
Doris Kolesch
im Interview mit Marcus Erbe

Stimme im Wandel: Postpandemisches Theater und Mediatisierung

Frau Kolesch, Sie beschäftigen sich seit vielen Jahren mit der Ästhetik und Medialität von Stimme. Lebhaft in Erinnerung geblieben ist mir persönlich eine Tagung 2002 in Köln. Dort hielten Sie einen Vortrag¹, in dem Sie sich unter anderem gegen die apodiktische Gleichsetzung von Subjekt und Stimme aussprachen. Nun kommt es in der kunst- und kulturwissenschaftlichen Stimmforschung zuweilen immer noch vor, dass vokale Phänomene entlang der gesellschaftlich vorherrschenden binären Geschlechterordnung als Ausdruck einer spezifischen Identität gewertet werden, statt die Stimme unter Einbeziehung fluider Persönlichkeitskonzepte zu dekonstruieren. Oder es entstehen ganz andere Hierarchien, weil zum Beispiel die vermeintlich natürliche menschliche Stimme gegen technisierte oder synthetische Stimmen ausgespielt wird. Dabei zeichnet es sich – insbesondere durch den Einsatz von Deep-Learning-Technologien – schon jetzt ab, dass die auditive Unterscheidbarkeit von ‚realem‘ und artifiziellem Stimmklang nicht auf ewig gegeben sein wird. Wie stehen Sie heute zur Frage nach dem Verhältnis von Stimme, Körper und Subjektivität?

Während es über Jahrhunderte hinweg ein unerfüllbarer Traum, eine Sehnsucht und Imagination war, die menschliche Stimme lebensecht nachzubilden, sind wir heute wohl zum ersten Mal in der Menschheitsgeschichte in der Situation, dass wir künstliche, technisch hergestellte Stimmen nicht mehr sicher und trennscharf von vermeintlich natürlichen Stimmen unterscheiden können. Ich sage vermeintlich natürliche Stimmen, denn meines Erachtens ist es ein besonderes Charakteristikum unserer Beziehung zu unserer eigenen Stimme, dass uns die Historizität und kulturelle, auch technische Gewordenheit unserer eigenen Stimme – und damit auch von Stimmen allgemein – nicht oder nur sehr bedingt bewusst ist. Unsere Stimme ist, im mehrfachen Wortsinne, natürlich künstlich: Sie ist das Resultat körperlicher, physiologischer, biologischer, auch hormoneller Voraussetzungen, zugleich aber auch kultureller Techniken, Konventionen, regionaler oder auch klassen- und geschlechtsbezogener Redeweisen u.v.m.

Während man davon ausgehen kann, dass zum Beispiel die Historizität und kulturelle Gemachtheit bestimmter äußerlich sichtbarer Körperbilder und Körperideale den meisten Menschen – und nicht nur einigen Spezialist*innen oder Expert*innen, die sich damit beruflich oder aus anderen Gründen intensiv beschäftigen – bewusst ist, scheint mir dies nicht in gleicher Weise für die menschliche Stimme zuzutreffen. Vielleicht hat dies mit der Flüchtigkeit des Stimmklangs zu tun und damit, dass wir uns nicht beständig mit historischen Aufnahmen unserer eigenen Stimme oder mit historischen Audioaufnahmen verklungener Stimmen beschäftigen, die ja – im Vergleich zu visuellen Reproduktionstechniken – deutlich rezenter sind. Vielleicht hat dies aber auch damit zu tun, dass wir uns selbst, phänomenologisch gesprochen, immer auch stimmlich gegeben sind, dass unsere Stimme also in ganz anderer Weise als Teil unseres Selbstverhältnisses und unserer Identität erlebt wird als andere Körperteile, da die Stimme als Schwellenphänomen zwischen Physis und Psyche, zwischen Sinnlichkeit und Sinn, zwischen Materie und Geist, zwischen Index und Symbol zugleich individuell *und* sozial ist, sie ist Ausdruck einer immer auch geschlechtlich konnotierten Individualität wie auch Organ elementarer Vergemeinschaftung.² Trotz der deutlichen Zunahme und Erweiterung stimmtechnischer Möglichkeiten und Tools in den letzten Jahren scheinen mir die Historizität und auch die technische Verfasstheit von Stimmen also noch immer kaum bewusst zu sein und weitgehend ignoriert zu werden. Ein kleiner Selbsttest vermag dies zu veranschaulichen: Wer hat ein Wissen oder auch ein Bewusstsein davon, wie die eigene Stimme vor fünf oder zehn oder – je nach Lebensalter – auch 20 Jahren klang? Bezüglich unseres Körpers sind uns Wachstums-, Veränderungs- und auch Alterungsprozesse durchaus bewusst – wie verhält es sich bezüglich der eigenen Stimme? Halten wir unsere eigene Stimme für weitgehend unveränderlich oder gehen wir davon aus, dass auch sie Veränderungs- und Alterungsprozessen unterworfen ist?

