Lars Koch und Julia Prager

Neben, entlang, ent-gegen: Fluchtbewegungen, Stillsetzungen und Fortgänge pandemischer Versammlungsdynamiken von Theater und Protest

Mehr noch als eine bestimmte Positionierung zeigt *para* – aus dem Griechischen kommend und so viel wie ‚neben, entlang, ent-gegen‘ meinent – relationale Bewegungen an. Die spezifische Relationalität dieser Verlaufsformen ergibt sich aus ihrem dependären wie auch widerständigen Verhalten, mit anderen Bewegungen mitzuziehen oder ihnen auch entgegentzulaufen. Das Nachdenken über gesellschaftliche Konstellationen mit der „Denkfigur“¹ von ‚Paragesellschaften‘ einzuleiten, bringt damit einen Widerstand gegen eine Vorstellung von scheinbar kontinuierlich verlaufenden Prozessen der Kollektivierung oder statisch gedachter Kollektive zum Ausdruck, wie sie etwa eine begriffliche Setzung der ‚Parallelgesellschaft‘ suggeriert (vgl. van Eikels 2013, 12; Hill 2016). Gerade mit Blick auf gegenwärtige Modulationen zweier divergierender Versammlungsformen, dem Theater einerseits und Protestbewegungen andererseits, bietet der mediale Diskurs eine Fülle von Bezeichnungspraktiken auf, um in mehr oder weniger diffamierender Weise die jeweils Versammelten zu kollektivieren und dergestalt ‚parallelgesellschaftlich‘ zu rahmen: So werden Theaterhäuser und ihre jeweiligen Publika etwa unter dem Begriff der „demokratisch-linken Filterblase“ einer Suggestion von ‚Realität‘, ‚Common Ground‘ und ‚Mehrheitsgesellschaft‘ entrückt (vgl. u. a. Fiedler 2017; Wolf 2018).² Seit Beginn der Covid-19-Pandemie sehen manche das Theater aufgrund unterschiedlich streng umgesetzter Abstandsregeln in gesellschaftlichen Räumen, die die Häuser merklich von anderen Orten gesellschaftlichen Lebens distanzieren, sogar vollends zur „Eliteanstalt“ verkommen (vgl. Hierholzer 2020). Eine strukturell ähnliche Distanzierung von Teilhabenden ‚der‘ Gesellschaft vollzieht sich aber auch in der medialen Bezeichnungspraxis der merkwürdig heterogenen Versammlung jener, die geschlossen gegen die ‚Corona-Maßnahmen‘ auf die Bühne der Straßen und Plätze treten, wenn sie im noch ver-

1 Zum performativen Wissens-Potential von Denkfiguren vgl. insbesondere Haitzinger und Fenböck 2010.

2 Für das Verhältnis von politischem Theater und *safe space* vgl. unter anderem Malzacher 2020.

harmlosenden Jargon der BILD-Zeitung als „Chaoten“, im breiteren Medien-Echo als „Corona-Leugner“ oder mitunter als „Covidioten“ kollektiviert werden (vgl. beispielhaft *Bild online* 2020; Kiyak 2020; *Spiegel online* 2020).

Indessen ermöglichen die Bewegungen der freigestellten Vorsilbe *para* es, entgegen einer einfachen Kollektivierung und diskursiven Abspaltung von Gruppierungen jenen mitunter paradoxalen medialen, politischen, körperlichen wie affektiven Dynamiken nachzuspüren, die wir nicht als Ausnahme, sondern als Konstituens von Aushandlungen des Gesellschaftlichen verstehen wollen. Unter der Perspektive ‚paragesellschaftlicher‘ Dynamiken – so lautet unsere grundlegende Annahme – lassen sich Praktiken des Versammelns im Umfeld des Theaters und Protests zu pandemischen Zeiten innerhalb konkreter medial-räumlicher Konstellationen von Gesellschaft verorten und auf ihre (ab)spaltenden wie einenden Wirkweisen hin befragen. Ausgehend von Hannah Arendts Verständnis von Gesellschaft als Form interdependären Zusammenlebens, das sich nicht nur in Relation zu einer als Öffentlichkeit gefassten Sphäre verhält, sondern diese immer auch neu hervorbringt, wollen wir in diesem Beitrag zwei gleichsam ‚coronabedingte‘ und dennoch uneinholbar divergente Phänomene gemeinsam verhandeln: zum einen den Rückzug des Theaters und seiner Körper in den virtuellen Raum; zum anderen die auf körperliche Präsenz beharrenden und gegen die zum Schutz ‚der‘ Gesellschaft eingeführten Maßnahmen gerichteten Protestbewegungen. Mit und gegen Arendt fragen wir anhand konkreter Situationen nach den Transformationen von Öffentlichkeit und Privatheit bzw. von Intimsphäre, die ‚paragesellschaftliche‘ Dynamiken im bisherigen Zeit-Raum der Pandemie evozieren.

Von einer Momentaufnahme der Theatersituation aus stellen wir unsere Überlegungen im Verlauf jener drei Bewegungsformen an, die das Bedeutungsspektrum von *para* aufspannen und sich gewissermaßen auch als Chronologie der ‚pandemischen‘³ Versammlung einsetzen lassen.

