

Theater und pluralistische Gesellschaften: Potenziale der „Kopräsenz“

Einleitung

Johannes Birgfeld / Johann Emilian Horras / Romana Weiershausen

„Kopräsenz“ ist für das Theater in allen seinen Varianten (vom Sprech- über das Tanz- und Musik- zum Figurentheater) ein zentraler Begriff. Er bezeichnet, was das Medium im Vergleich zu anderen Kunstformen besonders macht: die gleichzeitige Anwesenheit von Publikum und Kunstschaffenden, während diese das Stück aufführen. Die räumliche Nähe wirkt sich auf beide Seiten aus: So wie die direkte Erfahrung des künstlerischen Prozesses die Zuschauer:innen affiziert, so beeinflusst die Stimmung im Raum auch die Produzent:innen. Dies gilt ebenfalls für die Performance, die auch zu den theatralen Formen zählt, sonst aber nur noch für wenige kulturelle Praktiken wie Konzerte oder Stand-up-Comedy. Man hat daraus die ‚Ereignishaftigkeit‘ des Theaters abgeleitet, ein Gruppenerlebnis, das durch die soziale Komponente eine spezielle Intensität entfalten kann.

Nun sind Kopräsenzen allerdings nicht nur im Theaterkontext zu finden. Fasst man den Begriff allgemeiner, bietet er eine Möglichkeit, Phänomene des räumlich und zeitlich koexistierenden Verschiedenen zu adressieren: Dies können materielle Spuren des Vergangenen sein (z.B. in Kulturlandschaften oder Gebäuden) oder subjektive und soziale Faktoren im Erleben von Menschen (z.B. Erinnerungen oder Prägungen durch die Sozialisation), die ihre aktuelle Lebensrealität zugleich mit anderen Kontexten aufladen.¹ Kopräsenz kann im Speziellen zur Beschreibung und Fassung kultureller Diversität im gesellschaftlichen Raum in Anschlag gebracht werden. Wenn wir von „Kopräsenz“ statt von „Koexistenz“ sprechen, wollen wir damit akzentuieren, dass es uns weniger um ein unverbundenes Nebeneinander des Verschiedenen geht, als vielmehr um Effekte von Überlagerungen

1 Zur Ausdifferenzierung verschiedener Ebenen von Kopräsenzen vgl. Brodowski, Dominik/Nesselhauf, Jonas/Solte-Gresser, Christiane/Weber, Florian/Weiershausen, Romana: Kopräsenz denken! Ein Ansatz für die interdisziplinäre Fluchtforschung, in: KulturPoetik 22/2 (2022), 258–292.

und Wechselwirkungen, von Emergenzen, Austausch und Verhandlungen, aber auch von Konfrontationen und Brüchen.

Dies ist der Fokus des vorliegenden Forschungsbandes, in dem an unterschiedlichen Fallbeispielen untersucht werden soll, wie die Medienspezifika des Theaters genutzt werden kann, um virulente Fragen von Gesellschaften zu verhandeln, die durch Pluralität gekennzeichnet sind. Damit interessieren wir uns für eine Verschränkung von Ästhetik und Ethik im Sinne des *Social Turn*, der soziale Prozesse in künstlerische Aktivitäten einbezieht. Indem die Aufführung ein gemeinschaftlich erlebtes Ereignis ist, bei dem Produktion und Rezeption gleichzeitig erfolgen, scheint Theaterkunst in besonderer Weise dazu prädestiniert, auf gesellschaftliche Prozesse zu reagieren und auch auf sie zurückzuwirken.

Die Situation kultureller Kopräsenz in heutigen Gesellschaften bedeutet zunächst einmal eine Herausforderung für das Theater, und zwar *künstlerisch* (Wer spricht für wen? Wie wird mit Alterität umgegangen, wie mit problematischen Fremdzuschreibungen und kultureller Aneignung?) ebenso wie *institutionell* (Ist das Publikum und sind die Theaterakteure in ihrer Zusammensetzung repräsentativ für die aktuelle Gesellschaft?). Das Theater steht zudem im Zuge der Digitalisierung vor neuen Herausforderungen. Digitale Medien erzeugen nicht nur im Lebensalltag der Menschen eine Vervielfältigung der Einflüsse über geographische und zeitliche Distanzen hinweg. Sie stellen zugleich eine Theaterkunst, die mit dem Wandel moderner Lebensrealitäten Schritt halten will, vor neue mediale Aufgaben, die ganz wesentlich auf Konzepte theatraler Kopräsenz zurückwirken und sie substantiell herausfordern (Maschinen als Akteur:innen, Theater als Virtual Reality, KI-Autorschaft, digitale Aufführungen).