Die gegenwärtige Situation scheint mir also durch die Gleichzeitigkeit durchaus gegenläufiger Dimensionen charakterisiert zu sein: Zum einen wird die Stimme noch immer in einer besonderen Beziehung zum Subjekt aufgefasst, zum anderen nehmen nicht nur im Feld der Künste, sondern auch in lebensweltlichen Bereichen Situationen des technischen, mediatisierten Spiels mit der Stimme und dadurch eröffnete Freiräume, aber auch Irritations- und Dekonstruktionspotenziale zu. Die enge Verbindung von Stimme und Subjektivität wird dabei insbesondere durch Verfahren beispielsweise des Voice Over, der Trennung von Stimme und Äußerungsinstanz, oder auch durch technische Filter infrage gestellt, die z.B. auf Social-Media-Plattformen wie Instagram auf einfachste Weise und inzwischen auch ohne besonderes technisches Equipment oder Know-how eingesetzt werden können und Stimmen in „Helium“- , „Giant“- oder „Robot“-Stimmen transformieren. Auch popu-

lärkulturelle Phänomene wie die enorm erfolgreiche künstliche Gesangsstimme Miku Hatsune des Software-Synthesizers Vocaloid 2, die zudem als virtuelle Figur zu einer Pop-Ikone wurde, regen meines Erachtens stark dazu an, naturalisierende und essenzialisierende Konzepte von Stimme zu überdenken.

Ihre Heimatdisziplin ist die Theaterwissenschaft. Um die nächste Frage historisch etwas einzugrenzen: Welche Tendenzen der Arbeit mit Stimme lassen sich im Gegenwartstheater beobachten?

Da die Theater wie die gesamte Kunst- und Kulturszene in besonderer Weise von der Corona-Pandemie betroffen und in ihrer Existenz und ihrem Selbstverständnis gefährdet wurden, möchte ich meine Antwort mit Blick auf die Perspektiven von Theater in einer postpandemischen Zeit formulieren: Ich denke nämlich, dass das Gegenwartstheater und die Gegenwartsperformance insgesamt durchaus von den stimmlichen und stimmtechnischen Experimenten der letzten zwanzig bis dreißig Jahre lernen könnten. Ende des 20. Jahrhunderts, als immer mehr Theaterinszenierungen dazu übergingen, mit Mikrofon, Microports und anderen akustischen Verstärkungs- bzw. (Re-)Produktionstechniken zu arbeiten, konnte man in Pausengesprächen, aber auch in Rezensionen nicht selten eine Abwertung solcher stimmtechnischer Experimente und Verkörperungsformen hören bzw. lesen. Dies hat sich – glücklicherweise – radikal geändert: Die Erkundung und Entfaltung technisierter Stimmen gehört zum integralen Bestandteil des Gegenwartstheaters, und entsprechende Audiotechniken sind in ihrer Vielfalt nicht mehr von den Bühnen wegzudenken.

So trennt das Theater von Susanne Kennedy – um hier nur ein Beispiel unter vielen zu nennen – strikt zwischen Stimme und Schauspieler*in, indem vorab aufgenommene Stimmen aus dem Off eingespielt werden, während die – häufig uniform maskierten – Schauspieler*innen stumme Gesten des Sprechens mimen. Die Verwendung verzerrender, maschineller oder roboterhafter Stimmeffekte, gepaart mit einer schauspielerischen Bewegungssprache, die eher an Avatare und künstliche Figuren denn an Menschen aus Fleisch und Blut erinnert, führt dazu, dass Schauspiel hier weniger als Menschendarstellung in den Blick kommt, sondern als Versuch der Imitation, der Darstellung und Verkörperung von Avataren, Robotern oder menschenähnlichen Maschinen. Diese grundstürzende Umkehrung etablierter Hierarchien und Bewertungen – nicht mehr das Menschliche wird hier nachgeahmt, sondern das Künstliche als gegenwärtige Form des Menschlichen – zeigt, dass auch das Theater seine Zukunft wahrscheinlich nicht in einer Ablehnung oder gar Ab-

