

Das Theater hatte schon immer einen gesunden Appetit auf die Kunstformen in Nachbars Garten. Es hat sich von je her andere „Medien“ einverleibt, nahm Anleihen bei Architektur und Malerei, Mode und Wohndesign, elektrischem Licht und Lasertechnik. Doch mit den „neuen“ Medien, mit jenen digitalen Fiktions- und Kommunikationstechniken also, die mit minimalem materiellen Aufwand weitestverzweigte Strukturen und Szenarien erschaffen können, scheint es erstmals Verdauungsprobleme zu geben. Denn diese Medien sind so mächtig und volatil, dass nahezu alles möglich scheint. Natürlich kennen auch sie ihre genuinen Kunstformen. Aber was sie vor allem auszeichnet, ist ihr Potential der virtuellen Mimikry und der kommunikativen Reichweite: Sie verändern unsere soziale Wirklichkeit so rasant, dass das gute alte Theater in Gefahr gerät, den Anschluss zu verlieren. Oder sich zu verschlucken an all den Spielereien, die sich ihm plötzlich eröffnen. Oder auch: verschluckt zu werden. In der virtuellen Parallelwelt „Second Life“ beispielsweise, vor ein paar Jahren das Eldorado der Online-Feaks und digitalen Geschäftsleute, haben sich die Bewohner ihr eigenes virtuelles Theater erbaut – das erstaunlicherweise ziemlich altmodisch aussieht (siehe nebenstehende Fotos). Im Schwerpunkt **Theater und digitale Wirklichkeit** fragen wir nach der spannungsvollen Wechselbeziehung zwischen Theaterdramaturgie und Medienästhetik.



ULF OTTO

Rastlos auf der Datenautobahn

Die Zukunft des Theaters in der digitalen Ökonomie

Es ist nicht lange her, da schwärzten die Magazine von einem zweiten Leben im Internet. Euphorisierte Geisteswissenschaftler beschworen den Cyberspace als technologische Form Gottes – und kulturpessimistische Feuilletonisten fürchteten, dass junge Leute massenhaft zu Gewalttätern würden, weil sie statt „Friends“ zu schauen lieber „World of Warcraft“ spielten. – Der Hype um die digitalen Maskeraden schien schon damals mehr über die Printmedien zu sagen, als dass es wirklich etwas über die digitalen Welten erzählt hätte. Doch rückblickend wird noch deutlicher, dass die vielfach beschworene virtuelle Realität nur eine bunte Blase war, die davon abgelenkt hat, dass die neuen Medien längst dabei waren, eben jene Wirklichkeit, die wir als die eigentliche verstanden hatten, einem weitgreifenden und tiefreichenden Veränderungsprozess zu unterwerfen. Das Ende dieses Transformationspro-





1–3 | Screenshots des „Rose Theatre“ aus der virtuellen Parallelwelt „Second Life“.

zesses aber ist noch lange nicht absehbar, und allein schon deshalb sind wir noch immer dabei, ihn eher zu erleben als zu erkennen.

So haben wir in den letzten Jahren erlebt, dass es das Netz noch nicht einmal in technischer Hinsicht wirklich gibt und es stattdessen viele Netze sind, in die wir inzwischen eingesponnen sind und die nicht gewillt sind, vor unserer Lebenswelt halt zu machen. Längst sind die digitalen Maschinen keine in schwarzen Kästen eingehetzten Rechenmaschinen mehr, die sich hinter Bildschirmen und Tastaturen verbergen. Die Maschinen sind mobil geworden, sinnlich und sozial: Computing ist *ubiquitous* und *pervasive* geworden – wie es in Forschung und Industrie heißt: allgegenwärtig und durchdringend. Maschinen lernen zu

lernen, das Internet der Dinge breitet sich aus, und die unter 50-Jährigen können sich schon mal an den Gedanken gewöhnen, dass ihre Betreuung später einmal von Robotern in Plüsch übernommen werden wird. Vor allen Dingen aber zeigt sich die durchgreifende Digitalisierung der Kultur dort immer häufiger, wo keine Computer mehr zu sehen sind. Die neuen Formen, Arbeit und Freizeit zu organisieren, haben sich längst in die Denkweisen, Wahrnehmungsmuster und Gefühlswelten niedergeschlagen.