3 Wir verwenden den Ausdruck hier und im Folgenden in Anlehnung an die Online-Konferenz zum ‚Postpandemischen Theater‘, die vom 11.–13. November 2020 als Kooperation des Literaturforums im Brecht-Haus Berlin und der Heinrich Böll Stiftung ausgetragen wurde und sich mit dem Theater *nach* der Pandemie auseinandersetzte. Wir fokussieren in diesem Beitrag jedoch auf theatrale, aber auch politische bzw. populistische Versammlungsformen *während* der Pandemie, wobei die adjektivische Bezeichnung auf das für diese Formen konstitutive Moment der ‚Corona-Krise‘ und die Maßnahmen ihrer Eindämmung abhebt.

1 neben

Mit Beginn der Pandemie und der Maßnahmen ihrer Eindämmung schien das Theater nicht allein am Rand des Geschehens, sondern vielmehr noch neben sich zu stehen. Als Körperkunst, als Kunst einer (wenn auch immer schon in Frage stehenden) Anwesenheit (vgl. u. a. Lehmann 1999, 13–14; Menke 2015; Siegmund 2015) gehörte es zu jenen Sparten gesellschaftlichen Lebens, die radikal stillgesetzt wurden. Damit wurde es auch seiner spezifischen künstlerisch-politischen Handlungsfähigkeit beraubt, besonders schnell auf das politische Geschehen zu reagieren. Dass gerade die zwangsverordnete Entschleunigung des Theaters zu einer breiteren Diskussion um ökonomische Bedingungen des niemals stillstehenden Betriebs vor dem Hintergrund einer letztlich auf Ausbeutung basierenden Kunstpolitik führten, war zu diesem Zeitpunkt noch nicht absehbar (vgl. u. a. Meier 2020).

Was zunächst beobachtbar wurde, war eine andere (ökonomische) Bewegung des Theaters, eine Art Rückzug in ein selbst-repräsentatives mediales Format – nicht das eines virtuellen Theaters, sondern eines des Speicherns und Abrufens, des Konsums. Viele Häuser boten eine Vielzahl an aufgezeichneten, mitgeschnittenen oder filmisch begleiteten Aufführungen zum Streaming an, was auch zur Folge hatte, dass dem Theater insofern neue Relevanz zuzukommen schien, als vermehrt Personen die Aufzeichnungen ansahen, die sonst eher selten oder sogar nie Aufführungen besuchten (vgl. Freund 2020).⁴

Nun lässt sich allerdings fragen, ob das denn überhaupt noch Theater sein konnte, was hier zu sehen war. Aufgezeichnet und seiner medialen Situation einer Versammlung von Körpern entrückt, schien das Theater seine es hervorbringende Flüchtigkeit zu einem gewissen Grad auf Dauer zu stellen – zumindest bis zum angekündigten Ablauf der Verfügbarkeit des Online-Streams. In paradoxer Weise schien es sich in seiner Flucht vor seiner Flüchtigkeit selbst auszusetzen, um in Erinnerung zu bleiben, um Aufmerksamkeit auf sich zu ziehen; vielleicht auch, um (sich) in die privaten Räume auszustrahlen, häusliche Isolation zu entgrenzen oder sogar Sorge zu tragen und damit in anderer Weise wirksam zu werden. Möglich scheint aber auch, das hier Gezeigte nicht nur als Ausdruck einer Erinnerung und zwangsverordneten Pause, sondern auch als Exposition von Flucht zu perspektivieren. Folgt man den Ausführungen Bettine Menkes und Juliane Vogels, dann bleibt die für die Eröffnung des theatralen

⁴ Diese Auffassung teilen die Ko-Autor*innen mit Bezug auf Befragungen der Studierenden, die an Online-Seminaren teilnahmen, in deren Rahmen auf das Online-Angebot der Theaterhäuser zurückgegriffen wurde. Andere Stimmen widersprechen hingegen der Ansicht, dass Streaming-Dienste neue Zuschauer*innen zu gewinnen vermögen (vgl. hierzu Glaap 2020).