Der vorliegende Band vereint Beiträge von Literatur- und Theaterwissenschaftler:innen ebenso wie von Akteur:innen der Theater- und Kulturpraxis. Vom Kerngegenstand des deutschsprachigen Gegenwartstheaters ausgehend, wird der Blick auf mehrsprachiges Theater in transnationalen Produktionen und um historische Vergleiche erweitert.

Die erste Sektion gilt historischen Perspektiven und Auseinandersetzungen mit dem kulturellen Archiv. Sie wird mit einem Beitrag von Heinrich Schlang-Schöningen zur griechischen Antike eröffnet. Darin zeigt er ausführlich am Beispiel der *Hiketiden* des Aischylos (sowie kürzer an der *Iphigenie bei den Taurern* des Euripides), welche neuen Einsichten durch die Kategorie der Kopräsenz für antike Fluchtdramen möglich werden. Zeitliche Kopräsenz lasse sich etwa in der Gleichzeitigkeit von Gegenwart und Vergangenheit bzw. mythischem Stoff auf der Bühne beobachten. Da-

bei würden die Gegenwart der Athener und ihre Erfahrungen mit Fremden und Flucht mit der Geschichte der Danaiden konfrontiert. Räumliche Kopräsenz werde dagegen in der pluralistischen Zuschauerschaft sichtbar, die sich für das attische Theater ausmachen lasse, in dem nicht nur die freien Bürger Athens, sondern auch Metöken und Fremde ohne geschützten Status Teil des Publikums waren. Aufgrund der in Aischylos' Stück äußerst präsenten Perspektive der Hiketiden als Handlungsträgerinnen werde wiederum ein tieferes Verständnis für die Protagonistinnen und ihren Vater, d.h. die Flüchtenden, erreicht.

Romana Weiershausen knüpft daran über die Inanspruchnahme des antiken *Hiketiden*-Dramas (= *Die Schutzflehenden*) für die Gegenwart an: In ihrem Beitrag zeigt sie an den Antikebezügen im postdramatischen Theater *Die Schutzbefohlenen* (2013/14) von Elfriede Jelinek beispielhaft, wie sich intertextuelle Bezüge als materiale Kopräsenz in Theater texts analysieren lassen. Theoretisch stützt sie sich dabei auf Michail Bachtins Konzept der Dialogizität, das sie um die theaterwissenschaftliche Narratologie von Jan Horstmann erweitert. Für Jelineks Stück lasse sich so eine ‚dialogische Monologizität‘ konstatieren, wobei sich das dialogische Potenzial in der Ansprache der Rezipient:innen manifestiere. Hierbei wird eine polyvalente Adressierung ausgemacht: zum einen an die leiblich anwesenden Theaterzuschauer:innen und zum anderen an die Gesellschaft an sich. Die Intertextualität verweist dabei auf einen Zwischenraum, der sich im Zustand der Geflüchteten widerspiegelt.

Die Überlegungen zu Referenzen auf ältere Text- und Traditionsbestände führt Emmanuel Béhague in seinem Beitrag zu Theaterarbeiten über Flucht und Migration fort. Anhand von Amir Reza Koohestanis *En transit* (2022) und Christiane Jatahys *Entre chien et loup* (2021) führt er aus, wie sich durch Intertextualität und Intermedialität, d.h. durch die Kopräsenz unterschiedlicher Textschichten und Medialitäten, ein kritisches Potenzial entfalten lasse. In *En transit* werde insbesondere durch intertextuelle Bezüge zu Anna Seghers' Roman *Transit* und durch visuelle Doppelungen der auf der Bühne agierenden Körper auf einer Leinwand ein Zustand des Dazwischen erzeugt, der mit dem Zustand vieler Geflüchteter korrespondiere. In *Entre chien et loup* werde dagegen durch den Einbezug von Lars von Triers Film *Dogville* eine Verschmelzung von Filmhandlung und Bühnenrealität erreicht, die Mechanismen von Ausgrenzung, Ausbeutung und autoritärem Denken sichtbar mache. Die Kopräsenz unterschiedlicher Erzähl- und Darstellungsebenen trage dazu bei, dass die Grenzen des Repräsentationsthea-