schottung von zeitgenössischen Techniken und Technologien finden wird, sondern vielmehr gerade in der spielerischen, kritischen und klugen Auseinandersetzung mit den technischen Möglichkeiten, die unser gesamtes Leben zunehmend prägen und uns alltäglich zur Verfügung stehen (ein Blick in die Theatergeschichte zeigt übrigens, dass Theater von Anbeginn an in der Auseinandersetzung mit jeweils zeitgenössischen Techniken stattfand).

Weshalb ist dieser Umstand für ein Theater nach der Pandemie so wichtig? Weil in der Pandemie die theatrale Kunst der Versammlung keinen Möglichkeitsspielraum, sondern eine potenzielle Gefahr darstellte. Wenn das gemeinsame Zusammenkommen von Menschen in leiblicher Ko-Präsenz in einem geteilten Zeit-Raum zum gesundheitlichen Risiko wird, dann steht Theater grundsätzlich infrage. 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 abgesichert 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. Ich gehe mithin davon aus – oder hoffe es zumindest –, dass das Gegenwartstheater sich noch weit intensiver und auch grundsätzlicher als bislang mit den Chancen und Potenzialen sowie natürlich auch den möglichen Risiken oder Gefahren digitaler und hybrider Formen und Formate auseinandersetzt und dass es erkundet, inwiefern Theater auch jenseits der leiblichen Ko-Präsenz möglich ist. Die selbstverständliche Verwendung von Stimmtechniken und Stimmtechnologien im Theater der letzten dreißig Jahre könnte hier – vergleichbar der seit über hundert Jahren geradezu zur Voraussetzung für Theater gewordenen Elektrifizierung³ – dazu beitragen, Hemmschwellen abzubauen und in kritischer Weise offen zu sein für weitere technische Erkundungen und Entwicklungen.

In verschiedenen musikalischen Kontexten sowie in der Performancekunst zeigt sich seit geraumer Zeit ein reflektierter Umgang mit aktuellen Voice-Technologien. So verwendet Holly Herndon eine selbst programmierte Stimmen-KI. Diese basiert auf Audiosamples mehrerer Menschen in unterschiedlichen Erregungszuständen und dient Herndon zur überindividuellen Erweiterung ihres sängerischen Ausdrucksspektrums. Lauren Lee McCarthy wagt in ihrer Performance LAUREN das Experiment, zu einer menschlichen Version von Amazons Alexa zu werden. Von Ian Hatcher gibt es äußerst

humorvolle Sprechstücke, in denen er den distinkten Tonfall von Computerstimmen perfekt nachahmt. Geschieht Vergleichbares im Bereich der Theaterstimme?