Raums konstitutive Bewegung des antiken Theaters, das in seinen Tragödien Flucht bzw. Ankommen verhandelt und gerade erst verhandelbar macht, an ein strukturelles Moment der Flucht gekoppelt (vgl. Vogel und Menke 2018, 10–11). Die Auftritts- und Realisierungsform wird exponiert als jene des Kommens und Gehens. Gerade mit Blick auf die antiken Tragödien zeigt sich das Theater als „transitorischer Raum“, in dem die Personen – in einer Wendung Walter Benjamins – „fliehend auftreten“ (Vogel und Menke 2018, 10; Benjamin 2009, 72). Auch wenn die ‚Flucht‘ des pandemischen Theaters ins Virtuelle von anderen Fluchtbewegungen differenziert werden muss, so lässt sich die ebenso medienstrukturelle wie auch kunstpolitische Einsicht, dass Flucht, Jagd und Vertreibung die „Rückseite der Szene“ (Vogel und Menke 2018, 10) bilden, dennoch auf die Situation der virtuellen Ausstrahlung übertragen, insofern, als das, was auf dem Screen zu sehen war, von einer Flucht herkommt und zeugt. Dieses Gedankenspiel erlaubt einen weiteren Blick nicht nur auf die Prekarität einer Kunstform, die auf dem Körper und auf den damit verbundenen ökonomischen Existenzen gründet, sondern auch auf dem Ort des Theaters als konkretem Schutz- und Aufenthaltsraum für Fliehende. Während sich das Theater in den Jahren 2014 und 2015 zunehmend als eben ein solcher Raum etablierte, findet seine aktuelle Beschränkung und Virtualisierung auch vor dem Hintergrund des – um nur ein derzeit medial bedientes Beispiel zu nennen – niedergebrannten Lagers Moria auf Lesbos statt. Ein Ort, der das Fliehen im Übrigen nicht beendete, sondern nur für einen Moment lang auf katastrophale Weise stillstellte.

Anfangs war noch nicht absehbar, in welcher Weise der virtuelle Raum zu einem temporären Aufenthaltsort des Theaters werden könnte oder wie die Möglichkeit der technischen Entgrenzung der Szene zu seiner eigenen Theatralisierung beitragen würde. Was vom geflüchteten Theater hinter dem fortlaufenden Stream zunächst vernehmbar war, bezeichnet der japanische Künstler Taro Izumi als „weißes Rauschen“, also als jenes physikalische Phänomen der Überlagerung von Frequenzen, an dem sich ablesen lässt, dass die totale Stille nicht existiert, auch wenn die menschliche Wahrnehmung dies so empfinden mag. Für eine Multimedia-Installation im Baseler Museum Tinguely sammelte Izumi Tonaufnahmen aus Hunderten wegen des Corona-Lockdowns stillgelegten Theatersälen, die er zum „White Noise-Tutti“ zusammenstellte. Auf diese Weise verlieh er der Corona-Pandemie Töne, die nicht allein unangenehm „klingen“, sondern in besonderer Weise den Blick für den Verlust des Körperlichen öffnen: Eingepackt in eine raumfüllende Installation hinter einer durchbrochenen Postfach-Wand evozieren die Töne erst das Schauen in einen diffus ausgeleuchteten Theatersaal, der in seiner Verlassenheit auf seine Wiederbelebung warten muss. Gleichzeitig sind auf Videobildschirmen Esswaren zu sehen, die im Kühlschrank auf die Zubereitung warten. Im ausgestellten Warten, das sich hinter dem zu Schauenden ver-

birgt, sich hier jedoch klanglich aufdrängt und die Szene dominiert, wird die Unabgeschlossenheit der Flucht des Theaters, seine Prekarität erfahrbar;⁵ das Theater wird im kulturpolitischen wie ökonomischen Sinn zur ‚verderblichen Ware‘.⁶

Während also die theatrale Versammlung schlicht ausgesetzt und in einen Wartezustand versetzt wurde, ließ sich die Versammlungsfreiheit der Straße schnell zurückfordern: Schon Mitte April, noch im Verlauf der sogenannten „ersten Welle“ der Pandemie, hatte das Verfassungsgericht Karlsruhe mit Bezug auf eine zunächst behördlich untersagte Demonstration in Hessen klargestellt, dass die Versammlungsfreiheit trotz Pandemie nicht „verletzt“ werden dürfe (vgl. *Zeit online* 2020). Diejenigen, die hier den öffentlichen Raum qua körperlicher Anwesenheit reklamieren wollten, waren Personen, die unter dem Motto „Gesundheit stärken statt Grundrechte schwächen – Schutz vor Viren, nicht vor Menschen“ gegen die Schutzmaßnahmen zur Eindämmung der Pandemie antraten. Damit beanspruchten sie eine Freiheit für sich, die zunächst zu den Grundrechten demokratischer Beteiligung gezählt werden kann, wie sich jenem kleinen Absatz aus dem Brokdorf-Beschluss von 1985, der Leitentscheidung zur Demonstrationsfreiheit, entnehmen lässt: „Das Recht, sich ungehindert [...] zu versammeln, galt seit jeher als Zeichen der Freiheit, Unabhängigkeit und Mündigkeit des selbstbewußten Bürgers“ (Brokdorf Beschluss 1985, C I/2). Dieses Recht, so heißt es an dieser Stelle auch, sei eines der „vornehmsten Menschenrechte überhaupt“, ein unentbehrliches Funktionselement des demokratischen Gemeinwesens (Brokdorf Beschluss 1985, C I/2/a). In Anbetracht dieser Zeilen fallen paradoxe Dynamiken ins Auge, die in der pandemischen Situation nicht neuerdings, sondern lediglich verstärkt das Dilemma einer von Souveränität, Rationalität und Universalität geprägten Sprache zur Erfassung gesellschaftlichen Zusammenlebens ausstellen: Zunächst fällt die Vereinzelung „des Bürgers“ auf, der gleichzeitig aber auch als Teil eines Kollektivs und darüber hinaus eines Gemeinwesens angesehen wird. Die überaus pathetische Wendung des „Vornehmen“ untergräbt nicht allein den nüchternen Grundton des Beschlusses, sie scheint zudem eine Wertung respektive eine Bedingtheit des individuellen wie kollektiven Handelns einzuziehen. In den weiteren Ausführungen des Beschlusses wird dezidiert auf die Körperlichkeit der Versammlungsfreiheit abgehoben, hinter die das in der Regel die Meinungsfreiheit kennzeichnende „argumentative Moment“ zurücktritt (Brokdorf Beschluss 1985, C I/2/a). Daraus folgt die Begründung: „[D]ie Gefahr, dass solche Meinungskundgaben demagogisch mißbraucht und in fragwürdiger Weise emotionalisiert werden können“, dürfen nicht maßgeblich für die Einschätzung und damit auch nicht für die

