der ökologischen Ästhetik und der ökokritischen Diskursproduktion im Theater schlagen: Welche Fluchtlinien für ein qualitatives

Anders-Werden der performativen Künste eröffnen sich durch die ökologische Perspektive auf ihre betrieblichen Strukturen und Prozesse sowie durch die Ansätze zu ihrer nachhaltigen Transformation?

Performative Praxis in der Pandemie

Bei der Corona-Pandemie war die Frage nach dem Verhältnis von betrieblich-administrativen und ästhetisch-diskursiven Ansätzen, auch aus Gründen des beschleunigten Zeitregimes, sehr schnell von Seiten der Politik beziehungsweise der Verwaltung entschieden. Um den Spielbetrieb in der pandemischen Lage beibehalten zu können, mussten Theater detaillierte Konzepte für Infektionsschutz und Hygiene vorweisen und umgehend in ihre institutionelle Praxis implementieren. So entwickelten Theaterleitungen, Kurator*innen und Künstler*innen in kürzester Zeit ein operatives Verständnis des Virus und seiner Auswirkungen sowie eine neue, pandemie-geschulte Perspektive auf die Bedingungen, Formen und Beziehungen der performativen Künste in ihren soziomateriellen Milieus. Dabei ging es natürlich insbesondere auch um die körperliche Kopräsenz von Künstler*innen und Zuschauer*innen als einem grundlegenden Modus dieser Künste, der durch die Ansteckungsgefahr erschwert beziehungsweise verunmöglicht wurde. Stand dieses epidemiologische Knowhow also zunächst im Widerspruch zur etablierten künstlerischen Praxis, zogen die Betroffenen bald auch künstlerische Konsequenzen aus diesem Widerspruch und erprobten Ansätze zu seiner praktischen Überwindung. Man denke hier etwa an das Einheitsbühnenbild, das das Kollektiv von *darstellenden Architekt*innen* raumlaborberlin nach Plänen von Barbara Ehnes im September 2020 in den großen Saal des Mousonturms in Frankfurt am Main gebaut hatte. Der Bau im Bau bildete ein Logentheater, in dem 38 Zuschauer*innen in Separees für maximal zwei Personen einen im Sinne des Infektionsschutzes sicheren Platz fanden. Die architektonische Intervention stellte aber nicht nur eine künstlerische Verbindung zwischen pandemiebedingtem Betrieb und performativer Ästhetik her, sondern durch seine nachhaltige Bauweise auch zur Klimakatastrophe: Die temporäre Architektur bestand ausschließlich aus Lehm und Holz, welches bereits für die Weiterverwendung beim Bau eines Hauses vorgesehen war.

Eine weitere künstlerische Konsequenz aus der Corona-Pandemie, die diese mit der Klimaproblematik verbindet, bildet die verstärkte Hinwendung zu digitalen Medien als Produktionsmitteln und Präsentationsplattformen der performativen Künste. Die Einschränkung des Proben- und Spielbetriebs durch Lockdowns und limitierte Kapazitä-

ten kompensierten viele Häuser mit dem Aufbau von technischen Infrastrukturen zur Produktion und Präsentation von digitalen oder hybriden Veranstaltungen und Programmen. Mit *Anthropos, Tyrann (Ödipus)* von Alexander Eisenach hatte im Februar 2021, mitten im zweiten Lockdown also, ein Theaterstück an der Volksbühne Berlin Premiere, das ganz regulär auf der großen Bühne geprobt und eingerichtet war, statt des Zuschauerraums allerdings eine 360°-Kamera in der Mitte der Drehbühne adressierte. Die Zuschauer*innen konnten das Stück zuhause am digitalen Endgerät verfolgen und sich durch die Bewegung des Cursors beziehungsweise des mobilen Geräts dreidimensional im Bühnenraum umschauen.¹⁸ Mit *A Room of Our Own: Vorstellung für Browser:in und variables Publikum* produzierte Swoosh Lieu ein Video für die Plattform Digitaler Mousonturm, das die Erkundung technischer Bühnenmilieus durch das feministische Performance-Kollektiv konsequent fortsetzte und sich szenisch so im Mousonturm Studio situierte, dass kein Zweifel daran aufkam, dass es sich hier um eine Originalproduktion an und mit der Frankfurter Bühne handelte.

Mit *hau4.de* launchte das HAU Hebbel am Ufer in Berlin zu Beginn der Spielzeit 2020/21 eine digitale Bühne, die den drei angestammten Spielstätten HAU 1, 2 und 3 ostentativ gleichgestellt ist. Sie präsentiert und archiviert Arbeiten in Sparten wie Dialog und Podcast, Netzkunst und Gaming, Performance und Musik, Film und Video, die zumeist speziell für die Plattform produziert werden, teils aber auch hybrid mit Veranstaltungen der drei physischen Bühnen verwoben sind. Auch die Audio-Podcasts der Reihe *Burning Futures: On Ecologies of Existence* reißen sich hier ein, teils als Ergebnis von Live-Veranstaltungen im HAU 1 sowie Live-Video-Übertragungen aus dem Theater. Bei der Selbstbeschreibung der Spielstätte HAU 4 ist allerdings weder von Corona noch vom Klima die Rede, vielmehr wird die politische Aneignung und Neuausrichtung der digitalen Produktionsmittel betont:

Die präsentierten Arbeiten unterwandern die Angebote der Tech-Konzerne und Social-Media-Plattformen oder zeigen alternative Visionen auf, um nicht-kommerzielle Formen der Narration, der Interaktion und Teilhabe sowie diverse Gemeinschaften zu ermöglichen. Da sich im virtuellen Raum kapitalistische und patriarchale Strukturen der analogen Welt fortsetzen, ist die zentrale Frage, wie es gelingen kann, digitale Tools so weiterzuentwickeln, dass sie nicht Unterdrückungsformen wie Rassismus, Sexismus und Ableismus reproduzieren.¹⁹

Gleichwohl ist klar, dass digitale Aufführungen und Bühnen auch ganz praktisch für institutionelle Resilienz sorgen in Zeiten, in denen die Wahrscheinlichkeit globaler Pandemien aufgrund der fortschreitenden Umweltzerstörung stetig zunimmt. Lockdowns und Kontaktbeschränkungen werden zum Repertoire öffentlicher Krisenbewältigung gehören und die neuen digitalen Formate und Techniken zum Repertoire des kulturinstitutionellen Copings. Und freilich beeinflusst die digitale Produktion und Präsentation auch den ökologischen Fußabdruck von Veranstaltungen der performativen Künste. Um einen tragfähigen Vergleich zwischen klassischen und digitalen Formaten zu ziehen, wäre eine vollständige Lebenszyklusanalyse nötig, die alle Umweltwirkungen der Veranstaltungen von der Herstellung bis zur Entsorgung aller beteiligten Elemente bilanziert. Dies ist aufgrund der vielen institutionellen Faktoren, technischen Komponenten und bezogenen Dienstleistungen nur schwer möglich – und überhaupt wenig sinnvoll, da man zunächst zwei völlig verschieden formatierte Veranstaltungen (nach notwendig äußerlichen Kriterien wie der Dauer oder der Zuschauer*innenzahl) als äquivalent setzen müsste. Aber auch ohne solche Methoden lassen sich vergleichende Rückschlüsse ziehen: Einerseits darf man die Tatsache nicht unterschätzen, dass der Aufbau und Betrieb einer technischen Infrastruktur für digitale Produktion und Präsentation erhebliche Umweltwirkungen mit sich bringt. Andererseits erweisen sich diese als vergleichsweise gering, wenn man sich vor Augen führt, dass das Gros der Treibhausgasemissionen eines Theaterabends bei der Heizung, Kühlung und Beleuchtung des Gebäudes sowie der An- und Abreise der Zuschauer*innen anfällt.²⁰ Die bloße Tatsache also, dass sich Zuschauer*innen unter den üblichen Bedingungen in einem Theater versammeln, macht den ökologischen Unterschied, und zwar unabhängig davon, wie klimabewusst die jeweiligen Produktionen bezüglich ihrer Konzeption, Ausstattung, Mobilität und so weiter agieren.²¹

Dabei ist klar, dass sich nicht jede performative Ästhetik, jede künstlerische Methode für den digitalen Raum eignet – und überhaupt geht es hier nicht darum, analoge Ansätze einfach in das Digitale zu überführen, vielmehr muss der performative Ansatz unter digitalen Bedingungen neu erfunden werden. Dies ist freilich einfacher, wenn dieser Ansatz nicht wesentlich von einer körperlichen Live-Praxis abhängt wie etwa in klassischen Formen von Schauspiel oder Tanz. Jedenfalls waren konzeptuelle Ansätze der performativen Künste in der Pandemie im Vorteil, insofern sie sich in verschiedenste Medien und Kontexte implementieren lassen und auch ohne leibliche Kopräsenz ent-

wickelt und verfolgt werden können. Durch die Recherchestipendien, die der Fonds Darstellende Künste aus Bundesmitteln bereitstellte, wurde die konzeptuelle Ausrichtung zusätzlich gefördert. Dies führte – ganz explizit etwa bei den Sophiensælen in Berlin – zur Etablierung einer Sparte, die bislang weder in der Förderung der performativen Künste noch an den Häusern eine nennenswerte Berücksichtigung fand: der künstlerischen Forschung.²² Die Methoden, Gegenstände und Präsentationsformen dieser Forschung mit den Mitteln der performativen Künste sind divers, allerdings wird das Bewusstsein, dass künstlerische Arbeit, um neue Ansätze zu entwickeln, Recherchezeit braucht, dass Künstler*innen mithin nicht nur arbeiten, wenn sie auf der Probephühne eine Premiere vorbereiten, dass Produktivismus also nicht den alleinigen Maßstab der Förderung bildet, nicht weiter ignorieren lassen. Neben den konzeptuellen Zugängen innerhalb der performativen Praxis profitierte zudem auch eine bislang eher marginale Sparte innerhalb der Freien Szene: Diskurs-Veranstaltungen wie die von Margarita Tsomou und mir kuratierte Reihe *Burning Futures: On Ecologies of Existence*. Sie erwiesen sich als leicht ins Digitale überführbare Formate und mithin als kuratorische Möglichkeiten, das Programm auch ohne leibliche Kopräsenz im Theater fortzuführen.

Die harten Pandemie-Maßnahmen sind zum Zeitpunkt der Entstehung dieses Texts (Winter 2021/22), an den meisten Orten längst schon wieder Geschichte. Auch die performativen Künste kehren wieder zur Normalität zurück. Dabei ist allerdings die Frage, zu welcher Normalität diese Künste zurückkehren können oder sollten. Das Bedürfnis nach Normalität ist verständlich. Dass es sich dabei aber um die Normalität der Freien Szene vor der Pandemie handeln sollte, ist aus diversen Gründen der Nachhaltigkeit mehr als fraglich. So bildet die Corona-Krise letztlich doch auch eine Chance, nämlich die zur Neugestaltung der Strukturen und Prozesse im Feld der performativen Künste. Tatsächlich ergaben einige Gespräche im Zuge der beschriebenen Studie, dass sich die Akteur*innen in der Freien Szene insbesondere auch durch die Zäsur der Pandemie erstmals systematisch mit den Umweltwirkungen ihrer Produktions- und Präsentationsweisen beschäftigen konnten. Diese stehen dabei allerdings nicht im luftleeren Raum: Mit den Ansätzen der ökologischen Nachhaltigkeit sind etliche Aspekte der sozialen, kulturellen und künstlerischen Nachhaltigkeit originär verbunden, so dass die Auseinandersetzung mit den

produktions- und präsentationsbedingten Umweltwirkungen zu einer breiteren ökosozialen Transformation der Freien Szene beitragen kann – und diese mithin nicht nur zukunftsfähig, sondern auch gerechter und ästhetisch-diskursiv interessanter machen.

- 1 Bundesministerium für Finanzen: »Rede von Olaf Scholz am 25. März 2020 im Deutschen Bundestag zur Bewältigung Corona-Krise«, <https://www.bundesfinanzministerium.de/Content/DE/Reden/2020/2020-03-25-BT-Rede-Corona.html> (Abruf: 24. Januar 2022).
- 2 Zu sagen, dass diese Katastrophe zukünftig sei, ist dabei freilich Ausdruck des Privilegs, in einem reichen und ökologisch weniger vulnerablen Land zu leben, und unterschlägt, dass auch hierzulande die klimabedingten Umweltveränderungen bereits in vollem Gange sind, auch wenn sie sich noch nicht in ihrer vollen Drastik äußern.
- 3 Haas, Maximilian: *Tiere auf der Bühne: Eine ästhetische Ökologie der Performance*, Berlin 2018; Website der Reihe *Burning Futures: On Ecologies of Existence*: www.hebbel-am-ufer.de/burning-futures/, Podcasts unter: <https://burningfutures.podigee.io> (Abruf: 01. Juni 2022); Haas, Maximilian/Umatham, Sandra: »Performing Climate Action(s): Ethik, Probleme und Ansätze nachhaltiger Produktionsweisen und ihrer Förderung in den Freien Darstellenden Künsten«, in: Schneider, Wolfgang/Fonds Darstellende Künste e.V. (Hg.): *Transformationen der Theaterlandschaft: Zur Fördersituation der Freien Darstellenden Künste in Deutschland*, Bielefeld 2022, S. 84 – 99. Der Artikel ist die Zusammenfassung einer gleichnamigen umfassenden Studie, die vom Fonds Darstellende Künste beauftragt und publiziert wurde.
- 4 Ich denke hier zunächst an Giorgio Agamben, der in zahlreichen Zeitungs- und Blogbeiträgen sehr befremdliche Aussagen über die Pandemie getroffen hat, einschließlich des Vergleichs der Pandemiemaßnahmen als einer souveränen Politik des Ausnahmezustands mit dem NS-Regime. Wesentlich treffender haben aber auch Slavoj Žižek und Jean-Luc Nancy ihre bestehenden Konzepte

- und Denkweisen auf die Krise angewandt. Bei Brian Massumi dagegen, der sich mit größerem Abstand äußerte, hatte ich den Eindruck, dass die Pandemie tatsächlich mit originären Gedanken beantwortet wurde.
- 5 Latour, Bruno: »Is This a Dress Rehearsal?«, in: *Critical Inquiry* 47 (2021), Nr. S2, S. 25 – 27, <https://www.journals.uchicago.edu/doi/full/10.1086/711428> (Text datiert auf den 26. März 2020). (Abruf: 31. Mai 2022).
- 6 Nixon, Rob: *Slow Violence and the Environmentalism of the Poor*, Cambridge, Massachusetts u. London, England 2011, S. 2.
- 7 Siehe Haas/Umatham: »Performing Climate Action(s)«, S. 86 – 88.
- 8 Malm, Andreas: *Klima X*, Berlin 2020.
- 9 Edwards, Paul N.: *A Vast Machine: Computer Models, Climate Data, and the Politics of Global Warming*, Cambridge, Massachusetts 2010.
- 10 Ghosh, Amitav: *The Great Derangement: Climate Change and the Unthinkable*, Chicago, Illinois u. London, England 2016.
- 11 Sellars, Wilfrid: »Philosophy and the Scientific Image of Man«, in: Scharp, Kevin/ Brandom Robert B. (Hg.): *In the Space of Reasons: Selected Essays of Wilfrid Sellars*, Cambridge, Massachusetts u. London, England 2007, S. 369 – 408. Wilfrid Sellars prägte die Begriffe des *manifest* und *scientific image* im Hinblick auf das philosophische Verständnis des *man-in-the-world* als Kontrast zwischen zwei »ideal constructs«: »(a) the correlational and categorial refinement of the »original image«, which refinement I am calling the manifest image; (b) the image derived from the fruits of postulational theory construction which I am calling the scientific image« (S. 387). Sie lassen sich jedoch auch auf das Feld des praktischen und theoretischen Verstehens sowie der wissenschaftlichen Erklärung von Phänomenen wie der Corona-Pandemie übertragen.
- 12 Fleck, Ludwik: *Entstehung und Entwicklung einer wissenschaftlichen Tatsache: Einführung in die Lehre vom Denkstil und Denkkollektiv*, Frankfurt a. M. 1980.
- 13 Latour, Bruno: *Down to Earth: Politics in the New Climatic Regime*, Cambridge, England u. Medford, Massachusetts 2018; Latour, Bruno: *Kampf um Gaia: Acht Vorträge über das neue Klimaregime*, Berlin 2017.
- 14 Horn, Eva/Bergthaller, Hannes: *Anthropozän zur Einführung*, Hamburg 2019, S. 117 – 138; Schneider, Birgit: *Klimabilder: Eine Genealogie globaler Bildpolitiken von Klima und Klimawandel*, Berlin 2018.
- 15 S. Haas: »Förderung von Nachhaltigkeit in den Freien Darstellenden Künsten – betrieblich-administrative und ästhetisch-diskursive Ansätze«, in: Kröger, Franz/Mohr, Henning/Sievers, Norbert/Weiß, Ralf (Hg.): *Kultur(en) der Nachhaltigkeit*, Jahrbuch Kulturpolitik 2021/2022, Bielefeld 2022.
- 16 Vgl. dazu auch die Beiträge von Kai van Eikels und Benjamin Wihstutz in diesem Band.
- 17 Haas/Umatham: »Performing Climate Action(s)«.
- 18 Vgl. hierzu den Beitrag von Sotera Fornaro und Stefano Apostolo in diesem Band.
- 19 HAU Hebbel am Ufer: *Was ist HAU4?*, <https://www.hau4.de/was-ist-hau4/> (Abruf: 31. Mai 2022).
- 20 Kulturstiftung des Bundes: *Klimabilanzen in Kulturinstitutionen: Dokumentation des Pilotprojekts und Arbeitsmaterialien*, 2021, https://www.kulturstiftung-des-bundes.de/fileadmin/user_upload/Klimabilanzen/210526_KSB_Klimabilanzen_Publikation.pdf&ie=UTF-8&oe=UTF-8 (Abruf: 24. Januar 2022), S. 18 – 20 u. 29 – 55.
- 21 Mit Fokus allein auf die Reisewege, d. h. in Absehung aller institutionellen Emissionen, wurde der Vergleich zwischen einer Videokonferenz und einem realen Treffen von vier Personen folgendermaßen berechnet: »Der ökologische »Break-Even« für die Vorteilhaftigkeit einer vierstündigen Videokonferenz mit vier Beteiligten mit Notebooks liegt bei 23 km Bahnfahrt, 12 km Fahrstrecke mit den ÖPNV oder 5 km Fahrt mit dem PKW, jeweils verteilt auf zwei anreisende Personen.« In: Clausen, Jens/Schramm, Stefanie: *Klimaschutzpotenziale der Nutzung von Videokonferenzen und Homeoffice: Ergebnisse einer repräsentativen Befragung von Geschäftsreisenden (CliDiTrans Werkstattbericht)*, Berlin 2021, S. 25. Vgl. Haas/Umatham: *Förderung von Nachhaltigkeit*, S. 95 – 96.
- 22 Sophiensæle: *Künstlerische Forschung*, <https://sophiensaale.com/de/haus/kuenstlerische-forschung> (Abruf: 31. Mai 2022).

Benjamin Wihstutz

Über Fluglärm

Pandemische Arbeiten von LIGNA und Lawrence Abu Hamdan

Seitdem ich in Mainz wohne, weiß ich, dass schönes Wetter meist Ostwind bedeutet. Denn bei Ostwind beginnen die Tage für mich mit einer bestimmten Art des Aufwachens: Mein Wecker ist dann der Sound einer Boeing 747 aus Bogotá oder Beijing, eines A 380 aus Lagos oder Los Angeles. Der Lärm beginnt exakt um 4:56 Uhr, vier Minuten vor der Landeerlaubnis am Frankfurter Flughafen. Da die Flugzeuge den Gegenwind zum Landen nutzen, fliegen sie bei Ostwind nicht, wie zwei Drittel aller Tage im Jahr, von Offenbach aus den Flughafen an, sondern kommen genau über mein Haus geflogen. Der Lärm steigert sich für dreißig Sekunden auf etwa fünfzig Dezibel und ebbt dann nach etwa vierzig Sekunden wieder ab. Nach ein bis zwei Minuten Ruhe beginnt der vertraute Sound von Neuem.

Als im Frühjahr 2020 die Theater zum ersten Mal schließen mussten und ein Großteil des öffentlichen Lebens zum Erliegen kam, hatten die internationalen Maßnahmen zur Eindämmung der Pandemie für meinen Wohnort einen angenehmen Nebeneffekt. Zwar landeten nach wie vor einige Cargo-Frachter am frühen Morgen in Frankfurt und eine Weile fanden noch zahlreiche Leerflüge statt, die aufgrund von reservierten Slots und der hohen Standgebühren am Flughafen nicht ausfallen konnten. Doch spätestens nach zwei Monaten war der Unterschied deutlich zu spüren. Es gab kaum noch Fluglärm. Die besondere Erfahrung pandemischer Raumzeit, die für die meisten Menschen in Europa mit der Abnahme von Mobilität im Alltag, mit der Vereinzelung und Parzellierung von Haushalten,¹ mit Homeschooling und Homeoffice, Zoom-Terminen und einsamen Spaziergängen einherging, hatte für mich daher zusätzlich eine akustische Dimension: Sie ging einher mit einer angenehmen Ruhe am Himmel, die ich an sonnigen Frühlingstagen so bisher an meinem Wohnort nicht kannte.

Ich möchte mich in diesem Beitrag mit Fluglärm und Flughäfen beschäftigen. Genauer gesagt möchte ich einige Überlegungen darüber anstellen, wie die Pandemie unser Verhältnis zum Fliegen, zu Flughäfen und globalen Räumen der Vernetzung, der Logistik und des Reisens gerade auch angesichts der bevorstehenden Klimakatastrophe verändert hat. Und natürlich geht es um die Frage, wie die perfor-

mativen Künste in der Pandemie auf diesen Wahrnehmungswandel des Fliegens und Reisens reagiert haben und in welcher Weise Flughäfen und Fluglärm von Performances selbst thematisiert wurden.

Jetset

Wenn hier von ›unserem Verhältnis‹ zum Fliegen die Rede ist, meine ich damit in erster Linie eine privilegierte, kosmopolitische Minderheit, die meist aus dem globalen Norden kommt und zu der ich mich zählen kann. Es geht um eine Minderheit, die sich das Fliegen leisten kann und mit ihm aufgewachsen ist. Ich denke insbesondere an Menschen mit internationalen Netzwerken und multiplen Migrationshintergründen, an Wissenschaftler*innen, Künstler*innen, Kulturschaffende, Unternehmer*innen oder Journalist*innen, für die das Reisen mit zum Alltag gehört und nur mit wenigen Barrieren und Einschränkungen verknüpft ist. Ich schreibe aus einer Perspektive, welche die Flugreise nicht als besonderes Ereignis, sondern als Normalität kennt, sei es, indem man regelmäßig zu internationalen Konferenzen fliegt, indem man Verwandte oder Lebenspartner auf anderen Kontinenten besuchen kann, indem man von einer Stiftung oder vom Goethe-Institut an ferne Orte eingeladen wird oder weil man irgendwo eine Oper inszenieren muss.

Der Ur-Typus jenes privilegierten Reisenden ist vielleicht Roland Barthes' *Jet-man*, ein Mensch, der das Reisen weder mit Abenteuer noch mit Schicksal verknüpft, sondern nur noch als Situation und physische Kondition kennt. Was den Jet-man auszeichnet, schreibt Roland Barthes in *Mythen des Alltags* 1957, ist »weniger sein Mut als sein Gewicht, seine Ernährungsweise und sein Lebenswandel«. ² Der Jet-man steht als Allegorie für einen Paradigmenwechsel des Reisens, der in den späten fünfziger Jahren des 20. Jahrhunderts mit der Einführung des Düsenjets als Passagierflugzeug beginnt. Fliegen wurde nach und nach erschwinglicher, Fluggesellschaften wie PanAm oder TWA expandierten rasant, weltweit wurden neue Flughäfen errichtet. Alastair Gordon schreibt in seinem Buch *Naked Airport* (2004) ³ eine Kulturgeschichte des Flughafens, die von mehreren Zäsuren und Brüchen gekennzeichnet ist und in der er die Periode zwischen 1957 und 1970 als »Jet-Land« betitelt. Um 1960 herum, so Gordon, wird *jet* im Amerikanischen zum Mode- und Werbewort schlechthin: Die Football-Mannschaft *New York Jets* wird gegründet, im Fernsehen läuft *Die Jetson Family*, eine Zeichentrickserie über die perfekte Familie aus der Zukunft, moderne Wasch- und Spülmaschinen bekommen Namen wie *jetwash*, der airport wird vorübergehend zum *jetport* und das Wort

jet lag wird zur Bezeichnung für eine neue Managerkrankheit.⁴ John Denver singt 1966 *Leaving on a Jet Plane* und die New York Dolls Anfang der siebziger Jahre vom *Jet Boy*.

Zum Jet-Boom gehört außerdem eine atemberaubend neue Flughafenarchitektur, wie sie in den sechziger Jahren etwa am JFK in New York von Eero Saarinen oder in Saint Louis von Minoru Yamasaki, der auch das New Yorker World Trade Center entworfen hat, verwirklicht wurde. Auch diese Architektur trägt dazu bei, dass der Jetset weniger Lebenswirklichkeit denn vielmehr die imaginäre Seite der Flugreisen darstellt, das Spektakel des Reisens im Debord'schen Sinne.⁵

Der Jetset prägt das Bild vom Fliegen Jahrzehnte vor der Erfindung der Billigflieger, aber auch deutlich *nach* dem abenteuerlichen Flug von Charles Lindbergh über den Atlantik, über den Bertolt Brecht in seinem Radio-Lehrstück *Der Ozeanflug* (1929) noch ein Zwiegespräch des Piloten im Nebel mit dem ratternden Motor schrieb.⁶ Der Jet-man um 1960 kennt weder Rattern noch Nebel, er ordert lieber einen Drink bei einer der Stewardessen, die in den Gängen des Jets auf den »Catwalks der Lüfte«⁷ entlangschreiten.