Nach meinem Kenntnisstand nehmen auch im Theater die Auseinandersetzungen mit KI auf verschiedenen Ebenen zu. Da gibt es zum einen dramaturgische Experimente mit KI, beispielsweise dem Textgenerierungssystem Generative Pre-Trained Transformer, kurz GPT, das inzwischen schon in der dritten Version existiert. So hat das Kollektiv CyberRäuber in seiner Inszenierung *Prometheus unbound* GPT quasi als Live-Autor genutzt, und das Theater Augsburg, das als eine der ersten größeren deutschen Theaterinstitutionen eine Projektleiterin für Digitale Entwicklung installiert hat und digitales Theater zu einer eigenständigen Sparte ausbauen will, experimentiert nach Aussagen von Tina Lorenz, die die digitale Entwicklung des Augsburger Theaters maßgeblich mitverantwortet, mit dem Einsatz von GPT 3. Auch für die Aufführung *reconstruct:alan_turing* vom Büro für Eskapismus, die auf den Ruhrfestspielen 2021 als interaktives Live-Game auf Zoom erlebbar war, wandte sich eine künstliche Intelligenz mit Frauenstimme an die bis zu 15 Spielteilnehmer*innen und interagierte stimmlich mit ihnen. Im Bereich stimmlicher KI-Experimente finde ich persönlich *Die Müller-Matrix* sowie das *Müller-Fon* der Performance-Gruppe Interrobang besonders spannend: *Die Müller-Matrix* fand als interaktive Audio-Installation während des Festivals „Heiner Müller!“ 2016 im Foyer des HAU 2 des Theaters HAU Hebbel am Ufer in Berlin statt und wurde 2021 als Telefonversion weiterentwickelt. In diesen Arbeiten konnte man sich per Telefon mit einem Heiner-Müller-Cyborg unterhalten, der Fragen der Teilnehmer*innen mit digitalisierten und montierten O-Tönen Heiner Müllers beantwortete. So spricht eine künstlich geschaffene Figur namens Herr Müller mit der Stimme des toten Heiner Müller über gegenwärtige Fragen von Theater, aber auch über Europa oder über Ökonomie. Diese Arbeit thematisiert auf künstlerisch und technisch avancierte Weise aktuelle Problemfelder und Phänomene wie Autorschaft, Theater als Beschwörung der Toten, Geschichte als Geschichte unerfüllter Sehnsüchte, die bisweilen gespenstische Insistenz von Stimmen, aber auch die zunehmende Macht von Algorithmen.

Im eingangs erwähnten Vortrag dachten Sie auch über die Rolle der stimmlichen Interaktion bei zwischenmenschlichen Begegnungen und beim Stiften von Nähe, aber auch von Distanz nach. Das war rund 17 Jahre vor Corona. Mit dem Ausbruch der COVID-19-Pandemie wurden diese Kategorien – Begegnung, Nähe, Distanz – plötzlich auf neue Weise relevant. Geradezu irrelevant wurde hingegen die öffentliche Teilhabe an künstlerischen Aufführungen. Nahezu alle Kulturbetriebe mussten sich etwas einfallen lassen, um das jeweilige Angebot dennoch im Bewusstsein des Pu-

blikums wachzuhalten. Wie ging speziell die Theaterszene mit dieser Situation um?

Ich habe schon ausgeführt, dass viele Theater und Performances mit digitalen Möglichkeiten experimentierten bzw. diese nutzten. Dabei kam es zu einer großen Varianz und Bandbreite: 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 nicht sehen hatte können, weil sie vor der eigenen Geburt stattgefunden hatten, zumindest als Videoaufnahme am heimischen Rechner zu verfolgen. Andere Theater hingegen experimentierten mit unterschiedlichsten Formen digitaler Aufführungen. Sie erprobten geeignete Plattformen und Formate, spielten mit hybriden Aufführungsvarianten, streamten Aufführungen oder entwickelten ganz neue, digitale Theaterformate wie *werther.live* des Freien Digitalen Theaterprojekts. Goethes Geschichte um die Liebesleiden des jungen Werther wurde hier mittels Splitscreen, WhatsApp, Sprachnachrichten, Zoom, Skype oder auch eBay in die durch und durch mediatisierte Welt des 21. Jahrhunderts transponiert und der Desktop wurde zur Bühne. Diese 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 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.“⁴ 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.

Besonders bemerkenswert an der Situation der Theater in der Pandemie finde ich 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 Kulturstaatsministerin oder auch führende Theaterkritiker*innen), davon sprachen, dass die Theater geschlossen seien, und suggerierten, dass in ihnen quasi nichts stattfindet, waren die Theaterhäuser zwar zu, aber doch höchst aktiv, erprobten technische Möglichkeiten und digitale Plattformen und entwickelten unter Hochdruck neue, zumeist digitale Aufführungsformate. Zum anderen hat meines Erachtens mit der Pandemie auch eine Verschiebung des Fokus stattgefunden: Stand bislang vor allem die künstlerische Aufführung produktions-

distributions- wie rezeptionsseitig im Zentrum, bewirkte die Pandemie, dass Theater und Publikum sich vor allem fragten, wie sie zueinander kommen können, und dass die Theater insbesondere Formen der Ansprache und Aktivierung des Publikums sowie des Kontakts mit ihm eruierten. Diese medialen Fragen führten immer die politische Dimension und Funktion von Theater mit sich und stellten die gemeinsam geteilte Form der sozialen Zusammenkunft als wesentliches Moment des Politischen heraus.