⁵ Vgl. hierzu auch die Ausstellungsankündigung sowie Spirgi 2020.

⁶ Für diese feinsinnige Beobachtung danken wir Agnes Bidmon.

Beschränkung der Versammlung sein (Brokdorf Beschluss 1985, C I/2/a). Das undefiniert bleibende Vornehme scheint hier weiterhin mitzuschwingen und damit als Grundhaltung „des Bürgers“ und seiner im Demonstrieren ausgedrückten Emotionalität vorausgesetzt. Es trägt, neben seiner Bedeutungsdimension des Gewichtigen und Erstrangigen, auch das Rücksichtsvolle, Dezenze oder Feinfühligkeit in den sprachlichen Diskurs des körperlichen Versammelns ein. In der pandemischen Situation tritt nun diese Schwierigkeit, eine spezifisch rational gerahmte Haltung dem körperlichen Ausdruck von Freiheit, Meinung, Emotionalität etc. vorauszusetzen, deutlich hervor und damit auch die Komplexität von Gesellschaft als Form körperlich konfrontativen Zusammenlebens.

Eindrücklich zeigte sich diese Problematik in der „Versammlung für die Freiheit“ am 29.08.2020 in Berlin, die von der Stuttgarter Initiative „Querdenken 711“ mit 22.500 Teilnehmer*innen angemeldet wurde, um gegen die verordneten Schutzmaßnahmen (insb. Maskenpflicht und Abstandsregeln) in emphatisch körperlicher Weise zu demonstrieren. Die Berliner Versammlungsbehörde hatte die „Kundgebung“ zunächst verboten, da davon ausgegangen wurde, „dass es bei dem zu erwartenden Kreis der Teilnehmenden zu Verstößen gegen die geltende Infektionsschutzverordnung kommen wird“ (Pressemitteilung des Berliner Senats vom 26.08.2020). Auch dieser Entscheid wurde – hier durch das Berliner Verwaltungsgericht – gekippt. Im Verlauf der Demonstration kam es schließlich zu jenem – bereits in den sozialen Medien über den „#Sturm auf Berlin“ vorbereiteten – symbolträchtigen Vordringen von zum Teil dezidiert rechtsradikal markierten Demonstrierenden zum Reichstag. Die Situation entgrenzte sich ein weiteres Mal medial, indem im hohen Maße provozierende Bilder von Reichsbürgerflaggen, die dort triumphal in Szene gesetzt wurden, virale Verbreitung erfuhren und eine Welle der Empörung auslösten. Bundestagspräsident Wolfgang Schäuble mahnte die Demonstrierenden: „Nach diesen Szenen sollte der Letzte verstanden haben, dass es auch Grenzen des Anstands gibt, wie weit man mitträgt, wer mit einem mitläuft“ (Schäuble zit. nach *Süddeutsche Zeitung* online 2020). Seine Aussage rief nicht nur erneut den Anstand (eine Variation des Vornehmen) als Voraussetzung des Demonstrierens auf, sondern transformierte die Bewegung des kollektiven Protests nachhaltig in ein totalitär aufgeladenes „Mitlaufen“.

Der medial inszenierte Sturm auf den Reichstag war sicher skandalös. Das eigentliche Skandalon bestand hier aber nicht vordringlich darin, dass „Hippies“ neben Kapitalismusegger*innen, neben Reichsbürger*innen, neben QAnon Anhänger*innen wie auch neben einer diffusen Gruppe ‚besorgter Bürger*innen‘ demonstrieren, also mehr oder weniger reflektiert „mitliefen“. Vielmehr offenbarte es sich in der ostentativ zur Schau gestellten Ignoranz gegenüber der virologischen Einsicht, dass die spezifische Art und Weise der performativen Aufführung einer „Meinung“ ohne Abstand und Maske potenziell eine Gefährdung der An-

dersdenkenden und -handelnden nach sich ziehen, andere womöglich in Lebensgefahr bringen könnte. Die konkrete körperliche Bewegung ließ den artikulierten Anspruch auf „Meinungsäußerung“ noch vor der Äußerung ideologischer Forderungen totalitär werden.