So positiv einerseits das Bild des Jetsets in den sechziger Jahren von Werbung und Populärkultur, von James-Bond-Filmen und Pop-songs geprägt wurde, so hitzig waren andererseits von Beginn an die Debatten über Fluglärm. Bereits 1959 gründete der Londoner Geschäftsmann John Connell eine Lärmbekämpfungsgesellschaft, die *British Noise Abatement Society*, die im Zuge zahlreicher Beschwerdebriefe von Anwohner*innen des Flughafens Heathrow schnell an Popularität und Einfluss gewann und sich für die Schließung von Flughäfen, für neue Lärmgesetze, Grenzwerte und Lärmzonen, aber auch für die objektive Messung von Fluglärm einsetzte.⁸ In ihrer umfangreichen Studie über die Geschichte von *Mechanical Sound* (2008) schildert Karin Bijsterveld, wie das National Physical Laboratory zu Beginn der 1960er Jahre Flugschauen vor einer sechzigköpfigen Lärm-Jury veranstaltete, um nicht allein die Lautstärke, sondern auch die unterschiedlichen subjektiven Empfindungen des Fluglärms nach Alter und Geschlecht zu erfassen und auszudifferenzieren. In Deutschland veröffentlichte 1961 der Direktor des Max-Planck-Instituts für Arbeitsphysiologie in Dortmund, Gunther Lehmann, zusammen mit dem Luftfahrtingenieur Franz Joseph Meister eine Publikation mit dem Titel *Die Einwirkung des Lärms auf den Menschen. Geräuschemessungen an Verkehrsflugzeugen und ihre hörpsychologische Bewertung*,⁹ in der die Autoren vor der Gesundheitsschädigung durch Fluglärm – etwa erhöhtem Blutdruck und schlechter Durchblutung – warnen. Meister rät in

seinem Beitrag explizit davon ab, neuere große Düsenjets in Deutschland einzusetzen, weil dadurch »die Stärke des Lärms zu einem noch nicht erlebten Ausmaß anwachse und die Art des Lärms unangenehmer als bei den älteren Flugzeugtypen werde«. ¹⁰ Helfen könne hingegen die präzise Messung und Berechnung eines Fluglärm-Störindex Q, der nicht nur die Dauer und Lautstärke des Lärms, sondern auch die Abweichung des Jets von der idealen Flugbahn auf eine allgemeingültige Formel bringe. ¹¹

Was diese wenigen Beispiele aus der Geschichte des Fluglärms zeigen, ist, dass die Zunahme des Fliegens im Zuge des Jetsets von Beginn an als ambivalentes Phänomen wahrgenommen wurde – für die Passagiere bedeutete der Ausbau von Flughäfen und Fluglinien, dass Fliegen erschwinglicher und damit immer attraktiver wurde, die Anwohnenden von Flughäfen hingegen wurden vom Fluglärm zunehmend um ihren Schlaf gebracht. Auch wenn sich der physiologische Zusammenhang zwischen Fluglärm und erhöhtem Blutdruck allenfalls in vereinzelt Studien belegen ließ, ist die Stressbelastung von Anwohnenden von Großflughäfen, die, wie in Istanbul oder Dubai anders als in Frankfurt, über kein Nachtflugverbot verfügen, heute größer denn je. Zu den dunklen Seiten des Jet-Zeitalters gehören zweifellos auch die Schreckensbilder von Flugzeugabstürzen und Terrorangriffen, allen voran der 11. September 2001, bei dem ausgerechnet das von einem Flughafenarchitekten gebaute Wahrzeichen New Yorks zerstört wurde, und die sich in die Köpfe der Passagiere als Horrorszenerario eingeschrieben haben. Dem Fliegen haftet somit eine merkwürdige Doppelgesichtigkeit an. Während der Jetset, der nach Gordon bereits 1970 mit der Einführung des Jumbo-Jets und spätestens mit der Massenfertigung von Billigfluglinien ab den neunziger Jahren deutlich an Glanz verliert, dennoch imaginär das Fliegen bis in die Gegenwart geprägt hat, sind Fluglärm und Flugkatastrophen die Schattenseite einer Kulturgeschichte des Fliegens, die diese nicht minder beeinflusst haben.

Endgültig, so möchte ich behaupten, ist der Jetset aber erst seit 2020 Geschichte. Denn das Bild des Jetsets stirbt aufgrund einer doppelten Krise: der Corona-Pandemie einerseits, weil sie mit geschlossenen Grenzen und längst überwunden geglaubten Reisebeschränkungen den globalen, glatten Raum des Jetsets in einen zutiefst gekerbten Raum ¹² zurückverwandelt hat; und der Klimakrise andererseits, die durch die plötzlich stillgelegten Flughäfen das Phänomen der Flugscham paradoxerweise erst vollends ins Bewusstsein rückte. Vor der Pandemie ließen sich stets Ausreden für den CO₂-Ausstoß der eigenen

Flugreise finden, nun gab es bei Konferenzen und Business Meetings plötzlich Zoomeinblicke in heimische Wohnzimmer statt die Sky Lounge am Airport. Und auch wenn der Rebound bei Flugreisen bereits im Frühjahr 2022 in vielen Ländern der Welt messbar ist,¹³ ist ein Zurück zum gänzlich unbeschwerten Reisen vor der Krise kaum denkbar. Denn wir wissen heute, dass es auch anders geht – wir wissen, dass diese oder jene Konferenz auch online stattfinden könnte, wir wissen und haben die Erfahrung am eigenen Leib gemacht, dass unser Alltag auch mit einem Bruchteil der Mobilität auskäme und mit weit aus weniger CO₂-Ausstoß möglich wäre.

Aus klimapolitischer Sicht wirkte die Pandemie daher auf nicht wenige wie eine göttliche Intervention: Drei Monate nachdem Greta Thunberg mit dem Segelboot über den Atlantik gefahren war, brach der Flugverkehr weltweit zusammen und es wurde merklich ruhiger am Himmel. Die Pandemie sei, so schrieb Bruno Latour im März 2020, ein *dress rehearsal* für die eigentliche Krise, die uns früher oder später – ob auf den untergehenden Malediven oder beim Hochwasser in der Eifel – heimsuchen werde. »The health crisis«, so Latour, »prepares, induces, incites us to prepare for Climate Change.«¹⁴ War und ist Covid-19 eine Art *pre-enactment* von dem, was kommen wird? Ein Ende unbeschwerten Reisens vielleicht, womöglich aber auch der Beginn eines allmählichen Umdenkens bei der Konzeption von großen Veranstaltungen wie Konferenzen und Theaterfestivals,¹⁵ für die ganze Ensembles und Orchester um die Welt geflogen werden. Im April 2020 bot sich weltweit an den großen Flughäfen jedenfalls ein auffallend ähnliches Bild wie in den Theatersälen: Die Gangways und Terminals waren verwaist, die Rollbänder leer, die *Bagage Claim Area* wie ausgestorben.

Flughafentheater

Was liegt näher als die Krise der Flughäfen und die Krise der performativen Künste zu nutzen, indem man beides miteinander verbindet? Das Radio- und Performancekollektiv LIGNA hat mit *The Passengers* im Juli 2021 einen GPS-basierten Videowalk am Frankfurter Flughafen inszeniert, der nicht nur den zumindest öffentlich zugänglichen Teil des Flughafens auf neue Weise erleben ließ, sondern auch die globale Vernetzung und die Verknüpfungen von Flugreisen, Kapital, Logistik und Klimawandel thematisierte. Bei einem Videowalk, ein Genre, das die kanadische Künstlerin Janet Cardiff zu Beginn dieses Jahrtausends entwickelt hatte, folgt man dem Videobild auf einem Display, in diesem Fall dem Bewegtbild auf einem Smartphone, und schreitet dann

dieselbe Strecke ab wie derjenige, dessen Bewegung im Video zu sehen ist, die aber eine aufgezeichnete Vergangenheit zeigt.¹⁶ Allgemein gehören Walks zu den populären und wiederentdeckten Performance-Genres der Pandemie, sind sie doch aufgrund der zeitlichen Taktung und damit verbundenen Vereinzelnung der teilnehmenden Zuschauer*innen ein besonders pandemiegeeignetes Format – und mit Gesichtsmaske lässt sich sogar ein teilweise wiederbelebtes Flughafenterminal problemlos erwandern.

Das Interessante an einem Videowalk ist jedoch – und in diesem Punkt ähneln sich Cardiffs illusionistisch angelegte Arbeiten mit dem sehr anderen, dokumentarisch und essayistisch konzipierten Walk von LIGNA –, wenn Videobild und Umgebung leicht voneinander abweichen. Dies kann geschehen, wenn einem auf dem Display plötzlich eine Person gegenübertritt, die in Wirklichkeit gar nicht vor einem steht oder wenn der Raum, durch den man gerade schreitet, sich plötzlich visuell oder akustisch verändert. »I had found a way to be at two places at once. I was able to simulate space and time travel in a very simple way«,¹⁷ hat Cardiff ihre Walks aufgrund ihrer Zeitstruktur und Aufnahmetechnik passend beschrieben. LIGNA nutzen nun dieses Potenzial der Simultaneität dahingehend, dass der Videowalk nicht allein durch den Frankfurter Flughafen und dortige Unter- und Überführungen, Bahnhöfe, Park- und Treppenhäuser führt, sondern man sich auf dem Display zugleich durch sechs weitere Flughäfen auf der Welt bewegt: den auf der niederländischen Inselkolonie Curaçao, den Flughafen in Jaounde in Kamerun, den auf einer künstlichen Insel errichtete Kansai Airport in Osaka, den John F. Kennedy Airport in New York, den Flughafen der südbrasilianischen Stadt Porto Alegre sowie der bulgarischen Hafenstadt Varna. Das Video wechselt je nach gesprochenem Text zwischen diesen Flughäfen hin und her, teilweise auch losgelöst von dem, was im Hörstück berichtet wird (Abb. 1). Thematisiert und hervorgehoben werden dabei nicht etwa architektonische Highlights. Vielmehr geht es hier um Flughäfen als Orte globalen Kapitals und des Kolonialismus, der Vertreibung und Prekarisierung sowie der Ortlosigkeit. Auch Geschichten des Verschwindens spielen eine Rolle wie jene des Passagiers Lars Mittank, der 2014 am Flughafen Varna während einer Urlaubsreise unter mysteriösen Umständen spurlos verschwunden ist und dessen Geschichte den Walk als eine Art Leitmotiv begleitet. Vor allem zeigt der Spaziergang von LIGNA den Teilnehmenden aber Flughäfen als Nicht-Orte einer globalisierten Welt. Mit dem Begriff *Nicht-Ort*, der ursprünglich von Michel de Certeau stammt, bezeichnete der Kulturanthropologe Marc Augé in

den neunziger Jahren unter anderem Flughäfen, Autobahnen und Einkaufszentren, Orte ohne Geschichte und Identität, »imaginäre Orte, banale Utopien, Klischees«,¹⁸ die aus den Phantasmen der Spektakelgesellschaft hervorgegangen sind.

Es wundert insofern kaum und ist doch verblüffend, wie sehr sich diese Nicht-Orte der verschiedenen Flughäfen bei LIGNA mühe-los überlagern, wie ein Laufband oder ein Treppenhaus in Curaçao, eine Autovermietung in Varna oder eine Aussichtsbrücke am Kansai Airport ziemlich exakt genauso aussehen wie am JFK in New York oder hier am Frankfurter Flughafen. »Passagen der Ähnlichkeit, die wie aus dem Nichts erscheinen – und wieder verschwinden können«, sagt eine von LIGNAs Stimmen, während das Bild auf dem Display von New York nach Osaka wechselt.¹⁹ Annika Wehrle schreibt in ihrem Buch über *Passagenräume* (2015), dass die Dramaturgie solcher Audio- und Videowalks weder von reiner Kontingenz noch von einem unaufhörlichen Fließen gekennzeichnet ist, sondern von »passageren Formen kurzfristiger Verstetigung, Materialisierung und Auflösung.«²⁰ Es ist ein globales Theater der Übergänge, das LIGNA hier im Zusammenschnitt der unterschiedlichen Flughäfen inszenieren. Einige Male sind die Videos von LIGNA so geschnitten, dass man nahezu denselben Nicht-Ort an fünf verschiedenen Flughäfen hintereinander zu sehen bekommt, Rolltreppen, Korridore, Durchgangsschleusen, Abfertigungsschalter, Fahrstühle, Gepäckbänder. »Alles was originell ist, desorientiert. Die Reisenden gehen durch die immer selben Gänge«, sagt eine der Stimmen im Videowalk. Doch mit dieser Uniformität des Raumes ist zugleich eine Geschichte der Expansion, des Kolonialismus und des globalen Kapitals verbunden, die LIGNA mittels des von sieben Schauspieler*innen gesprochenen Textes immer wieder thematisiert: So erfahre ich etwa, dass der Aeroporto Porto Alegre einer von dreißig Flughäfen auf vier Kontinenten ist, der nicht nur aussieht wie in Frankfurt, sondern auch derselben global agierenden, in Frankfurt ansässigen Aktiengesellschaft *Fraport* gehört. Am Flughafen Jaounde erfahre ich etwas über die deutsche Kolonialgeschichte des Kautschukabbaus in Kamerun und das *Greenwashing* des internationalen Kautschuk-Unternehmens Halcyon Agri. Alle Flugzeugreifen, so werde ich aufgeklärt, sind bis heute aus Naturkautschuk. Ich höre etwas über Aufstände auf Curaçao gegen die Kolonialmacht, die sowohl 1969 als auch 2020 von den Niederlanden mithilfe des Militärs niedergeschlagen wurden. In Porto Alegre hat die Fraport AG schließlich ein ganzes Stadtviertel umsiedeln lassen – einige Familien, so wird berichtet, harren noch immer in den Ruinen der Villa



The Passengers von LIGNA. Screenshot: Ole Frahm.

Nazaré aus. Weder sie noch die Aufständischen von Curaçao begeben sich als Passagiere zum Flughafen. »Kautschuk, Holz, Kakao, Kaffee, Palmöl dürfen das Land verlassen. Sie haben die richtigen Papiere«, sagt eine Stimme. Die Prüfung der Identität, die Nicht-Orte nach Augé generell kennzeichnet, fordere an diesen Orten ständig dazu auf, die eigene Unschuld zu beweisen. Nur wer unschuldig sei, erlange Zutritt.²¹ Zugleich sind gerade diejenigen, die den Terminal nur von außen oder als Arbeiter*innen sehen, für das Wachstum des Kapitals und die globalen Lieferketten maßgeblich verantwortlich, die Grenzenlosigkeit des Handels und der Logistik gleicht für sie einer unüberwindbaren Mauer, durch die nur die Rohstoffe und Waren gelangen, sie selbst bleiben an ihrem Ort.

Der Soziologe Steffen Mau hat in seinem Buch *Sortiermaschinen* (2021) beschrieben, wie die Globalisierung nicht allein für die Flexibilisierung des Warenhandels und eine Durchlässigkeit der Grenzen gesorgt hat, sondern zeitgleich die Außengrenzen von Makroterritorien aufgewertet und überall auf der Welt neue Mauern hochgezogen wurden.²² Das Globale ist in diesem Sinne nicht als das Gegenteil des Nationalen zu verstehen, vielmehr sei das Nationale durch die Funktion von Grenzen als globale Sortiermaschinen an der Konstitution des Globalen und ihren Schließungsmechanismen maßgeblich beteiligt. »Die Grenze im 21. Jahrhundert«, so schreibt Mau, »ist sichtbar und unsichtbar, örtlich fixiert und flexibel, physisch und virtuell, permanent und punktuell, national und international, regional und global.«²³

Auf der Ebene von globalisiertem Handel und der Logistik impliziert die Flexibilität von Grenzen zugleich die Austauschbarkeit von Arbeitskraft. Als Sortiermaschine kann das globale und flexible System von Grenzen und Freihandelszonen jederzeit zum Aussortieren von Standorten, Arbeitsplätzen und Arbeitskräften genutzt werden. Dieses Grundprinzip der Austauschbarkeit wird selbst durch die unvorhergesehene Corona-Krise nicht erschüttert, mal trifft es den Tourismus und das Flughafenpersonal, mal streikende Radler*innen beim Berliner Start-up Gorillas.²⁴ »Logistik«, so schreibt Isabell Lorey in einem Essay über die Pandemie, ist »keine straff organisierte Produktionsmaschinerie, sondern ein Management von Kontingenz, Experimenten, Verhandlung und instabilen Verpflichtungen. Logistik ist das Management des Unvorhersehbaren mit den entsprechenden unkalkulierbaren prekären Jobs«. ²⁵ Die Nicht-Orte Marc Augés können heute offenbar weder auf ein ästhetisch-räumliches Phänomen noch auf die Phantasmen einer Gesellschaft des Spektakels reduziert werden. Sie sind vielmehr Grundpfeiler einer logistischen Globalgesellschaft, die Arbeitskräfte, Dienstleistungen, Finanzströme und Lieferketten laufend flexibilisiert, austauscht und anpasst, und die durch den Kauf einer beliebigen Ware in einem beliebigen Land CO₂ an zig unterschiedlichen Orten gleichzeitig in die Atmosphäre pustet. Und natürlich sollte nicht vergessen werden, dass auch die aktuelle Pandemie aufs Engste mit dem Klimawandel verwoben ist. Ich zitiere noch einmal Isabell Lorey:

Kapitalgesteuerte Abholzungen von Tropenwäldern greifen inzwischen derart in Ökosysteme ein, dass »wilde« Viren nicht mehr durch ökologische Komplexitäten reguliert werden und wieder verschwinden, sondern sich auf menschliche Populationen ausweiten. Zoonotische Krankheitserreger gelangen in die Nahrungskette und verbreiten sich durch Lieferketten.²⁶

Die Flughäfen, Amazon-Lieferzentren, Schlachthöfe, jene Nicht-Orte der Logistik sind das Fundament dieser Pandemie, die in Deutschland im Januar 2020 bezeichnenderweise durch einen internationalen Workshop einer Auto-Zulieferer-Firma im bayerischen Stockdorf mit einer Mitarbeiterin aus Wuhan ankam. Doch trotz diverser Lockdowns und Schutzmaßnahmen wurden die logistischen Lieferketten in der Politik während der Pandemie weltweit kaum infrage gestellt. Im Gegenteil: Angesichts des Schlachthofskandals von Tönnies im Sommer 2020 schien es, als sei die Gesundheit der bulgarischen und rumä-

nischen Arbeiter*innen nebensächlich, solange diese in abgelegenen Containern wohnen bleiben. »Some bodies are simply considered expendable«²⁷ schrieb Jack Halberstam einst über die AIDS-Pandemie. LIGNAs Videowalk *The Passengers* ermöglicht den Teilnehmenden einen Einblick in die Netze all jener globalen und postkolonialen Interdependenzen, ohne die es zu dieser pandemischen Situation vermutlich niemals gekommen wäre.

Am Ende des Videowalks werden Bilder von den stillgestellten Flugzeugen am JFK Airport in New York gezeigt. Die Düsentriebwerke der Jets, so berichten die Stimmen, seien bevorzugte Nistplätze der Vögel geworden: »Als wollten sie daran erinnern, dass die einfache Ausflucht aus dem Labyrinth, der Abflug, die Reise, so lange ein Irrweg ist, wie er nicht allen offensteht.«

Ein Himmelstagebuch

Mit meinem zweiten Beispiel einer Performance während der Pandemie möchte ich nun auf das Thema Fluglärm zurückkommen. Einen Monat nach LIGNAs Videowalk am Flughafen wurde im Frankfurter Künstlerhaus Mousonturm während des Festivals *This is not Lebanon* die Lecture Performance *Air Pressure. A Diary of the Sky* des britisch-arabischen Künstlers Lawrence Abu Hamdan uraufgeführt. Es geht in dieser Performance um Flugbewegungen und Manöver der israelischen Luftstreitkräfte über dem Libanon und damit tatsächlich überwiegend um Fluglärm und weniger um die Pandemie. Der Programmtext des Mousonturms liest sich folgendermaßen:

Die COVID-Pandemie brachte auch im Libanon den Luftverkehr zum Erliegen. Dennoch nahm der Fluglärm über Beirut drastisch zu. Auf dem Höhepunkt des Lockdowns überflogen täglich bis zu fünfzig israelische Überschall-Jets und Drohnen die Stadt. Die Flughöhe lässt vermuten, dass nicht Überwachung und Aufklärung der Zweck ihrer Präsenz sind, sondern die Produktion von Lärm selbst.²⁸

Im Saal des Mousonturms saßen die Zuschauenden, in Abständen und mit 3G-Regelung, und sahen und hörten die ersten zehn Minuten der Performance zunächst einmal nur die lärmenden Flugobjekte selbst. Abu Hamdan, der früher einige Jahre lang selbst in Beirut gelebt hatte, beauftragte in der Pandemie Freund*innen und Kolleg*innen, ein Himmels-Tagebuch zu führen und jeden Tag die israelischen Kampfjets und Drohnen bei ihren Manövern zu filmen. Nach zehn Minuten

erhebt sich der Künstler von einem der Sitze im Publikum und fängt an zu berichten:

May 2020: 147 violations of Lebanese air space by the Israeli Air Force. A hundred unmanned aerial vehicles, 46 fighter jets and one drone. Total flight time: 511 hours and 45 minutes. 176 million 745 thousand decibels launched. June 2020: 191 violations of Lebanese air space by the Israeli Air Force. 147 unmanned aerial vehicles, 38 fighter jets, five drones and one balloon. Total flight time: 703 hours and 47 minutes. 224 million 968 thousand 500 decibels launched.²⁹

Abu Hamdan, der im Umfeld von Eyal Weizman und *Forensic Architecture* am Goldsmith College in London bekannt geworden ist, bezeichnet seine Arbeiten unter anderem als »Earwitness Theatre«.³⁰ Es geht um ein Bezeugen von und durch Sound – in diesem Fall das Bezeugen einer aggressiven, einschüchternden und internationales Recht brechenden Politik der Luft durch das israelische Militär.³¹ Der aufgezeichnete Sound, vielmehr noch als die Bilder, bezeugt eine bestimmte Art psychologischer Kriegsführung, deren Daten offiziell vom libanesischen Verteidigungsministerium täglich den Vereinten Nationen mit der genauen Anzahl der Überflüge und der Schallbelastung gemeldet werden und öffentlich einsehbar sind. Jeder Überflug ist ein Bruch der UN-Resolution 1701, die nach dem Libanon-Krieg 2006 verabschiedet wurde. Die Menschen in Beirut sind den Fluglärm zwar gewöhnt, sie kennen das Geräusch der Kampffjets und Drohnen und wissen um ihre eigene Verwundbarkeit. Viele haben inzwischen, behauptet Abu Hamdan, ein genaues Gehör entwickelt, um die unterschiedlichen Flugzeugtypen voneinander zu unterscheiden. Trotzdem trifft diese Art kalter, aber keineswegs leiser Krieg Israels gegen die Hisbollah und ihre Sympathisant*innen alle Bewohner*innen Beiruts gleichermaßen. An einer Stelle zitiert Abu Hamdan aus einer der wenigen weltweit durchgeführten empirischen Studien über gesundheitliche und physiologische Langzeitfolgen durch Lärm von Tieffliegern. Demnach nimmt das Risiko eines erhöhten Blutdrucks und Pulses durch die Gewöhnung an Tiefflieger mit der Zeit nicht etwa ab, sondern sogar zu, und zwar selbst dann, wenn sie in weiter Entfernung zu hören sind. Die Studie wurde im Jahr 1990 nicht irgendwo, sondern in Haifa durchgeführt, 140 Kilometer Luftlinie von der libanesischen Grenze entfernt. Nicht das Flugzeug, sondern der Fluglärm wird im Libanon, so die These des Ohrenzeugens Abu Hamdan, gezielt als Waffe eines *sonic war* gegen die Bevölkerung eingesetzt.³²



Air Pressure. A Diary of the Sky von Lawrence Abu Hamdan, Künstlerhaus Mousonturm Frankfurt. Foto: Christian Schuller.

Aber auch Lawrence Abu Hamdan setzt bei seiner Lecture Performance den Sound der Jets gewissermaßen gegen das Publikum ein. Während er redet, schwillt der Lärm einmal vorübergehend für circa eine Minute so sehr an, dass die Worte des Künstlers, während er weiterspricht, nicht mehr zu verstehen sind. Das Wort wird vom Lärm so verdrängt, als gelte es, den Diskurs mittels Schalls zum Schweigen zu bringen. Zugleich ist der Lärm für die Zuhörenden im Theater eine Erinnerung daran, dass die auch in Deutschland beklagten Maßnahmen gegen die Pandemie vergleichsweise geringe Probleme darstellen gegenüber der permanent empfundenen Bedrohung, die man im Nahen Osten tagtäglich spüren kann, wohlgermerkt ebenso auf israelischer Seite, wenn auch anders.

Mitte Mai 2021 jedoch, so Abu Hamdan, war der Himmel über Beirut plötzlich still. Kein Kampffjet, keine Drohne war mehr zu hören. Doch das Aufatmen über die Ruhe am Himmel hatte für die Libanes*innen einen ganz anderen, bitteren Beigeschmack als bei mir zu Hause in Mainz, bedeutete die Stille in Beirut doch nichts anderes, als dass die israelischen Streitkräfte in genau jenem Moment Gaza bombardierten, nachdem die Hamas in den Tagen zuvor hunderte Raketen auf Israel abgefeuert hatte. Auch Stille oder Abwesenheit von Sound kann insofern etwas bezeugen, in diesem Fall, dass der Krieg gerade woanders stattfindet und reale Todesopfer fordert. »Some bodies are simply considered expendable.«

Schluss

Ziel meiner Überlegungen war es, mir einige Gedanken über Fluglärm und Flugreisen in der Pandemie zu machen, zum einen, weil nicht nur Isolierung und Homeoffice, sondern auch die plötzliche Abwesenheit von Flugreisen und Fluglärm die Pandemie geprägt hat und die Kulturgeschichte des Fliegens insgesamt in dieser Krise in eine neue Phase eingetreten ist, zum anderen, weil ich zwei bemerkenswerte Videoperformances in der Pandemie besucht habe, die sich thematisch und ästhetisch mit Flughäfen und Fluglärm in einer höchst ambivalenten, kritischen Art und Weise auseinandersetzen. Nun könnte man meinen, dass diese beiden Arbeiten der eigentlichen Fragestellung dieses Bandes – dem Wandel der performativen Künste in der Pandemie – nicht sonderlich viel Neues beizufügen hätten. Videowalks und Lecture Performances gab es schließlich schon lange vor der Pandemie. Beim zweiten Blick fällt jedoch auf, dass beide Arbeiten neben der Thematisierung des Fliegens *noch* etwas teilen, was die Pandemie in dramaturgischer Sicht durchaus als *dress rehearsal* für die Klimakrise erscheinen lässt. In beiden Fällen haben in Europa lebende Künstler*innen mit internationalen Partner*innen kollaboriert und Videomaterial in anderen Ländern gewonnen, ohne in das jeweilige Land reisen zu müssen. Sie haben das Filmen delegiert und von Recherchen vor Ort profitiert. Es besteht wohl keine Frage, dass die CO₂-Bilanz dieser Videoperformances weitaus geringer ausfiel, als wenn sie vor der Pandemie verwirklicht worden wären. Insofern können Performances während der Pandemie womöglich tatsächlich als zukunftsweisend betrachtet werden, nämlich als Probe für die notwendige Einsparung von CO₂ in Kunst und Kultur. Denn es ist offensichtlich, dass alle Bereiche der Gesellschaft in Bezug auf Nachhaltigkeit umdenken müssen und insofern gerade auch die Entwicklungen im Bereich einer ökologischen Dramaturgie³³ diesbezüglich neue Möglichkeiten offenbaren. So hat die Kulturpolitikerin und Kuratorin Adrienne Goehler eindringlich darauf hingewiesen, dass die Pandemie für Kunst und Kultur als Chance gesehen werden muss, nachhaltiger zu werden:

Die Kunst wird sich auf vielfältige Weise neu sortieren müssen. Sich des großen Koordinatensystems bewusst werden, in dem sie steht, zwischen Klimawandel, damit zusammenhängenden Migrationsbewegungen, sich ausweitender sozialer Ungleichheit und maßlosem Ressourcenverbrauch. [Denn] dort, wo die Menschen Bedrohung, Angst und Armut ausgesetzt sind, wo sie mit ihren Fähigkeiten oder mit ihrem Wunsch, zu gestalten und nütz-

lich zu sein, nicht gefragt sind, erodiert die Basis von Sicherheit, von Empathie für die anderen, für die sie umgebende Welt, für den Planeten.³⁴

Vielleicht hilft ein solcher Appell in der Pandemie ja ein Stück weit, in Kunst und Kultur tatsächlich neue und nachhaltige Wege einzuschlagen, sodass auch in Zukunft an so manchen stillgelegten Flughäfen Performances stattfinden können; die Anwohnenden würden dies gleich auf doppelte Weise begrüßen.