Gerade unter stimmlichen Aspekten darf aber abschließend nicht unerwähnt bleiben, dass einige Theater auch bewusst andere, nicht dominant digitale Wege eingeschlagen haben. So wollte Wajdi Mouawad, der künstlerische Leiter des Théâtre de la Colline in Paris mit seinem Format *Bouche à oreille* (*Ins Ohr geflüstert*) eine Art stimmlichen Ariadne-Faden zwischen Menschen knüpfen: Am Telefon wurde nach Art des Kinderspiels *Stille Post* von Mouawad eine circa zwanzigminütige Erzählung einem Dialogpartner erzählt, die dann zwischen Künstler*innen und Zuschauer*innen am Telefon immer weitererzählt wurde, mal relativ getreu dem Gehörten, mal relativ frei, je nach Entscheidung der Erzähler*innen. Am Schluss sollte die Geschichte, die eine spielerische, poetische Gemeinschaftsarbeit darstellte, wieder zu Mouawad zurückkommen und als Inszenierung gezeigt werden.

Wurden in den genannten Projekten bestimmte digitale Mittel bevorzugt eingesetzt? Und welche Möglichkeiten gibt es, das Publikum in einem häuslichen Umfeld überhaupt zu aktivieren?

Das Spannende ist ja, dass man grundsätzlich davon ausgehen kann, dass Theater und Performance alle möglichen digitalen Mittel ausprobieren, dass es hier also a priori keine Einschränkung gibt, zumindest wenn Fragen der finanziellen und technischen Verfügbarkeit geklärt sind. Verlegten sich, wie schon erwähnt, einige Theater aufs Streamen, so boten andere Zoom-Aufführungen und kombinierten vielfach auch verschiedene, aus den sozialen Medien bekannte Nutzungsweisen wie Chats, Emojis o.ä. und nutzten gebräuchliche Apps wie WhatsApp, Instagram oder Telegram. 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 Theaterhaus und ein verstreutes Online-Publikum zu Hause auf je unterschiedliche Weise eine Aufführung verfolgten.

Bezüglich der Aktivierung des Publikums gibt es dabei zahlreiche Herausforderungen: Formen des interaktiven, partizipativen und immersiven Theaters haben in den letzten Jahren und Jahrzehnten verstärkt Fragen der 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. In den sozialen Medien wiederum sind Interaktion und Gleichzeitigkeit bzw. Multitasking nicht die Ausnahme, sondern die Regel. Man könnte also sagen, in den theatralen Online-Formaten, wie sie insbesondere während der Pandemie erprobt und entwickelt wurden, kamen konfigrierende Publikumsaktivitäten und Publikums-erwartungen zusammen. Hier werden die nächsten Monate und Jahre entscheiden, ob die digitalen Theaterformate sich bezüglich digitaler Infrastruktur, aber auch bezüglich Netiquette den sozialen Medien angleichen, oder ob es hier eigene, ja eigensinnige Entwicklungen gibt, die in einer hybriden Weise Praktiken des analogen Theaters wie der digitalen sozialen Medien verbinden und mischen.

Katherine Meizel thematisiert im vorliegenden Sammelband⁵ nicht nur die pandemiebedingt erschwerte kulturelle Teilhabe in Präsenz, sondern beleuchtet auch die positiven Effekte etwa von virtualisierten musikalischen Events unter dem Aspekt der Barrierefreiheit. Durch die notwendig gewordene Zunahme digitaler Angebote und die Verbreitung von Streaming- und Konferenzplattformen seien weitaus mehr Menschen mit Behinderung, chronischer Krankheit oder Sozialangst in die Lage versetzt worden, entweder Konzerten beizuwohnen oder mit anderen über das Internet zu musizieren. Denken Sie, dass digital realisiertes Theater langfristig ähnliche Chancen birgt?