ters überschritten und die Grenzziehungen zwischen Bühne und Leinwand, Fiktion und Realität sowie Schauspieler:in und Figur aufgehoben würden.

Elena Polledri setzt sich in ihrem Beitrag mit einer besonderen Form der ‚Übersetzung‘ von Sprachkunst im Gattungstransfer auseinander. Dabei geht sie zunächst auf die umfangreiche Hölderlin-Rezeption in Italien in den vergangenen Jahrzehnten ein und stellt anschließend anhand der Hölderlin-Vertonungen von Bruno Maderna, Giacomo Manzoni und Luigi Nono, der Hölderlin-Rezeption im Sprechtheater durch Daniele und Cesare Lievi sowie an dem für den Theaterbezug zentralen Beispiel des „Progetto Hölderlin“ der „Lenz Fondazione“ Beschäftigungen mit dem Werk des deutschen Dichters vor, die einen kreativ öffnenden Kulturtransfer im intermedial und gattungsübergreifend erweiterten Raum der Kunst leisten.

Es folgt ein Beitrag von Thomas Wortmann, in dem er darlegt, wie Necati Öziri in seinen Theaterarbeiten auf radikale Weise den bestehenden Kanon in Frage stellt. Am Beispiel des Stücks *Die Verlobung in St. Domingo – ein Widerspruch* (2019) zeigt Wortmann, wie Öziri kanonische Texte überschreibt und zu ersetzen sucht. Seine Arbeiten seien von einer Skepsis gegenüber der Institution Theater geprägt und darauf angelegt, sowohl neue Stücke als auch neue Arbeitsweisen zu etablieren. Öziris Arbeiten seien mehrfach auf Kopräsenz ausgerichtet: indem sie dem Kanon mit neuen Texten widersprechen, zweitens Rollenangebote für bisher in der Institution Theater marginalisierte gesellschaftliche Gruppen schüfen und indem ihre Teilhabe, ihre Kopräsenz auf und hinter der Bühne zur Bedingung der Aufführung des Stückes werde.

In dem anschließenden Beitrag fragt Marie Urban, inwieweit kulturelle Diversität auf der Bühne als politisches Engagement verstanden werden kann. Dies untersucht sie am Beispiel von Milo Raus *Europa Trilogie* (*The Civil Wars*, *The Dark Ages* und *Empire*). Raus Arbeiten deutet sie als Ergebnis einer politischen Praxis, die durch Erfahrungen und weltweite Recherchen geprägt sei. Der Regisseur und Theatermacher verfolge die Idee eines „globalen Realismus“, wobei seine Arbeitsweise auch als eine Art „ästhetischer Journalismus“ bezeichnet werden könne. Indem Rau die Biografien der Schauspieler:innen mit dem Theater und der Geschichte des Theaters verknüpfe, mache er aus diesen Menschen Figuren und erschaffe aus ihren Geschichten einen neuen Mythos. Urban weist darauf hin, dass durch die Ästhetisierung der schmerzhaften Erlebnisse der Schauspieler:innen auch ethische Fragen virulent werden. In Anlehnung an François Julien beschreibt sie zudem, wie die Lücken zwischen den Zeugenaussagen

das Gemeinsame zum Vorschein bringen könnten, wobei hierbei das Dazwischen ermögliche, über die Perspektive der Identität hinauszugehen.