Im weiteren Verlauf der Pandemie formierten sich Protest und Theater somit als zwei konträre Bewegungen, die sich entlang der beiden Paradigmen Insistenz der Körper im Öffentlichen auf der einen Seite und ihrem Entzug ins Virtuelle und Private auf der anderen entwickelten.

Im Folgenden wollen wir mit Blick auf den Protest gegen die sogenannten „Corona-Maßnahmen“ fragen, inwieweit die beanspruchte Versammlungspraxis einer körperlichen Inanspruchnahme von Freiheit vordergründig Bezüge zu Protestaktionen anderer – wenn auch in sehr differenter Weise – marginalisierter Gruppierungen herstellen. Insofern eine solche Praxis zu den grundlegenden Modi kritischer Versammlungstheorie zählt (vgl. etwa Butler 2015), steht besonders in Frage, inwiefern eine solche Parallelführung tragfähig ist.

2 entlang

Vor nunmehr dreizehn Jahren – also lange bevor die coronabedingte Distanzierung von Körpern im öffentlichen Raum den Alltag in den USA berührte – diskutierten Judith Butler und Gayatri Spivak am Beispiel der Versammlungen illegaler Einwander*innen über die Wirkmacht gemeinsamer Aktionen versammelter Körper, die zwar aufgrund ihrer Arbeitsleistung als Pfleger*innen, Gärtner*innen, Reinigungskräfte etc. genuiner Bestandteil des gesellschaftlichen Lebens waren, gleichzeitig aber nicht als Teil der US-amerikanischen Gesellschaft anerkannt wurden. Konkret interessierten sich Butler und Spivak für die in den Augen der Regierung skandalöse Aktion, die US-amerikanische Hymne auf Spanisch zu singen (vgl. insb. Butler und Spivak 2007, 41–47). Die titelgebende Frage „Who Sings the Nation-State“ des schmalen Gesprächsbandes spricht eben diese performative Aktion an, wobei die Schreibweise darauf aufmerksam machen soll, wie die Nation dem Staat im Zeichen des trennenden wie auch verbindenden Bindestrichs entrückt wird, um in diesem Raum einen Verhandlungsort körperlicher Aushandlung oder auch der Beanstandung einer marginalisierten ‚Parallelexistenz‘ auszumachen (vgl. Butler und Spivak 2007, 2). Mit zum Teil kritischem Bezug auf Hannah Arendts Konzeption eines „concerted exercise“ (Butler und Spivak 2007, 21) formulieren sie „Freiheit“ als gemeinsame Aktion des Ausübens eines Rechts, das bestimmten Personen zwar verwehrt bleibt, aber dennoch von diesen aufgeführt wird, und loten damit performative Formen des Aufbegehrens

oder – in der Diktion Foucaults – der Entunterwerfung aus. Wo aber liegt der Unterschied dieses Protests damals zu den heutigen Protesten derjenigen, die im Demonstrieren gegen die Pandemie-Maßnahmen für sich etwas einfordern, was sie „Freiheit“ nennen?

In ihrer die körperliche Dimension akzentuierenden Lesart von Arendts performativer Theorie des Handelns sehen Spivak wie Butler den politischen Raum als einen „transponiblen Ort“ (vgl. Butler und Spivak 2007, 63; Butler 2015, 91), der erst durch die plurale Aktion hervorgebracht wird. Nun stellt es sich aber gerade nicht so dar, dass sich die Konstitution des politischen Raums im bloßen Ausüben (einer Form von Freiheit) erübrigt. Vielmehr verbindet sich die performative Beanstandung mit einer ebenso performativ orientierten Auffassung des Subjekts, wonach dieses nicht souverän erscheint, sondern als ein relationales und soziales Wesen. Als solches ist es immer schon in ein „Bezugsgewebe“ eingebunden, welches im jeweiligen körperlichen Handeln jedoch immer auch re-interpretiert und damit auf spontane, nicht vorhersagbare Weise verändert werden kann (vgl. insb. Arendt 2002, 226).

Arendts Vorstellung einer performativ ausgeübten Freiheit beruht auf einer spezifischen Form von „Intersubjektivität“, die sie in einem Zwischenraum der versammelten Einzelnen verortet, „und zwar in dem gleichen Sinne, in dem etwa ein Tisch zwischen denen steht, die um ihn herum sitzen“ (Arendt 2002, 66). Freiheit entspricht hier einer Vielfalt von Perspektiven, einer Pluralität, die niemals zur Einheit werden darf: „Nur wo Dinge, ohne ihre Identität zu verlieren, von Vielen in einer Vielfalt von Perspektiven erblickt werden, so daß die um sie Versammelten wissen, daß ein Selbes sich ihnen in äußerster Verschiedenheit darbietet, kann weltliche Wirklichkeit eigentlich und zuverlässig in Erscheinung treten“ (Arendt 2002, 72). Diese weltliche Wirklichkeit denkt Arendt dabei durchaus global: „[D]ie uns gemeinsame Welt versammelt Menschen und verhindert gleichzeitig, daß sie gleichsam über- und ineinanderfallen“ (Arendt 2002, 66).