Das hat nicht zuletzt zu einer gewaltigen Restrukturierung sozialer Gefüge geführt, die sich zunehmend als verteilte Interessengruppen statt als örtliche Gemeinschaften konstituieren und Teilhabe weniger durch Anwesenheit als durch Erreichbarkeit garantieren. Wichtiger als der Raum, in dem man verkehrt, ist die Szene geworden, in der man vernetzt ist. Das Theater aber, das so lange bemüht war, auf der Szene die Gesellschaft vor der Gesellschaft auftreten zu lassen, ist selbst zu so einer partikularen Szene geworden. Macher und Besucher gehören in steigendem Maße der gleichen Gruppe an, die sich durch gemeinsame Codes, Überzeugungen und Lebensweisen von anderen Szenen abhebt. Damit aber wird die gesellschaftliche Zentralstellung, auf die sich Theater – trotz aller Randständigkeit gegenüber den Massenmedien – noch immer berufen konnte, zunehmend fragwürdig. Und das ist mehr als nur ein Darstellungsproblem. Denn die Frage ist nicht mehr nur, wie sich beispielsweise globale Wirtschaftsprozesse, die den Handlungen der Politiker schon länger den Rang abgelaufen haben, noch in szenische Vorgänge übersetzen lassen, sondern grundsätzlich: welchen Ort diese feierabendliche Raumzeit des Theaters im städtischen Leben noch einnehmen kann. Denn die Zuschauer drohen dem Theater ja deshalb abhanden zu kommen, weil die bürgerliche Mittelschicht nicht nur individuell, sondern auch als Institution der Pensionierung entgegen geht.

Das aber, was nachwächst, findet den Weg ins Foyer nicht nur deshalb immer seltener, weil es an Bahnhof oder Flughafen in der Lounge festsetzt und mit der Aktualisierung von Profilsseiten beschäftigt ist, sondern auch weil Politik und Geschäft längst anderswo stattfinden. Dort aber sind die gefestigten Identitäten, wie sie das Theater in der sesshaften Schau empfindsamer Rollenspiele idealiter zu vergewissern wusste, kaum noch nutzbar. Selbstfindung vollzieht sich in der Informationsgesellschaft stattdessen als flexible Verbesserung der eigenen Performance und ihrer medialen Aufbereitung als Profil. Und das bezeichnet längst mehr als nur den individuellen Zugang zum sozialen Netzwerk. „Why go to a party, if you don’t get your picture taken?“ fragt sich Anfang des Jahrtausends eine junge Frau in der *New York Times* und bringt damit auf den Punkt, wie sich Darstellung im Alltag verändert hat. Die mediale Verarbeitung ist nicht länger sekundär zum sozialen Ereignis, sondern sie ist das Ereignis selbst. Anders als im Fotoalbum finden sich in der *Timeline* auf *Facebook* nicht mehr nur die Abbilder eines vergangenen Lebens, sondern es ist das Leben selbst, das sich dort gegenwärtig in den Bildern vollzieht. Das aber hat zur Folge, dass Darstellung, die sich in den Parametern klassischen Schauspiels abspielt, und die die zurückgenommene Rezeption der herausgestellten Virtuosität gegenüber stellt, als zunehmend unzeitgemäß erscheint. Ästhetische Erfahrung wird, will und muss immer mehr in der eigenen Performanz erlebt werden, mit der sich abbildungsfrei an Medienalltag und Alltagsmedien anknüpfen lässt.

Konnte Brecht Anfang des 20. Jahrhunderts noch feststellen, dass der Filmsehende Theater anders schaut, muss man hundert Jahre später konstatieren, dass die Netznutzer Theater anders gebrauchen: Sie wollen, ja sie müssen mitmachen. Die Kompetenzen mitfühlenden Nachvollziehens oder distanzierter Reflektierens bringen im lebensweltlichen Kontext wenig, führen eher zu

Anpassungsschwierigkeiten in einer Gesellschaft, die von ihren Akteuren vor allen Dingen verlangt, ihr performatives Potential zu entfalten. Nicht zuletzt deshalb erscheinen heute auch die Experimente am Zuschauer der *Gießener Schule* rückblickend zukunftsweisend. Wenn der Zuschauer am Anfang einer Inszenierung von *SheShePop* auf der Bühne steht oder sich am Ende von *Gob Squads* theatralen Installa-

um bestimmen lassen, wie es das 20. Jahrhundert lange Zeit versucht hat. Dass Theater immer *live* sei, wie es der Werbeslogan des Deutschen Bühnenvereins behauptete, hilft angesichts der aktuellen Situation ebenso wenig weiter wie die Stilisierung des Theaters zum plurimedialen Hypermedium. Beides kommt über Rechtfertigungsdiskurse nicht hinaus und übersieht, dass Theater vor der Aufgabe steht,

Publikum der bürgerlichen Öffentlichkeit sein wird.

