

II.
Kopräsenz in/von theatralen und sozialen Räumen

Zur Potenzialität von Kopräsenz als multifunktionales Interferenzphänomen¹

Koku G. Nonoa (Luxemburg)

Ziel dieses Beitrags ist es, ausgehend vom physikalischen Interferenzphänomen einige Erscheinungsformen der Potenzialität sowie der Prozessualität, die der Kopräsenz inhärent sind, herauszuarbeiten, und zwar in Theater- bzw. Performanceproduktionen, die sich wiederum auf die Aushandlung kultureller Diversität sowie sozialer und identitätspolitischer Machtrelationen beziehen. Dadurch wird etwa aufgezeigt, dass es bei der Kopräsenz um einen dynamischen und nicht ganz planbaren Prozess geht, in dessen Verlauf die Potenzialität von Kopräsenz durch die Anwesenden (Darstellenden und Zuschauenden) an einer Theater- oder Performanceproduktion entfaltet, erfahrbar und beobachtbar werden kann.

In der vorliegenden Untersuchung wird zuerst das physikalische Interferenzphänomen beschrieben und mit der Potenzialität von Kopräsenz verglichen. Zweitens wird auf die Simultanität und die Überlagerung mit zwischenmenschlichen Lebensumständen sowie deren Wirkungserfahrung der Potenzialität von Kopräsenz eingegangen. Drittens geht es um die Untersuchung der transkulturellen und postkolonialen Dimension der Potenzialität von Kopräsenz. Zum Schluss wird der Zusammenhang zwischen der leiblichen und dem interrelationalen Bewusstsein von (Ko-)Präsenz analysiert.

1. Zur Potenzialität von Kopräsenz in Analogie zur Interferenz

Der Vergleich der Potenzialität von Kopräsenz mit einem Interferenzphänomen zielt in diesen Überlegungen zum einen darauf ab, zu verdeutlichen, dass der Potenzialität von Kopräsenz je nachdem sowohl konstruktive als

¹ Dieser Beitrag ist eine überarbeitete Version vom Punkt „3.2. Kulturelle Interferenzphänomene: von Transkulturalität bis zum kulturellen Synkretismus im Theater“ des dritten Teils „Theater als Kunst sowie Ästhetik kultureller Selbstreflexion und Selbstveränderung“ meiner Dissertation: Nonoa, Koku G.: *Gegenkulturelle Tendenzen im postdramatischen Theater*, Tübingen 2020, hier 305–318.

auch destruktive Umstände bzw. Momente innewohnen können; zum anderen dient dieser Vergleich dazu, einige entscheidende Einflussfaktoren der Wirkungserfahrung von Kopräsenz zu objektivieren, um ihre Potenzialität in eine konstruktive Richtung möglichst produktiv machen zu können.

In seinem Artikel *Weltliteratur als Teilnahme und Interferenz – Helena in Edinburgh, Paris und Moskau* entwickelt Sebastian Donat einen Beschreibungsansatz für das Phänomen des literarischen bzw. kulturellen Ineinandergreifens, indem er sich vom physikalischen Konzept von Interferenz inspirieren lässt. Dadurch möchte Donat das Interferenzkonzept für die Betrachtung und Untersuchung der Interaktion von unterschiedlichen Elementen literarischer bzw. kultureller Natur anwendbar machen. Donat geht zunächst in Anlehnung an Einträge im *Metzler Lexikon Sprache* und im *Brockhaus ABC Naturwissenschaft und Technik* von einer etymologischen Begriffsbestimmung aus: Interferenz, die sich aus lat. *inter-* (zwischen) und *ferens* (tragend)² zusammensetzt, benennt ursprünglich in der Physik die „Überlagerung mehrerer Wellen beim Zusammentreffen in einem Raumpunkt.“³ Dabei entstehen, „[a]bhängig von Faktoren wie Stärke und Position der Impulsgeber, Wellenlänge, Phase und Polarisation“, „im betrachteten Feld Verstärkungen (konstruktive Interferenz) oder Auslöschungen (destruktive Interferenz).“⁴ Donat schlussfolgert, dass folgende Merkmale als zentrale Elemente von Interferenz festgehalten werden können: das „Vorhandensein von mindestens zwei Impulsen“, ihr „gleichzeitiges Wirken“, ihre „Nachbarschaft“, ihre „Einbettung in ein verbindendes Medium“, die „resultierende Überlagerung der Wirkung der Impulse, die zu Verstärkungen oder Abschwächungen“ führt, sowie „deren Beobachtbarkeit in Form von Musterbildungen auf der Oberfläche des verbindenden Mediums“.⁵

Das Interesse dieser Beitrag an dem Interferenzphänomen knüpft an Donats weitere Auslegung und Übertragung von Erscheinungsformen von Interferenz auf nichtphysikalische Anwendungsbereiche an: auf das Ineinandergreifen von literarischen und kulturellen Elementen. Im Sinn von Mieke Bals „[w]andernde[n] Begriffe[n], sich kreuzende[n] Theorien“ zur *Kultur-*

2 Vgl. Gippert, Jost/Schmöe, Friederike: Interferenz. In: Helmut Glück/Michael Rödel (Hg.). *Metzler Lexikon Sprache*. Stuttgart 2024⁶. Aufl., 287.

3 *Brockhaus ABC Naturwissenschaft und Technik*. 2. Bd., 13. Aufl. Leipzig 1980, Bd. 1, 537.

4 Donat, Sebastian: *Weltliteratur als Teilnahme und Interferenz – Helena in Edinburgh, Paris und Moskau*, in: *Goethe-Jahrbuch* Bd. 134 (2017), Göttingen 2018, 99–110, hier 99.