1 Gerade zu Beginn der Pandemie sind einige aufschlussreiche philosophische und sozialwissenschaftliche Texte zur neuen raumzeitlichen Erfahrung der Pandemie entstanden. Ich möchte hier nur drei erwähnen: erstens die präzise und differenzierte Betrachtung der Pandemie in Bezug auf Foucaults Begriff der Biopolitik und seine Beispiele der Lepra, der Pest und der Pocken durch den Historiker Philip Sarasin (vgl. Sarasin, Philip: »Mit Foucault die Pandemie verstehen?«, in: *Geschichte der Gegenwart*, 25. März 2020, <https://geschichtedergegenwart.ch/mit-foucault-die-pandemie-verstehen/> (Abruf: 12. April 2022), zweitens zur Ausdifferenzierung und Konkurrenz verschiedener Teilsysteme

- der Gesellschaft in der Pandemie die Beobachtungen des Systemtheoretikers und Soziologen Rudolf Stichweh (vgl. Stichweh, Rudolf: »Simplifikation des Sozialen. Durch die Corona-Pandemie wird die Weltgesellschaft einer unbekannteren Situation ausgesetzt. Was passiert, wenn alle Funktionssysteme zeitweilig einem einzigen Imperativ folgen?«, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 7. April 2020, S. 9) und drittens die Betrachtungen der Pandemie durch den Soziologen Hartmut Rosa als einer Zeit der Erschöpfung und Energielosigkeit bei zeitgleicher Beschleunigung der Datenströme (vgl. Rosa, Hartmut: »Die Umwege fehlen jetzt. Corona hat das Hamsterrad des Lebens gebremst, trotzdem sind wir rastloser«, in: *taz am Wochenende*, 24. April 2021, <https://taz.de/Soziologe-Hartmut-Rosa-im-Gespraech/!5763329/> (Abruf am 12. April 2022)). Dass in Deutschland die welterklärenden Texte über die Pandemie in den renommierten Tages- und Wochenzeitungen genau wie die interviewten Experten für Virologie gerade im ersten halben Jahr der Pandemie fast ausschließlich weißen Männern vorbehalten waren, zeigt so ganz nebenbei, wie Krisen traditionelle Arbeitsteilungen und Wahrnehmungsmuster verstärken. So ging die Publikationstätigkeit von Frauen in der Wissenschaft offenbar massiv zurück, während die von männlichen Wissenschaftlern anstieg, was sich u. a. auf eine Doppelbelastung durch Homeschooling von Kindern, Care-Arbeit etc. zurückführen lässt. Am Wissenschaftszentrum Berlin für Sozialforschung konnte dies in einer empirischen Studie für deutsche Wissenschaftler*innen nachgewiesen werden. Vgl. Hipp, Lena/Bünning, Mareike: »Parenthood as a driver of increased gender inequality during Covid-19? Exploratory Evidence from Germany«, in: *European Societies* 23 (2021), H. S1, 658 – 673.
- 2 Vgl. Barthes, Roland: »Der Jet-man«, in: ders. *Mythen des Alltags*, Berlin 2010, S. 121 – 123, hier S. 122. Barthes beschreibt insbesondere, wie das Fliegen, was einst mit Abenteuer assoziiert war, im Jet-Zeitalter für den Piloten zu etwas Gewöhnlichem wird – daher assoziiert er auch den Jet-man mit »Mäßigkeit, Genügsamkeit, Enthaltensamkeit«, was wiederum nur noch wenig mit dem zu tun hat, was man heutzutage unter Jetset versteht.
- 3 Gordon, Alastair: *Naked Airport. A Cultural History of the World's Most Revolutionary Structure*, Chicago/London 2004.
- 4 Ebd. S. 174.
- 5 Tatsächlich taucht auch in Guy Debords Film *La Societé du Spectacle* (1973) an einer Stelle ein startender Düsenjet auf, er illustriert These 146 des (1967 veröffentlichten) Textes: »Die irreversible Zeit der Produktion ist zunächst das Maß der Waren. Daher ist die Zeit, die sich offiziell über die ganze Weite der Welt hin als die allgemeine Zeit der Gesellschaft behauptet, indem sie nur die spezialisierten Interessen bedeutet, aus denen sie gebildet wird, nur eine besondere Zeit.« Debord, Guy: *Die Gesellschaft des Spektakels*, Hamburg 1978, S. 31.
- 6 Vgl. Brecht, Bertolt: »Der Ozeanflug« in: ders.: *Gesammelte Werke*, Bd. 2. Stücke 2, Frankfurt a. M. 1967, S. 565 – 585.
- 7 Vgl. Gordon, *Naked Airport*, S. 181.
- 8 Bijsterveld, Karin: *Mechanical Sound. Technology, Culture, and Public Problems of Noise in the Twentieth Century*, Cambridge, Mass. 2008, S. 197f.
- 9 Lehmann, Gunther/Meister, Franz Joseph: *Die Einwirkung des Lärms auf den Menschen. Geräuschmessungen an Verkehrsflugzeugen und ihre hörpsychologische Bewertung*, Wiesbaden 1961.
- 10 Ebd., S. 42.
- 11 Vgl. Bijsterveld, *Mechanical Sound*, S. 216.
- 12 Vgl. Deleuze, Gilles/Guattari, Félix: »Das Glatte und das Gekerbte«, in: dies.: *Tausend Plateaus*, Berlin 1992, S. 658 – 694.
- 13 Verschiedene Pressemeldungen und Artikel bestätigen den weltweiten Trend eines Rebounds von Flugreisen und -tourismus. Vgl. etwa in der *Washington Post*: »Airlines bet on a travel rebound after omicron fades«, 20. Januar 2022, <https://www.washingtonpost.com/transportation/2022/01/20/american-untied-omicron-earnings/> (Abruf: 12. April 2022) oder auf der Flugindustrie-nahen Website Timesaerospace für den Asiatischen Raum und den Mittleren Osten »Air travel sees strong rebound in February 2022«, 8. April 2022 <https://www.timesaerospace.aero/news/air-transport/air-travel-sees-strong-rebound-in-february-2022> (Abruf: 12. April 2022).

- 14 Latour, Bruno: »Is This a Dress Rehearsal?«, in: *Critical Inquiry* 47 (2020), Nr. 52, The Univ. of Chicago Press Journals, online <https://www.journals.uchicago.edu/doi/full/10.1086/711428> (Abruf: 12. April 2022).
- 15 So setzt sich etwa der französische Choreograf Jérôme Bel seit einigen Jahren dafür ein, in der internationalen Tanz- und Festivalszene auf Flugreisen zu verzichten. In der Pandemie entstanden aufgrund der Reiserestriktionen spannende globale Kooperationen über Videokommunikation, wie sie auch Bel in seiner weltweiten Arbeit als Choreograf verwirklicht. So entwickelte LIGNA mit Choreograf*innen aus aller Welt bereits 2020 das internationale Radioballett *Zerstreuung überall!*, ohne dass diese für die Produktion anreisen mussten. Die philippinische Choreografin Aisa Joesen entwickelte mit der Dramaturgin Anna Wagner und dem Künstlerhaus Mousonturm die äußerst spannende Zoom-Performance *Manila Zoo*, bei der das Publikum sich zwar im Theatersaal versammelte, die interaktive Tanz-Performance selbst aber in den Wohnungen der Tänzer*innen auf den Philippinen, in Singapur und in Belgien stattfand. Vgl. die Gespräche mit Ole Frahm und Anna Wagner in diesem Band.
- 16 Zu den Videowalks von Janet Cardiff siehe auch mein Buch: Wihstutz, Benjamin: *Theater der Einbildung. Zur Wahrnehmung und Imagination des Zuschauers*, Berlin 2007.
- 17 Janet Cardiff in: Schaub, Mirjam (Hg.): *The Walk Book*, Köln 2005, S. 4.
- 18 Augé, Marc: *Nicht-Orte*, München 2010, S. 97.
- 19 Ich bedanke mich an dieser Stelle bei LIGNA und insbesondere bei Ole Frahm für die Bereitstellung von Text und Bildmaterial von *The Passengers*.
- 20 Wehrle, Annika: *Passagen-Räume, Grenzverläufe alltäglicher und performativer Praxis im Theater der Gegenwart*, Bielefeld 2015, S. 17.
- 21 Augé, Marc: *Nicht-Orte*, S. 103.
- 22 Mau, Steffen: *Sortiermaschinen. Die Neuerfindung der Grenze im 21. Jahrhundert*, München 2021, S. 118.
- 23 Ebd., S. 154f.
- 24 Im Herbst 2021 kündigte das Berliner Lieferdienst-Unternehmen Gorillas hunderten Fahrradkurieren und begründete dies mit dem Streik der Beschäftigten. Vgl. <https://www.berliner-zeitung.de/mensch-metropole/kuendigungs-welle-bei-gorillas-mehrere-hundert-entlassungen-li.187059?pid=true> (Abruf: 12. April 2022).
- 25 Lorey, Isabell: »Logistifizierung. Pandemie und Unplanbarkeit«, September 2021, <https://transversal.at/blog/logistifizierungen> (Abruf: 12. April 2022).
- 26 Ebd.
- 27 Halberstam, Jack [Judith]: *In a Queer Time and Space. Transgender Bodies, Subcultural Lives*, New York, 2005, S. 3.
- 28 Programmheft Künstlerhaus Mousonturm: *Lawrence Abu Hamdan, Air Pressure*, August 2021.
- 29 Zitiert nach einem Video der Lecture Performance, das mir der Künstler dankenswerterweise zur Verfügung gestellt hat. Es handelt sich um die Aufführung, die ich auch selbst am 27. August 2021 im Frankfurter Künstlerhaus Mousonturm besucht habe.
- 30 Vgl. <http://lawrenceabuhamdan.com/earwitness-inventory> (Abruf: 12. April 2022).
- 31 Ich möchte an dieser Stelle anmerken, dass mir die Komplexität des Israel-Palästina-Konflikts bewusst ist und die hier geschilderte Einschüchterungspolitik des israelischen Militärs in keiner Weise die Terrorangriffe der Hamas oder der Hisbollah verharmlosen oder relativieren soll.
- 32 Abu Hamdan bezieht sich hier implizit auf den Soundwissenschaftler Steve Goodman, dessen Studie *Sonic Warfare* die affektive und angsteinflößende Funktion sonischer Kriegsführung untersucht. Steve Goodman: *Sonic Warfare. Sound, Affect, and the Ecology of Fear*, Cambridge, Mass. 2011.
- 33 Siehe auch die Beiträge von Kai van Eikels und Maximilian Haas in diesem Band.
- 34 Goehler, Adrienne: »Wann, wenn nicht jetzt? Ein Zwischenruf von Adrienne Goehler«, in: Zellner; Juliane/Lobbes, Marcus/Zipf, Jonas (Hg.): *transformers. digitalität, inklusion, nachhaltigkeit*, Berlin 2021, S. 25 – 27, hier S. 25f.

Zwischen Mythos, Klimakrise und Pandemie

Zur Inszenierung von Alexander Eisenachs

Anthropos, Tyrann (Ödipus)

Auf der Suche nach der tragischen Matrix der Gegenwart

Griechische Tragödien beziehen ihre Themen aus bereits vorhandenen mythologischen Geschichten. Aischylos, Sophokles und Euripides haben die von ihnen inszenierten Mythen nicht erfunden, sondern dramaturgisch adaptiert, um Fakten, Probleme, Fragen und Krisen der *Polis* Athen im Lauf des 5. Jahrhunderts v. Chr. widerzuspiegeln. Die Tragödie regte mit Hilfe der mythologischen Erzählung das Publikum an, über die philosophischen und moralischen Gründe der Krise ihres Zeitgeschehens nachzudenken, konsequent zu handeln und politische Entscheidungen zu treffen.¹ Damit dieser Prozess stattfindet, bricht die griechische Tragödie stets mit der Gegenwart, oder besser gesagt: Diejenigen, die an dem tragischen Spektakel teilnehmen, werden in eine andere Welt versetzt, die Welt der mythologischen Erzählung, die in Zeit und Raum sehr weit aus dem Alltag entfernt ist. Doch gerade in dieser Welt findet der Betrachter Anlass, über seinen eigenen gegenwärtigen Zustand nachzudenken und sich die Folgen falscher Handlungen vorzustellen. Das ästhetische Erlebnis der Tragödie ist also eine Art Aussetzung von der Realität, eine Unterbrechung des Tagesrhythmus, aber eine notwendige, um bewusster in den Alltag zurückkehren zu können. Daher ist die griechische Tragödie eine Tragödie der »Zäsur«:² Durch das Sprechen, aber auch durch alle anderen Elemente der Aufführung, Musik, Klänge, Düfte, Kostüme usw., schneidet die Tragödie in die Gegenwart ein und reflektiert damit epochale Wendepunkte und ihre politische Bedeutung. Im Laufe der Jahrhunderte hat die griechische Tragödie diese Fähigkeit und das Bewirken von politischem Handeln nicht verloren.³ Dies ist auch während der Covid-19-Pandemie der Fall, mit einigen spezifischen Herausforderungen.

Die gezwungene Unterbrechung der sozialen Kontakte, das plötzliche Aufhören der vielfältigen Beziehungen, in denen wir leben, hat auch einen Rückzug in sich selbst bedeutet, das eigene Ich wurde zum Refugium und Wirklichkeitsprinzip, wie ein Anker beim Eintauchen in eine bloß virtuelle Welt. Die Krise, die von der Pandemie verursacht wurde, hat auch seitens der performativen und theatralen Kunst eine

weitere Fokussierung auf das Individuum und sein Inneres impliziert. Eine Folge in der Dramaturgie war die Bevorzugung von individuumszentrierten Themen, was auch eine Rückkehr zum dramatischen Traditionstheater und seinen Archetypen bedeutet. Sophokles ist unter den überlieferten griechischen Tragikern der Autor, der mehr als andere dramaturgisch das Individuum erforscht, seine inneren Brüche bis zum Wahnsinn (Ajax und Elektra), seine Ausgrenzung aus der Gemeinschaft (Philoktetes und Ödipus), seine einsame Revolte (Antigone) darstellt.

Vor allem zwei Tragödien von Sophokles erleben im Pandemie-Theater eine wahre Konjunktur. Auf der einen Seite *Antigone*, auf der anderen der *König Ödipus*: Den thematischen Kern bildet in beiden Tragödien die Verantwortung der Regierenden und ihre Möglichkeit, eine tiefe Krise, einen Ausnahmezustand zu bewältigen. In beiden Fällen entwickelt sich der König, der sich zunächst als guter König präsentiert, in Richtung Tyrannei. Um die Einheit der *Polis* zu bewahren, was in einem Moment der Angst und Sorge unerlässlich ist, weigert sich der König, auf politische Ratschläge zur Mäßigung zu hören: Er will beweisen, die Stadt zusammenhalten und die Krise überwinden zu können. In beiden Fällen scheitert er, verliert an Macht und wird letztendlich komplett vernichtet. Es gibt deutliche Ähnlichkeiten mit dem, was wir seit zwei Jahren erleben, also mit dem Risiko innerer Spaltungen in der Gesellschaft angesichts der Pandemiegefahr und der Verbreitung von Regierungsmethoden, die an den Autoritarismus grenzen, selbst in demokratischen Nationen. Diese Tragödien loten die Grenzen der individuellen Freiheit angesichts einer kollektiven Krise aus und befassen sich mit der Rolle und Haltung der Macht in einer solchen Situation. Nicht zuletzt werfen sie die Frage auf, was die in der Vergangenheit begangenen Fehler, die nicht mehr korrigiert werden können, in der Gegenwart bedeuten.

König Ödipus ist das einzige Theaterstück aus der Antike, das eine verheerende Epidemie zu inszenieren wagt bzw. diese in der Vorstellung der Zuschauer*innen erweckt. Im Vergleich zu *Antigone*, deren Geschichte ganz im menschlichen Handeln eingeschrieben ist, stellt *König Ödipus* das Problem einer (Gesundheits-)Krise dar, die anscheinend von äußeren Ursachen oder von einer außermenschlichen Kraft herrührt, von Göttern oder der Natur. Die Bürger von Theben wollen die Ursache der Krankheit wissen, die sie und ihre Welt zerstört, und wenden sich deshalb an ihren König. Die Ängste, die die Thebaner aufwühlen, ähneln denen, die sich seit Monaten in den sozialen Medien manifestieren. Die Analogie zur Gegenwart ist nur zu klar: Wer ist für

die Epidemie verantwortlich? War es ein Naturphänomen oder ein Laborfehler? Gibt es eine politische Verschwörung am Ursprung? Welches Vertrauen sollte man den Orakeln der Wissenschaft entgegenbringen?

Ödipus ist der gute König, von dem die Bürger bei der Katastrophe Hilfe erbitten: Ein orakelhaftes Sprichwort sagt voraus, dass die Stadt frei sein wird, wenn derjenige vertrieben wird, der sie verseucht hat. Ödipus, der die Stadt bereits früher befreit hat, indem er das Rätsel der Sphinx gelöst hat, muss sich nun mit der Pest (*loimos*) befassen und entdeckt, dass er selbst die Pest ist, die Krankheit (*miasma*), die die Stadt verseucht.⁴ Ödipus will nicht auf die Warnungen von Teiresias hören. Seine hartnäckige Weigerung, die Wahrheit zu sehen, führt dazu, dass er überall Verschwörungen sieht. Er kann daher als Allegorie einer neuen Macht gelten, da er alle Verbindungen zur Vergangenheit und zur alten Weisheit (zum Orakel) abbrechen will und versucht, eine neue Ära einzuläuten, in der alle Aspekte der *Polis* unter Kontrolle sind. Aber die Vergangenheit schlägt zurück, sie zeigt, wie prekär das Gleichgewicht ist, auf dem eine Macht ohne Geschichte und ohne Erinnerung ruht, und schafft es, diese zu destabilisieren und zu zerstören.

Vergebens wird Iokaste, die die Staatsräson und Heuchelei der Macht ausdrückt, Ödipus auffordern, von seiner Suche abzusehen: Nicht nur darf er als Individuum nicht zerstört werden, sondern er darf auch die Macht nicht verlieren, die Wahrheit nicht kennen und vor allem sie nicht verbreiten, damit die Masse noch hofft, dass sich alles ändern kann. Aber auch die Masse, im *König Ödipus* wie heute, braucht Sündenböcke, um jegliches Schuldgefühl loszuwerden. Es ist einfacher, an eine Verschwörung zu glauben, als unseren Lebensstil und unsere Entscheidungen in Frage zu stellen. Es ist einfacher, den Regierungsmitgliedern die Unfähigkeit zuzuschreiben, als die Fehler unseres Verhaltens einzugestehen. Es ist einfacher, aber auch nutzlos. Die Marginalisierung und Vertreibung eines einzelnen Mannes, selbst wenn es der König ist, dient nicht der Rettung der ganzen *Polis*. Die Pest verschwindet aus der Geschichte des *Königs Ödipus*, aber die Stadt wird nicht geheilt, weil sie mit einem Bürgerkrieg und weiterem Unheil konfrontiert wird.

Auch in der *Antigone* nützt es der Stadt nichts, dass Kreon vernichtet wird. Kreon will der Stadt eine neue, fortgeschrittene Macht aufzwingen, die *geschriebene Gesetze* hat und mit der Vergangenheit bricht. Aber die Vergangenheit (d. h. Tradition und Brauchtum, die *ungeschriebenen Gesetze* von *Antigone*) taucht wieder auf und vermag,

diese Macht zu zerstören. Antigone, die ihren Bruder trotz des Verbots des Königs begräbt, repräsentiert die Vergangenheit, das ausgewogenere Verhältnis zu den archaischen, naiven Elementen, die selbst in den fortschrittlichsten Gesellschaften geschützt werden müssen. Antigone stellt auch eine Beziehung zur Natur dar, die der technologische Mensch, der *Anthropos*, Tyrann der Natur, verloren hat. Aber auch Antigone wird zerstört und ihre Revolte endet in einer Katastrophe. Gibt es deshalb keine Alternative?

Ödipus ist der Mensch, der seine Herkunft nicht kennt, den eigenen Vater umgebracht und mit der Mutter Kinder gezeugt hat; analog dazu hat der Mensch des postindustriellen Zeitalters, von den eigenen technischen Fähigkeiten überzeugt, die Erde geplündert und plündert sie immer noch, und erst jetzt erkennt er seine Verantwortung, wenn es zu spät ist. Nach dieser Deutung ist Ödipus unwiderruflich schuldig. Hat er, also der Mensch, keine Möglichkeit zur Erlösung? Als Ödipus die Wahrheit erkennt, sticht er sich die Augen aus, was zur Voraussetzung für ein neues Leben wird: Dadurch erlebt Ödipus eine Katharsis, die ihn nach seinem Tod zum Helden werden lässt (wie es im *Ödipus auf Kolonos* geschieht). Die Blendung des Ödipus wird daher zur Allegorie des menschlichen Bewusstseins und zur Prämisse für die Suche nach einer Regeneration, die eine Änderung der Lebensführung verlangt. Wenn Ödipus/*Anthropos* selbst verzichtet, auf seine Macht und darauf, als Tyrann über die Natur und die Welt zu verfügen, kann er zu seinen Ursprüngen zurückkehren.⁵

Die Geschichte der Erde entfaltet sich in Zyklen von Verfall und Wiedergeburt, und die menschliche Spezies ist nur eine von vielen, die zum Aussterben bestimmt sind. Die in Zyklen verlaufende Vorstellung von Geschichte deckt sich mit den Schlussfolgerungen einiger Wissenschaftler*innen zu geologischen Epochen, die das zyklische Artenaussterben für unvermeidbar halten; und es deckt sich auch mit der Philosophie der tragischen Moderne von Friedrich Hölderlin, dessen *Hyperion* Alexander Eisenach nicht zufällig mit Sophokles' *König Ödipus* kontaminiert.⁶ Die Tragödie des Ödipus endet wie Hölderlins *Hyperion* und *Empedokles* in der Auflösung des Ichs, um sich mit der ganzen Natur (mit dem All) wieder zu vereinen. Ödipus, der als Neugeborener in einem Wald ausgesetzt wurde, um dort zu sterben, und der dennoch gerettet und als alter Mann von allen verbannt wurde, wird von der Erde verschlungen und kehrt zu seinen Ursprüngen zurück. Die Orakel der Wissenschaft sind klar: Die Tragödie des Anthropozäns, in der die Covid-19-Pandemie bloß ein Akt ist, wird in mehr oder weniger ferner Zukunft vollbracht sein.

360°-Ödipus, oder: Wie das Publikum eine neue Sichtweise bekam⁷

Unter den verschiedenen aktuellen Inszenierungen, die auf Sophokles' Werk anspielen, ist Alexander Eisenachs *Anthropos, Tyrann (Ödipus)* sicherlich eine der originellsten und der komplexesten. In einer Phase des harten Lockdowns, als die Theater zugesperrt waren und die Theaterwelt bemüht war, sich einen Ersatzraum zu erkämpfen, auf Balkonen, Terrassen, Dächern oder im Internet auf ›kanonischeren‹ Plattformen wie YouTube und auf unwahrscheinlichen Wegen wie TikTok, geschah in Berlin ein kleines Wunder. Am 19. Februar 2021 fand an der Volksbühne die Uraufführung eines Theaterexperiments statt, das das Publikum von zu Hause aus als Streaming-Event anschauen konnte. Mit *Anthropos, Tyrann (Ödipus)* brachte der Berliner Dramaturg Alexander Eisenach ein mutiges Stück auf die Bühne, eine klare Denunziation des rücksichtslosen menschlichen Handelns gegenüber der Umwelt.

Sich an Sophokles anlehnend, aktualisiert Eisenach den Mythos von Ödipus angesichts der Problematiken des Anthropozäns, der jetzigen Epoche, in der das Agieren des Menschen gerade die Beschaffenheit der Erde zutiefst modifiziert und verunstaltet. Um das zu tun, wie er in seiner theoretischen Schrift *Die Neubestimmung der Bühne* behauptet, geht er von einer sehr klaren Annahme aus: »Am Ende unserer kurzen Epoche auf diesem Planeten, am Ende des Anthropozäns, das den Menschen zur größten gestalterischen Macht auf diesem Planeten werden sah, müssen wir erkennen, dass wir uns in der Größe unserer Herrschaft getäuscht haben«.⁸ Laut Eisenach ist es unmöglich, die Erde weiter zu verunstalten, jeden Aspekt der Realität weiter kommerziell verwerten zu wollen, indem man materialistische und ausbeuterische Ansätze favorisiert. Das Verhältnis Mensch-Natur soll hingegen dank eines synergetischen Spannungsfelds zwischen Wissenschaft und Kunst neu entdeckt und gepflegt werden, mit einer Art humanistischem Zugang, in dem u. a. auch John Ruskins Gedanken widerzuhallen scheinen: »Above all, a nation cannot last as a money-making mob: it cannot with impunity, – it cannot with existence, – go on despising literature, despising science, despising art, despising nature, despising compassion, and concentrating its soul on Pence«.⁹ Nach 150 Jahren – diese Worte sind einer Rede entnommen, die zum ersten Mal 1864 gehalten und 1865 im Band *Sesame and Lilies* gedruckt wurde – hat sich nicht viel verändert und die Lage scheint nur noch schlimmer geworden zu sein.

In diesem Kontext der Krise verdeutlicht Ödipus mit seiner Unfähigkeit, eine unbequeme Wahrheit zu akzeptieren, das Dilemma, vor dem der Mensch des dritten Jahrtausends steht: »Verleugnet Ödipus

zunächst die Wahrheit, als sie ihm vom blinden Seher Teiresias offenbart wird, so muss er sie schließlich doch anerkennen und sich selbst die Augen ausstechen, um zu sehen, was er bisher nicht sehen konnte: Die Fehlritte der Vergangenheit«. ¹⁰ Laut Frank M. Raddatz, der mit der Meeresbiologin Antje Boetius das künstlerisch-wissenschaftliche Projekt *Theater des Anthropozän* ¹¹ gegründet hat, ist gerade Ödipus die ›tragische Matrix‹ des Anthropozäns. Vor einer bevorstehenden Katastrophe befindet sich auch der moderne Mensch – gerade wie der mythische König von Theben – an einer Gabelung und muss sich entscheiden: Entweder will er bewusst weiter nicht sehen und daher ignoriert er weiterhin die Gefahr, oder – was die fürchterlichste Option darstellt – er öffnet die Augen, sieht dem Horror ins Gesicht, dessen Urheber er auch in vielerlei Hinsicht selbst ist, und agiert sich dessen bewusst, um das begangene Übel wiedergutzumachen. ¹²

Eisenachs Stück entstand, um das Publikum über die Ernsthaftigkeit des Klimawandels zu sensibilisieren, und zeigt sehr klar, wie das Theater eine Brücke zwischen Wissenschaftsgemeinde und Gesellschaft schlagen kann und soll, vor allem indem es Umweltinstanzen zu Wort kommen lässt: »Es ist von essentieller Wichtigkeit, dass die Kunst um ihre gesellschaftliche Rolle streitet und ihren Einfluss auf Politik und Lebensentwürfe geltend macht, dass sie gesellschaftliche Sehnsüchte und Ansprüche formuliert«. ¹³ Allerdings gewinnt Eisenachs Werk in einer Periode, die von einer globalen Pandemie charakterisiert ist, eine weitere Bedeutung. Von der Umweltkrise bis zu Covid-19 – das teilweise dieser selben Krise und dem Lebensstil des modernen Menschen geschuldet ist – ist es nur ein Katzensprung, und so wurde *Anthropos, Tyrann (Ödipus)* gezwungenermaßen auch mit Auflagen konfrontiert, die die Produktionsphase und die technische Umsetzung beeinflusst haben. ¹⁴ Um das Problem der physischen Abwesenheit der Zuschauer*innen während des Lockdowns zu umgehen, übertrug Eisenach die Uraufführung anhand einer 360°-Kamera. ¹⁵ Mit diesem Instrument wurde den Zuschauenden anhand der Tastenkombination WASD bzw. mit der Maus ermöglicht, den Blick in alle Richtungen zu bewegen, sich umzusehen, den Schnürboden mit den Scheinwerfern zu inspizieren, den Schauspieler*innen zu folgen, die unterschiedlichen Teile der Szenografie wie die Ruinen eines Tempels oder die zum Symbol des Anthropozäns avancierte Ölförderpumpe näher zu betrachten – kurzum: mit dieser Kamera (quasi wie mit einem dritten Auge) die Bühne in allen ihren Einzelheiten neu zu entdecken. Wie Ödipus, erblindet, mit neuer Sicht sehen kann, so wird auch dem Publikum hier ein *weiteres* Auge, ein *weiterer* Sichtpunkt gegeben.