Die hierin angelegte Überantwortung des Einen an den Anderen nimmt Butler an anderer Stelle wieder auf, um die Prekarität von Körpern in die Mitte des politischen Feldes zu rücken (vgl. insb. Butler 2015, 110–116). Denn wenn sich Körper auf den Straßen und Plätzen versammeln, um ein performatives und plurales ‚Recht zu erscheinen‘ geltend machen, dann stellt das Körperliche selbst in seiner expressiven und bezeichnenden Funktion eine Forderung nach lebenswerteren wirtschaftlichen, gesellschaftlichen und politischen Bedingungen dar bzw. ein Insistieren darauf, in seinen Vollzügen nicht mehr in einer von außen auferlegten Prekarität behindert zu werden (vgl. Butler 2015, 11). Entscheidend ist hier, dass eine so perspektivierte körperliche Forderung nicht allein gegen eine kon-

krete Gefährdung antritt, sondern aus einer prinzipiellen, geteilten Gefährdetheit hervorgeht, die das gesellschaftliche Zusammenleben unhintergebar bedingt.

Sowohl Arendt als auch Butler gehen damit von der spezifischen Haltung einer „Intersubjektivität“ (Arendt) bzw. einer „geteilten Gefährdetheit“ (Butler) aus, die das Versammeln als Politisches rahmt. Während letztere diese durchweg ethische Dimension vordringlich in der situativen politischen Praxis verortet, entwickelt erstere in ihrem Theoriegebäude konkrete, voneinander separierte, sich aber auch bedingende Räume, in denen sich Haltungen ausprägen und damit das politisch Öffentliche prädominieren oder aber auch begrenzen.

In ihrer regelrechten Kartographie der räumlich wie sachlich strikt unterschiedenen Bereiche des Öffentlichen und Privaten definiert Arendt – angelehnt an die aristotelisch fundierte ontologische Begründung von *polis* und *oikos* – den privaten Raum von seinem Mangel an Öffentlichkeit aus. Er bildet sozusagen den Vorraum, in dem die Tätigkeiten des Arbeitens und Herstellens den Erhalt des Öffentlichen sichern, oder eben das Dunkle, aus dem heraus der Einzelne⁷ in die Helle des Öffentlichen treten kann, um dort handelnd politisch tätig zu werden (vgl. insb. Arendt 2002, 73–79). Gleichzeitig kommt seiner Verborgenheit aber auch eine andere Funktion zu, die den im Öffentlichen Tätigen entlasten soll, und zwar gerade – so scheint es – von den Anstrengungen, die Intersubjektivität im Sinne einer anhaltenden Aushandlung von Standpunkten mit sich bringt. In der Verborgenheit des Privaten, das Arendt räumlich durchaus mit den „eigenen vier Wänden“ (Arendt 2002, 74) begrenzt, kann der Einzelne tun und lassen, was er will. Hier sind Gefühle beherbergbar, die das Licht der Öffentlichkeit nicht erreichen (sollen), denn „was ihn [den Einzelnen] angeht, geht niemanden sonst an“ (Arendt 2002, 73). Mit Blick auf diese dual-räumliche Anordnung des Lebens jener, die im Öffentlichen erscheinen (dürfen), lässt sich fragen, wo denn nun die Ausbildung der grundlegenden Haltung, die Intersubjektivität privilegiert, ausgebildet wird. Eine Antwort lässt sich mit der von Astrid Hähnlein als „Denk-Raum“ der *humanitas* bezeichneten Sphäre skizzieren, die sich in gewisser Weise als verinnerlichte im Nach-Denken des Einzelnen, des Grenzgängers zwischen Privatem und Öffentlichem, eröffnet (vgl. Hähnlein 2018).

In der Laudatio an ihren Freund und Lehrer Karl Jaspers entfaltet Arendt ihre Vorstellung eines räumlichen Denkens oder auch eines „Geisterreichs“ als Reich der *humanitas*, das nicht zu fixieren oder zu organisieren ist, in alle Länder der Erde und in all ihre Vergangenheiten reicht und, obwohl es weltlich ist,

⁷ Hier wie im Folgenden wird die von Arendt eingesetzte männliche Form beibehalten, um die implizite und vielfach kritisierte Problematik der Geschlechterverhältnisse zu markieren (vgl. hierzu u. a. Butler 2015).