5 Donat: *Weltliteratur als Teilnahme und Interferenz*, 100.

*analyse*⁶ deutet Donat das physikalische Interferenzmodell für die Beschreibung kultureller Interferenzphänomene folgendermaßen um: „Überall dort, wo in enger Nachbarschaft gleichzeitig zwei oder mehr kulturelle Impulse wirken und es ein verbindendes Medium gibt, kommt es zu Phänomenen der Überlagerungen im Sinne einer positiven oder negativen Interferenz.“⁷ In der Folge fokussiert sich Donat auf *Intertextualität* und *Hybridität* als benachbarte Beschreibungskonzepte für „Phänomene, die dadurch gekennzeichnet sind, dass zwei oder mehr Elemente – Werke, Autoren, Sprachen, Kulturen oder ähnliches – daran beteiligt sind.“⁸ In einer Fußnote vermerkt er zudem, dass in diesem Zusammenhang weitere „Begriffe bzw. Konzepte wie z.B. Synthese, Polyphonie, Inter- und Transkulturalität sowie – allerdings mit einer anderen Art von Konstellation – Intermedialität“ einschlägig sind.⁹

Donats Umdeutung und Auslegung des Interferenzphänomens wird in nachstehenden Überlegungen auf die Potenzialität und Prozessualität von Kopräsenz übertragen und erweitert.

In diesem Zusammenhang geht es bei der Inblicknahme der Prozessualität und Potenzialität theatraler und performativer Kopräsenz im Vergleich mit der Interferenz um Folgendes: das dynamisch-relationale Verhältnis zwischen Darstellenden und Zuschauenden als Vorhandensein von mindestens zwei Impulsen; die Gleichzeitigkeit des Darstellens und des Zuschauens als Voraussetzung des gleichzeitigen Wirkens; die dabei entstehende Nachbarschaft der interrelational-simultanen und zeiträumlichen Bühnen- und Zuschauerraumaktionen; ihre Einbettung ins Theater als verbindendes Medium: hier „besteht die mediale Bedingung von Aufführungen in der leiblichen Ko-Präsenz von Akteuren und Zuschauern“;¹⁰ die in der Interferenz resultierende Überlagerung der Wirkung der Impulse lässt sich mit simultanen und/oder ineinander eingreifenden Interaktionen unter Darstellenden und Rezipierenden vergleichen, die (Interaktionen) zu Verstärkungen oder Abschwächungen führen: z.B. „das Spiel der Schauspieler gewinnt oder verliert an Intensität; ihre Stimmen werden laut und

6 Bal, Mieke: Wandernde Begriffe, sich kreuzende Theorien. Von den *cultural studies* zur Kulturanalyse. In: Dies.: Kulturanalyse. M. e. Nachwort hg. v. Thomas Fechner-Smarsly u. Sonja Neef. A. d. Engl. v. Joachim Schulte, Frankfurt/M. 2006, 7–27.

7 Donat: Weltliteratur als Teilnahme und Interferenz, 100.

8 Donat: Weltliteratur als Teilnahme und Interferenz, 100.

9 Donat: Weltliteratur als Teilnahme und Interferenz, 100, Anm. 9.

10 Fischer-Lichte, Erika: Ästhetik des Performativen. Frankfurt/M. 2004, 58.

unangenehm oder im Gegenteil immer anziehender“;¹¹ die Beobachtbarkeit der ineinander eingreifenden und gegenseitig beeinflussenden Interaktionen: konkret handelt es sich während einer Theater- oder Performanceaufführung um wahrnehmbare Reaktionen, die „sich sowohl von den anderen Zuschauern als auch von den Schauspielern wahrnehmen [lassen] – sie spüren, hören oder sehen sie. Und diese Wahrnehmungen resultieren wiederum in wahrnehmbaren Reaktionen der Schauspieler und der anderen Zuschauer.“¹²

Einige Erscheinungsformen der Potenzialität von Kopräsenz in Analogie zum Interferenzphänomen haben in diesem Beitrag eine dreifache Konstellation: Erstens handelt sich dabei um die Simultanität und Überlagerung der Wirkungserfahrung von aktiven Teilnehmenden in einer Theater- bzw. Performancesituation am selben Ort und zum selben Zeitpunkt und/oder über durch IT vernetzte Orte und Menschen; zweitens geht es um die theatrale und performative Aushandlung unterschiedlicher Kulturelemente, Wahrnehmungsordnungen sowie um die produktions- und rezeptionsästhetischen Machtrelationen; drittens wird die leibliche Kopräsenz als nicht nur die einzige Voraussetzung für eine Theater- oder Performanceaufführung betrachtet, sondern als eine von vielen Bedingungen in der zeitgenössischen Medienkultur.

2. Simultanität und Überlagerung von der Wirkungserfahrung der Potenzialität von Kopräsenz

Zur Veranschaulichung der Simultanität und Überlagerung der Wirkungserfahrung der Potenzialität von Kopräsenz dient Christoph Schlingensiefs Theateraktion bzw. Container-Aktion *Bitte liebt Österreich! Erste österreichische Koalitionswoche*. Vom 9. bis 16. Juni 2000 stellte Christoph Schlingensief im Rahmen der erwähnten Theateraktion einen Container mit der Aufschrift „Ausländer raus“ vor den Haupteingang der Wiener Staatsoper. Die Parole spielte auf die Fremdenfeindlichkeit der rechtspopulistischen österreichischen Partei FPÖ an. Auf dem Containerdach wurden blaue Fahnen gehisst, an den Wänden Wahlplakate der FPÖ angebracht. Schlingensief wollte dadurch die Partei auf eine subversive Art und Weise beim Wort nehmen. Beschwerden seitens der FPÖ waren vergeblich. Die Ak-