Diese Strategie zielt darauf ab, die Zuschauenden als Akteur*innen dieser Tragödie involviert fühlen zu lassen, und im übertragenen Sinne auch der Umwelttragödie, die der Menschheit droht und mit der sie täglich konfrontiert ist. Dieses Verfahren, das sich an der Schnittstelle zwischen Theater und Film befindet, impliziert Neues sowohl für die Spielenden als auch für die Zusehenden: Die 360°-Kamera kann potentiell alles sehen – was die Schauspieler*innen beim Spielen unweigerlich beeinflusst – und zugleich »bindet [sie] den Blick der Zusehenden ins Spiel ein, lenkt ihn – oder lässt ihm die totale Freiheit«. ¹⁶ Während des Livestreams der Premiere konnten sich die Zuschauenden anhand des Kameraobjektivs frei bewegen und zugleich, quasi als würden sie mit den Sitznachbarn im Theatersaal reden, in einem eigens eingerichteten Chat Fragen stellen, die von Frank M. Raddatz beantwortet wurden. Bereits im Prolog, der teils eine desillusionierte Sicht der Realität, teils eine oft im Futur II formulierte Prophezeiung ist, werden die Zuschauenden direkt angesprochen: »Die Tragödie, diese Tragödie wird sich nicht von außen betrachtet haben lassen«. ¹⁷ Die Beteiligung wird einige Minuten später noch direkter: Nachdem die Schauspieler*innen des Chors während des Prologs still und unbeweglich vor den Säulen der Tempelruine standen, kommen sie nun allmählich zum Leben, sie rücken der Kamera näher und wenden sich flehend an den*die Zuschauer*in, der*die zugleich Ödipus verkörpert und wie der Chor der Pest selbst beiwohnt: Er*Sie solle sie endlich erlösen und von der Seuche befreien, d. h. von der aktuellen, globalen Klimakatastrophe – und natürlich auch von der Covid-19-Pandemie. Von den mythischen Problemen der Tragödie wird auf diese Weise eine Brücke zu den aktuellen Problemen geschlagen, für die die Schauspieler*innen hoffen, dass sich der König/Zuschauende kräftig einsetzen kann, um eine Lösung zu finden.

Im Mai 2021, im Rahmen des Webinars *Edipo 360*¹⁸, sprach Eisenach über die Verwendung dieser Strategie. Für ihn, der mit Entschlossenheit die Linie des *Theaters des Anthropozän* vertritt, sollen die Zuschauenden aktive und teilnahmewillige Ansprechpartner*innen sein: Sie dürfen nicht außerhalb der dargestellten Handlung bleiben, sondern sie sollen involviert werden, gerade weil ihr Denken und ihr Agieren auf das Schicksal der Erde fundamentale Auswirkungen haben. Das Streaming-Theater soll daher effizient diesem notwendigen, wesentlichen Ziel nachgehen, ohne eine vierte Wand hinzuzufügen, die im digitalen Theater *de facto* dicker wirken kann als in Wirklichkeit. Die Verwendung einer 360°-Kamera zielt gerade darauf ab, diese vierte Wand abzureißen, zumal sich die Zuschauenden nicht mehr

außerhalb befinden, sondern mitten auf die Bühne und somit mitten in das theatrale Handeln katapultiert werden. Und das geschieht auch dank der Tatsache, dass die Schauspieler*innen die Zuschauenden im eigenen Wohnzimmer ansprechen, was die Rezeptionsmöglichkeiten und die Interaktion zwischen den beiden Parteien auf besondere Weise verstärkt.

Die 360°-Kamera führt außerdem »zur immersiven Erfahrung in Raum und Zeit« und ermöglicht »ein intensives, körperliches Erlebnis«,¹⁹ das die Materialität des Theaters noch mehr amplifiziert. Das wird an den vielfältigen Collagen und visuellen Überlagerungen zwischen Szenenkörpern und projizierten Bildern besonders ersichtlich, die Eisenach im Stück wiederholt einsetzt, weil sie zur Korrelation mehrerer semantischer Ebenen führen und Assoziationsprozesse im Kopf der Zuschauenden auslösen. Während Teiresias die Eingeweide eines toten Tiers sezziert, sehen die Zuschauenden, indem sie die Kamera über den Kopf des blinden Sehers richten, Bilder von toten Meeresvögeln, deren Bäuche voller Plastik sind: Teiresias zeigt daher eine Realität, die nicht mehr ignoriert und nicht mehr versteckt werden darf – ein klarer Berührungspunkt zwischen Kunst und Wissenschaft, eine Synergie, die eine ergiebige Ideenzirkulation ermöglicht. Das wird auch im Dialog zwischen Ödipus und Iokaste ersichtlich – mehr oder minder die einzige Szene, die fast komplett originalgetreu dem *König Ödipus* entnommen wurde: Während die Mutter den Sohn anfleht, dem Volk die Wahrheit nicht zu verraten und somit die Macht zu erhalten, indem er und die ganze Bevölkerung unwissend bleiben, werden am anderen Ende der Bühne Szenen von Eisverschmelzung projiziert, d. h. genau das, was das Volk nicht erfahren darf. Diese Passage, in der die Gegenüberstellung von mythischer Dimension und Realität besonders deutlich wird, erweist sich auch als eine mehrfache Collage: Während beide Schauspieler*innen mit Masken (die zugleich auf einer Leinwand gigantisch gezeigt werden) eine groteske Pantomime inszenieren, wird der im Vorfeld aufgenommene Dialog gespielt.

Das Eis, emblematisches Naturelement für unsere große Klimakrise, kommt in Eisenachs Stück mehrmals vor, insbesondere wenn Bilder einer Bohrung der Polkappe gezeigt werden, die laut dem Regisseur mit dem Untersuchungsprozess der Geschichte, des Gewissens und der Psyche in Verbindung gebracht werden kann. Die Eisbohrung repräsentiert daher den Versuch, die Realität in all ihren Formen und vor allem über ihre horizontale Dimension hinaus auszuloten. Zugleich verweist das Bohren aber auch auf das Erblinden Ödipus', der sich selbst die Augen aussticht. Von ihrem außergewöhnlichen Sichtpunkt

aus – außerhalb und zugleich innerhalb der Szene dank der vom digitalen Theater angebotenen Möglichkeiten – können die Zuschauenden auf einer Leinwand die Maske des blinden Ödipus sehen, die fast wie in einer Todesfeier durch den Saal transportiert wird. Somit gewinnt das trostlos menschenleere Parterre der Volksbühne eine weitere Bedeutung und wird zum Symbol aller Theater, die zur Zeit der Pandemie gesperrt bleiben mussten.

Wenn Eisenachs Werk einerseits auf tiefgründige Themen und eine sehr plastische Inszenierung zählen kann, so zeigt die gewählte Aufführungsmethode andererseits auch gewisse kritische Punkte, die bei einer gesamten Beobachtung dieses Experiments unseres Erachtens nicht übersehen werden dürfen.

1. Trotz des innovativen Charakters des digitalen 360°-Theaters ist die Bewegungsfreiheit der Zuschauenden eher symbolischer Natur und bleibt ziemlich begrenzt: Man kann sich zwar umschaun, ein- und auszoomen, aber man darf den Standpunkt der Kamera nicht verlassen, was eine gewisse visuelle Starrheit mit sich bringt. Beim Livestreaming ist es außerdem absolut wichtig, über eine gute Internetverbindung zu verfügen, damit es zu keinen unangenehmen Störungen kommt.
2. Der Strom, der für die Theatermaschinen und die elektronischen Geräte zum Anschauen notwendig ist, ist nicht voraussetzungslos bzw. gratis da und kann nicht produziert werden, ohne dass dabei auch Umweltverschmutzung verursacht wird.²⁰ Zumindest teilweise konfligiert das mit den Grundideen dieser ambitionierten Arbeit.
3. Berücksichtigt man die Kosten und den Produktionsaufwand, die mit der Realisierung dieses Theatererlebnisses im Zusammenhang stehen, so wäre die Frage durchaus berechtigt, ob auch kleinere, unabhängige und deswegen finanziell weniger starke Bühnen imstande sein werden zu überleben und Ähnliches zu bieten, sollte es wieder zu längeren Phasen des Lockdowns und somit zur Notwendigkeit weiterer Streaming-Vorstellungen kommen.
4. Im bereits erwähnten Mai-Webinar meinte Eisenach, dass ein digitales Stück sich sehr gut in den Lebensrhythmus des modernen Menschen einbetten lässt, der somit beim Zuschauen auch die eigenen Mails checken, einen Blick aufs Handy werfen oder schnell zur Wohnungstür gehen kann. Dies ist natürlich nicht negativ oder positiv gemeint, sondern

es handelt sich einfach um die Feststellung, dass das digitale Theater auch unterschiedliche Rezeptionsmodi voraussetzen soll. Wenn aber das Streaming-Theater perfekt zum modernen Leben passt, so scheint es doch mit dem sogenannten traditionellen Theater in Konflikt zu geraten, das vom Publikum absolute Konzentration erfordert sowie z. B. das Ausschalten von Handys verlangt. Das *Theater des Anthropozän*, an das sich Eisenachs Stück anschließt, charakterisiert sich durch engagierte Werke, die zugleich auch anspruchsvoll in der Rezeption sind – Eisenachs Werk setzt z. B. gute Kenntnisse der griechischen Mythologie, der Tragödien Sophokles', der Ideen von Donna Haraway und der Fachsprache der Meeresbiologie voraus –, so dass der hier angebotene Zuschaumodus in mancher Hinsicht mit den postulierten Prinzipien nicht ganz übereinstimmt.

5. Die Pandemie hat zu einem Florieren von digitalen Produktionen geführt, die nur zu oft als Gegenpol zum ›konventionellen‹ Theater betrachtet werden. Obwohl sie oft eine wertvolle Ergänzung für theateraffine Menschen sind, so dass es sich doch lohnen würde, von einem ergiebigen Nebeneinander zu reden, ist es jedoch ziemlich unwahrscheinlich, dass sich das digitale Theater je durchsetzen und die ›traditionelle‹ Version ersetzen wird. Dabei handelt es sich um eine in Pandemie-Zeiten zwar verdienstvolle, aber zugleich einsame und aseptische Erfahrung, in der sowohl für die Zuschauer*innen als auch für die Schauspieler*innen sehr viele Emotionen fehlen: die Vorbereitungen vor dem Theater, der Weg dahin durch die Stadt, das Warten, die Spannung, der sensorielle Aspekt, der Ausgang, die Begegnung mit anderen Zuschauer*innen – und warum nicht: auch mit den Schauspieler*innen selbst – und die lebhafteste, physische Diskussion über das, was gerade gesehen wurde.²¹ Das sind alles Lücken, die im digitalen Theater *nolens volens* entstehen, die dessen Form geschuldet sind, und die einem Dramaturgen wie Eisenach zweifellos nur zu bewusst sind.

Trotz dieser kritischen Punkte hat Eisenachs überzeugende Arbeit das Verdienst, nicht nur eine fundamentale und universelle Thematik auf die Bühne gebracht zu haben, indem eine innovative sowie reflektierte ästhetische Perspektive verwendet wurde, sondern auch dank dieser neuen Perspektive eine ortsunabhängige, inklusive und barrierefreie

Vorstellung realisiert zu haben, die von einem beliebigen Standort aus angeschaut werden kann und somit das Lokale mit dem Internationalen verbindet.

Im Epilog von *Anthropos, Tyrann (Ödipus)*, der dem Werk eine kreisförmige Struktur verleiht, rückt der Mensch (der*die Zuschauer*in) wieder ins Zentrum, die Schauspieler*innen des Chors umzingeln die Kamera und kommen immer näher, indem sie die Trostlosigkeit bloßstellen, die die Menschheit erwartet, wenn diese ihren Lebensstil nicht radikal ändern wird, und indem sie ihren Aufruf bzw. ihre Mahnung wiederholen: Das Anthropozän sei nicht mehr einfach das Zeitalter der Herrschaft von *Anthropos* über *Gaia*, sondern auch das Zeitalter, in dem *Anthropos* im Rahmen eines Trauerprozesses um das unwiederbringlich Verlorengegangene seine Verantwortungen einsehe, sie erkenne und mit weisen Entscheidungen für das allgemeine Wohl konsequent handle.²²

- 1 Vgl. Billings, Joshua: *The Philosophical Stage. Drama and Dialectic in Classical Athens*, Princeton/Oxford 2021.
- 2 Vgl. Dreyer, Matthias: *Theater der Zäsur. Antike Tragödie im Theater seit den 1960er Jahren*, Paderborn 2014.
- 3 Vgl. Felber, Silke/Hippesroither, Wera (Hg.): *Spuren des Tragischen im Theater der Gegenwart*, Tübingen 2020; Fischer-Lichte, Erika: *Dionysus Resurrected. Performances of Euripides' The Bacchae in a Globalizing World*, Malden/Oxford 2014; Lehmann, Hans-Thies: *Tragödie und dramatisches Theater*, Berlin 2013; Wallace, Jennifer: *Tragedy since 9/11*, London 2019.
- 4 Vgl. Ugolini, Gherardo: »Edipo e la peste – Edipo è la peste«, in: *Visioni del tragico 2* (2021), S. 13 – 20.
- 5 Laut Bruno Latour ist das Anthropozän »ein wahrhaft ödipaler Mythos«. Dieses Zitat (vgl. Latour, Bruno: *Kampf um Gaia*, Berlin 2017) kommt auch in Frank M. Raddatz' Artikel vor, dem wir die Definition der »tragischen Matrix« entnommen haben: »Bühne und Anthropozän. Dramatische Poesie der Zukunft – eine theaterästhetische Spekulation«, *Lettre internationale* 122 (Herbst 2018), S. 66 – 73.
- 6 Vgl. Fornaro, Sotera: »Edipo (a Colono), Hölderlin e *Anthropos*, *Tyrann* di Alexander Eisenach«, in: *Visioni del tragico 2* (2021), S. 21 – 40.
- 7 Dieses Kapitel ist z. T. eine Erweiterung von Apostolo, Stefano: »Risorse e limiti del teatro digitale in *Anthropos*, *Tyrann* (*Ödipus*) di Alexander Eisenach«, in *Visioni del tragico 2* (2021), S. 41 – 48.
- 8 Alexander Eisenach: »Die Neubestimmung der Bühne. Über die Kunst als notwendiger Möglichkeitsraum des Politischen«. Dieser Text, nur in Ansätzen im Programmheft der Uraufführung von *Anthropos*, *Tyrann* (*Ödipus*) enthalten (»Flöhe im Pelz«, https://issuu.com/volksbunneberlin/docs/oedipus_programmheft (Abruf: 09. Januar 2022)), ist derzeit auf Deutsch unveröffentlicht. In italienischer Fassung erschien er unter dem Titel »Per una nuova funzione del teatro. Lo spazio dell'arte come spazio indispensabile per definire le possibilità della politica«, übers. von Stefano Apostolo, Sotera Fornaro, in *Visioni del tragico 2* (2021), S. 127 – 139, hier S. 128.
- 9 Ruskin, John: *Sesame and Lilies*, Deborah Nord (ed.), New Haven/London 2002, S. 49. Zur Rolle des Buchs innerhalb der Gesellschaft und zu seinem Preis siehe auch Roland Reuß' Studie, die von Ruskins Buch inspiriert wurde (Reuß, Roland: *Fors. Der Preis des Buches und sein Wert*, Frankfurt a. M./Basel 2013).
- 10 Vgl. Eisenach: »Per una nuova funzione del teatro« (= »Die Neubestimmung der Bühne«), S. 131 – 132.
- 11 Zum genaueren Programm des *Theaters des Anthropozän* siehe die Webseite dieses Projekts: <https://theater-des-anthropozan.de/das-theater/> (Abruf: 09. Januar 2022).
- 12 Vgl. Raddatz, Frank M.: *Das Drama des Anthropozäns*, Berlin 2021; Raddatz: »Bühne und Anthropozän«.
- 13 Vgl. Eisenach: »Per una nuova funzione del teatro« (= »Die Neubestimmung der Bühne«), S. 132. Diesbezüglich siehe auch Behrendt, Eva: »Von falschen Hoffnungen befreit«, in *Theater heute* 6 (2021), S. 12 – 13, hier S. 12.
- 14 Da die Schauspieler*innen noch nicht geimpft waren, wurde auf der Bühne mit Masken und Abstand geprobt. Jeden Morgen wurde getestet, zweimal die Woche mit PCR-Tests. Eine Schauspielerin war wenige Tage vor der Premiere positiv und konnte nicht weiterproben. Zur Sicherheit hat ein weiterer Schauspieler nur aus der Ferne teilgenommen und den Prolog im Freien aufgenommen, der am Anfang des Stücks gezeigt wird. Mailinformationen von Alexander Eisenach von 14. Januar 2022.
- 15 Genauer handelt es sich um eine Insta 360, Modell Pro 2; diese Kamera wurde in die Übertragungssoftware vMix integriert, die die Live-Übertragung via YouTube ermöglicht hat. Für diese Informationen bin ich Dirk Heinrich und Oliver Rossol sehr dankbar.
- 16 Laufenberg, Iris: »Die 360°-Kamera sieht alles«, in *Theater heute* (Wetterwechsel, Jahrbuch 2021), S. 84 – 86, hier S. 86.
- 17 Eisenach, Alexander: *Anthropos*, *Tyrann* (*Ödipus*), Beilage von *Theater heute* 6 (2021), S. 3.
- 18 Siehe: <https://www.uniss.it/uniss-comunica/eventi/edipo-360deg> (Abruf: 09. Januar 2022); die Aufnahme des Webinars ist hier verfügbar: <https://www.>

facebook.com/visionideltragico/videos/478256783429239 (Abruf: 09. Januar 2022).

- 19 Laufenberg: »Die 360°-Kamera sieht alles«, S. 86.
- 20 Vgl. auch Laufenberg: »Die 360°-Kamera sieht alles«, S. 86.
- 21 Vgl. dazu auch Wächter, Michael: »Anfassen, hören, riechen«, in *Theater heute* (Wetterwechsel, Jahrbuch 2021), S. 102 – 103.
- 22 Vgl. Eisenach: »Per una nuova funzione del teatro« (= »Die Neubestimmung der Bühne«), S. 130: »Ein Ausweg aus dieser Situation ist nicht durch die Maßnahmen der Politik zu erwarten, die es nicht schafft sich vom Paradigma des Ökonomischen zu lösen. In dieser Situation verlangt es nach einem Bewusstseinswandel, der das Verhältnis des Menschen zum Planeten neu definiert«.

Zukünftige Arbeitsweisen und Infrastrukturen: Machtkritik und Nachhaltigkeit in der Theaterpraxis

Ein Gespräch zwischen Sandra Umathum, Noa Winter, Julia Wissert, Matthias Pees und Julian Warner

Sandra Umathum: Ich begrüße alle herzlich in dieser Runde, in der wir über die Zukunft von Arbeitsweisen und Infrastrukturen in der Kulturlandschaft sprechen wollen. Corona hat dem Theater eine Zwangspause verschafft, die viele als Potenzial für Veränderungen in der Zukunft betrachten. Im Blick auf die Frage »Wie geht es weiter?« interessiert mich allerdings weniger die pandemiebedingte Veränderung des Theaters als vielmehr die generelle Infragestellung eines Status quo, mit dem wir uns auch schon vor der Pandemie kritisch auseinandergesetzt haben. »Arbeitsweisen und Infrastrukturen« meinen dabei nicht allein die institutionellen Abläufe zur Realisierung des Spielbetriebs, sondern alle Voraussetzungen der Zusammenarbeit am Theater, etwa auch die Vor- und Fürsorge für die menschlichen Körper, die dort miteinander zu tun haben. So setzt Theaterarbeit in der Regel ein bestimmtes Körperbild voraus – Körper, die dem Leistungsprinzip entsprechen und dieses in der Theaterarbeit zugleich reproduzieren. Es werden also leistungsfähige und nicht behinderte Körper als gegeben angenommen, was wiederum bedeutet, dass die Infrastrukturen am Theater Körper exkludieren, die diesen Normen nicht entsprechen. An dieser Stelle setzt Noa Winters Arbeit an, mit der ich dieses Gespräch beginnen möchte. Noa, du arbeitest als Koordinator*in des Projekts *Making a difference*, das sich für die Förderung behinderter und tauber Tanzschaffender in Berlin einsetzt und an die Sophiensaele Berlin angegliedert ist. Was verbindest du mit dem Begriff »Infrastruktur«?

Noa Winter: »Infrastruktur« ist in diesem Zusammenhang ein aufschlussreiches Wort, denn es enthält bereits die »Struktur« und damit Fragen der strukturellen In- und Exklusion. Wenn über Teilhabe gesprochen wird, wird oft das Bild bemüht, alle müssten an einem gemeinsamen Tisch zusammenkommen. Und dieses Bild zeigt für mich als behinderte und chronisch kranke Person bereits eine grundlegende Problematik auf, da für mich der Tisch ein Inbegriff von nicht

vorhandener Barrierefreiheit ist. Es wird davon ausgegangen, man könnte alle Körper in einem einzigen Akt der Zusammenarbeit beteiligen, ohne grundsätzlich darüber nachzudenken, was dafür eigentlich getan werden und was sich grundlegend an der Arbeitspraxis ändern muss. Behinderte Menschen müssen weiterhin zusätzliche Arbeit leisten, um partizipieren zu können und sich damit doch immer gegebenen Strukturen unterordnen. Inklusion bedeutet folglich, dass diese Strukturen grundsätzlich verändert werden müssen. Strukturelle Veränderung muss auch am Theater und in der Kulturlandschaft allgemein eine Vielfalt von Arbeitsweisen zulassen, ohne dass diese nach ihrer vermeintlichen (Un-)Professionalität hierarchisiert werden, wie etwa die räumliche Situierung oder die Form der Kommunikation. Um hier ein Beispiel zu nennen: In der Hierarchie von Kommunikationsweisen steht die Schrift über der Lautsprache und die Lautsprache wiederum weit über der Gebärdensprache. Am Theater sind aber gerade lange Produktions-E-Mails eher gängig als Sprachnachrichten, obwohl Sprachnachrichten für viele Menschen viel barriereärmer sind. Solche Kommunikationsprozesse müssen grundsätzlich hinterfragt werden. In der Infrastruktur muss dann auch Zeit dafür eingeplant werden, dass Kommunikation länger dauern kann, als wir es gewöhnt sind.

Sandra Umatham: In deiner Arbeitspraxis widmest du dich der Veränderung solcher Strukturen und benutzt dafür den Begriff des anti-ableistischen Kuratierens. Was verstehst du darunter?

Noa Winter: Ableismus meint die Normierungen des Körpers, sowohl seiner physischen, psychischen und intellektuellen Leistungsfähigkeit, die in unserer Gesellschaft als grundlegende Norm existieren und auch das Theater und die Theaterarbeit strukturieren. Unter Kuratieren verstehe ich das Organisieren und Entscheidungen von Arbeits- und Veranstaltungsprozessen, wie Zeitpläne oder Kommunikationsgestaltung, und der anti-ableistische Ansatz fragt darin, welche Ebenen und Abläufe dabei normativ strukturiert sind, und wie wir dagegenhandeln und sie nicht-normativ gestalten können. Dabei können auch ganz neue Konventionen des Theaters entstehen, etwas das inzwischen für uns an den Sophiensaeln selbstverständliche »Early Boarding«, bei dem Theaterbesucher*innen mit Behinderung oder auch Ängsten die Möglichkeit haben, bereits vor dem Großteil des Publikums den Saal zu betreten und ihren Platz aufzusuchen. Auf diese Weise wird der Einlass barriereärmer gestaltet.

Sandra Umathum: Julia, du bist bei deiner Übernahme der Intendanz am Schauspiel Dortmund mit einer dezidiert machtkritischen Programmatik angetreten, die bestehende Hierarchien reflektieren will. Inwiefern hat deine Arbeit mit dem Wandel von Arbeitsweisen und Infrastrukturen zu tun?

Julia Wissert: Es hat sehr viel damit zu tun, obwohl ein Stadttheater wie in Dortmund natürlich vollkommen andere Voraussetzungen hat als ein Ort der Freien Szene wie die Berliner Sophiensaele. Meine Bewerbung, mit der ich angetreten bin, ging zunächst einmal von der Frage aus, wie man ein Stadttheater mit der Stadt verbinden kann, in der es stattfindet. Es ging uns also nicht nur um eine möglichst »diverse« Besetzung in den Ensembles, sondern zugleich darum, sich mit den Schauspieler*innen, die Interesse an einer machtkritischen Arbeit haben, auf die Suche danach zu machen, was wir verändern möchten.

Sandra Umathum: Und was möchtet ihr verändern?

Julia Wissert: Ich glaube, wenn ich meine Anstrengungen in einem Satz zusammenfassen soll, ist unsere Arbeit der Versuch, Macht permanent zu dekonstruieren und gleichzeitig Ängste abzubauen. Das ist wahnsinnig komplex, denn wir treffen alle mit bereits gemachten körperlichen und strukturellen Erfahrungen aufeinander. Das fängt bei meiner eigenen Stelle an. Bereits der Titel der Intendanz ist problematisch, weil er aus dem kolonialen Kontext kommt. Ich wünsche mir aber, dass wir nicht nur die Rolle von Intendant*innen diskutieren, sondern den Komplex »Macht« an sich. Macht muss nicht als etwas Schlechtes und zwangsläufig Abzulehnendes betrachtet werden. Vielmehr muss Macht mit Verantwortung verbunden werden. Teilhabe und Mitsprache müssen auch immer mit einer Übernahme von Verantwortung einhergehen, bevor man Gestaltungsprozesse aushandeln kann. Aus dieser Dekonstruktion von Macht und der Bearbeitung der damit verbundenen Unsicherheit versuchen wir dann, etwas Neues zu konstruieren.

Sandra Umathum: Aber wie entsteht dieses Neue? Mich würde hier genauer interessieren: Welche konkreten Maßnahmen ergreift ihr, um Machtstrukturen nicht nur zu reflektieren, sondern auch zu transformieren?