unsichtbar bleibt (vgl. Arendt 2013, 98–100). *Humanitas* meint dabei eine Form von Menschlichkeit, die Arendt entlang Lessings Begriff von Freundschaft und Jaspers' Verständnis von Kommunikation entwickelt. Sie zeichnet sich durch eine Geisteshaltung der radikalen Offenheit aus, als Bereitschaft, sich selbst, eigene Überzeugungen, Geschichten und Traditionen, die scheinbar festen, haltgebenden Konstanten des eigenen Denkens, in die Waagschale zu werfen und der Kritik auszusetzen (vgl. Arendt 2013a, 101–116; Hähnlein 2018, 3). In diesem Denkraum findet für Arendt auch das Urteilen statt, das sie einmal mehr als intersubjektiven Prozess begreift, obwohl oder gerade weil es zunächst von jedem Einzelnen allein mit sich vollzogen wird. Denn auch im Modus des Rückzugs wendet sich der Urteilende nicht gänzlich von der Welt ab. Er wird vielmehr zu ihrem unparteilichen „Zuschauer“, der aus günstiger Distanz auf das Geschehen blickt (vgl. hierzu Arendt 1985, 85). Vor allem aber befindet sich der Einzelne immer auch unter anderen Zuschauenden. Er verbindet sich mit ihnen in der Übereinkunft, sich auf eine angemessene Position zurückzuziehen, um sich hier Meinungen über Geschehnisse bilden zu können, über die sie dann in einer freundschaftlichen Haltung miteinander ins Gespräch kommen. Meinungen bilden sich dementsprechend relational aus, indem sich der Einzelne qua Vorstellungskraft und Phantasie andere Positionen vergegenwärtigt (vgl. Arendt 1985, 61–62, 97). Dieses grundlegende Charakteristikum des geistigen Raumes bedeutet, „dass seine Bewohner eine kategorische Offenheit mitbringen, Rede und Antwort zu stehen, zuzuhören und nicht ihre subjektiven, religiösen oder ideologischen Wertmaßstäbe bei der Urteilsbildung anzulegen, sondern allein dem Gültigkeit zuzusprechen, was in diesem Raum vor allen Bestand hat“ (Hähnlein 2018, 7). Allein das, was kommuniziert, verstanden und anerkannt werden kann, was also der „Helle standhält, sich in ihrem Licht nicht in Dunst auflöst, gehört hier zur ‚humanitas‘“ (Arendt 2013, 94). *Ex negativo*, so streicht Hähnlein heraus, wird hierdurch jedoch auch der exklusive Charakter dieses Raumes deutlich. Denn jegliche Gesprächsinhalte, Einstellungen und Grundhaltungen, die Formen von ideologischem Denken, unhinterfragbaren Normen oder rein privaten Interessen annehmen, werden aus der gemeinsamen Meinungs- und Urteilsbildung unter den freundschaftlichen Bedingungen der Menschlichkeit regelrecht ausgeräumt (vgl. Hähnlein 2018, 7). Damit scheint sich die Spaltung von privat und öffentlich bei Arendt bis in den Denkraum fortzusetzen.

Mit Blick auf aktuelle Protestgeschehen, die sich insbesondere durch Artikulationen des aus dem Arendt'schen Denkraum Ausgeschlossenen hervortun, lässt sich weiter fragen, inwieweit die ausgegrenzten Emotionen, Perspektiven und Einstellungen einen – wenn auch illegitimen – Platz in Arendts räumlichem Denken haben. An dieser Stelle ist es angebracht, sich vor Augen zu führen, dass Arendt ihre Aufteilung von Öffentlichkeit und Privatheit als Ideal formuliert, das

sich auch mit ihrer zeitgenössischen Umwelt nicht (mehr) deckte. Die Auflösung der Differenz zwischen Öffentlichkeit und Privatheit durch die (Markt-)Gesellschaft, in der sich der öffentliche Raum zunehmend in einen Kampfplatz privater Interessen verwandelt, bezeichnet Arendt als Ursache einer „Krise der Moderne“, die die sachliche und räumliche Trennung der beiden Bereiche zerstört. Ist politischer Streit endgültig ökonomischem Wettbewerb gewichen, bleibt dem Individuum allein der Rückzug in das Intime, „in die Subjektivität eines Innern, in der allein man nun bergen und verbergen kann, was früher wie selbstverständlich in der Sicherheit der eigenen vier Wände aufgehoben und vor den Augen der Mitwelt geschützt war“ (Arendt 2002, 84). Das Intime wird bei Arendt in gewisser Weise – in Anlehnung an Rousseau – zum Herzensraum, zu einem nicht mehr konkret verortbaren, innersubjektiven Raum des Rückzugs, der als pathologisches Krisensymptom zwar einen recht schwachen Ersatz zur vorangegangenen Raumordnung darstellt, gleichwohl aber das Individuelle vor der zunehmenden Vermaassung und dem dadurch drohenden Weltverlust zu schützen sucht (vgl. Arendt 2002, 58–59 sowie Herb et al. 2011). Das Ideologische hat in diesem Sinne keinen Ort in Arendts Denken, als dass es sich als solches zu verwirklichen scheint, wenn es aus dem Privaten und Privatesten, dem Arendt Intimi wie Religiosität, Liebe, Schmerz und alle anderen Gefühle zuordnet, ungeteilt, unreflektiert, weltlos heraustritt und Individuen totalisierend gleichzuschalten beansprucht (vgl. Arendt 2002, 63 sowie Arendt 2007, 30). Ideologie, so ließe sich formulieren, zerstört geradezu Raum, indem sie das Private als konkreten, aber auch als Raum des Denkens einreißt.