11 Fischer-Lichte: *Ästhetik des Performativen*, 58–59.

12 Fischer-Lichte: *Ästhetik des Performativen*, 58.

tion begann und wurde von einer großen öffentlichen Aufmerksamkeit begleitet: Zwölf aus verschiedenen Bundesländern Österreichs kommende Asylsuchende, die auf ihren Asylbescheid warteten, zogen für eine Woche in den aufgestellten Container ein. Die Aktion bezog sich direkt auf die TV-Show *Big Brother*, die über mehrere Staffeln lief und zu diesem Zeitpunkt vom Sender RTL II in Österreich gezeigt wurde, und zitierte viele Elemente dieses stark umstrittenen TV-Sendeformats der Medienindustrie. In Schlingensief's Projekt wurden die ‚Insassen‘ des Containers durchgehend gefilmt, wodurch dem Publikum ein tiefer Einblick in die Privatsphäre der Teilnehmenden gewährt wurde. So konnte auf einer eigens eingerichteten Internetseite unter www.auslaenderraus.at auf einem Livestream mitverfolgt werden, wie die Asylbewerber:innen durch das aktiv am Aufführungsablauf teilnehmende Publikum abgewählt und abgeschoben wurden: Am Container war eine Gebrauchsanweisung angebracht, die lautete: „Wählen Sie Ihren Ausländer! Wählen Sie seine Nummer! Schmeißen Sie ihn aus dem Land! Jeden Tag werden 2 abgeschoben!“ Am Auswahlverfahren konnte jeden Tag per SMS oder Internet-Voting teilgenommen werden. Abschiebungen, korrespondierend mit dem Titel der Aktion, fanden angeblich tatsächlich statt und erfolgten unter der Anmoderation von Christoph Schlingensief.

Die Unterscheidung zwischen Kunst und Nichtkunst blieb im Verlauf der gesamten Aktion unklar: Die Inszenierung vollzog sich auf einem Schauplatz, auf welchem sich ein aktiver Austausch zwischen Akteur:innen und Passant:innen im Sinne einer außergewöhnlichen Form von Kopräsenz abspielte. Vor Ort lud Schlingensief Menschen ein, vorbeizukommen, um sich die Containerbewohner:innen anzuschauen. Interessierte Passant:innen kamen näher, besahen sich veränderte Biografien der Asylsuchenden, die an dem um den Container herum errichteten Bauzaun aufgehängt worden waren. Das Geschehen im Container konnten die Passant:innen vor Ort entweder über an Außenwänden des Containers befestigten Fernsehbildschirmen live oder auch durch einen Schlitz in der Wand beobachten. Tourist:innen wurden von Schlingensief gebeten, Fotos zu machen und diese in ihr Heimatland zu schicken. Er kommentierte und behauptete, die Veranstaltung sei ernst zu nehmen und weckte dabei den Eindruck, als ob es um eine Veranstaltung der FPÖ ginge. Es kam zu heftigen politischen Auseinandersetzungen, Anfeindungen, Demonstrationen sowie wiederholten Attacken von rechten wie linken Gruppierungen, die versuchten, den Container zu stürmen oder in Brand zu setzen.

Am Ende der Aktion am 17. Juni 2000 meldete die *Hamburger Morgenpost*, dass Schlingensiefs Aktion in Wien „ordnungsgemäß beendet“ worden sei; von den ursprünglich zwölf Asylbewerber:innen sei am Ende ein Mann aus Sri Lanka übriggeblieben. Er solle die Möglichkeit erhalten haben, eine Österreicherin zu heiraten und so im Lande zu bleiben. Die anderen elf Flüchtlinge seien im Zuge der Aktion per Telefonwahl abgeschoben worden.¹³

Die Simultanität und die Überlagerung der Vorgänge sowie Interaktionen zwischen den Pro- und Antagonist:innen einerseits und andererseits zwischen Darstellenden und Publikum, die in dieser Theateraktion von Schlingensief zum Überschreiten der Wirkungserfahrung der Potenzialität von Kopräsenz bewogen haben, entspringen vor allem den sozio-kulturellen und politischen sowie zeiträumlichen Umständen und ihrer entsprechenden Kontextualisierung: „Sinnfälliger lässt sich kaum die Verschränkung zwischen dem inszenierten Zynismus des Fernsehens und dem objektiven Zynismus einer Gesellschaft zeigen, die Asylpolitik nach ihrer Mehrheitsfähigkeit beurteilt, unter Absehung von moralischen Werten.“¹⁴ „*Bitte liebt Österreich* hat irgendwo in der gesamtwienerischen Befindlichkeit ins Schwarze getroffen. Da, wo es weh tut.“¹⁵ Die politisch-relationalen und die affektauslösenden Elemente dieser Theateraktion funktionieren nach dem Prinzip des dokumentarischen Theaters, das auf authentischen Belegen¹⁶ beruht:

Fahnen der FPÖ und ein Transparent der Kronen Zeitung, die schon im Vorfeld der Aktion die Wiener Kulturverantwortlichen und Luc Bondy als den Leiter der Festwochen aufs Heftigste attackiert hatte, werden am Container befestigt. Österreichische Fremdenführerinnen werden im Laufe der folgenden Tage Christoph Schlingensief davon zu überzeugen versuchen, dass man Bilder wie diese vermeiden müsse, da amerikanische und japanische Touristen die dann mit nach Hause brächten.¹⁷

13 Hamburger Morgenpost 2000: Schlingensief – Aktion in Wien programmgemäß beendet, <http://www.mopo.de/19418932> [29.07.2017].