Julia Wissert: Der erste Aufschlag war es, mich gemeinsam mit der leitenden Dramaturgin Sabine Reich schon vor meinem Antritt in Dortmund vorzustellen. Ich war auf Vereinsveranstaltungen und bei Premieren, habe soziokulturelle Zentren besucht und Quartiersmanager*innen kennengelernt. Es ging darum, mit Menschen ins Gespräch zu kommen, die bereits in Dortmund arbeiten. Das ging sogar so weit, dass ich mit Amtsleiter*innen auf Geburtstagspartys stand und diskutiert habe. Dabei konnte es zu seltsam aneignenden Situationen kommen, weil dabei immer wieder meine Person in den Mittelpunkt einer großen Verwunderung gerückt wurde, mein Kleidungsstil, meine eigene Schwarze Positionierung, die Tatsache, dass ich unter Kultur nicht nur Hochkultur verstehe. Ich versuche, mobil und vor Ort im Theater für einen persönlichen Austausch erreichbar zu sein. Wir versuchen also, möglichst Angelegenheiten im direkten Dialog zu besprechen, es sei denn, jemand möchte nicht unmittelbar – beispielweise wegen des Titels Intendantin – mit mir sprechen. Dafür haben wir dann Ensemblesprecher*innen und Vertrauenspersonen. Es gibt auch eine WhatsApp-Gruppe, in der ich drin bin, aber eben auch eine, in der ich nicht bin.

Sandra Umatham: Und wie gestalten sich machtkritische Kommunikationsprozesse am Haus im Fall von künstlerischen oder personalen Entscheidungsfindungen?

Julia Wissert: Eine Überlegung von uns setzt genau dort an: Als Intendantin habe ich ja das Recht, Verträge nach ihrem Ablauf nicht weiter verlängern zu müssen. Uns stellte sich die Frage, wie man einen solchen Prozess der Nicht-Verlängerung transparenter gestalten kann, sodass es eine gegenseitige Entscheidung sein könnte. Ich versuche, mich mit dem Ensemble einmal im Jahr zum einem Feedbackgespräch zu treffen, bei dem nach Wunsch auch die Personalvertretung anwesend sein kann. Das ist vor allem als ein Gespräch gedacht, in dem wir den jetzigen Stand festhalten: wie es gerade professionell läuft, wie Produktionen funktionieren, wie die Person sich selbst entwickeln möchte und wie wir das als Haus unterstützen können. Dabei gibt es auch die Möglichkeit zum *upward feedback*, also zu einer Rückmeldung an mich, was funktioniert und was nicht. Und seit einem halben Jahr planen wir zudem eine *open space*-Konferenz für das Haus, bei der alle Mitarbeiter*innen zusammenkommen und über Themen sprechen, die von der künstlerischen Leitung bearbeitet werden sollen. Dabei soll auch darüber gesprochen werden, was in der Verantwortung

der Mitarbeiter*innen und was in meiner Verantwortung liegt. Die Konferenz soll ein offener Prozess sein und für alle Möglichkeiten bieten, sich zu äußern. Diesen Dialog muss man auch mit Interessensgruppen von außerhalb führen, um Feedback darüber zu bekommen, was nicht funktioniert oder geändert werden muss. Bei meinem Antritt habe ich mich übrigens auch mit dem Behindertenrat in Dortmund getroffen – denn egal, wie wir es drehen und wenden, die Architektur des Hauses ist nicht barrierefrei, weil während des Baus nie darüber nachgedacht wurde, sodass wir nicht einmal Rollstuhl-Plätze haben. Das ist wahnsinnig frustrierend und ich muss in diesem Prozess wirklich die Karten auf den Tisch legen, um Unterstützung bitten und fragen: Wie kann so etwas umgestaltet werden?

Sandra Umathum: Vielleicht ist es gut, an dieser Stelle Matthias Pees ins Gespräch einzubinden, der ebenfalls Intendant ist, allerdings an einer wichtigen Spielstätten der Freien Szene, am Künstlerhaus Mousonturm in Frankfurt. Matthias, wie schätzt du die Arbeit an Macht- und Infrastrukturen am Theater ein?

Matthias Pees: Die Produktionshäuser der Freien Szene wie z. B. bei uns am Frankfurter Mousonturm haben sich ja ursprünglich aus dem Impuls heraus formiert, ein selbstbestimmteres und von Machtstrukturen befreiteres Modell von Arbeit als Zusammenleben praktizieren zu wollen. Heute profitieren wir von den ökonomischen und kulturpolitischen Strukturen, die damals geschaffen wurden, um aus diesem Ansatz auch staatlich geförderte Institutionen zu schaffen. Diese Entwicklung solcher alternativen Strukturen in der Vergangenheit gibt mir erstmal Hoffnung, dass auch in Zukunft neue Möglichkeiten des Wandels entstehen.

Sandra Umathum: Inwiefern?

Matthias Pees: Die Kritik von freien Künstler*innen bezog sich ja damals explizit im marxistischen Sinne auf die Arbeitsteilung. Eine Arbeitsteiligkeit in den darstellenden Künsten führt zum einen zwangsläufig zu einer Ausschnitthaftigkeit der eigenen Arbeit im Gesamtprozess, zum anderen ist sie hierarchieabhängig und dementsprechend nicht machtfrei organisiert. Die Hoffnung, dass die Zusammenarbeit im künstlerischen Prozess Modell für ein utopisches Zusammenleben sein kann, gilt natürlich auch für die Stadt- und Staatstheater. Die Tatsache, mit welchen Aufgabenstellungen,

Ein Gespräch

Erwartungshaltungen und Problemen du direkt konfrontiert warst, Julia, legt ja Zeugnis davon ab, dass dieser Wunsch auch in Stadttheatern besteht. Auch in den 1990er Jahren, zu meiner Zeit im Stadttheaterbetrieb, war das bereits Thema. Es gab Versuche, die Reibungslosigkeit und die Effektivität des Arbeitsprozesses in Frage zu stellen und aus dieser Destruktivität entstand eine lustvolle Form der Anarchie. Damals waren andere Strukturen und komplexe historische Erfahrungen kurz nach der Wende der Auslöser. Ich glaube, über solche Mechanismen sind verschiedene Strukturen aufrollbar, nicht nur Freie Produktionshäuser wie der Mousonturm. Und auch der ist natürlich kein Juwel, wenn es z. B. um Barrierefreiheit geht, an der wir gemeinsam mit Expert*innen wie Noa arbeiten. Es gibt jedenfalls nach wie vor wahnsinnig viel zu tun und all diese Fragen nach zukünftigem Wandel sind wiederum mit Machtstrukturen verbunden, da es um die Setzung von Prioritäten geht, und daher geht es immer auch um eine Kritik von Dominanz.

Sandra Umatham: Das ist ein günstiger Moment, um Julian Warner einzubeziehen, der in vielen dekolonialen und antirassistischen Projekten als Performer, Kulturanthropologe und Sänger auf der Bühne gestanden hat, seit einigen Jahren aber auch kuratorisch tätig ist. Julian, bei dem Festival, das du gerade kuratierst, geht es ebenfalls um künftige Infra- und Arbeitsstrukturen, allerdings weniger im Theater als vielmehr in der Industrie.

Julian Warner: Das Festival 2022 der KulturRegion Stuttgart ist eine Kooperation mit den verschiedenen kommunalen Kulturämtern, für deren Kommune jeweils mit meiner Kuration ein lokales Projekt maßgeschneidert wird. Das ist für mich tatsächlich eine ziemlich neue Tätigkeit, die erstmal wenig mit meinen vergangenen Theaterarbeiten und Musikprojekten zu tun hat, gerade weil es diesen spezifischen regionalen Bezug gibt. Ich trete dort auch nicht als der einzige Akteur auf, sondern neben mir als Kurator bringt jede Kommune ihre heterogenen Mittel ein – die Institutionen und Akteur*innen sind vor Ort sehr heterogen und es entsteht eine geteilte Autor*innenschaft. Ziel ist es, auf der einen Seite nach innen hin die regionale Identität zu verhandeln und zu festigen, aber zeitgleich auch einen Marketing-Aspekt mitzudenken, der nach der Präsentation der Region nach außen fragt.

Sandra Umatham: Was zeichnet denn die Region Stuttgart aus?

Julian Warner: Die Region ist bis heute von einem hohen Grad an Industrialisierung und damit einhergehend von Arbeitsmigration geprägt. Aus dieser materiellen Wertschöpfung wird traditionell ein Wohlstandsversprechen abgeleitet, das an Arbeit geknüpft ist. Das spiegelt sich sowohl in der sozialen als auch in der kulturellen Struktur der Region wider, die wiederum momentan einen radikalen Wandel erfährt. Durch Automatisierungs- und Digitalisierungsprozesse in der Industrie werden zunehmend Arbeitsplätze und damit die finanzielle Lebensgrundlage von Arbeiter*innen bedroht. Ein ganzes Milieu droht zu verschwinden.

Julia Wissert: Da möchte ich dich etwas fragen: Glaubst du, dass ein Stadttheater dieselbe Rolle des Gestalters der Transformation in einer Region übernehmen kann, oder sind die Strukturen kommunaler Organisation, in die diese Institutionen verstrickt sind, aus deiner Sicht zu starr, sodass sie keinen größeren gesellschaftlichen Einfluss nehmen können?

Julian Warner: Spannend wird es in meinen Augen gerade dann, wenn man ein kulturelles Angebot erstellt, das in diesen Strukturen sinnvoll und lesbar ist, die es adressiert, z. B. in Industriebetrieben. Die Freie Szene gilt für solche Unterfangen als besser gewappnet als die Stadt- und Staatstheater, weil die Projektkultur dynamischer und flexibler ist. Aber das ist gegebenenfalls nur ein Vorurteil gegenüber dem Stadt- und Staatstheaterbetrieb.

Sandra Umatham: Ich möchte an dieser Stelle noch auf einen anderen Punkt zu sprechen kommen, der sowohl vor als auch während der Pandemie häufig thematisiert wurde, und das ist die ökologische Nachhaltigkeit von Infrastrukturen. Wie wir wissen, sind Theater und andere Kulturinstitutionen in den seltensten Fällen klimaneutral. Doch angesichts der zunehmenden globalen Erderhitzung wird sich das dringend ändern müssen. Matthias, das Künstlerhaus Mousonturm war im vergangenen Jahr Teil eines Pilotprojekts der Kulturstiftung des Bundes, das 19 Kultureinrichtungen dabei unterstützt hat, ihren eigenen CO₂-Fußabdruck zu ermitteln. Welche Rolle spielt die Klimabilanz für die Fragen zukünftiger Arbeits- und Infrastruktur im Theater? Und was sind Ansätze eines klimafreundlichen Produzierens und Präsentierens von Kunst?

Matthias Pees: In Hinsicht auf ökologisches Produzieren gibt es mehrere beachtenswerte Aspekte: Zunächst einmal ist da das Gebäude: Der Mousonturm ist – wie viele Spielorte der Freien Szene – in einem alten Industriegebäude untergebracht, das zwar viel Charme, aber auch ungenügende Klimabilanzen beschert. Dadurch stellen sich zum einen Fragen der Ressourcennutzung im büropraktischen Alltag, zum anderen sind infrastrukturelle Veränderungen notwendig, die mit der Bau-substanz zusammenhängen, wie die mangelhafte Dämmung. Solche grundlegenden Veränderungen lassen sich nur unter großem politischen Druck und entsprechender Finanzierung lösen. Ein zweiter Aspekt ist die internationale Zusammenarbeit der freien Produktionshäuser. Im Gegensatz zur Lokalität der Stadt- und Staatstheater schlagen sich natürlich die vielen Reisen der internationalen Künstler*innen, die bei uns auftreten, in der CO₂-Bilanz nieder. Nun könnte man sagen, das muss sofort aufhören. Allerdings spiegelt die Internationalität unserer Arbeit auch eine postkoloniale Dimension der europäischen Kulturproduktion wider. Es ist in meinen Augen auch eine Frage der Gerechtigkeit, unsere Produktionshäuser für Künstler*innen aus dem globalen Süden nicht einfach zu verschließen, um die Probleme der europäischen Ökobilanz zu lösen und diesen Künstler*innen damit zeitgleich Zugang zu unseren Produktionsstrukturen zu verwehren. Drittens spielen noch ganz andere Faktoren für die Erhebung der CO₂-Bilanz eine Rolle, wie beispielsweise die Frage, auf welchem Weg unsere Mitarbeiter*innen oder Zuschauer*innen zu uns kommen, ob sie mit der U-Bahn oder mit dem PKW fahren usw. Das alles ist unglaublich komplex und schwierig zu erheben. Wir hatten ein Ökoprofitteam am Haus, das alle Mitarbeiter*innen und ihre Funktionen im Betrieb gleichermaßen einbezogen hat. Es ergibt sich eine Gesamtverantwortung für den Betrieb aus der Erhebung, deren Vorgänge und Ergebnisse kommuniziert werden müssen. Solche Ergebnisse werfen dann verschiedene Fragen auf: Ökologie wird eine Kategorie, die in der Arbeit mitbedacht wird. Sie müssen an die Öffentlichkeit und die Stadt getragen werden, um Sanierungs- und Umbaumaßnahmen für die kommenden Jahre mitzubedenken, die das Haus ökologischer gestalten können. Es stellen sich aber auch Fragen nach den Prioritäten und den Kompensationsmöglichkeiten, sowie danach, wie man die eigene Ökobilanz im Zusammenhang mit den einzelnen Beteiligten errechnet und im Gesamtbild eines Stadt- oder Landkreises verrechnet.

Julian Warner: Die Frage nach der ökologischen Nachhaltigkeit ist in der Tat äußerst komplex. Sie stellt sich natürlich auch in unterschied-

lichen Regionen und sozialen Milieus nochmal anders. In der Industrieregion Stuttgart ist mir sehr klar geworden, dass Klasse dort nicht nur Identitätsmarker ist, sondern auch ein Verhältnis zu anderen Komplexen umfasst. Also etwa zur Frage: Wer kann sich Klimaschutz überhaupt leisten und wer nicht? Das sind sehr spannende Konfliktpunkte, an denen ich mit meiner kuratorischen Arbeit ansetze, indem wir überlegen, welche künstlerischen und kulturellen Formate Teil dieses umfassenden Transformationsprozesses sein können.

Sandra Umathum: Wir haben zu diesem Thema eine Frage aus dem Publikum: »Wie seht ihr die Verstrickung von Pandemie und Klimawandel? Ist die Pandemie als Teil der Ausbeutung verschiedener Umwelten nicht auch ein Phänomen, das die Abstraktion des Klimawandels sicht- und fühlbar macht? Und welche künstlerischen Darstellungsmöglichkeiten gibt es da?«

Julia Wissert: Vielleicht zunächst im Anschluss an Matthias: Hier im Ruhrgebiet initiiert die E.ON-Stiftung gerade ein ähnliches Projekt wie die Bundeskulturstiftung am Mousonturm. Es werden Modellhäuser angefragt, ob sie bereit sind, ihren ökologischen Fußabdruck messen zu lassen. Die Ergebnisse sollen gemeinsam gesammelt werden, um zu gucken, wie etwas verändert werden kann. In Bezug auf die Frage nach ökologischer Nachhaltigkeit finde ich aber noch andere Dinge wichtig: Bei uns am Haus thematisieren wir beispielsweise aktuell die Frage nach Wiederverwendbarkeit: Wir laden Bühnen- und Kostümbildner*innen ein, in die Fundi und das Magazin zu gehen, um zu gucken, was dort umgebaut und umgenutzt werden könnte. Denn Nachhaltigkeit betrifft ja auch die Produktion der Gewerke und das ganze Bühnenmaterial. Außerdem versuchen wir, mit Initiativen in der Stadt zusammenzukommen und über Sichtbarmachung des Themas zu sprechen, aber künstlerisch kam es bisher auf der Bühne noch nicht explizit vor.

Sandra Umathum: Eine weitere Frage aus dem Publikum: »Hier sitzen vier progressive und veränderungswillige Positionen« – damit seid ihr gemeint. »Organisationen sind aber in aller Regel träge, vor allem im Stadt- und Staatstheater. Was glaubt ihr, welchen Einfluss die Krise auf die 160 anderen Stadt- und Staatstheater in Deutschland hat, die immer noch den größten Teil der Kulturetats auffressen? Gibt es ein *Weiter so* der Infrastrukturen, oder ändert diese Krise gerade wirklich etwas?«

Julia Wissert: Ich habe das Gefühl, es gibt einen Grund dafür, warum sich Menschen entscheiden, in einem Stadt- oder Staatstheater zu arbeiten. Ein Argument dafür ist die Absehbarkeit von Abläufen und Berechenbarkeit von Strukturen. Durch die Pandemie werden diese Abläufe aufgelöst, was einen Verlust von jeglicher Struktur und Sicherheit bedeutet. Wir dürfen das nicht als eine Momentaufnahme betrachten, sondern könnten versuchen, an dieser Unberechenbarkeit und Strukturlosigkeit ein Vergnügen zu entwickeln, denn der Widerstand dagegen erschöpft uns wahnsinnig. Gleichzeitig werden durch die Pandemie die Dinge, die vorher nicht funktioniert haben, an die Oberfläche geschwemmt und besprochen, sodass sie danach hoffentlich aufgelöst werden. Natürlich kann im Umgang mit Strukturlosigkeit mehr Kontrolle auch eine Reaktion auf Strukturlosigkeit sein, um so eine scheinbare Sicherheit zu schaffen.

Sandra Umatham: Du meinst, die Krise sei eine besondere Chance des ökologischen Wandels?

Julia Wissert: Für mich ist jedenfalls die zentrale Frage nicht, ob die Krise eine Transformation beschleunigt, sondern wie man darauf reagiert, dass die Strukturen brüchig werden und sich Risse auftun; wo man beginnt, Forderungen zu stellen oder Angebote zu machen. Aus meiner Position heraus ist es schwierig, Dinge zu verändern, wenn ich gar nicht weiß, dass sie Veränderung brauchen. Aber wenn mir etwas zurückgemeldet wird, das nicht funktioniert, kann ich mit der Macht, die mir gegeben wurde, anders reagieren. Ich bin nicht davon überzeugt, immer neue Positionen zu schaffen, sondern glaube, dass die Kolleg*innen, die da sind, ein anderes Basiswissen brauchen, damit Expertise nicht immer mit Identitäten verbunden wird. Es muss klar werden, dass Expert*innenwissen Basiswissen dafür ist, eine respektvolle, konstruktive und kritische Arbeitspraxis auf allen Ebenen zu ermöglichen. Der Anspruch muss sein, dass wir uns alle darauf verabreden, dass bestimmte Parameter nicht unterschritten werden. Das wird nicht von der Krise realisiert, sondern muss von uns umgesetzt werden. Ich denke, nur so kann innovative Kunst entstehen.

Noa Winter: Um auf die Frage aus dem Publikum einzugehen: Ich sehe diese oft scharf aufgebrachte Trennung zwischen Freier Szene und Stadt- und Staatstheater auch wesentlich weniger scharf. Wenn ich aus meiner Expertise heraus über Barrierefreiheit im Sinne von struktureller Veränderung nachdenke, sehe ich keinen aktuellen Trend, dass die

eine Arbeitsweise weiter in ihrem Wandel fortgeschritten ist als die andere. Auch in der Freien Szene gibt es normierte Vorstellungen über zeitliche und kommunikative Abläufe von Produktionen. Sowohl in meiner Arbeit im Projekt *Making a difference* als auch in der freiberuflichen Tätigkeit für unterschiedliche Institutionen beobachte ich nicht, dass die Arbeit, die an den jeweiligen Häusern in das Umdenken von Strukturen investiert werden muss, weniger ist. Diese Arbeit gestaltet sich manchmal anders aus, aber es wird unterschätzt, wie vielen Normen freies Produzieren tatsächlich unterliegt, und das zu hinterfragen, ist auch in der Freien Szene für ein machtkritisches Arbeiten enorm wichtig. Dafür braucht es vor allen Dingen eine Veränderung der Berufe.

Sandra Umatham: Gelingt diese Veränderung leichter in der Krise?

Noa Winter: Es ist immer wieder die Entscheidung von den Menschen in institutionellen Machtpositionen, wie diese »Krise« – in Anführungszeichen – und der Möglichkeitsraum, den sie eröffnet, genutzt wird. Aus meiner Praxis kann ich berichten, dass manche Institutionen sie als Chance begreifen, sich die Zeit zu nehmen und sich mit ihren Strukturen auseinanderzusetzen und Veränderungen in Richtung Barrierefreiheit und Anti-Ableismus vorzunehmen. In anderen gab es aber auch das genaue Gegenteil: Mit der Begründung, man müsse so viele Herausforderungen bewältigen, da gäbe es keine Zeit, sich noch mit Barrierefreiheit auseinanderzusetzen. Das sind Leitungsentscheidungen. Die Krise hat nicht verändert, dass wir nach unseren Prioritäten im Theater fragen müssen. Was sind die Prioritäten eines Teams, an welchen Veränderungen will es arbeiten? Diese Frage hat sich nicht verändert, nur die Begründung – die »Krise« – hat sich verändert. Entschieden werden muss, welchen der Wege man einschlagen will.

Sandra Umatham: Ich danke euch für das Gespräch.

Theaterarbeit als Reproduktionsarbeit

Über *spekulatives Fabulieren* im pandemischen Theater

Können Sie Homeoffice?¹ Der Schreibtisch in den eigenen vier Wänden ist eine Herausforderung. Immer wieder wird die Work-Life-Balance und das *Abschalten* nach einem Arbeitsalltag durch die digitale Erreichbarkeit boykottiert. Seit der Erklärung des COVID-19-Ausbruchs zur Pandemie durch die WHO am 11. März 2020 sind die Grenzen zwischen Job und Privatleben fließend. Die Vor- und Nachteile der Heimarbeit werden volatil diskutiert. Im Januar 2021 publizierte deutschlandfunk nova *Tipps gegen den Lockdown-Wohnungskoller von einer Astronautin*, einer Expertin für engste und dauerhafte Raumsituationen.² Die Astronautin Suzanna Randall empfiehlt, Routinen zu planen und (endlich) vernachlässigten Hobbys nachzugehen. Das Homeoffice, das zeigt die aktuelle Debatte, ist sowohl eine Revolution als auch ein Problem für das Verständnis von Arbeit.

Die Diskussion offenbart (mindestens) drei Aspekte der Arbeitswelt: Es gibt Berufsgruppen, die ihre Tätigkeit nicht im Homeoffice ausüben können und in der Gesundheitskrise eine existentielle Bedrohung erfahren. Es gibt Haushalte oder Personengruppen, die nicht über die nötigen Ressourcen verfügen, um sich den eigenen Zugang zum Arbeitsmarkt zu erhalten. Und es gibt Care-Arbeit, verstanden in der englischen Mehrdeutigkeit als fürsorgliche Praxis, Sorge- und Reproduktionsarbeit, die in der Pandemie überdeutlich als zentraler Motor des gesellschaftlichen Wohlergehens Sichtbarkeit erlangt – eine (oft unterbezahlte oder ganz und gar unbezahlte) Tätigkeit, die keinen routinierten Arbeitsalltag zulässt.³

Arbeiten ist keine wertneutrale Tätigkeit. Die altbekannte Tatsache erfährt durch die Coronapandemie eine neue/andere *Verhältnismäßigkeit*. Die Abwertung reproduktiver Tätigkeiten und die Aufwertung von produktiven Tätigkeiten hat in der westlichen Welt Hochkonjunktur. In diesem Zusammenhang wird auch die Mehrfachbelastung von Frauen* im Familien- und Arbeitsleben unter Soziolog*innen als Sorge um die *Retraditionalisierung der Geschlechterverhältnisse* diskutiert.⁴

Die Krise macht gerade die Kontinuitäten sichtbar, die sonst das Arbeiten als vermeintliche *Natur des Menschen* verschleiern: Im Krisen-

fall zeigt sich überwiegend ein Rückfall in heteronormative Muster der Aufgabenteilung. Berufe aus der Pflege, die in ihrer Selbstverständlichkeit weniger Beachtung finden, werden als systemrelevant deutlich. Die Sorgearbeit im privaten Raum beziehungsweise ihre Privatisierung werden aufgrund des Wegfalls wohlfahrtsstaatlicher Institutionen zum öffentlichen Missstand. Tendenzen der strukturellen Ungleichheit qua Vergeschlechtlichung zeigen sich in der Krise in aller Deutlichkeit: in der dichotomen Unterscheidung zwischen Arbeit und Nicht-Arbeit, zwischen sichtbarer und unsichtbarer Arbeit. Ein zentrales Legitimationsmuster hierfür ist die Naturalisierung, welche die Soziologin Nina Degele bereits 2011 beschreibt: »Frauen *sind* fürsorglicher, empathischer und verfügen über mehr soziale Kompetenz, weil sie im Zuge geschlechtskonstituierender Aufgabenteilung dazu gemacht wurden und werden, und genau dies wird für die Ausbildung neuer gesellschaftlicher Strukturen funktionalisiert.«⁵

Der Missstand macht demnach eine grundsätzliche Schieflage im Care-Bereich sichtbar, welcher sich auch durch eine Tendenz der Naturalisierung beruflicher Strukturen erklären lässt. Neben dem Care-Bereich werden diese Tendenzen auch in anderen Berufsfeldern wie den künstlerischen Berufen im Zuge der Pandemie deutlich: Der gesetzlich verfügte, pandemische Stillstand des Theaterlebens verdeutlichte auch einen theaterwissenschaftlichen, theaterpraktischen und -politischen Nachholbedarf für eine akzeptable Definition von Theaterarbeit, die nicht das *Was* (Was und woran arbeiten freie Theatermacher*innen?), sondern das *Wie* (Wie arbeiten Theatermacher*innen?) berücksichtigt und welche die Dichotomien von Arbeit/Nicht-Arbeit, Normalarbeitsvertrag/Solo-Selbstständige, Systemrelevanz/Systemirrelevanz und Institution/kollektive Einzelkämpfer*innen zurücklässt/überwinden helfen könnte.

In welchem Verhältnis steht das Arbeiten im Theater und Care-Arbeit mit Blick auf diese Prozesse der Naturalisierung? Im Folgenden möchte ich diese Tendenzen vor dem Hintergrund des Theaterfilms *A Room of Our Own* (2021) des feministischen Performance-Kollektivs Swoosh Lieu diskutieren: Inwiefern deuten Theaterproduktionen, die während der Pandemie entstanden sind, auf das Bedürfnis einer Re-Definition von (Theater-)Arbeit als fürsorgliche Tätigkeit hin? Inwiefern erschaffen die Performer*innen Zukunftsvisionen, die als Formen *spekulativen Fabulierens*⁶ alternative Formen der Care-Arbeit (mit-)denken/verhandeln?

#coronatheater – über die Un/Möglichkeit zu arbeiten

Die polarisierende Debatte bezüglich der Arbeitsverhältnisse am Theater, ausgelöst durch Engpässe, Finanzierungslücken und Mehrfachbelastungen von Künstler*innen und Theatermacher*innen, veranschaulichen folgende drei Beobachtungen:

Erste Beobachtung: Die 274. Ausgabe des Fachmagazins *Kunstforum* fragte im Mai 2021 in seiner Ausgabe zum Thema *ÜberLeben und Kunst* nach den Bedingungen künstlerischer Existenz(en). Der Leitartikel, verfasst von Martin Seidel, wurde mit dem Gemälde *Der arme Poet* des spätromantischen Malers Carl Spitzweg aus dem Jahre 1839 illustriert.⁷ Ohne näher auf die aktuellen staatlichen Hilfsprogramme im Sinne eines Informations- und Servicedienstes für Künstler*innen und Theatermacher*innen einzugehen, reproduzierten und hinterfragten die Herausgeber*innen lediglich die Gelingensbedingungen und Darstellungsformen künstlerischer Arbeit. Konnotiert als unsichere Arbeitsverhältnisse wurde die traditionelle und die aktuelle prekäre Situation von Künstler*innen als eine Existenz in Armut und Ressourcenknappheit dokumentiert. Künstlerisches Schaffen wurde durch den Leitartikel und die Coverabbildung *individualisiert* und mit einem (angeblichen) *Sogewordensein* verknüpft.