Die zweite Sektion bezieht die Beschäftigung mit Kopräsenz auf theatrale und soziale Räume. Zunächst untersucht Koku G. Nonoa Kopräsenz im Theater ausgehend vom physikalischen Interferenzphänomen: In Anlehnung an Überlegungen von Sebastian Donat vergleicht er Interferenz im physikalischen Sinn mit den Prozessen und Potenzialen von Kopräsenz in Theater- und Performanceproduktionen. Auf der Basis von Donats Vorschlag, für Situationen, in denen zwei oder mehr kulturelle Impulse gleichzeitig wirken und ein verbindendes Medium existiert, die sich ergebenden Phänomene als „Überlagerungen im Sinne einer positiven oder negativen Interferenz“ zu deuten, wendet sich Nonoa u.a. Projekten Christoph Schlingensiefs (*Bitte liebt Österreich!*, 2000, *Operndorf*-Projekt, 2009 ff.) sowie dem interaktiven Live-Theaterspiel *Hyphe – Don't judge* vom onlinetheater.live (2020) zu. Dabei nutzt Nonoa den theoretischen Ansatz, um Aspekte theatraler Kopräsenz genauer zu fassen: die Wirkungserfahrung von aktiven Teilnehmer:innen in einer Theater- bzw. Performancesituation am selben Ort und/oder an virtuell vernetzten Orten; die Aushandlung unterschiedlicher Kulturelemente, Wahrnehmungsordnungen sowie die produktions- und rezeptionsästhetischen Machtrelationen; die leibliche Kopräsenz in der zeitgenössischen Medienkultur.

Indem dieser Beitrag Überlegungen zum Migrationskomplex mit solchen zum online-Theater verknüpft, bildet er die Überleitung von der ersten zur zweiten Sektion des Bandes. Ihm folgt der Aufsatz von Johannes Birgfeld, der an internationalen Theaterarbeiten (u.a. v. Annie Dorsen) der Frage nachgeht, wie sich die Kopräsenz im Raum des Theaters durch den Einsatz von KI und Digitalisierung verändert. An William Forsythes *Black Flags* (2014) veranschaulicht er, wie durch den Einsatz von Industrierobotern zwar eine ‚übermenschliche‘ Ausführung in Hinblick auf Kraft, Ausdauer, Präzision und Verlässlichkeit möglich sei, die Kopräsenz mit Zuschauer:innen jedoch durch die räumliche Trennung aufgehoben werde. Eine 2019er Inszenierung von Ferenc Molnárs *Liliom* zeige, dass durch Roboter eine symbolische und ästhetische Erweiterung der Aufführung erreicht werden könne, ohne die menschlichen Performer:innen aus dem Performance-Raum zu verbannen. Am Projekt *kinesphere* (2021) von Ricardo Fernando lasse sich erkennen, wie reines Virtual-Reality-Theater ungewöhnliche Nähe und neue Perspektiven zum (virtuellen) Geschehen erzeuge, doch zugleich auf Grundmerkmale des Theaters wie leibliche Kopräsenz, gemeinsame Rezeption, Liveness und Interaktion verzichte.

Mit einem verbindenden Medium zwischen theatralen und sozialen Räumen befasst sich Andrea Dassing: Sie untersucht die Theaterkritik als Vermittlungsinstanz zwischen Kunst und (medialer) Öffentlichkeit. Dassing zeigt, wie anhand von Theaterkritiken Formen der An- und Abwesenheit reflektiert werden und wie Kritiken eine Brücke vom Theater in die Welt bilden, über die das Geschehen im Theater in die Gesellschaft und die Reaktionen der Öffentlichkeit zurück ins Theater gelangen können. Dazu legt sie zunächst ‚Aufgaben‘ und Merkmale der Theaterkritik dar und stellt anschließend die mediale Rezeption der Inszenierung von Elfriede Jelineks *Die Schutzbefohlenen* am Hamburger Thalia Theater vor. Dabei geht sie auf die dominanten Themen in den Theaterkritiken ein, in denen unter anderem Fragen nach der Sprecherposition (Wer spricht für wen?), dem Verhältnis von Stimme und Körper sowie der rechtlichen Situation der Geflüchteten verhandelt werden.