Der neue Ort des Theaters kann nur ein „glokaler“ sein: lokal und global zugleich. Ein Ort, der es versteht, sich zur Lebenswirklichkeit seiner unmittelbaren Umgebung hin zu öffnen und es gleichzeitig schafft, über die Provinzialität des deutschen (National-)Theaters hinauszukommen.

tionen im Video wiederfindet – und damit auch einen Teil der Verantwortung für die Vorstellung übertragen bekommt –, scheint er irgendwie auch in der heutigen Arbeitswelt angekommen, in der auch die Mitarbeiter aus den hintersten Reihen auf die Performance des Unternehmens verpflichtet werden. Und auch *Rimini Protokolls* Erhebung des Laien zum theatralen *ready-made* enthält aus dieser Perspektive ja die ambivalente Botschaft, dass auch die nicht so hippen Menschen noch performativen Mehrwert und damit gesellschaftliche Relevanz erlangen können.

Die Herausforderungen durch die neuen Medien sind insofern nicht nur ästhetischer, sondern auch institutioneller Art. Es sind nicht nur neue Themen und Formen, die auch dort immer schon entstehen, wo sie noch nicht reflektiert werden, sondern neue Fördermodelle, neue Ausbildungskonzepte, neue Legitimationsnöte, die die Theater heimsuchen. Denn Theater scheint sich angesichts der Digitalisierung neu verorten zu müssen. Dieser neue Ort des Theaters aber wird sich nicht mehr entlang der Alternative zwischen zwischenmenschlichem Refugium und avantgardistischem Laboratori-

nicht nur ein neues Publikum zu finden, sondern sich als ein sozialer Ort neu zu erfinden. Denn fraglich ist ja vor allem, wo diese Musentempel, die das 19. Jahrhundert als freistehende Zeichen bürgerlichen Emanzipationserfolges in den Stadtmitten verankert hatte, heute eigentlich stehen.

Schaut man sich in den letzten Jahren die erfolgreichen Versuche an, Theater zu machen – und darunter mehr zu verstehen als das konsequente Herausbringen einer variablen Anzahl von Inszenierungen –, dann wird deutlich, dass dieser neue Ort des Theaters eigentlich nur ein *glokaler* sein kann: lokal und global zugleich; ein Ort, der es versteht, sich zur Lebenswirklichkeit seiner unmittelbaren Umgebung hin zu öffnen und es gleichzeitig schafft, über die Provinzialität des deutschen (National-)Theaters hinauszukommen. Und dazu braucht es natürlich erstmal keine Computer auf der Bühne und kein Stück über Facebook, das die Aktualität des Theaters in die Welt hinausschreit, sondern eher ein Theater, das in unserer distribuierten Wirklichkeit noch vorzukommen vermag und darum weiß, dass sein Publikum, wie immer es in Zukunft auch aussehen mag, nicht mehr das imaginäre *eine*

Eine Überlegung wert wäre vielleicht ein Theater als Begegnungsstätte von Parallelgesellschaften, das sich von elitärem Kunstanspruch und überheblichem Bildungsvorsatz verabschiedet und sich in der Bejahung von Differenz übt; ein Theater als Ort eines körperlichen Denkens, das trotz aller computationalen Intelligenz auf der Komplexität und Geschichtlichkeit der Dinge besteht und der fortschreitenden Optimierung der Systeme die Widersprüchlichkeit und Konflikthaftigkeit der Geschehnisse entgegenhält; ein Theater, das sich auch dem naiven Glauben widersetzt, dass technische Entwicklungen keine Ideologie in sich trügen und man einfach damit weitermachen könnte, der Mediengesellschaft den moralisierenden Spiegel vorzuhalten, den Verlust der eigenen Ideale zu betrauern oder an die gottgegebene Progressivität der Kunst zu glauben – während man jedoch gleichzeitig der neoliberalen Rechtfertigungslogik hinterher eilt und meint, sich mit immer besseren Zahlen unter Beweis stellen zu können. – Vielleicht müsste man daher das deutsche Stadt- und Staatstheater zu einem transnationalen Asyl für Flüchtlinge des Neoliberalismus umbauen, zu einer Art kultureller Arche Noah, in der das Überleben der verschiedenen Spezies nicht numerisierbarer Wissensformen gesichert werden könnte – um damit nach dem Kollaps des globalen Finanzsystems den Wiederaufbau beginnen zu können.

Ulf Otto, Dr. phil., ist Kulturwissenschaftler am Institut für Theater und Medien der Universität Hildesheim. Forschungsschwerpunkte sind die Konjunktionen von Theater- und Technikgeschichte, kollektiven Geschichtsdarstellungen in Reenactments und Theorie und Geschichte theatraler Praktiken. Mitte des Jahres erscheint im transcript-Verlag die Monographie „Internetauftritte. Eine Theatergeschichte der neuen Medien“, die sich mit den durch die Digitalisierung ausgelösten Umbrüchen im Theatralitätsgefüge beschäftigt.

