

#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 Verlags. 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 taktile 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 *Siluetta 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,