Der anschließende Beitrag gilt der umgekehrten Richtung, nämlich das Theater in den öffentlichen Raum zu tragen. Anna Volkland stellt ein *Theater ohne Bühne* als Analyseperspektive vor, mit der soziale, gesellschaftliche und politische Dimensionen einbezogen werden können. Das *Theater ohne Bühne* definiert sie hierbei als Theater in einem Raum, der nicht zweifelsfrei vom ‚Realraum‘ zu unterscheiden sei. Stattdessen bewege sich das *Theater ohne Bühne* am Übergang von Theater und Wirklichkeit und spiele in Hinblick auf die Zuschauer:innen mit der Unsicherheit über den Status von Fiktion und Realität. Exemplarisch führt sie dies insbesondere anhand des Projekts *Ein Hochzeitsfest für Halle-Neustadt* (Diana Wesser/Suzana Riche/Marina Quesada/Hermann Heisig, 2003) vor. Das Beispiel verdeutlicht, wie die Grenzen des Kunstraums für ‚Realität‘ durchlässig werden und sich theatraler Raum und realer Raum vermischen.

Die dritte Sektion schließt den vorliegenden Sammelband mit Beiträgen aus der Theaterpraxis zu Chancen und Herausforderungen von Kopräsenz in der Theaterarbeit ab. Verschiedene Sichtweisen eröffnet die Dokumentation einer Podiumsdiskussion, die Johann Emilian Horras mit den Theaterpraktiker:innen Barbara Engelhardt (Leiterin des Maillon, Théâtre de Strasbourg Scène Européenne), Cosmea Spelleken (Theaterkollektiv punktlive) und Daniel Wetzel (Rimini Protokoll) geführt hat. Im Zentrum stand die Frage nach Möglichkeiten und Erfahrungen eines ‚grenzüberschreitenden‘ Theaters. Dabei wurde diskutiert, welche Perspektiven sich durch die Kategorie der Kopräsenz für Fragen der Interkulturalität, Intertextualität und Digitalität in der Theaterarbeit ergeben.

Es folgt der gleichermaßen wissenschaftliche wie künstlerische Essay von Kevin Rittberger, Regisseur und Autor, in dem er die Kategorie der Kopräsenz zu Karen Barads Methode der Diffraktion in Beziehung setzt. Auf diese Weise entwirft er Möglichkeiten für ein *Theater der Intra-Aktion* bzw. der intra-aktiven Beteiligung. Durch den Einbezug seiner Inszenierungen *The Männly. Eine Mensch-Tier-Verknotung* am Schauspiel Hannover (2020) und *Mulian Rescues Mother Earth* beim *Taipeh Arts Festival* (2014) verbindet er die theoretischen Überlegungen mit der eigenen Theaterarbeit.

Die hier versammelten Beiträge zeigen exemplarisch, wie vielschichtig der Begriff der Kopräsenz als Denkfigur zum Verständnis des zeitgenössischen Theaters – insbesondere als Theater pluralistischer Gesellschaften – genutzt werden kann. Dabei deutet sich auch das Potenzial für anschlussfähige, interdisziplinäre Forschungszugänge an, die sich für die verschiedenen Ebenen der Kopräsenz produktiv machen und weiterführen lassen. Ein fortgesetzter Austausch steht auch hinter unserem Projekt. Den Kolleginnen und Kollegen aus Straßburg, Saarbrücken und Metz, die an unserem vom Centre Interdisciplinaire d'Études et de Recherches sur l'Allemagne (CIERA) geförderten längerfristigen Forschungsverbund „Coprésences dramatiques, théâtrales et sociales: (Dé)constructions de l'altérité culturelle dans les arts de la scène (XIXe–XXIe siècles)“ mitgewirkt haben, gebührt ein herzlicher Dank für die vielen inspirierenden Zusammenkünfte. Der vorliegende Band ist aus einer internationalen Tagung im September 2022 im *Deutsch-Italienischen Zentrum für den Europäischen Dialog* in der *Villa Vigoni* hervorgegangen. Wir danken dem *Cluster für Europaforschung der Universität des Saarlandes* (CEUS) für die Förderung dieser Tagung als zweites „Exzellenzlabor Europa“. In vielen Belangen haben uns dabei Anne Rennig und nicht zuletzt Kristina Höfer mit großem Engagement unterstützt, auch ihnen sei hier ausdrücklich gedankt.