Ich habe im Wintersemester 2020/21 und im Sommersemester 2021 anlässlich der Corona-Pandemie eine Online-Gesprächsreihe mit Theaterschaffenden aus Bosnien-Herzegowina, Brasilien, Deutschland, Iran, Israel, Japan, Polen und Südafrika durchgeführt.⁶ Dabei ging es vor allem um den Austausch darüber, mit welchen je regional spezifischen Herausforderungen die Theater angesichts der globalen Corona-Pandemie konfrontiert waren und wie sie darauf reagiert haben. Eigentlich alle Gesprächspartner*innen bestätigten, dass digitale Theaterangebote ein zentrales Mittel darstellten, damit Theater in der Pandemie weiterhin künstlerisch aktiv und in Kontakt mit ihrem Publikum bleiben konnten. Zudem bestand Konsens, dass mit digitalen Formaten zahlreiche Barrieren und auch Ausgrenzungsmechanismen, die in herkömmlichen Theateraufführungen wirksam sind, abgebaut werden können. So gelang es während der Pandemie vielen Theatern, ein überregionales, nicht selten

internationales Publikum anzuziehen, und auch die Anzahl der Teilnehmer*innen, die digitale Streams, Zoom-Aufführungen u.ä. 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 aufgebrochen und verstärkt Publikum auch in ländlichen Gegenden erreicht werden. Und die in der Frage angesprochene Barrierefreiheit für Menschen mit Einschränkungen, chronischer Krankheit oder Sozialangst ist natürlich ein weiteres Argument, das für Online-Formate spricht und auch dafür, nach der Pandemie über die Gleichzeitigkeit von analoger Aufführung und digitalem Angebot nachzudenken, statt es als Entweder-Oder-Option aufzufassen. Aber auch weitere Barrieren wie ökonomische oder auch solche, die mit sozialer Klasse und Status oder dem Bildungshintergrund verbunden sind, konnten durch Online-Formate abgeschwächt werden. Nicht zuletzt bieten sich für die Theater mit digitalen Formaten durchaus auch Chancen, 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- bzw. auszuschalten, ist ebenfalls ein starker Eingriff in den Handlungsspielraum der Zuschauer*innen). Während klassische Theateraufführungen tendenziell eher von einem älteren Publikum rezipiert werden, scheinen digitale Formate stärker vor allem jüngere, mit sozialen Medien lebensweltlich vertraute Zuschauer*innen anzuziehen. Auch im digitalen Raum sind die Theater mithin mit einer Entwicklung konfrontiert, die sich seit längerem abzeichnet, nämlich einer zunehmenden Diversität und Heterogenität von Theaterpublika und einer Zerstreuung der öffentlichen Sphäre in vielfältige, partielle Öffentlichkeiten.

Anmerkungen

- ¹ Publiziert 2003 als Die Spur der Stimme. Überlegungen zu einer performativen Ästhetik. In: Medien/Stimmen. Hrsg. von Cornelia Epping-Jäger; Erika Linz. Köln: DuMont. S. 267-281.
- ² Vgl. hierzu auch Kolesch, Doris; Krämer, Sybille (2006): Stimmen im Konzert der Disziplinen. Zur Einführung in diesen Band. In: Stimme. Annäherung an ein Phänomen. Hrsg. von Doris Kolesch; Sybille Krämer. Frankfurt am Main: Suhrkamp. S. 7-15.
- ³ Vgl. dazu Otto, Ulf (2020): Das Theater der Elektrizität. Technologie und Spektakel im ausgehenden 19. Jahrhundert. Stuttgart: Metzler.
- ⁴ Twitterankündigung des Burgtheaters Wien. Zit. nach Netztheater. Positionen, Praxis, Produktionen. Hrsg. von der Heinrich-Böll-Stiftung und nachtkritik.de. Berlin 2020. S. 10.
- ⁵ Siehe den Beitrag *Voice and the Selves of Technology* im Abschnitt *Stimmforschung heute*, S. 19-35.
- ⁶ Die Veranstaltung fand im Rahmen des Exzellenzclusters *Temporal Communities. Doing Literature in a Global Perspective* statt. Siehe dazu: <https://www.temporal-communities.de/news/event-series-theatre-during-the-pandemic.html> [zuletzt aufgerufen: 18.10.2021].

Der vorliegende Aufsatz entstammt der Publikation

Marcus Erbe / Aycha Riffi / Wolfgang Zielinski (Hrsg.)

Mediale Stimmwürfe

Perspectives of Media Voice Designs

Schriftenreihe Digitale Gesellschaft NRW, Bd. 7

Kopaed Verlag, 2022

ISBN 978-3-96848-642-0