14 Jessen, Jens: „Warten auf das Böse. Aber bei ‚Big Brother‘ wollte es sich noch nicht zeigen“, in: DIE ZEIT, 08.06.2000.

15 Gilles, Catherina: Kunst und Nichtkunst. Das Theater von Christoph Schlingensief, Würzburg 2009, 53.

16 Weiss, Peter: Notizen zum dokumentarischen Theater, in: Weiss, Peter: Rapporte 2, Frankfurt/M. 1971, 91–104, hier 91.

17 Gilles: Kunst und Nichtkunst, 50.

Die Potenzialität von Kopräsenz entgrenzter Kommunikation und Interaktion entspringt auch dem theatralen Schauplatz als öffentlichem Raum, in dem die Aufführung stattfindet: dem Herbert-von-Karajan-Platz neben der Staatsoper in Wien, außerhalb der institutionellen Kunsteinrichtung. Wie Susanne Hochreiter betont, regt Kunst dann auf, wenn sie sich außerhalb des künstlerischen und sozialen Rahmens bewegt, der ihr zugestanden wird; Kunst, die nach bestehender institutioneller und konventioneller Logik als akzeptabel gilt, ist diskurskompatibel.¹⁸

Schlingensiefs künstlerisches Schaffen hat in diesem Sinne großteilig zur umkehrenden Revision dominanter Perspektiven auf die Wahrnehmung von Kunst beigetragen – und nicht zuletzt am Beispiel seines Operndorfprojekts in dem westafrikanischen Land Burkina Faso.

3. *Transkulturelle und postkoloniale Dimension der Potenzialität von Kopräsenz*

Schlingensiefs Operndorf Afrika ist Ausdruck sowie Inbegriff einer transkulturellen und postkolonialen Dimension der Potenzialität von Kopräsenz, die mehr auf der Ebene kultureller und ästhetischer Inferenzphänomene abspielt. Das Operndorfprojekt startete im Mai 2009 mit der Suche nach dem geeigneten Ort. Schlingensief entschied sich für das westafrikanische Burkina Faso, um dort sein Projekt umzusetzen. Das Konzept beabsichtigte den Bau verschiedener sozialer und kultureller Einrichtungen. Dazu zählen etwa Schulgebäude, eine Krankenstation, Unterkünfte und ein Festspielhaus. Diese sollten allen zugänglich sein: Einheimischen und Gästen aus allen Teilen der Welt. Erst im Oktober 2011, ein Jahr nach Schlingensiefs Tod, wurde die Schule eröffnet. Obwohl das Operndorfprojekt vor Schlingensiefs Tod nicht vollständig realisiert werden konnte, vermittelt es die Vision eines transkulturellen und postkolonialen Kopräsenz-Projekts. So zeigt das Operndorf Afrika jenseits der humanitären bzw. hegemonialen Blickregime innovative Horizonte. Wie bei der hier bereits skizzierten Container-Aktion, spielt vor allem die geographische Lage des Schauplatzes in Relation mit dem Oper-Begriff eine entscheidende Rolle für Schlingensiefs kommunikative *feedback*-Schleife-Strategie, die bei Betrachtenden ein

18 Vgl. Hochreiter, Susanne: „Den Skandal erzeugen immer die anderen“. Überlegungen zu künstlerischen und politischen Strategien Christoph Schlingensiefs“, in: Janke, Pia/Kovacs, Teresa (Hg.): Der Gesamtkünstler Christoph Schlingensief, Wien 2011, 435–459.

Hinterfragen hegemonialer und kolonial-geerbter Wahrnehmungsordnungen hervorrufen sollen. Zu diesem Punkt sei daran erinnert, dass sich das Operndorf eben in einem vielfältig-kulturellen Umfeld befindet, in dem ursprünglich weder eine medienspezifische Aufteilung der Kunst in verschiedene Künste noch eine eindeutige Trennung zwischen Kunst und Leben oder zwischen Ästhetischem, Sozialem und Existentialem besteht: In einem Gespräch erinnert Aino Laberenz an Schlingensiefs Satz „Alles ist Kunst, weil Überleben längst eine Kunst ist.“

Der Satz steht natürlich in unmittelbarem Zusammenhang mit dem Operndorf Afrika in Burkina Faso. Aus dieser Perspektive betrachtet, geht es darum, unseren einerseits ziemlich ausgefranst, andererseits oft sehr hochgehängten Kunstbegriff in ein Verhältnis zu bringen mit anderen Kulturen, die um einiges geerdeter mit ihrer Kultur umgehen. Da sind existenzielle Fragen oft auch Fragen des Alltags – und eben des alltäglichen Überlebens. Das setzt bei den Leuten da eine ganz andere Kreativität frei, als wir sie heute hier erleben und wie sie ab und zu ja schon von den Kulturbetrieben selbst – Theatern, Opern, Museen – bemängelt wird.¹⁹

Im Kontext des Operndorfs Afrika gilt es vor allem, Schlingensiefs selbstkritische Intention mitzureflektieren, die heißt:

Natürlich hab ich auch ganz bewusst von Begriffen wie Festspielhaus, Opernhaus gesprochen. Damit viele Leute eintreten in den Gedanken. Ihre eigene Fantasie freisetzen. Oper ist nun mal in Deutschland der Überbegriff für den elitären Glanz der Hochkultur. Eigentlich in der ganzen Welt. Deswegen fand ich den Begriff schon mal gut, weil er zu Missverständnissen eingeladen hat, weil man an den Reaktionen gemerkt hat, wie plakativ wir hier in Europa sind. Weil er uns zwingt, mal über unseren Kunstbegriff nachzudenken.²⁰

Dem Zitat ist Folgendes zu entnehmen: Schlingensiefs vielfältige *feedback*-Schleife-Strategie, die die Potenzialität von Kopräsenz aktiviert, erweist sich als ein stets sich situativ-anpassendes und bedeutungsvariables Kom-

19 Gebbers, Anna-Catharina/Laberenz, Aino/Müller-Tischler, Ute: Ich bin hier nicht im Bild. Gespräch mit Anna-Catharina Gebbers und Aino Laberenz über die Christoph-Schlingensief-Retrospektive, in: Theater der Zeit 1 (2014), <https://tdz.de/artikel/b7960c24-c704-4159-8f9f-1c71967bd6ad> [04.02.2026].