Zweite Beobachtung: Das Düsseldorfer Theaterfestival Favoriten wählte für seine 20. Ausgabe vom 10. bis 20. September 2020 das Motto *While We Are Working*. Die Korrespondenz zwischen den Kuratorinnen Fanti Baum und Olivia Ebert mit der Dortmunder Intendantin Julia Wissert über einen möglichen Beitrag auf dem Festival ist mit Blick auf die Definition von (Theater-)Arbeit aufschlussreich: In der im Magazin abgedruckten E-Mail lehnte Wissert ihre Beteiligung mit der Begründung auf ihren Anspruch/Bedarf auf Erholung und Regeneration ab:

Wir haben in unseren Sitzungen immer wieder über Arbeit gesprochen, aber nie über Erholung. Wie können wir über Erschöpfung nachdenken, ohne im selben Atemzug über Strategien zur Regeneration zu sprechen? Ich befürchte, dass wir uns die Strukturen, die wir verändern wollten, übergestülpt haben, ohne es zu merken.⁸

Wissert erläuterte ihre Position sodann mit künstlerischen Zugängen zum Thema:

In den Sitzungen habe ich euch von niv Acostas und Fannie Sosas Arbeit *Black Power Naps* erzählt. Eine Performance, die im Kern Erholung und Heilung von marginalisierten Körpern behandelt. Die beiden Performer:innen verbinden Schlaf und Erholung mit der Frage nach Reparationen und damit antikapitalistischem Widerstand. ›So when we talk about rest in terms of reparations, we're not only talking about sleeping per se, we're also talking about downtime; leisure time that you don't spend sleeping, that you are able to spend cultivating yourself, imagining yourself, just existing; to basically rest up, to stop having a function in society for a bit.‹⁹

In Wisserts E-Mail zeigt sich eine interessante Umkehrung der soziologischen Gegenwartsdiagnosen zur *Müdigkeits-/Burnoutgesellschaft*.¹⁰ Statt den Anforderungen der Leistungsgesellschaft zu entsprechen, trat sie einen Schritt zurück und hinterfragte nicht nur das eigene Zutun und die eigenen Grenzen innerhalb des Leistungsnarrativs, sondern auch die Zugänglichkeit zu dieser selbst mitzuverantwortenden Arbeitskultur für andere.

Dritte Beobachtung: Im Laufe der Pandemie wurden auf Bundes- und Länderebene mehrere Hilfsprogramme für freischaffende Künstler*innen und Solo-Selbstständige verabschiedet. Grund für die Aktualisierungen war die unplanbare Länge des Lockdowns und ein ständiger Bedarf der Nachjustierung. Die jeweiligen Gesetzesinitiativen/Maßnahmen entlarvten die Tatsache, dass den Gesetzgeber*innen die Arbeitsbedingungen und -realitäten von Künstler*innen nicht annähernd vertraut waren. Die Abweichungen von Normalarbeitsverhältnissen und (Ausnahme-)Regelungen für die in der Künstlersozialkasse Versicherten waren nicht ohne Weiteres kompatibel. Zu Pandemiebeginn wurden zum Beispiel freischaffende Künstler*innen nicht mehr über die KSK weiterversichert, wenn sie einen Zuverdienst von über 450 Euro monatlich erwirtschaften konnten. Erst Ende Juli 2021 trat die Sonderregel in Kraft, demnach bis zu 1300 Euro außerhalb der künstlerischen Arbeit verdient werden konnte, ohne den KSK-Versicherungsschutz zu verlieren, sozusagen ohne nicht mehr als Künstler*in zu gelten.¹¹ Die coronabedingten Einschränkungen haben nicht nur den Arbeitsmarkt Kultur erschüttert, sondern auch den Kultursektor hinsichtlich seiner arbeitsrechtlichen und arbeitssichernden Perspektiven in Deutschland als fragil, flexibel und atypisch kenntlich gemacht.

Die angeführten Beispiele verlangen eine multiperspektivische Analyse von Theaterarbeit, welche in den verschiedenen Phasen der Pandemie diskutiert und geleistet werden musste/muss: Während in Presse und medialer Öffentlichkeit das Narrativ vom singulären Künstlersubjekt immer wieder aktualisiert und reproduziert wurde, diskutierten die Düsseldorfer Theaterkuratorinnen bereits über die Asymmetrien, die sich bei der Be- und Entwertung von un-/sichtbaren Formen von Arbeit, von Care-Arbeit, dem Zugang zum Arbeitsmarkt und dem Recht auf Erschöpfung und Regeneration im Theaterbetrieb zeigt.

Während sich die zwei diametral unterschiedlichen Ansichten zur *Arbeitswelt Theater* als antagonistisch herausstellten, verkomplizierten sich zugleich die Auseinandersetzungen über Theaterarbeit als Lohnarbeit unter Pandemiebedingungen: Theatermacher*innen arbeiten überwiegend in Mehrfachstätigkeit. Sie sind oftmals Produzent*innen ihrer eigenen Performances, sind Dienstleister*innen im Haupt- oder Nebenerwerb, wechseln zwangsläufig zwischen Selbstständigkeit, Erwerbstätigkeit und temporärer Arbeitslosigkeit, zwischen dem Arbeiten in der Freien Szene, im Stadt- und Staatstheaterbetrieb sowie in internationalen Engagements. Das Nicht-Wissen über Arbeitsprozesse und Arbeitsweisen im künstlerischen Theaterbereich verdeutlichte die Berichterstattung und die öffentlich geführte Debatte über Kulturpolitik. Die systemimmanente Leerstelle zum Schutz von künstlerisch Tätigen wurde zum Politikum.

Das Forschungsprojekt *Systemcheck* des Bundesverband Freie Darstellende Künste e.V., welches gemeinsam mit dem ensemble-netzwerk e.V., dem Institute for Cultural Governance und dem Institut für interdisziplinäre Arbeitswissenschaft der Leibniz Universität Hannover eine Bestandsanalyse anstrebt, ist in diesem Zusammenhang ein Novum: Für drei Jahre sollen die Beschäftigungsverhältnisse und Konditionen von Solo-Selbstständigen und Hybrid-Beschäftigten in der Freien Szene untersucht und im engen Austausch mit politischen Akteur*innen mit Blick auf ihre soziale Absicherung angepasst werden.¹² Es belegt die Notwendigkeit, die Grauzone künstlerischen Schaffens nicht weiterhin auf dem Hintergrund eines romantischen Geniegedankens, verknüpft mit einem individuell gewählten Leistungsdruck, zu verharmlosen, sondern eine auf Gegenseitigkeit fußende Aufklärung der Verhältnisse von Arbeit im Theater zu initiieren.

Eine kurze Geschichte der Arbeit

Arbeit ist ein gängiger und hochkomplexer Begriff: Er beschreibt sowohl ein physikalisches Energieverhältnis, eine ökonomische und soziale Form der Teilhabe als auch eine identitätsstiftende und zumeist leistungsorientierte Tätigkeit.¹³ Definitionen und Verständnis sind sowohl durch historische sowie (inter-)nationale industrielle und finanzpolitische Entwicklungen geprägt, als auch von der spezifischen Situation und Interaktion der Gesellschaft bestimmt, was sich gerade in Momenten der Abweichung – des Nicht-Arbeitens – zeigt: Nicht-Arbeiten kann als selbstbestimmte Auszeit und Freiheitsversprechen einer Studentin, als negativer Dauerzustand eines ›Arbeitslosen‹ oder im Fall von Theatermacher*innen der Freien Szene als Phase der Arbeitsbeschaffung (durch das Schreiben von Projekt- und Finanzierungsanträgen) kategorisiert werden. Sorgearbeit kann sich in der sozialen Figur der ›Hausfrau‹ als weibliche konnotierte und vorausgesetzte *Eigenschaft*¹⁴ oder als Form der Arbeitsteilung in einer Partnerschaft konstituieren. Die Selbstständigkeit eines*einer Theatermacher*in kann sich als extreme Belastung auswirken, als bohèmehafter Lebensstil oder als Vorbote flexibler Arbeitsweisen gelesen werden.

Der Aushandlungsprozess von Sichtweisen und Definitionen mändert zwischen den extremen Positionen der Naturalisierung (Arbeiten gehört zur Natur des Menschen) und der Kulturalisierung (Wie wir in der westlichen Industrienation Deutschland arbeiten, ist ein Produkt gesellschaftlicher und kultureller Prozesse). Trotz einer unendlichen Vielzahl von individuellen Arbeitsbiografien und Arbeitszusammenhängen dominiert die leistungsorientierte und männlich dominierte Praxis die westliche Arbeitskultur. Diese lässt sich in Bezug auf verschiedene Entwicklungen und Diskursivierungen von Arbeit beziehen:

Erstens: Die aktuellen Erscheinungsformen von Arbeit verändern sich ständig. Der Soziologe Gerd Voß definiert die Beziehung des Menschen zur Arbeit daher als ein »grundlegend ambivalentes Verhältnis«.¹⁵

Zweitens: Die Kulturwissenschaften belegen die Ambivalenzen der Arbeit durch die Definition ihrer antagonistischer (Extrem-)Pole: einer Humanisierung/Individualisierung der Arbeit auf der einen Seite und der Enthumanisierung/Mechanisierung auf der anderen Seite, das heißt zwischen dem Beharren auf einem künstlerischen Gestaltungswillen des Subjekts und der Ablehnung einer technischen Rationalisierung seiner Körpermaße und -funktionen. Ein auffälliger Akteur in der Deutung dieser Gegensätze ist die Figur des Künstlers: Die

Ökonomen Karl Marx und Friedrich Engels stellen ihren Thesen zu einer »Entfremdung der Arbeit« ein romantisches Verständnis vom Künstlertum, als nicht von seiner Arbeit entfremdeter Arbeiter, als vorbildhaft gegenüber.¹⁶ Die Philosophin Hannah Arendt unterscheidet hundert Jahre später in der *Vita activa oder Vom tätigen Leben* zwischen Arbeit als einer existentiellen Notwendigkeit (animal laborans) und dem Herstellen von etwas als eigenverantwortliche künstlerische Hervorbringung (homo faber). Arendts Konzept nutzt auch die Theaterwissenschaftlerin Annemarie Matzke für die Definition von Theaterarbeit als Prozess zwischen Herstellen und Handeln.¹⁷

Drittens: Die Neueinordnung der Künstlerfigur wurde ab den 1990er Jahren zum zentralen Wendepunkt in der Debatte. In *Der neue Geist des Kapitalismus* (1999) konstatieren Luc Boltanski und Ève Chiapello, dass die »Künstlerkritik« nicht den Anfang vom Ende des Kapitalismus, sondern das Gegenteil bewirkt habe: Der Angriff auf die Konventionen »der alten, familienkapitalistischen Welt« habe zu neuen und effektiveren, weil schärferen Kontrollformen des Kapitalismus geführt und gleichzeitig auch die Inkorporation »neue [r], individualisierte[r] und ›authentischere[r]‹ Güter in die Warenwelt« bestärkt.¹⁸ Das neue Paradigma habe zu einer Kulturalisierung und Ästhetisierung der Ökonomie geführt. Boltanski und Chiapello enthüllen die schöpferische und innovative Tätigkeit der Künstler*innen als produktives Paradigma einer neokapitalistischen westlichen Welt der Profitinteressen und des konsumorientierten Subjekts. Insbesondere Künstler*innen, so ihre These, wirkten nicht als widerständige Kraft gegenüber den kapitalistischen Verwertungslogiken. Sie seien die Anführer*innen eines kulturellen Kapitalismus.

Die Subjektivierung von Arbeit, welche durch Konzepte von Pongratz' und Voß' *Arbeitskraftunternehmer*, Sennetts *flexiblem Menschen*, Bröcklings *unternehmerischem Selbst* und Reckwitz' *konsumtorischem Kreativsubjekt* aus soziologischer Perspektive diskutiert wurden und werden, wirkt sich auf das Verhältnis der Gegenpositionen aus. Konzepte des Unternehmertums und des Künstlertums werden längst nicht mehr als antagonistische Positionen verstanden, sondern sind zwei Seiten einer Medaille. Das Arbeitscredo der Künstler*innen und Theatermacher*innen nach dem Motto »Doing Work is Fun, Finding the Work is the Job« erfährt eine Demokratisierung und eine Übertragung auf die postindustrielle Arbeitskultur. Theatermacher*innen oszillieren im (historisch gewachsenen) Widerspruch: Einerseits dienen Künstler*innen und Theatermacher*innen als Vorbild für die Subjektivierung von Arbeit, andererseits werden sie als deren Wegbe-

reiter*innen einer unsicher gewordenen Arbeitswelt der Postmoderne verantwortlich gemacht.

Diese holzschnittartige dichotome Behauptung, die in den Gegenwartsdiagnosen meist männlicher Soziologen reproduziert wird, wird in der Debatte zur Systemrelevanz von Künstler*innen und Theatermacher*innen verkompliziert. In dieser steht die Künstlerfigur bereits nicht mehr als Vorbild oder widerständiges Subjekt (als Avantgarde/Vorhut) den anderen Subjekten gegenüber, sondern ordnet sich im kulturellen Kapitalismus als Arbeitssubjekt *unter vielen* ein.

Im Austausch mit Praktiker*innen und nach einer Analyse ihrer Arbeitspraxis zeigt sich die deutliche Schiefelage der soziologischen Interpretationsversuche. Denn inwiefern korrespondiert das *daily business* der Theatermacher*innen mit den soziologischen Prämissen der Selbstorganisation des kreativen Subjekts, welche zum Großteil durch mediatorische Konfliktbearbeitung, das Schreiben von Anträgen, organisatorische Fleißarbeiten und andere Formen der Büroarbeit bestimmt ist?

Theaterarbeit als Reproduktionsarbeit

Die soziologischen Diagnosen bedienen die Dynamiken der Arbeitswelt offenbar nur in eine Richtung: Sie reflektieren das Gegenwerts-subjekt als im hohen Maße selbstoptimiert, flexibel und kreativ. Die Position der Künstler*innen und der Theatermacher*innen wird vernachlässigt beziehungsweise untertheoretisiert. Der Arbeitsdiskurs läuft der Theaterpraxis hinterher.

Die Untersuchung von Arbeitsstrukturen in den Stadt- und Staatstheatern und im Freien Theater hat seit den 2010er Jahren Konjunktur. Während einige Theaterwissenschaftler*innen das Freie Theater als prekären und unsicheren Arbeitsplatz mit spezifischer Arbeitsweise tendenziell idealisieren,¹⁹ um aus diesen Bedingungen deren ästhetische Innovationskraft abzuleiten, debattieren kulturpolitische Studien und diverse theaterwissenschaftliche Publikationen mit institutionskritischer Perspektive die enge Verknüpfung zwischen kulturpolitischen Entscheidungen, gesellschaftlichen Debatten und ästhetischen Normen im Theatermanagement²⁰ und in der Theaterorganisation.²¹

Theatermacher*innen der Freien Szene, so meine Beobachtung, arbeiten ihrerseits bereits an der Überwindung der Dichotomien. Auch im Zentrum der Arbeiten des feministischen Kollektivs Swoosh Lieu stehen die Themen Fürsorge und Care-Arbeit. In Arbeiten wie

A Room Of Our Own, *Stages of Work* und *Everything But Solo* problematisieren sie die Besetzung des (Theater-)Raums und die (Un-)Sichtbarkeit von Positionen auf der Theaterbühne in Analogie zum politischen Diskurs.

»A Room Of Our Own«

Die französische und englische Wortkombination Swoosh Lieu bedeutet »rauschender Ort«. Der Name impliziert einen doppelten Anspruch: Zum einen geht es der Gruppe darum, die Arbeitsprozesse und Gewerke des Theaters sichtbar zu machen, zum anderen erhoffen sie sich, in ihren Arbeiten die Orte, die sie bespielen, *zum Rauschen* zu bringen. Das heißt, diese Räume sowohl durch gleichförmige (Gegen-)Bewegungen als auch durch die Erzeugung von Störungen in Form von Bildern, Geräuschen und Perspektiven zu irritieren sowie durch neue Muster/Erzählungen zu besetzen.

Gegründet hat sich das feministische Performance-Kollektiv 2009 während des Studiums am Gießener Institut für Angewandte Theaterwissenschaft. Den Kern bilden Johanna Castell, Katharina Pelosi und Rosa Wernecke. Sie definieren sich als »Performance- und Medienkunstkollektiv«, als »Theatermaschinstinnen« und »Spezialistinnen der Gewerke«,²² was auf ihre intermedialen Arbeitsweisen und Expertisen verweist. Statt vorproduzierte Textmaterialien zu verwenden oder eindeutige Regiehandschriften zu entwickeln, verstehen sie ihre Zusammenarbeit als ein gemeinsames und solidarisches Komponieren. Die Arbeitsbereiche Ton, Licht und Video teilen Swoosh Lieu daher untereinander auf. Kollektives Arbeiten bedeutet für sie nicht, dass jedes Kollektivmitglied an allen Arbeits- und Entscheidungsprozessen beteiligt ist, sondern nach der gemeinsamen Konzeptionsphase auf das Können der anderen Mitglieder *zu vertrauen*.

A Room Of Our Own – Vorstellung für Browser:in und variables Publikum wurde am 22. Januar 2021 im »Digitalen Mousonturm« uraufgeführt. Swoosh Lieu nimmt im Titel Bezug auf Virginia Woolfs 1929 erschienenen Essay *A Room of One's Own*. Woolfs Plädoyer für finanzielle und damit auch räumliche Unabhängigkeit als berufstätige Schriftstellerin nehmen sie zum Anlass für eine Bestandsaufnahme der pandemiebedingten Situation von Frauen* aus dezidiert feministischer und gemeinschaftsstiftender Perspektive, was sich in der Abwandlung des Titels von »One's« zu »Our« zeigt. Ihr Fazit: »Während wir in der Corona Krise einen feministischen Backlash erleben, verschließen sich für Frauen* immer wieder Türen, werden ihre Räume immer kleiner gemacht oder ganz weggenommen.«²³ *A Room Of Our*

Own verfolgt das Ziel, Perspektiven, Sichtbarkeiten, Zugänge und Begrenzungen zum Thema aufzuzeigen und zu aktualisieren.

Swoosh Lieus audiovisuelle Bearbeitung von Woolfs Thesen beginnt im Film mit Kopfhörern mit einer auditiven Positionsbestimmung: Die Stimme Judith spricht erst in das linke Ohr, dann in das rechte Ohr. Sie sei 465 Jahre alt, nicht geboren, jedoch immer schon da. Im Weiteren ist die Inszenierung bestimmt von permanenten Suchbewegungen nach Zugehörigkeit und Sichtbarkeit. Nach der Vorstellung von Judith wird ein leerer (Theater-)Raum gezeigt, dessen Boden von einem einzelnen Scheinwerfer beleuchtet wird, dem die Kamera immer näherkommt. »Wer ist da?«, fragt Judith, und während sie darüber spricht, dass »alle das Theater« vermissen, dessen Systemrelevanz diskutiert wird, wandert der Scheinwerfer über leere Zuschauerränge.

»Ehrlich gesagt, das Theater, das ich vermisste, gibt es nicht«, sagt die Stimme nach wenigen Minuten und markiert die Performance als eine institutionskritische (Re-)Positionierung. Der Suchscheinwerfer suggeriert ein unendliches, unbestimmbares, grenzenloses schwarzes Nichts, während Judith über die ungesehenen queeren, diskriminierten Menschen im Theaterbetrieb spricht, welche gar nicht alle in diesen Theaterraum hineinpassen würden.

Das Bild wechselt vom dunklen Raum zu einem roten Theatervorhang, welcher aufgezogen wird und eine Frankfurter U-Bahn-Station zeigt. Der Schriftzug »Willy Brandt Platz« wird vom schwarzgekleideten Kollektiv mit einem grünen Plakat mit blauer Schrift mit den Worten »Judith Shakespeare Platz« überklebt. Ein Kollektivmitglied trägt bei der Aktion einen Säugling in einem Tragetuch. In den nächsten Szenen wird das Ausstaffieren/Machen von menschlichen Körpern durch die Einbeziehung einer Computerspiel-Ästhetik thematisiert. Eingebildet werden Sätze wie »glitch normality« oder »be whatever you want«, während eine Art Feuerwerk zu sehen ist.

Im letzten Teil der Produktion tritt eine fiktive Figur auf: Professor Woolf (Mariana Senne), Expertin für Ektogenese. Sie klärt am Modell einer künstlichen Gebärmutter über die Möglichkeit einer elektronischen Plazenta auf, welche von der Krankenkasse bezahlt und die gewünschte Form eines gelingenden Familienlebens ermöglichen würde: die Gender-befreiende Reproduktion und die Gleichberechtigung in der Kindererziehung. Stolz präsentiert sie die Erfindung, die an eine Art Plastiktüte, gefüllt mit grüner Flüssigkeit und diversen Schläuchen, erinnert.

Föten und Glitches – spekulatives Fabulieren eines (anderen) Arbeitens

Swoosh Lieu beziehen sich in ihren Arbeiten auf Autor*innen wie Donna Haraway, Paul B. Preciado und Legacy Russell. Im Sinne Haraways problematisieren und erproben Swoosh Lieu ihre Vorschläge einer *spekulativen Fabulation* am Beispiel des Fötus und des menschlichen Körpers, aufgelöst in digitale (Spiel-)Welten. Das *spekulative Fabulieren* wird mit Haraways technokritischen Denken ergänzt. Haraway arbeitet im Aufsatz *Fötus. Das virtuelle Spekulum in der Neuen Weltordnung* dezidiert zur technologischen Visualisierung des Fötus, welcher zusammen mit dem Planeten Erde die »Zwillingskeimwelten der Technowissenschaften« darstellten.²⁴

Diese Visualisierungstechniken, die den Planeten und den Fötus als öffentliche Objekte sichtbar machten, würden die »ideologische Spannung zwischen Körper und Maschine, Natur und Kultur, weiblich und männlich, tropisch und nördlich, of color und Weiß, traditionell und modern sowie zwischen gelebter Erfahrung und beherrschender Objektivierung [...]«²⁵ festschreiben und materialisieren. Haraway beschreibt auch ihre Vorstellung einer möglichen Gegenstrategie:

In Kunst, Literatur und Wissenschaft ist der Gegenstand meines Interesses Technologie, die den Körper zu einer Geschichte macht und umgekehrt – und dabei sowohl das, was als real betrachtet werden kann, als auch die Zeug_innen dieser Realität hervorbringt. [...] Ich versuche einige der Möglichkeitsbedingungen jener Geschichten neu zu erzählen, die wir uns als technowissenschaftliche Menschen weiterhin gegenseitig erzählen.²⁶

Die Erfindung des Gebärix und die Darstellung des Lebens in einer »glitch normality« verstehen Swoosh Lieu als Störung und neue Erzählung des Ordnungssystems der (Theater-)Arbeit. Das Fabulieren drückt sich für Haraway im *making/Machen* von »wilden Fakten« aus, das heißt in der Hervorbringung von Tatsachen, die durch ständige Veränderungen und Modifikationen gekennzeichnet sind. Der *Glitch Feminism*, ein Begriff, der 2012 von der Kuratorin Legacy Russell vorgeschlagen wurde, re-interpretiert den Glitch/die Störung als eine »non-performance«. Statt eines ungewollten Fehlers im System verstehen Russell und Swoosh Lieu den Glitch als feministische Korrektur, als eine Intervention des fehlerhaften Systems.²⁷

Swoosh Lieu suchen in zwei *Räumen*, die bereits als männliche gesteuerte Entitäten diskutiert worden sind, nach Störungen/alternativen Formen der Zusammen- und Care-Arbeit: sowohl im digitalen

und technischen Raum medialer Kommunikations- und Visualisierungstechnologien als auch im Theater. Diese Parallelisierung ermöglicht dem Kollektiv, *von den Rändern zu denken* und eine Doppelung der Problematiken der Repräsentation auf der Bühne und im politischen Raum sichtbar werden zu lassen. Swoosh Lieu korrigieren die *Fehler im System* durch Prozesse des Überschreibens, Experimentierens und Fabulierens. *A Room Of Our Own* zeigt diese Momente: Die vorgestellten Welten und technischen Erfindungen sind *Fabulationen*, da sie eine konkrete Community für ein solidarisches Miteinander über den Theaterrahmen hinaus hervorbringen. Sie sind *spekulativ*, da im konkreten Vorhaben alternative Zukunftsvisionen für ein solidarisches Leben nach der Pandemie gefordert und vorgestellt werden. Haraways Vision eines *spekulativen Fabulierens* sind in der Performance sowohl als Überlagerungen von technischem Handwerk und Theaterwissen als auch in der Vorstellung alternativer Erfindungen ubiquitär, die die (skizzierte) *Geschichte der Arbeit* durch ihre *Fabulation irritieren*.

Swoosh Lieu stellen ihre Forderungen über den Theaterrahmen hinaus zur Diskussion. In einer der ersten Corona-Publikationen problematisieren sie die Auswirkungen der Krise auf die Care-Arbeit:

Covid-19 hat uns wieder gezeigt, was die Basis unserer Gesellschaft ist: bezahlte und unbezahlte Care-Tätigkeiten (und wer diese trägt). Covid-19 hat uns aber auch gezeigt, was wir brauchen: solidarische Gemeinschaften, Nachbarschaften, kooperative und kollektive Zusammenhänge. [...] Wir brauchen neue Modelle, in denen wir Leben und Arbeit organisieren, in denen sich unsere Sorgeverhältnisse anders konstituieren können und die auf ganz andere Formen von Gesellschaft (und Kunstproduktion) verweisen. Ein echtes Zuhause.²⁸

Wie ein solidarisches Zuhause aussehen könnte, wird sich in den nächsten Monaten und Jahren zeigen. Festzuhalten ist das eindeutige Bedürfnis nach der Mitgestaltung zukünftiger Formen der (Theater-) Arbeit als einer fürsorglichen Tätigkeit. Die Debatte zeigt die dringende Notwendigkeit eines theaterinternen und eines gesamtgesellschaftlichen Umdenkens im Sinne des *Glitch Feminism*: als Korrektur eines fehlerhaften (Arbeits-)Systems.

- 1 Diese Frage wird auch zentral im umfangreichen *Spiegel-Coaching* »So geht's
mir gut im Job« 2 (2021) gestellt.
- 2 Schottner, Dominik: »Tipps gegen den Lockdown-Wohnungskoller von einer
Astronautin«, in: *deutschlandfunk nova*, 19. Januar 2021.
- 3 Gather, Claudia u. a.: »Einleitung« in: *Feministische Studien* 31/2 (2013), S. 203.
- 4 Allmendinger, Jutta: »Die Frauen verlieren ihre Würde«, in: *Die Zeit Online*,
12. Mai 2020.
- 5 Degele, Nina: »Differenzierung und Ungleichheit«, in: Thomas Schwinn (Hg.):
Differenzierung und soziale Ungleichheit, Frankfurt a. M. 2004, S. 392.
- 6 Vgl. Donna Haraway: »Story Telling for Earthly Survival«.
- 7 Vgl. Seidel, Martin: »Einkommen ohne Auskommen und umgekehrt«, in: *Kunst-
forum* 247 (2021), S. 56 – 73.
- 8 Wissert, Julia: »Ich will es nicht schaffen«, in: Fanti Baum und Olivia Ebert (Hg.):
Programmbuch 2020, Dortmund 2020, S. 21.
- 9 Ebd., S. 21.
- 10 Vgl. Han, Byung-Chul: *Müdigkeitsgesellschaft*. Berlin 2010, S. 57.
- 11 KSK: *Meldungen*, 24. November 2021.
- 12 Vgl. Bundesverband Freie Darstellende Künste: *Presse*, 09. Dezember 2021.
- 13 Vgl. Reckwitz Andreas: *Das hybride Subjekt*, Weilerwirst 2006/2020; Kunst,
Bojana: *Artist at work, proximity of art and capitalism*, Winchester u. a. 2015.
- 14 Vgl. von Redecker, Eva: *Revolution für das Leben*, Frankfurt a. M. 2020, S. 77.
- 15 Voß, Günter G.: »Arbeit«, in: Johannes Kopp, Anja Steinbach (Hg.): *Grundbegriffe
der Soziologie*, Wiesbaden 2018, S. 15 – 16.
- 16 Vgl. Hoesch, Matthias: *Marx-Handbuch*, Stuttgart 2016, S. 166.
- 17 Matzke, Annemarie: *Arbeit am Theater*, Bielefeld 2012, S. 66.
- 18 Boltanski, Luc/Chiapello, Ève: *Der neue Geist des Kapitalismus*, Konstanz 2003,
S. 506 – 507.
- 19 Vgl. hierzu die Vorwürfe von Henning Fülle an die Theaterwissenschaft: Fülle,
Henning: *Freies Theater*, Berlin 2016, S. 21ff.
- 20 Vgl. Schmidt, Thomas: *Theater, Krise und Reform*, Wiesbaden 2017.
- 21 Vgl. Mandel, Birgit; Zimmer, Annette (Hg.): *Cultural Governance*, Wiesbaden
2021.
- 22 Vgl. <https://swooshlieu.com/ueber-uns>. (Abruf: 01. Juni 2022)
- 23 Zitat aus dem Film *A Room of One's Own* von Swoosh Lieu.
- 24 Haraway, Donna: »Fötus. Das virtuelle Spekulum in der Neuen Weltordnung
(1997)«, in: Kathrin Peters und Andrea Seier (Hg.): *Gender und Medienreader*,
Zürich u. a. 2016, S. 249.
- 25 Ebd., S. 250.
- 26 Ebd., S. 256.
- 27 Russell, Legacy: *Glitch feminism*, London u. a. 2020, S. 15.
- 28 Swoosh Lieu: »DEMOKRATIE DER MITTEL«, in: Haiko Pfost u. a. (Hg.): *Lernen
aus dem Lockdown?*, Berlin 2020, S. 133.

Und geht das also nun wirklich in Richtung ökologische Dramaturgie?

Drei Anzeichen dafür

In einer Studie für den Fonds Darstellende Künste habe ich zusammen mit Laura Pföhler und Christoph Wirth untersucht, wie die Freie Szene in den Jahren 2020 und 2021 auf die Auswirkungen der Pandemie reagierte.¹ Unsere Aufmerksamkeit galt besonders der Beziehung zwischen Veränderungen im Arbeitsprozess und ästhetischen Veränderungen. Dabei stellte sich heraus, dass einige interessante Entwicklungen, die wir ausmachten, Antworten auf die Frage geben, wie eine ökologische Ästhetik aussehen könnte. Diese Frage stand nicht am Anfang, sie ergab sich in der Auswertung unseres Materials: Wir haben den Eindruck gewonnen, dass die Live Arts derzeit auf Wegen zu einer ökologischen Ästhetik sind.

Die Formulierung ökologische Ästhetik impliziert, dass es für ein ökologisches Engagement der Live Arts nicht ausreicht, wenn man ökologiebezogene Themen aufgreift und in etablierten Formaten verhandelt – also beispielsweise Theaterstücke über die Klimakrise schreibt und diese dann von Schauspieler*innen aufführen lässt oder Tiere, Pflanzen, Kristalle, Nebel in einen szenischen Raum bringt, wo die Leute sich als Theaterpublikum versammeln und vor allem *draufschauen*, um dann als Draufschauende Erfahrungen zu machen. Ich halte es für wenig wahrscheinlich, dass die Reflexion solcher Erfahrungen dazu stimuliert, etwas am Leben zu ändern, das dazu beiträgt, die Zerstörung des Planeten durch den Menschen doch noch rechtzeitig zu stoppen oder auf ein weniger als katastrophales Maß zu verringern.

Ohnehin besteht kein Anlass, die soziale Effektivität von Kunst zu überschätzen, schon gar nicht bei einem Anliegen, das von der Sachlage her zwingend eine bestimmte Handlungsrichtung nahelegen scheint. Für eine Auseinandersetzung mit den Problemen, die sich zum Profil einer ökologischen Katastrophe verdichten, geht es ja in erster Linie weder um das Eröffnen neuer Möglichkeiten noch um die Infragestellung von Prämissen, was einst die Stärken einer liberalen bürgerlichen Kunst waren, wie wir sie hierzulande immer noch pflegen. Es käme vielmehr auf Mobilisierung an – darauf, effektiver zivilen Druck auf die Regierungen auszuüben oder zivile Initiativen zu organisieren, die an der Regierungspolitik vorbeiziehen.

Kunst kann jedoch unsere Welt- und Selbstwahrnehmung verändern und so auch die Dynamik dessen, was mit und zwischen unseren Körpern passiert. Dafür ist es wichtig, dass wir die *Formen* künstlerischer Arbeit in Bezug auf ökologische Kriterien prüfen. In einem weiten Sinn des Wortes betrifft dies Formen des Miteinander-Arbeitens, das Kunst entstehen lässt, vom Konzipieren über das Ausarbeiten von Ideen, das Proben und das vorausgesetzte Training bis hin zu Präsentationen, seien es Aufführungen oder andere Darbietungsprofile. Es schließt die Infrastrukturen ein, auf die dieses Arbeiten zurückgreift, den Umgang mit materiellen Ressourcen, Energieverbrauch und Logistik.² Und es erstreckt sich auf die Vorstellungen vom richtigen *Wie* des Miteinanders sowohl der Künstler*innen als auch der anderen Beteiligten: die Formen des Zusammenkommens, der Versammlung zu einer kollektiven Konstellation; die zeit-räumlichen Formen, die für das sinnliche Erfassen Horizonte ziehen, ein Zusammenhängen zum Vorschein bringen – oft über ästhetische Rahmungen und organisatorische Grenzen eines Veranstaltungsformats hinweg oder quer zu dem, was Kategorien wie Fiktion und Realität, künstlerische Arbeit und Institution bzw. Kunst und Gesellschaft sortieren –, um aus diesem Zusammenhängen heraus dramaturgisch oder »postdramaturgisch«³ Sinnstiftungsprozesse zu initiieren; sowie die Formen der Archivierung, der Überlieferung, der Verwaltung von Endlichkeit. Ökologische Ästhetik – so könnte man es auf eine knappe Formel bringen – meint die Veränderung unserer Welt- und Selbstwahrnehmung vermittelt einer Veränderung dieser Formen.

Dafür, was das heißen kann, möchte ich im Folgenden drei Anhaltspunkte geben: erstens eine Neukalibrierung der Imagination, zweitens eine Neubestimmung von Liveness und drittens eine Redeterminierung des Konzepts Aufführung über ein gemeinsames *World Building*.

1. Sinnes-Remix zur Neukalibrierung der Imagination

Präzise sollte man von einer Neukalibrierung der *Situation*, in der Imaginieren stattfindet, sprechen. Kunst generell und die von ihren technischen Möglichkeiten der Illusionserzeugung beschränkten Live Arts insbesondere kooperieren immer schon mit der Imagination der Zuschauer*innen.⁴ Aber das Primat des Sehens im Theater, dessen Name bekanntlich vom griechischen Verb für *schauen* kommt, hat zumeist dafür gesorgt, dass die Einbildungskraft ihre Aktivität im Kontext einer vom Visuellen her den Körper involvierenden Erfahrung entfaltet. In dem oben mit »Draufschaun« Bezeichneten tobte die Dyna-

mik des Begehrens, wie theatrale Live-Arts-Settings es reizten, sich in einer Dialektik oder einer erotischen Aporetik des Blickes aus. Der restliche Körper folgte dem, was die Imagination aus und mit der Blickbeziehung machte – oder konnte nicht folgen, und gerade das bewirkte eine Spannung und machte die Aufführung spannend.

Auch gelegentliche Ausnahmen waren dadurch bestimmt, dass es einmal ›nichts zu sehen‹ gab. Es wurde eher die Negativität eines Nichtsehens erfahren, als dass andere Sinne eine Chance erhalten hätten, die Körperlichkeit der ästhetischen Erfahrung umzubestimmen. In *Speculations*, einer eindrucksvollen Beschreibungs-Performance, schilderte Mette Ingvarsten etwa eine Explosion in Zeitlupe und verwandelte so eine Szene aus dem Film *Zabriski Point* in einen Nicht-Film. In den ersten zehn Minuten des von Anne Teresa De Keersmaeker choreografierten Tanz-Gesangs-Stücks *Cesena*, das bei Sonnenaufgang begann, hörte man die nur als Silhouetten ahnbaren Körper der Tänzer*innen über Sand auf dem Hallenboden rutschen, und die fein abgetönte Komposition aus Schab-, Scharr- und Schlittergeräuschen war viel schöner als das folgende konventionelle Getanze. Am unauffälligsten übernahmen Stimmen die Leitung der körperlichen Organisation von Erfahrung bei Audio Walks. Da gehörte das Sehen zwar durchweg dazu, aber die akustischen Signale von Stimmen und Soundscapes regten dazu an, das, was einem unter die Augen kam, als Entsprechung oder Nichtentsprechung zum Gehört-Vorgestellten wahrzunehmen – teils auch durch Aufnahmetechniken wie dem »binaural recording« mit besonderen räumlichen Wirkungen verstärkt.⁵

Das Format des Audio Walks war auch mit den Kontaktbeschränkungen zur Pandemie-Bekämpfung kompatibel und zählt zu den Inspirationsquellen einer Reihe von Arbeiten, bei denen das Visuelle zurücktritt für Stimmen und Klänge.⁶ Ein Negativgrund spielt sicherlich mit hinein in diese Präferenz- und Orientierungsverschiebung: Bildschirmmüdigkeit. Wer für die Arbeit und Privatkommunikation schon einen Großteil des Tages vor dem Rechner verbracht hat, ist womöglich weniger für optisches Spektakel von Online-Aufführungen zu begeistern. Eine andere wichtige positive Anregung kommt indes aus dem Netz: die sogenannten ASMR-Videos.⁷ Dieser Trend, der mittlerweile schon etliche Subgenres hervorgebracht hat, zeigt, wie intensiv Menschen auf Geräusche oder stimmliche Qualitäten reagieren. Wenngleich die Videos vorproduziert und dann auf einschlägigen Plattformen beliebig abrufbar sind, vermitteln sie eine Live-Atmosphäre, und die Beziehung der Hörenden zu den Performer*-

innen, die mit ihren Fingernägeln die Oberflächen von Gegenständen entlangstreichen, Intimes in hochsensible Mikrofone hauchen oder bei Spaziergängen Regen auf ihren Schirm prasseln lassen, kann sich sehr persönlich anfühlen.

The Medium is the Massage variierte Marshall McLuhan seinen berühmten Slogan vom Medium als Botschaft.⁸ In diesem Sinne arbeiten immer mehr Künstler*innen in den Live Arts mit der Körperlichkeit eines akustischen Massiert-Werdens, damit auch in Online-Streams oder Aufzeichnungen körperliche Beziehungen zwischen Performenden und Publikum entstehen können. Die neuronale Stimulation der Soundscapes verleiht der Behauptung vertrauter oder sonderbarer Welten Plausibilität und wirft Fragen bezüglich der Grenzen von Körpern auf – und das ist ein ökologisch interessanter Aspekt, denn die Aufteilung der Welt in körperliche Einheiten und Beziehungen erfolgt vom Akustischen her durchaus anders als vom Visuellen.

Ein gutes Beispiel dafür, was Körper heißt, wenn man es von Stimme und Klang her erfährt, ist *Extinct*, ein *soundpiece* von Teo Ala-Ruona und Tuuka Haapakorpi. Die Arbeit hat kein explizit ökologisches Thema, obwohl man das vom Titel her annehmen könnte, aber es geht nicht um aussterbende Tier- und Pflanzenarten, sondern um die Unabschließbarkeit dessen, was wir konventionell als menschlichen Körper bezeichnen (die Biologie spricht mittlerweile eher vom Holobiom, da so ein Körper nicht lebensfähig wäre ohne die räumliche Kohabitation, den materiellen Austausch und die Kooperation mit Milliarden von Mikroorganismen⁹). »The piece portrays a transbody as a haunted house that is inhabited by a ghost«, heißt es im Programmtext des queerfeministischen *Nocturnal Unrest-Festivals* im Mousonturm, auf dem die Arbeit 2021 zu erleben war.¹⁰

Nach einem musikalischen Intro beschreibt eine raue Stimme mit der nachdrücklich sanften Suggestivität einer Somatics-Übung, wie die Person, die mit ihr »ich« sagt, sich als Kind ins Bett legte, die Hände über der Brust verschränkte wie ein Vampir und sich dann vorstellte, die Finger würden durch die Haut ins Körperinnere vordringen, das Herz und die übrigen Organe herausholen, in der Brust eine luftige Leere erzeugen. Während Würggeräusche im Echoraum flattern, legt die Erzählende dar, wie beide Hände (ihre oder meine) durch den offenen Mund tief in den Hals eindringen, sich die Speiseröhre hinunterwühlen, durch das Sekretbad des Magens und der Gedärme bis zum »rectum and lovely, sentient anal canal«, dem Ort der Ruhe, des Glücks. Dort angekommen, lädt das Stimmen-Ich ein, ihm Gesellschaft zu leisten: »I would like to take you there with me, to this void – I need

company, I don't want to be alone.« Es folgt eine masturbatorische, Bulimie und Koprophagie als imaginäres Transportmittel nutzende Reise durch Substanz- und Bildfluten, vorgetragen mit teils verzerrter, verdoppelter Stimme in einem Tonfall genüsslicher *sleaziness*, der an Lydia Lunch erinnert. Wieder im Übungsmodus, werden die Hörer*innen aufgefordert, die Stimme einzuatmen und ihr im Ausatmen mitzuteilen, dass sie ein Engel sei, ehe die Reise in eine reale oder imaginäre Kindheit des *transbody* weitergeht.

Extinct macht eindrücklich erfahrbar, dass diese Welt nicht aus soliden, voneinander abgegrenzten Körpern besteht, die sich wie Eigentümer*innen selbst gehören und dann nach Bedarf sekundär Beziehungen zueinander eingehen. Vielmehr besteht der lebende Körper wesentlich in dem, was in ihn eindringt und was er an die Umwelt abgibt, da er es nicht bei sich halten kann. Doppelte Inkontinenz, nach außen wie nach innen, ist sowohl die Bedingung des Am-Leben-Seins als auch die erotische Konstitution einer Subjektivität, die sich ihrer Körperlichkeit hinzugeben vermag. Auch ohne explizit ökologische *message* erinnert das *soundpiece* in einem zeitgenössischen Modus an etwas, was bereits früheren Generationen wiederholt aufgegangen war: dass die radikale Umbestimmung des Verhältnisses zur Welt, wie Ökologie sie verlangt, nicht darauf beschränkt ist, dem Subjekt mit dem Flugblattverteilergestus von Pflichtethik in den Weg zu treten (»Hier, schau mal, ab heute darfst du das und das nicht mehr tun und musst das und das tun ...!«), sondern es auch bei seinen Lüsten abholen kann – bei denjenigen lustvollen Zuständen, in denen der Körper erotische Assemblagen mit der Umwelt bildet, wo das »ich« keine gesetzte vorgängige Entität ist, sondern etwas, das sich innerhalb von »sympoietischen«¹¹ Prozessen immer wieder irgendwo ergibt. Was im alten Regime, dem Anthropozän des abgedichteten, seine Exzesse in Kapitalbildung investierenden Subjekts als pathologisch erscheint – Fressen-und-Kotzen als Gabentausch oder die eigene Scheiße essen –, das taugt womöglich zur Subjektivierungsfigur für ein speziesübergreifendes Zusammenleben, bei dem Kompost die Rolle von Kapital übernimmt.

2. Die Macht der Animation bestimmt Liveness neu

Die Rekalibrierung, die der Imagination widerfährt, betrifft auch die Art und Weise, wie die Live Arts interaktive Software einsetzen. Schon vor Corona haben Künstler*innen der Freien Szene damit experimentiert, Software selber zu programmieren, und die Verlagerung von Publikumsversammlungen in Theatergebäuden zu Online- und

Hybridformaten hat das verstärkt und auch den Status dieser Leute verändert. Sie stehen jetzt nicht mehr am Rand als technophile Außenseiter*innen mit Nähe zu einer ›Medienkunst‹, die man in den Live Arts ignoriert, während auf der Bühne die Projektoren heißlaufen, sondern geben in Netzwerken ihr Wissen und Können an neue Interessierte weiter wie das Kollektiv outofthebox, das eine Plattform namens *Breakdown* initiiert hat. *Breakdown* legt besonderen Nachdruck auf die Expertise von Frauen beim Programmieren. »Dafür laden wir Gäste aus Medienkunst, Game-Design und performativer Kunst ein, die Black Box ihrer Arbeit zu öffnen«, heißt es in der Selbstbeschreibung. Anhand von jeweils einem konkreten Beispiel werden digitale Tools, Methoden für Workflow und Designziele offengelegt, Herausforderungen und Inspirationen geteilt. An der Schnittstelle von Tutorial, Showcase und Q&A ermöglicht *Breakdown* niedrigschwellige Zugänge zu digitaler Kunst und stößt neue Synergien zwischen Netzwerken aus Kultur und Technologie an.¹²

Dass für die Live Arts ›das Internet‹ mitsamt seinen technosozialen Erstreckungen in die Welt der Kohlenstoffwesen kein geläufiges Medium ist, sondern zunächst mal ein Milieu im biologischen Sinne – und zwar ein nicht nur freundlich gesonnenes Milieu –, nötigt dazu und bietet zugleich die Chance zu schauen, wie sich die Situation namens Liveness aus der Unsicherheit und Verlegenheit dieses Milieus heraus neu organisieren lässt. Das bedeutet bei vielen *Glitch*-Momenten eine große Öffnung. Denn live – so zeigt sich gerade in Interaktionen mit Software – ist alles, was sich für die Beteiligten live anfühlt, was ihnen den Eindruck vermittelt, in eine lebendige Kommunikation involviert zu sein. Die Künstler*innen bringen ihre Erfahrungen aus den Live Arts ein, indem sie sich weniger auf das Design täuschend realistischer oder überwältigend phantastischer virtueller Realitäten konzentrieren als auf eine kluge Kooperation mit der Einbildungskraft der Zuschauer*innen und/oder Partizipierenden: Manchmal reicht ein Chatbot, ein paar Textzeilen, die auf einem Display auftauchen, und das funktioniert quasi als Köder für meine Imagination. *Dadurch, dass* ich damit interagiere und mich subjektiv investiere, wird daraus eine spannende Live-Situation – und wird das Wesen ›am anderen Ende‹ der Kommunikation zu einem lebendigen Wesen.

Animation ist derzeit ein allgemeines Wirkungsprinzip. Ob Textchat per Telegram oder Virtual Reality mit High-Tech-Brille, die Technologie animiert mich, das, was sie mir präsentiert, zu animieren, es zu beseelen, zu verlebendigen. Das Figuren- und Objekttheater

reflektiert seit Längerem das Konzept der Animation, und die gegenwärtigen Experimente tragen dazu bei, die Grenze zwischen Figuren-/Objekttheater und den Spielarten des ›Menschentheaters‹ durchlässiger zu machen. Auch diese Entwicklung ist nicht zuletzt deshalb zu begrüßen, weil sie die Wahrnehmungserfahrung in den Live Arts hin zu einer ökologischen Ästhetik verschiebt. Live Arts, die mittels Technologie die Imagination der Besucher*innen anregen, sich in eine Welt zu begeben, in der *kein* kategorischer Unterschied mehr menschliche von nichtmenschlichen Körpern trennt, bereiten uns darauf vor, die Welt nicht als eine Menge von Objekten zu erleben, die uns vor Augen steht, sondern sie als ein Milieu zu erfahren, in das wir selbst mit hineingehören.

Ein gutes Beispiel für eine solche »intra-aktive«¹³ Herangehensweise ist Vera Voegelins Projekt *Earthbound*, das sich zum Ziel gesetzt hat, der menschlichen Erfahrung über animative körperliche und imaginäre Beziehungen Zugang zur sogenannten *critical zone* zu verschaffen, wo wir Menschen auf und nahe der Planetenoberfläche zusammen mit Tieren, Pflanzen, Mineralien und Mikroben leben. Erarbeitet wurde die »multi-sensorische, spekulative Performance« für das Festival Theater der Dinge an der Berliner Schaubude 2020. Hinter dem Namen Vera Voegelin verbergen sich Leonie Voegelin und Anna Vera Kelle.¹⁴ Das Duo beschrieb und zeigte unter anderem die Konstruktion eines *breathing belts*. Dieser Gürtel wird mit Vibrationsmotoren verbunden, die eine Grasmatte oder Sand auf einer Platte rütteln, so dass die Trägerin oder der Träger die eigene Atmung als etwas erfahren kann, das Umwelt-Bewegung auslöst.

Atmen taucht – vielleicht wenig überraschend in der Covid-Pandemie – sehr häufig als Relais-Prozess auf, der zwischen den digitalen, algorithmenbasierten Komponenten und den analogen Komponenten vermittelt. Atemsensoren sind vielleicht das emblematische Tool derzeit für die Live Arts. *Earthbound* und ähnliche Praktiken zeichnet aus, dass sie das Engagement der Einbildungskraft mit einem Realismus der Körper verknüpfen. Sie verführen Publikum oder Partizipierende nicht dazu, sich in ›heilsame‹ Imaginationen zu flüchten, um dem frustrierenden Ist-Zustand in eine bessere Welt zu entkommen, versprechen nicht, diese Welt werde kommen, so man sie nur fleißig einbildet. Vielmehr verstehen sie das Imaginieren *selbst als eine körperliche Aktivität*, praktizieren es in performativen Arrangements, die den Körper zugleich zur Quelle, zum Verwirklichungsmedium und zum wachen, durchaus auch zweifelnden Selbstbeobachter der Animation machen.

Sie sind daher auch nicht wissenschafts- und technologiefeindlich, halten aber darauf, dass ein anderer Typ von Experiment den Laborstudien der Research-&Development-Abteilungen von Konzernen ihr Monopol streitig machen muss. Im Sinne von *Practice-Based Research* arbeiten sie daran, Forschen zu demokratisieren, indem sie sich auf schiefen Bahnen in Forschungsprozesse einmischen und nichtspezialistische Partizipationsmöglichkeiten für andere eröffnen. Die Formulierung »Kybernetik der Armen« erfasst das recht gut. *Kybernetik der Armen* lautete der Titel einer von Diedrich Diederichsen und Oier Etxeberria kuratierten Ausstellung in der Kunsthalle Wien, die zeigte, welche Möglichkeiten Kunst hat, in autodidaktischen Aneignungen ohne die Macht und Finanzkraft von Regierungen, Militär und Konzernen kybernetisches Denken zu verwirklichen und mit entsprechenden Technologien zu arbeiten.¹⁵ Ökologie und Kybernetik haben eine gemeinsame Geschichte, die von heute aus wieder aufzugreifen wäre, und dies eben nicht im Sinne eines regierungstechnischen Systemdenkens, das jetzt auch die Mitverwaltung »der Natur« übernimmt, sondern eher in der Perspektive von Gregory Batesons *Ecology of the Mind*: als praktisch-experimentelles Verstehen komplexer Wirkungszusammenhängen aus einer Position des Eingelassen-Seins in diese Zusammenhänge.¹⁶

3. Gemeinsames *World-Building* redeterminiert das Konzept

›Aufführung‹

Die Performance-Ästhetiken der Freien Szene seit den neunziger Jahren waren stark durch eine Kritik und Dekonstruktion der schauspielerischen Rolle geprägt: Das Reale dominierte über die Fiktion, sei es in Form des Dokumentarischen, sei es in Brüchen der Darstellung. Derzeit erkennen wir dagegen ein bejahendes Verhältnis zu Rolle und zu Fiktion, allerdings keine Rückkehr zum dramatischen Theater, sondern ein Selber-Spielen, beeinflusst durch Formate wie *Live Action Role Play* (LARP) und *Real Live Game* (RLG). Dabei zielt das Rollenspiel nicht darauf ab, von Autor*innen verfasste *dramatis personae* so zu verkörpern, dass das ein Publikum beeindruckt. Es gehört zu einem kollektiven Forschungsprozess, der stattfindet, indem eine Welt gebildet wird: Die Beteiligten handeln die Welt, die sie bespielen, miteinander aus. Sie tun damit genau das, was wir als Staatsbürger*innen sonst niemals tun, da die staatliche Ordnung es immer schon voraussetzt, wenn sie unsere Zustimmung für ihre Institutionen und Verfahren als gegeben erachtet und uns nur noch einen schmalen Rest Entscheidungsfreiheit lässt.

Ein Beispiel für ein künstlerisches Aufgreifen des Rollenspiels ist *Research On Unstable Ground* vom Performance-Kollektiv ScriptedReality.¹⁷ Das umfasste einen Lese- und Diskussionsteil und ein LARP. In mehreren Zoom-Sitzungen und Workshops besprachen die Teilnehmenden zunächst Texte (sowohl Theorie als auch alternative Science-Fiction – unter anderem Lynn Margulis, Scott Gilbert, Anna Tsing, Ursula LeGuin). Sodann ersannen sie mit Bezug auf die Lektüre schrittweise gemeinsam eine Welt und entwarfen für sich Charaktere, die darin lebten. Der Akzent lag auf dem Gemeinsamen. Es ging nicht allein um Aussehen und Persönlichkeit der Charaktere, sondern auch um ihre Herkunft und Lebensgeschichte, um deren Verflechtung mit den Lebensläufen anderer und um die Aufgabe der Figur innerhalb des LARP, um die Konvergenzen oder Divergenzen individueller und kollektiver Ziele. Die Figuren mussten nicht zur menschlichen Spezies zählen, sondern konnten auch etwa ein Hybrid aus Mensch und Tier oder Mensch und Pflanze sein, ein Stein, ein Konzept, ein Molekül oder etwas bislang Unbekanntes.

Eine Aufgabe bestand darin, sich zu überlegen, wie der eigene Charakter mit dem Sumpf in symbiotischer Verbindung steht, denn das LARP fand im Rahmen der Sumpffestspiele im August 2021 im Frankfurter Studio Naxos statt: Zu welchen Regionen oder Substanzen des Sumpfes unterhält man eine lebenswichtige materielle oder immaterielle Beziehung? Gleichzeitig entwickelte jeder Charakter eine eigene Research-Praxis, mittels derer der Sumpf, seine Bewohner*innen oder er selbst erforscht werden konnte – um das Nichthumane auch als Beobachtungs- und Erkenntnisinstanz einzuführen, nicht nur als Objekt (eine Erweiterung mit erheblichen Konsequenzen für den Status des Erfundenen, die ein wichtiges Merkmal jüngerer, ›post-human‹ spekulativer Science-Fiction und Fantasy aufgreift: die dort erzählten Welten verfügen über andere als die gegenwärtigen Formen von Wahrnehmung, Bewusstsein und Erfahrung und über andere Lösungen für das Problem, diese in kollektiver Forschungsarbeit zu organisieren¹⁸). Schließlich kamen alle in den teilweise zum Sumpf verwandelten Hallen zusammen und versuchten sechs Stunden lang, den Sumpf vor dem Austrocknen zu retten und ihre Geschichten weiterzuspinnen. Publikum gab es, wie beim LARP üblich, keins; eine kleine Anzahl von Personen konnte aber nach einer gewissen Zeit den Sumpf als Gäste mit zugeteilten Charakteren betreten und mit den Spielenden in Kontakt treten.