20 Schlingensief, Christoph: Ich weiß, ich war's. Hg. v. Aino Laberenz, Köln 2012, 166.

munikationsdispositiv, das sich etablierten Wahrnehmungsordnungen und gewohnten Publikumserwartungshaltungen entzieht. Schlingensief behauptet diesbezüglich, dass Kunst für ihn nur interessant sei, wenn sie auf das Leben bezogen sei und an der Trennung von Kunst und Leben kratze.²¹

[Schlingensief] wollte immer auch etwas Utopisches, den Ansatz einer Vision – etwas zu sehen geben, was man normalerweise nicht sieht [...]. Die Umkehrung der Perspektive hat [ihn] immer interessiert: Wenn man glaubt, man sieht etwas, aber dann dreht sich das um, nicht nur in der Realität, sondern auch und gerade im eigenen Kopf.²²

Damit fordert das Operndorf eine Relativierung von westlich-dominanten Lesarten: Denn Schlingensiefs Operndorf befindet sich in einem Umfeld von Kulturen, die auch „ihre geschichtlich konstruierte Identität über eine Vielzahl kategorial unterscheidbarer und typologisch bestimmbarer, diskursiv verfestigter mündlicher Traditionen bestimmen, die als Medien transsubjektiver Speicherung kulturellen Wissens fungieren.“²³

In einem transkulturellen Kopräsenz-Kontext handelt es sich außerdem um eine bereits beobachtbare Sachlage eines kulturellen Interferenzphänomens sowie um die damit einhergehenden kulturellen Konflikte und Machtverhältnisse. Wie Wolfgang Welsch feststellt, „spielt sich [die] Transkulturalität nicht in einem machtfreien Raum ab. [...] Das ist teilweise im Globalisierungsdiskurs, vor allem jedoch im postkolonialen, postfeministischen und generell im Minoritätendiskurs vielfach untersucht und dargestellt worden.“²⁴

Die Herausforderungen für eine produktive Potenzialität von Kopräsenz in Analogie zur Interferenz sind diesbezüglich destruktive und asymmetrische Faktoren und Machtrelationen der jeweiligen beteiligten impulsgebenden Komponenten, die je nachdem eine Überlagerung und/oder eine Überlappung sozialer, ökonomischer, politischer und nachwirkend-historischer Umstände sowie bestehender Machtstrukturen aufweisen. Wie Patricia Hill Collins und Sirma Bilge aus intersektionaler Perspektive verdeut-

21 Schlingensief: Ich weiß, ich war's, 50.

22 Schlingensief: Ich weiß, ich war's, 59.

23 Jäger, Ludwig: Medialität und Mentalität. Die Sprache als Medium des Geistes, in: Krämer, Sybille/ König, Ekkehard (Hg.): Gibt es eine Sprache hinter dem Sprechen?, Frankfurt/M. 2002, 45–75, hier 51.

24 Welsch, Wolfgang: Was ist eigentlich Transkulturalität?, in: Darowska, Lucyna/Lüttenberg, Thomas/Machold, Claudia (Hg.): Hochschule als transkultureller Raum? Kultur, Bildung und Differenz in der Universität, Bielefeld 2010, 39–66, hier 53.

lichen, drehen sich die interrelationalen und intersubjektiven Dynamiken von Ordnung um die Interdependenz und die Interferenz von Ungleichheit, Relationalität, Macht, sozialem Kontext, Komplexität und sozialer Gerechtigkeit.²⁵ Darüber hinaus kann es aufschlussreich werden, wenn aus einer interdisziplinären Perspektive postkoloniale Ansätze miteinbezogen werden, um mit historischen Zusammenhängen umzugehen; zum Beispiel „ermöglicht“ es „eine Beschäftigung mit postkolonialen Theorien [...], sich Wissen über die andauernde Vergangenheit anzueignen, ein gelehrtes Hoffen zu lernen und das Archiv der Kritik und der Ethik zu erweitern.“²⁶ Hierzu geht z.B. die Theaterwissenschaftlerin, Dramaturgin und Programmkuratorin Joy Kristin Kalu in ihrem Plädoyer für eine postkoloniale und rassismuskritische Aufführungsanalyse über Fischer-Lichtes Kopräsenz-Aufführungsbegriff hinaus und argumentiert, dass „Bedeutungen [...] nicht fix und schon gar nicht in der Inszenierung festgelegt“ seien.