Das Spielen ist hier also eingebettet in einen Recherche-, Aushandlungs- und Weltermittlungsprozess. Dass man die Figur *selber*

spielen wird, bestimmt in diesem Umgang mit dem Format die Entstehung der Welt; es gibt der Imagination eine praktische Form. Figuren, die man frei erfinden kann, sind zunächst Wunsch-Figuren, verkörpern Wünsche nach einem alternativen oder erweiterten Selbst. Man wird hier wiederum nicht mit Hinweisen auf die Notwendigkeit, für etwas Verantwortung zu übernehmen und sich richtig zu verhalten, abgeholt, sondern erhält erst einmal Gelegenheit zu narzisstischen Gratifikationen (in einem psychoanalytisch komplexen Sinn von Narzissmus: als grundsätzlich positive, wenngleich stark irritierbare Selbstbeziehung). Diese Selbstentwürfe treten jedoch unverzüglich in Kommunikation, befragen sich gegenseitig, testen einander auf die Möglichkeiten eines Zusammenlebens hin. Und auch der materielle Prozess – die Anfertigung der Kostüme und Masken, die Gestaltung des Ortes und ein über mehrere Stunden, in anderen Fällen auch Tage laufendes Spiel – zieht eine *ursprüngliche Relativierung* in die Weltbildung ein.

Der Sozialvertrag in einem solchen Rollenspiel-Format ist auch ein ökologischer Vertrag – schon dadurch, dass die Figuren, in die man sich verwandelt, nicht auf die Spezies Mensch beschränkt sind: Das Verkörpern erweitert das Vorstellungsvermögen und perspektiviert es um. Es steht zur Debatte, was Welt überhaupt heißt. Die Unverschämtheit, Zusammenleben neu zu erfinden, speist hier weder die Allmachtsphantasie einer göttlichen Schöpfungspotenz, noch etabliert sie eine Design-Logik, die gewachsenes Zusammen durch hergestelltes ersetzen will. Überhaupt setzt die fiktionale Welt sich nicht utopisch an die Stelle der realen, sondern das Fiktionale versteht sich als Kooperationsmodus. Die Fiktion ist die *Indirektheit des Miteinander-Umgehens*, die sich eine kollektive Praxis als Freiraum gewährt.

Der kollektive Prozess, in dem das World-Building stattfindet, kann durchaus konflikthaft oder gar antagonistisch werden, aber er hält die gemeinsame Verantwortung für die Welt jederzeit gegenwärtig, nicht als Vorschrift oder Forderung, sondern als *Situierung* von etwas, das man macht, weil man Lust hat, es zu machen. Ökologisch gesinnt, lernen die Live Arts hier, eine ihrer Stärken in neuen Formaten auszuspielen, nämlich kommunikative Prozesse zu situieren, Situationen zu arrangieren, die dem, was wir in der *world as we know it* zu wenig geübt haben, um es zu können, günstigere Bedingungen bieten. Ästhetik verbessert unser Milieu.

Die drei Aspekte, die ich hier kurz beleuchtet habe, zeigen ein zeitgenössisches dramaturgisches Denken auf dem Weg zu ästhetischen Haltungen, die ökologisch nicht zuletzt dadurch sind, dass

Und geht das also nun wirklich in Richtung ökologische Dramaturgie?

Dramaturgie sich selbst als ein körperlicher Vorgang vollzieht – als ein Informieren von Körpern durch Körper, ohne Einschränkung auf menschliche Körper und im Bemühen, den überkommenen Privilegierungen des Menschen durch den Menschen Schritt für Schritt den Boden zu entziehen. Das Dramaturgische sitzt nicht mehr in der Position einer begleitenden, Welt-Wissen zuflüsternden Reflexionsinstanz neben dem Platz der Regie, wo in Stellvertretung des Publikums (der Menschheit) souveräne Entscheidungen getroffen und den Akteur*innen auf der Szene zugerufen werden. Dramaturgisch denken heißt, sich unentwegt an der Schwelle einer Welt-in-der-wir-leben zu einer Welt-die-wir-ersinnen zu bewegen und dabei die Inkongruenz der beiden »wir« zu bemerken, auszuhalten, auszutragen, aus dessen jeweiliger Mitte an den Arbeitsprozess zurückzuvermitteln.

Das Dramaturgische ist sowohl Anwaltschaft desjenigen, was das Ersinnen einer Welt vernachlässigt, übergeht, vergisst oder verdrängt, wenn es den Plausibilitäten künstlerischer Gestaltung und sozialen Aushandelns stattgibt, als auch ein Spürsinn für das, was in der beobachtbaren und kommunizierbaren Welt fehlt, um in ihr zusammenzuleben. Dieses heikle doppelte Engagement scheint sich mir darin mitzuteilen, dass ästhetische Strategien derzeit mit Verminderungen operieren – oder mit etwas, das wie ein Weniger anmutet, aber Platz schafft für diejenigen Wirklichkeiten des Welt-Ausmachens, die das Mehr sonst aus dem Aufmerksamkeitsfeld drängt: Verzicht auf visuelles Spektakel zugunsten eines Zu(ge)hörens in der Beobachtungsbeziehung; Verzicht auf spieltechnisch verstärkte Präsenz zugunsten einer kooperativen Beseelung, die Verantwortung auf alle Beteiligten verteilt; Verzicht auf große Publikumsversammlung zugunsten einer Wiederholung des Gesellschaftsvertrages im aktuell Machbaren.

- 1 van Eikels, Kai/Pföhler, Laura/Wirth, Christoph: World-Building. Förderung von künstlerischen Produktionsformen unter veränderten Vorzeichen, in Schneider, Wolfgang/Fonds Darstellende Künste (Hg.), *Transformationen der Theaterlandschaft. Zur Förderungssituation der Freien Darstellenden Künste in Deutschland*, Berlin 2022, S. 20 – 34.
- 2 Siehe auch die von Sandra Umathum und Max Haas durchgeführte Teilstudie *Förderung von Nachhaltigkeit*, ebd.
- 3 Siehe dazu Umathum, Sandra/Deck, Jan (Hg.): *Postdramaturgien*, Berlin 2020.
- 4 Siehe dazu Wihstutz, Benjamin: *Theater der Einbildung. Zur Wahrnehmung und Imagination des Zuschauers*, Berlin 2011.
- 5 Dazu Cardiff, Janet/Schaub, Mirjam: *The Walk Book*, Wien 2015, S. 114.
- 6 Zum Beispiel Stefan Kaegis *Black Box*. Vgl. hierzu den Beitrag von Daniele Vecchiato in diesem Band.
- 7 Vgl. https://de.wikipedia.org/wiki/Autonomous_Sensory_Meridian_Response.
- 8 S. McLuhan, Marshall/Fiore, Quentin: *The Medium is the Massage. An Inventory of Effects*, London 1967.
- 9 Den Begriff prägte Lynn Margulis, s. dies./Fester, René (Hg.): *Symbiosis as a source of evolutionary innovation: Speciation and morphogenesis*, Cambridge MA 1991.
- 10 Sie ist weiterhin online unter https://soundcloud.com/user-845126419/extinct-soundpiece_nocturnal-unrest/s-eu8mW4dipXS.
- 11 *Sympoiesis* – das gemeinsame Sich-Hervorbringen von Systemen – ist ein Begriff von Beth Dempster, den Donna Haraway aufgreift. S. dies.: *Unruhig Bleiben. Verwandtschaft im Chthuluzän*, aus dem Engl. von Karin Harrasser, Frankfurt a. M. 2018.
- 12 Vgl. <http://outofthebox-now.de/2021/04/15/breakdown>.
- 13 Das Konzept der »intraactivity« stammt von Karen Barad. Siehe dies.: *Agentieller Realismus*, aus dem Engl. von Jürgen Schröder, Berlin 2012.
- 14 Die Online-Dokumentation von *Earthbound* wurde aus dem Netz genommen. Die Homepage von Vera Voegelin: <https://veravoegelin.hotglue.me/> (Abruf: 1. Juni 2022).
- 15 Vgl. <https://kunsthallewien.at/ausstellung/cybernetics-of-the-poor/>.
- 16 Siehe Gregory Bateson: *Ökologie des Geistes. Anthropologische, psychologische, biologische und epistemologische Perspektiven*, aus dem Engl. von Hans Günter Holl, Frankfurt a. M. 1981.
- 17 Vgl. <http://www.scriptedreality.net/index.php/arbeiten/research-on-unstable-ground>.
- 18 Eine immer noch anregende Lektüre von SF-Literatur in dieser Perspektive findet sich in Shaviro, Steven: *Discognition*, London 2016.

Autor*innen

Stefano Apostolo ist Literaturwissenschaftler und arbeitet in Mailand und Wien.

Kai van Eikels ist Philosoph, Theater- und Literaturwissenschaftler. Nach Gastprofessuren in Gießen, Berlin und Hildesheim ist er derzeit als Akademischer Oberrat am Institut für Theaterwissenschaft der Ruhr-Universität Bochum tätig.

Sotera Fornaro ist Professorin für Klassische Philologie (Gräzistik) an der Università degli Studi della Campania Luigi Vanvitelli.

Ole Frahm ist promovierter Literaturwissenschaftler und Teil des Radio- und Performance-Kollektivs LIGNA.

Maximilian Haas ist Theaterwissenschaftler und Dramaturg und derzeit Gastprofessor für Theorie und Geschichte des Theaters an der Universität der Künste Berlin.

Georg Kasch ist Kulturjournalist und Theaterkritiker, unter anderem für *nachtkritik.de*.

Doris Kolesch ist Professorin für Theaterwissenschaft an der Freien Universität Berlin und unter anderem Leiterin des Forschungsprojekts *Extended Audiences* im Exzellenzcluster *Temporal Communities*.

Mirjam Kreuser ist wissenschaftliche Mitarbeiterin im Teilprojekt *Disability Performance als Humandifferenzierung* am Sonderforschungsbereich 1482 der Johannes Gutenberg-Universität Mainz.

Ramona Mosse ist Principal Investigator des künstlerischen Forschungsprojekts *Viral Theatres: Post/Pandemic Performance in the Anthropocene* und assoziiert im Exzellenzcluster *Temporal Communities* an der Freien Universität Berlin.

Matthias Pees ist Intendant der Berliner Festspiele und war bis Sommer 2022 Intendant des Künstlerhauses Mousonturm.

Yana Prinsloo ist wissenschaftliche Mitarbeiterin am Institut für Film-, Theater-, Medien- und Kulturwissenschaft (FTMK) und im Teilprojekt *Staging Differences* am Sonderforschungsbereich 1482 *Humandifferenzierung* der Johannes Gutenberg-Universität Mainz.

Alexandra Schneider ist Professorin für Filmwissenschaft mit Schwerpunkt Mediendramaturgie an der Johannes Gutenberg-Universität Mainz. Sie ist unter anderem am DFG-Graduiertenkolleg *Konfigurationen des Films* beteiligt.

Holger Schulze ist Professor für Musikwissenschaft an der Universität Kopenhagen und leitender Forscher am Sound Studies Lab.

Marion Siéfert ist Autorin, Filmemacherin und Theaterregisseurin, sie arbeitet in verschiedenen künstlerischen und theoretischen Kontexten. Seit September 2017 arbeitet sie als assoziierte Künstlerin bei La Commune – CDN d'Aubervilliers mit.

Antje Thoms ist seit der Spielzeit 2014/15 Hausregisseurin am Deutschen Theater Göttingen und wird ab der Spielzeit 2022/23 Schauspielregisseurin am Theater Regensburg.

Doris Uhlich ist Choreografin und Tänzerin aus Wien. Mit ihren Produktionen stellt sie gängige Formate und Körperbilder infrage und arbeitet mit Menschen mit unterschiedlichen Biografien und körperlichen Einschreibungen.

Sandra Umathum ist Professorin für (Angewandte) Theorie, Tanz, Choreografie, Performance am Hochschulübergreifenden Zentrum Tanz und Dramaturgie in den Bereichen Performance und Tanz an der Universität der Künste Berlin.

Daniele Vecchiato ist Professor für Deutsche Sprache und Literatur an der Università degli Studi di Padova. Zusammen mit Benjamin Wihstutz leitet er das DAAD-Projekt *Die Zukunft des Theaters im Zeichen der Corona-Krise*.

Anna Wagner ist Dramaturgin im Bereich Tanz und Performance und stellt ab der Spielzeit 2022/23 zusammen mit Marcus Dross die Intendanz am Künstlerhaus Mousonturm Frankfurt.

Autor*innen

Julian Warner arbeitet als Kulturanthropologe transdisziplinär in den Bereichen Kuration, Musik, Performance-Kunst und Wissenschaft. Er ist künstlerischer Leiter des Festivals 2022 der KulturRegion Stuttgart und Co-Kurator für das internationale Theaterfestival SPIELART.

Benjamin Wihstutz ist Juniorprofessor für Theaterwissenschaft an der Johannes Gutenberg-Universität Mainz. Zusammen mit Daniele Vecchiato leitet er das DAAD-Projekt *Die Zukunft des Theaters im Zeichen der Corona-Krise*.

Noa Winter arbeitet als Koordinator*in für das Projekt *Making a Difference*, das Berliner Tanzschaffende mit Behinderung fördert und ist freiberuflich als Kurator*in, Dramaturg*in und Workshopleiter*in tätig.

Julia Wissert ist seit der Spielzeit 2020/21 Intendantin des Schauspiels Dortmund. In ihrer Arbeit verfolgt sie explizit einen machtkritischen, intersektionalen Ansatz, um sich mit dem Theater und der Gesellschaft, in der es verwurzelt ist, kritisch auseinanderzusetzen.

Jana Zöll ist Schauspielerin, Performerin, Tänzerin und Systemaufstellerin. Sie hat Erfahrungen in der Freien Szene sowie im Festengagement (Staatstheater Darmstadt) gemacht und konzentriert sich mittlerweile auf eigene Projekte in Zusammenarbeit mit verschiedenen Künstler*innen.

Recherchen

- 1 Maßnahmen: Die Maßnahme . Kontroverse Perspektive Praxis Brecht/ Eislers Lehrstück
- 3 Adolf Dresen – Wieviel Freiheit braucht die Kunst? . Reden Briefe Verse Spiele
- 4 Rot gleich Braun . Brecht-Tage 2000
- 6 Zersammelt . Die inoffizielle Literaturszene der DDR
- 7 Martin Linzer – »Ich war immer ein Opportunist ...« . 12 Gespräche über Theater und das Leben in der DDR, über geliebte und ungeliebte Zeitgenossen
- 8 Jost Hermand – Das Ewig-Bürgerliche widert mich an . Brecht-Aufsätze
- 9 Die Berliner Ermittlung von Jochen Gerz und Esther Shalev-Gerz – Theater als öffentlicher Raum
- 10 Friedrich Dieckmann – Die Freiheit ein Augenblick . Texte aus vier Jahrzehnten
- 11 Brechts Glaube . Brecht-Tage 2002
- 12 Hans-Thies Lehmann – Das Politische Schreiben . Essays zu Theatertexten
- 13 Manifeste europäischen Theaters . Theatertexte von Grotowski bis Schleeff
- 14 Jeans, Rock & Vietnam . Amerikanische Kultur in der DDR
- 15 Szenarien von Theater (und) Wissenschaft
- 19 Die Insel vor Augen . Festschrift für Frank Hörnigk
- 22 Falk Richter – Das System . Materialien Gespräche Textfassungen zu »Unter Eis«
- 23 Brecht und der Krieg . Brecht-Tage 2004
- 26 Gabriele Brandstetter – BILD-SPRUNG . TanzTheaterBewegung im Wechsel der Medien
- 27 Johannes Odenthal – Tanz Körper Politik . Texte zur zeitgenössischen Tanzgeschichte
- 28 Carl Hegemann – Plädoyer für die unglückliche Liebe . Texte über Paradoxien des Theaters 1980 – 2005
- 30 VOLKSPALAST . Zwischen Aktivismus und Kunst. Aufsätze
- 31 Brecht und der Sport . Brecht-Tage 2005
- 32 Theater in Polen . 1990 – 2005
- 36 Politik der Vorstellung . Theater und Theorie
- 37 Das Analoge sträubt sich gegen das Digitale? . Materialitäten des deutschen Theaters in einer Welt des Virtuellen
- 39 Stefanie Carp – Berlin/ Zürich/ Hamburg . Texte zu Theater und Gesellschaft
- 40 Durchbrochene Linien . Zeitgenössisches Theater in der Slowakei
- 41 Friedrich Dieckmann – Bilder aus Bayreuth . Festspielberichte 1977 – 2006
- 42 Sire, das war ich . Lessings Schlaf Traum Schrei Heiner Müller Werkbuch
- 46 Sabine Schouten – Sinnliches Spüren . Wahrnehmung und Erzeugung von Atmosphären im Theater
- 48 Die Zukunft der Nachgeborenen . Brecht-Tage 2007
- 49 Joachim Fiebach – Inszenierte Wirklichkeit . Kapitel einer Kulturgeschichte des Theatralen
- 52 Angst vor der Zerstörung . Der Meister Künste zwischen Archiv und Erneuerung
- 54 Strahlkräfte . Festschrift für Erika Fischer-Lichte
- 55 Martin Maurach – Betrachtungen über den Weltlauf . Kleist 1933 – 1945
- 56 Im Labyrinth . Theodoros Terzopoulos begegnet Heiner Müller
- 57 Kleist oder die Ordnung der Welt
- 58 Helene Varopoulou – Passagen . Reflexionen zum zeitgenössischen Theater
- 60 Elisabeth Schweeger – Täuschung ist kein Spiel mehr . Nachdenken über Theater
- 61 Theaterlandschaften in Mittel-, Ost- und Südosteuropa
- 62 Anja Klöck – Heiße West- und kalte Ost-Schauspieler? . Diskurse, Praxen, Geschichte(n) zur Schauspielausbildung in Deutschland nach 1945
- 63 Vasco Boenisch . Krise der Kritik? . Was Theaterkritiker denken – und ihre Leser erwarten
- 64 Theater in Japan
- 65 Sabine Kebir – »Ich wohne fast so hoch wie er« Steffin und Brecht
- 66 Das Angesicht der Erde . Brechts Ästhetik der Natur . Brecht-Tage 2008
- 67 Go West . Theater in Flandern und den Niederlanden
- 70 Reality Strikes Back II . Tod der Repräsentation
- 71 per.SPICE! . Wirklichkeit und Relativität des Ästhetischen
- 72 Radikal weiblich? . Theaterautorinnen heute
- 74 Frank Raddatz – Der Demetriusplan . Oder wie sich Heiner Müller den Brechtthron erschlich
- 75 Müller Brecht Theater . Brecht-Tage 2009
- 76 Falk Richter – Trust
- 79 Woodstock of Political Thinking . Im Spannungsfeld zwischen Kunst und Wissenschaft
- 81 Die Kunst der Bühne . Positionen des zeitgenössischen Theaters
- 82 Working for Paradise . Der Lohndrucker. Heiner Müller Werkbuch
- 83 Die neue Freiheit . Perspektiven des bulgarischen Theaters
- 84 B. K. Tragelehn – Der fröhliche Sisyphos . Der Übersetzer, die Übersetzung, das Übersetzen
- 87 Macht Ohnmacht Zufall . Aufführungspraxis, Interpretation und Rezeption im Musiktheater des 19. Jahrhunderts und der Gegenwart
- 91 Die andere Szene . Theaterarbeit und Theaterproben im Dokumentarfilm

Theater der Zeit

Recherchen

- 93 Adolf Dresen – Der Einzelne und das Ganze . Zur Kritik der Marxschen Ökonomie
- 95 Wolfgang Engler – Verspielt . Schriften und Gespräche zu Theater und Gesellschaft
- 97 Magic Fonds . Berichte über die magische Kraft des Kapitals
- 98 Das Melodram . Ein Medienbastard
- 99 Dirk Baecker – Wozu Theater?
- 100 Rimini Protokoll – ABCD
- 101 Rainer Simon – Labor oder Fließband? . Produktionsbedingungen freier Musiktheaterprojekte an Opernhäusern
- 102 Lorenz Aggermann – Der offene Mund . Über ein zentrales Phänomen des Pathischen
- 103 Ernst Schumacher – Tagebücher 1992-2011
- 104 Theater im arabischen Sprachraum
- 105 Wie? Wofür? Wie weiter? . Ausbildung für das Theater von morgen
- 106 Theater in Afrika – Zwischen Kunst und Entwicklungszusammenarbeit . Geschichten einer deutsch-malawischen Kooperation
- 107 Roland Schimmelpfennig – Ja und Nein . Vorlesungen über Dramatik
- 108 Horst Hawemann – Leben üben . Improvisationen und Notate
- 109 Reenacting History: Theater & Geschichte
- 110 Dokument, Fälschung, Wirklichkeit . Materialband zum zeitgenössischen Dokumentarischen Theater
- 111 Theatermachen als Beruf . Hildesheimer Wege
- 112 Parallele Leben . Ein Dokumentar-Theaterprojekt zum Geheimdienst in Osteuropa
- 113 Die Zukunft der Oper . Zwischen Hermeneutik und Performativität
- 114 FIEBACH . Theater. Wissen. Machen
- 115 Auftreten . Wege auf die Bühne
- 116 Kathrin Röggla – Die falsche Frage . Theater, Politik und die Kunst, das Fürchten nicht zu verlernen
- 117 Momentaufnahme Theaterwissenschaft . Leipziger Vorlesungen
- 118 Italienisches Theater . Geschichte und Gattungen von 1480 bis 1890
- 119 Infame Perspektiven . Grenzen und Möglichkeiten von Performativität und Imagination
- 120 Vorwärts zu Goethe? . Faust-Aufführungen im DDR-Theater
- 121 Theater als Intervention . Politiken ästhetischer Praxis
- 123 Hans-Thies Lehmann – Brecht lesen
- 124 Du weißt ja nicht, was die Zukunft bringt . Die Expertengespräche zu »Die Schutzfliehenden / Die Schutzbefohlenen« am Schauspiel Leipzig
- 125 Henning Fülle – Freies Theater . Die Modernisierung der deutschen Theaterlandschaft (1960-2010)
- 126 Christoph Nix – Theater_Macht_Politik . Zur Situation des deutschsprachigen Theaters im 21. Jahrhundert
- 127 Darstellende Künste im öffentlichen Raum . Transformationen von Unorten und ästhetische Interventionen
- 128 Transformationen des Theaters in Ostdeutschland zwischen 1989 und 1995 . Umbrüche und Aufbrüche
- 129 Applied Theatre . Rahmen und Positionen
- 130 Günther Heeg – Das Transkulturelle Theater
- 131 Vorstellung Europa – Performing Europe . Interdisziplinäre Perspektiven auf Europa im Theater der Gegenwart
- 132 Helmar Schramm – Das verschüttete Schweigen . Texte für und wider das Theater, die Kunst und die Gesellschaft
- 133 Clemens Risi – Oper in performance . Analysen zur Aufführungsdimension von Operninszenierungen
- 134 Willkommen Anderswo – sich spielend begegnen . Theaterarbeiten mit Einheimischen und Geflüchteten
- 135 Flucht und Szene . Perspektiven und Formen eines Theaters der Fliehenden
- 136 Recycling Brecht . Materialwert, Nachleben, Überleben
- 137 Jost Hermand – Die aufhaltsame Wirkungslosigkeit eines Klassikers . Brecht-Studien
- 139 Theater der Selektion . Personalauswahl im Unternehmen als ernstes Spiel
- 140 Thomas Wieck – Regie: Herbert König . Über die Kunst des Inszenierens in der DDR
- 141 Praktiken des Sprechens im zeitgenössischen Theater
- 143 Ist der Osten anders? . Expertengespräche am Schauspiel Leipzig
- 144 Gold L'Or . Ein Theaterprojekt in Burkina Faso
- 145 B. K. Tragelehn – Roter Stern in den Wolken 2
- 146 Theater in der Provinz . Künstlerische Vielfalt und kulturelle Teilhabe als Programm
- 147 Res publica Europa . Networking the performing arts in a future Europe
- 148 Julius Heinicke – Sorge um das Offene . Verhandlungen von Vielfalt im und mit Theater
- 149 Julia Kiesler – Der performative Umgang mit dem Text . Ansätze sprechkünstlerischer Probenarbeit im zeitgenössischen Theater
- 150 Raimund Hoghe – Wenn keiner singt, ist es still . Porträts, Rezensionen und andere Texte (1979-2019)

Theater der Zeit

Recherchen

- 151 David Roesner – Theatermusik .
Analysen und Gespräche
- 152 Viktoria Volkova – Zur Konstituierung
der Kunstfigur durch soziale Emotionen
- 153 Wer bin ich, wenn ich spiele? . Fragen an
eine moderne Schauspielausbildung?
- 154 Klassengesellschaft reloaded und
das Ende der menschlichen Gattung .
Fragen an Heiner Müller
- 155 TogetherText . Prozessual erzeugte Texte
im Gegenwartstheater
- 156 Ästhetiken der Intervention . Ein- und
Übergriffe im Regime des Theaters
- 157 Theater in Afrika II - Theaterpraktiken
in Begegnung
- 158 Joscha Schaback – Kindermusiktheater
in Deutschland
- 159 Inne halten: Chronik einer Krise
- 160 Heiner Goebbels – Ästhetik der
Abwesenheit . Texte zum Theater .
Erweiterte Neuauflage
- 161 Günther Heeg – Fremde Leidenschaften
Oper . Das Theater der Wiederholung I
- 163 Charlotte Wegen – Der Faden der
Ariadne und das Netz von Mahagonny im
Spiegel von Mythos und Religion .
Eine Untersuchung der Opernwerke
Ariadne auf Naxos und Aufstieg und Fall
der Stadt Mahagonny
- 164 Theresa Schütz – Theater der
Vereinnahmung . Publikumsinvolvierung
im immersiven Theater
- 165 Benjamin Wihstutz, Daniele Vecchiato
und Mirjam Kreuser – #CoronaTheater .
Der Wandel der performativen Künste
in der Pandemie

Die Pandemie hat die performativen Künste grundlegend verändert: Theatersäle wurden umgebaut, digitale und hybride Performance-Formate erfunden, Konzerte gestreamt, Quarantäne-Videos produziert und neue Möglichkeiten der Zuschauerpartizipation entwickelt. Der Band geht diesem dramaturgischen, räumlichen und institutionellen Wandel der letzten Jahre nach und fragt nach der postpandemischen Zukunft von Theater und Performance. Die Beiträge aus Theater-, Literatur- und Medienwissenschaft sowie drei abgedruckte Gesprächsrunden mit Theaterschaffenden skizzieren ein umfassendes Bild des Wandels und debattieren dabei auch Fragen von Nachhaltigkeit, gesellschaftlicher Teilhabe und Inklusion.

978-3-95749-435-1



www.theaterderzeit.de