Vielmehr entstehen sie auf der Basis dessen, was sich im Akt der Wahrnehmung zeigt. [...] Dass diese (Be-)Deutungen, wie jene Wahrnehmungen, auf denen sie beruhen, von Machtdynamiken durchgezogen sind, kommt bei Fischer-Lichte, aber auch in Christel Weilers und Jens Roselts ebenfalls phänomenologisch ausgerichteten Überlegungen zur Aufführungsanalyse zu kurz.²⁷

Eine kritische Reflexion über die Prozesse und die kulturellen Sozialisationsumstände der Wahrnehmungsdimension, die identitär-politische Repräsentationsfrage unter Darstellenden auf der Bühne wie im Publikum im Zuschauerraum, und die Enthüllung kolonialer Ideologien beim Aufführen stehen u.a. im Mittelpunkt ihrer postkolonialen und rassismuskritischen Überlegungen.²⁸

Werden diese Auslegungen auf das Operndorf übertragen, so wird verständlich, inwiefern eine transkulturelle und postkoloniale sowie intersektionale Herangehensweise die kontextbezogenen Komponenten des multifunktionalen Kopräsenz-Dispositivs aufschlussreich sein kann. Bei der

25 Hill Collins, Patricia/Bilge, Sirma: Intersectionality, Cambridge 2016, 25.

26 Castro Varela, María do Mar/Dhawan, Nikita: Vorwort zur 3. Auflage, in: Dies. (Hg.): Postkoloniale Theorie. Eine kritische Einführung, Bielefeld 2020, 9–13, hier 13.

27 Kalu, Joy Kristin: Das implizite Publikum: Ein Plädoyer für eine postkoloniale und rassismuskritische Aufführungsanalyse, in: Sharifi, Azadeh/Skzirblies, Lisa (Hg.): Theaterwissenschaft postkolonial/decolonial. Eine kritische Bestandsaufnahme, Bielefeld 2022, 77–85, hier 80.

28 Vgl. Kalu: Das implizite Publikum, 79–80.

theatralen Behandlung einer solchen Situation kann eine Umkehrung der Betrachtung produktiv werden, um vielfältige Varianten bzw. Variationen in der Auffassung des Kulturbegriffs und der kulturellen Kopräsenz angesichts der Machtverhältnisse als ambivalent zu hinterfragen. Für Gegenwartskunst- und Theater impliziert dieser transkulturelle Prozess einen Wandel ebenso wie Pluralisierungsdynamiken, die, wie Benjamin Wihstutz und Benjamin Hoesch argumentieren, drei Entwicklungsstränge aufweisen:

erstens [...] eine damit verknüpfte Diversifizierung von Zuschauerspektiven, zweitens eine Vervielfältigung der Perspektiven auf die Geschichte und Historiografie von Theater, die ein monolithisches Geschichtsverständnis nachhaltig auflöst, und drittens eine Inblicknahme der institutionellen, ökonomischen und sozialen Rahmenbedingung von Theater und eine damit einhergehende Annäherung an die Sozialwissenschaften.²⁹

4. Zwischen der leiblichen und dem interrelationalen Bewusstsein der (Ko-)Präsenz

Hans-Thies Lehmann zufolge sind „die Theater mitten in unseren Städten“ nicht nur Aufführungsorte in einem institutionellen Rahmen, sondern auch „steinerne (oder auch gläserne, metallene) Verkörperungen eines Theaterverständnisses, das bis ins 19. Jahrhundert zurückreicht.“³⁰ Die leibliche Kopräsenz als Aufführungsbedingung hebt ausschließlich auf das leibliche/physische, dynamisch-relationale Verhältnis zwischen Darstellenden und Zuschauenden innerhalb dieses klassischen Theaterverständnisses ab:

Die Konstellationen, die sich zwischen ihnen herstellen, bedingen den Verlauf der Aufführung. Damit eine Aufführung stattfinden kann, bedarf es also der leiblichen Ko-Präsenz aller Beteiligten. [...] Zwar mögen

29 Hoesch, Benjamin/Wihstutz, Benjamin: Für einen Methodenpluralismus in der Theaterwissenschaft, in: Dies. (Hg.): *Neue Methoden der Theaterwissenschaft*, Bielefeld 2022, 7–21, hier 10.

30 Lehmann, Hans-Thies. In der bearbeiteten Fassung des mündlichen Statements vom 1. April 2011 im Kölnischen Kunstverein, im Rahmen von HEIM SPIEL 2011: Theater, Workshops, Symposium, Festival „GET DOWN AND PARTY. TOGETHER. Partizipation in der Kunst seit den Neunzigern (I)“, 29. März – 3. April, <https://www.yumpu.com/de/document/read/21257393/statement-von-hans-thies-lehmann-heimspiel-2011> [04.02.2026].

manche Reaktionen der Zuschauenden als rein „innere“, das heißt imaginative und kognitive Prozesse ablaufen. Überwiegend handelt es sich jedoch um wahrnehmbare Reaktionen.³¹

Ich postuliere, dass das interrelationale Bewusstsein der (Ko-)Präsenz bei bestimmten Formen der Theateraufführung in/über moderne Medientechnologien auf einer anderen Ebene ähnliche imaginative und kognitive Interferenzprozesse sowie intersubjektive und wahrnehmbare Interaktionen hervorruft. In diesem Zusammenhang lässt sich in den letzten zwei Jahrzehnten eine Reihe von heterogenen Theater- und Performance-Praktiken ausmachen, die zunehmend in digitalen und virtuellen Räumen stattfinden. Im Jahr 2001 bezweifelt die Theaterkritikerin Esther Slevogt in einer Rezension für die deutsche Zeitschrift *Theater der Zeit*, dass es Theater im Internet gibt; sie kommentiert:

Am 12. Dezember 1994 wurden ein paar Dutzend Menschen vor ihren Computermonitoren Zeugen eines Ereignisses, das vielleicht noch Theatergeschichte machen wird: die Aufführung einer Parodie von Shakespeares „Hamlet“ auf einem IRC-Kanal im Internet. IRC ist das Kürzel für „Internet Relay Chat“, einer Urform des Chats. [...] Es gab 18 Darsteller, die restlichen Teilnehmer waren Zuschauer, die zwischen Silicon Valley, Europa und Israel vor ihren Computern saßen. Aufführungsort war ein speziell für dieses Ereignis eingerichteter Chat-Kanal mit der Bezeichnung #hamnet. Und Hamnet-Players nannte sich auch die Gruppe um den Schauspieler und Computerspezialisten Stuart Harris, der hier zum ersten Mal in der Geschichte das Internet als Bühne benutzte – jedenfalls wenn man der Jerusalemer Anthropologin Brenda Danet glaubt, der die Überlieferung dieses Ereignisses zu verdanken ist. Denn mit „hamnet“ ist es kaum anders, wie mit den meisten Theaterprojekten im Internet: sie existieren in der Regel als Gerücht. Selten hat jemand sie wirklich gesehen.³²

Dennoch hat Esther Slevogt Recht, wenn sie anmerkt, dass „Neulinge“ in diesem Bereich zunächst erwarten dürfen, darüber aufgeklärt zu werden, wie Theater ohne reale Räume und Körper überhaupt funktionieren soll;

31 Fischer-Lichte, Erika: Performativität. Eine Einführung, Bielefeld 2021⁴. Aufl., 64.

32 Slevogt, Esther: Theater und Internet – Eine Expedition in die Tiefen des www auf der Suche nach dem Theater. Könnte Lara Croft die Ophelia spielen?, in: Theater heute 12 (2001), <https://nachtkritik.de/recherche-debatte/zur-geschichte-internet-und-theater> [04.02.2026].

sie argumentiert weiter, dass bei dem „Versuch, eine Hamnet-Aufführung zu beschreiben, [...] die klassischen Instrumente der Theaterkritik“ versagen.³³ Im zeitgenössischen Kontext zunehmender Digitalisierungsprozesse kommen entsprechend andere bzw. nichtgewohnte Dispositive von Theater- und Performanceproduktionen sowie entsprechender Rezeptionsapparat in Frage. Die Hinwendung zu kreativen Arbeiten in der COVID-19-Pandemie hat nämlich alternative künstlerische Produktions- und Rezeptionsmöglichkeiten in den Vordergrund gerückt, die mit der heutigen unbestreitbaren Existenz der Humanities in virtuellen und digitalen Räumen verbunden sind. Bereits zwei Jahre vor COVID-19 hat der Schauspieler, Performer, Aktionskünstler und Filmemacher Saladin Dellers 2017 mit einer multidisziplinären Künstlergruppe das *onlinetheater.live* mit dem Titel „ALL THE WORLD WIDE WEB'S A STAGE“³⁴ auf ihrer Website POWERED BY NUU.ch initiiert und gegründet, um den Versuch ihrer digitalen Theaterästhetik zu beschreiben:

Wir wollen unsere digitale Lebenswirklichkeit mit einem zeitgenössischen Theater besetzen – online und in digitaler Kopräsenz übertragen wir Stücke und Performances per Live-Stream, in sozialen Medien und in eigens geschaffenen Oasen im Internet. Mit dem Ziel, unsere digitale Öffentlichkeit aktiv mitzugestalten, nutzen wir die kreative, emanzipatorische und gestalterische Kraft des Theaters und suchen nach neuen, eigenständigen Formen, die unserer hybriden Zeit gerecht werden.³⁵

Dies lässt sich anhand ihres interaktiven Live-Theaterspiels *Hyphe – Don't judge* (2020) veranschaulichen, in dem ein mysteriöser Vogelmann, Birder, die zentrale Figur des Stückes ist. Birder lädt die Teilnehmenden in der endlosen digitalen Welt ein, gemeinsam real zu sein und einander anonym ihre tiefsten Geheimnisse zu entlocken, indem sie radikal ehrlich sind. Nur so können sie wie Pilze überleben. Birder ermutigt Zuschauende, selbst zu Pilzen zu werden und sich nicht länger hinter einer vermeintlichen Normalität zu verstecken.

Die Produktionsvorbereitung von *Hyphe – Don't judge* dauerte etwa ein Jahr; die Online-Premiere der Produktion war am 13. Mai 2020, mitten in der COVID-19-Krise. Nur eine begrenzte Anzahl von insgesamt 50 Teilneh-

33 Slevogt: Theater und Internet.

34 ALL THE WORLD WIDE WEB'S A STAGE, <https://onlinetheater.live/about> [20.11.2023].

35 ALL THE WORLD WIDE WEB'S A STAGE.

mern konnte sich für jede Show über *hyphe.live* mit einem bereitgestellten Zugangscodes einloggen und bis zum 24. Mai 2020 an diesem digitalen kommunikativen Experiment teilnehmen. In ihrer Rezension zum Online-Theater mit dem Titel „Seid wie die Pilze“, erschienen in der *Süddeutschen Zeitung* am 20. April 2020, schreibt Anna Fastabend:

Die Theaterprobe findet im Internet statt, nicht nur wegen Corona, sondern auch, weil die Wohnorte der Theatermacher weit entfernt liegen. Die vier gehören zu einem deutsch-schweizerischen Kollektiv [...]. Saladin Dellers, der Initiator, sitzt in Bern. In Hamburg wohnt der Dramatiker Sean Keller, die Game-Theater-Regisseurin Johanna Kolberg lebt in Berlin ebenso wie die Dramaturgin der neuen Produktion Fabiola Kuonen.³⁶

5. Schlussbetrachtungen

Die Fragestellung rund um die Existenz des Theaters in medialen und virtuellen Räumen betrifft die bereits erwähnte und etablierte Aufführungsbedingung, die gleichzeitig-leibliche Kopräsenz von Darstellenden und Zuschauenden im selben Raum voraussetzt. Entsprechend formuliert Brenda Danet 1995 in der Einleitung zum Schwerpunktheft *Play and Performance* des *Journal of Computer-Mediated Communication*:

The very notion of virtual theater is provocative – it has always been assumed in the past that the magic of theater could take place only in a physical space in which performers and audience are co-present³⁷

und:

The publication of this special issue on „Play and Performance“ gives prominence to a „new wave“ of research on expressive aspects of computer-mediated communication (CMC). In the 1970's and 1980's, pioneering research on CMC [...] focused primarily on instrumental or work-related aspects of the new medium, usually within organizations,

36 Fastabend, Anna: Seid wie die Pilze. Online-Theater, in: *Süddeutsche Zeitung*, 20.04.2020, <https://www.sueddeutsche.de/kultur/online-theater-seid-wie-die-pilze-1.4882285> [04.02.2026].

37 Danet, Brenda: General Introduction, in: *Journal of Computer-Mediated Communication* 1/2 (1995), <https://doi.org/10.1111/j.1083-6101.1995.tb00323.x> [04.02.2026].

rather than between organizations or between people generally. While researchers took some note of expressive phenomena such as „smiley“ icons, and began to realize that „online communities“ could develop via computers (Hiltz and Turoff, 1978; 1993), they were mainly interested in how the new medium affected organizational functioning – efficiency, hierarchical relationships, and so on.³⁸

Ich argumentiere, dass die wichtigsten charakteristischen Funktionen und die zentrale Säule der leiblichen Kopräsenz, die es ermöglicht, dass eine Performance- oder Theateraufführung stattfinden kann, die vielfältigen Interferenzmöglichkeiten der (inter-)kulturellen, sozialen Begegnungen und Kommunikation sowie der zwischenmenschlichen Interaktionen und der Bildung von Gemeinschaften in einer Theatersituation sind. Unter diesem Gesichtspunkt lassen sich die Kommunikationsmittel und ihre ästhetischen Kopräsenz-Potenziale sowie die damit verbundenen künstlerischen Strategien theatraler Rollen(re)präsentationen nicht ausschließlich auf physische Interaktionen zwischen Künstler:innen und Teilnehmenden im realen Theaterraum beschränken. In diesem Sinne zählen auch performative und digitale Ausdrucksformen und virtuelle (Re-)Präsentationen in der Medienkultur: Sie haben, wie Brenda Laurel argumentiert, das Potenzial, imaginäre Welten zu schaffen, die eine besondere Beziehung zur Realität haben – Welten, in denen wir unsere eigenen Fähigkeiten zu denken, zu fühlen und zu handeln erweitern, verstärken und bereichern können.³⁹

In a theatrical view of human-computer activity, the stage is a virtual world. It is populated by agents, both human and computer-generated, and other elements of the representational context (windows, teacups, desktops, or what-have-you). The technical magic that supports the representation, as in the theatre, is behind the scenes. Whether the magic is created by hardware, software, or wetware is of no consequence; its only value is what it produces on the ‚stage‘. In other words, *the representation is all there is*.⁴⁰

38 Danet: General Introduction.

39 Laurel, Brenda: Computers as Theatre. Reading, Massachusetts 1991, 33.

40 Laurel: Computers as Theatre, 17.

Als künstlerisches und dynamisches Medium kultureller Praxis ist Theater ein „offener und instabiler Prozess des Aushandelns von Bedeutungen“⁴¹ und trägt nach den Worten des Theaterwissenschaftlers Patrick Primavesi dazu bei, den Horizont der Theater- und Darstellungskunstforschung und -praxis für disziplinübergreifende Methoden zu öffnen, um die komplexen Wechselwirkungen zwischen theatralen Praktiken und ihren kulturellen, politischen und ökonomischen Kontexten verständlich zu machen. Für Primavesi haben „die Thematisierung von Wahrnehmungsverhältnissen sowie die Enttäuschung und Erweiterung von Erwartungshorizonten [...] die theatrale Praxis vieler Epochen und Kulturen in unterschiedlicher Mischung geprägt“.⁴² Diese ästhetische Verschiebung in der Struktur theatraler Diskurse und künstlerischer Ausdrucksweisen⁴³ lenkt den Blick darauf, dass das dramatische und klassische Theaterverständnis für „eine historisch spezifische, vor allem und bisher aber strukturell begrenzte Option des Theaters“⁴⁴ steht. Dies entspricht auch einer radikalen Verschiebung von der klassischen leiblichen oder Face-to-Face Körperpräsenz-Kommunikation als Bedingung einer Aufführung hin zur interrelationalen und transkulturellen Erfahrung des Bewusstseins der (Ko-)Präsenz im Interferenzbereich realer und/oder virtueller Räume.

41 Wimmer, Andreas: Kultur. Zur Reformulierung eines sozialanthropologischen Grundbegriffs, in: Kölner Zeitschrift für Soziologie und Sozialpsychologie, 48. Jg., H. 3, 401–425, hier 407.

42 Primavesi, Patrick: Theaterwissenschaft heute. Praxis und Theorie der Überschreitung, in: Baumbach, Gerda/Darian, Veronika/Heeg, Günther/Primavesi, Patrick/Rekatzky, Ingo (Hg.): Momentaufnahme Theaterwissenschaft: Leipziger Vorlesungen, Berlin 2014, 164–182, hier 164.

43 Vgl. Otto, Ulf: Internetauftritte. Eine Theatergeschichte der neuen Medien, Bielefeld 2013.

44 Menke, Bettine/Menke, Christoph: Tragödie – Trauerspiel – Spektakel. Drei Weisen des Theatralen, in: Dies. (Hg.): Tragödie – Trauerspiel – Spektakel, Berlin 2007, 6–17, hier 6.