Nun lässt sich vielleicht behaupten, die räumlichen Trennungen, die Arendt zur Explikation des öffentlichen Handelns und Versammelns einzieht, seien hinfällig. Gerade die heutige Gesellschaft der Vernetzung wie auch der Artikulation von ungefilterten Emotionen und Affektionen auf den Schauplätzen von online- und offline-Räumen zeigt sich als regelrechter Kampfplatz von Intimität in ihrem Bedeutungsspektrum von nah, schamvoll und warm bis hin zu dreist oder schamlos (vgl. Streisand 2001, 98). Doch die Paradoxie aktueller gesellschaftlicher Dynamiken ruft gerade die Problematik einer Beanstandung und gleichzeitigen Negation des Raummodells von privat und öffentlich auf. Dies zeigt sich besonders deutlich im Protest gegen die „Corona-Maßnahmen“ vom 29.8.2020. Denn in der dort aufgeführten spezifischen Weise zu erscheinen, sich zueinander zu verhalten – hier im Sinne einer körperlichen Bewegung –, aber auch Forderungen zu artikulieren, kommen Inanspruchnahmen einer Trennung von privat und öffentlich und Strategien zur Implosion genau dieser Sphären zusammen: Zum einen wird Anspruch erhoben auf eine Freiheit und Mündigkeit, die das Grundgesetz vordergründig artikuliert und die sich hier in einer geforderten Privatisierung des eigenen Körpers und seiner gesundheitli-

chen Belange ausdrückt. Zum anderen wird aber auch ein Recht geltend gemacht, im Gestus kritischer Versammlungspraktiken durch das körperliche Erscheinen und die affektive Aufführung von Intimi (etwa Emotionen, subjektive Urteile oder Ideologie) die normativen Bedingungen der pandemiespezifischen Biopolitik zu beanstanden, von denen sich die Teilnehmenden in ihrer Integrität verletzt sehen. Die Unvereinbarkeit der gleichzeitigen Beanspruchung besteht in ihrer totalisierenden Aneignungsstrategie, die ethisch-politische Rahmung beider Bezugsräume gegeneinander auszuspielen und dadurch zu negieren. Auf diese Weise werden sowohl die an Arendts Position angelehnte Haltung einer voraussetzenden Intersubjektivität, als auch die mit Butler aufgerufene, in der konkreten Aufführungssituation ausagierte und über die selbstbezügliche Verletzbarkeit hinausgehende Haltung geteilter Gefährdetheit prekär.

Mit Blick auf das Theater und seiner „Flucht“ in das Virtuelle stellen sich die ver- und ineinandergeschobenen Sphären von Öffentlichkeit und Privatheit bzw. von Gesellschaft und Intimität ausgesprochen anders dar – und das nicht allein, weil sich die pandemische Situation des Protests von jener des Theaters hinsichtlich der angeordneten Bedingungen und Maßnahmen von vorneherein unterscheidet. Anhand von Beispielen aus dem Performance-Bereich wollen wir im abschließenden Abschnitt zeigen, dass Spielformen der Exposition und Indienstnahme von Intimität gerade durch die erzwungene Mediatisierung und die daran gekoppelte Aussendung in das jeweilige Private neue Formen des politischen Theaters hervorbringen.

3 ent-gegen

Eine Beanspruchung des Intimen für theatrale Formen steht zunächst im Widerspruch zu Arendts Ausweis des Theaters als politische Kunst *par excellence*, da es sich von jenen Künsten abhebt, die sie – wie etwa Literatur oder bildende Kunst – vermehrt mit Intimität verbunden sieht (vgl. Arendt 2002, 233). Es wurde bereits deutlich, dass Arendt eine Konzeption des Politischen entwirft, die auf das Theater verwiesen bleibt: Formen des Auftretens, der Rhetorik, des Erscheinens auf der öffentlichen Bühne, aber auch des (denkenden) Zuschauens dominieren den Schauplatz ihrer Texte. Auch die dem Öffentlichen zugeordnete Tätigkeit des Handelns bindet Arendt an den „Akt des Aufführens“ zurück, wenn sie mit dem englischen Verb *to act*, aber auch seiner substantivierten Form *action* eine Bedeutungsdimension ins Spiel bringt, die an die Darstellung auf der Bühne gebunden ist (vgl. Matzke 2012, 66). Handeln vollzieht sich bei Arendt vor den Augen anderer. Es benötigt ihre Anwesenheit und entfaltet, wie sie eben mit Bezug auf das Thea-

terspiel und den Tanz zeigt, seine Wirkung „im Vollzug selbst“; „das ‚Endresultat‘ fällt mit dem Vollzug seiner Hervorbringung zusammen“ (Arendt 2002, 262–263). In seiner dezidiert performativen Dimension entfaltet das Handeln somit ein spezifisches Zeitkonzept, da es zwar einen bestimmten Anfang, aber nie ein voraussagbares Ende haben und prinzipiell auch immer von Neuem beginnen kann (Arendt 1998, 1004–1007).

Trotz der sich hier ausdrückenden Emphase von Performativität verhandelt Arendt das Theater jedoch weniger als Raum der ungewissen Potentialität denn als Modell einer in gewisser Weise verdoppelt verfertigten Nachahmung:

Die Bühne des Theaters ahmt in der Tat die Bühne der Welt nach, und die Schauspielkunst ist die Kunst ‚handelnder Personen‘. Aber das Element des wiederholenden Nachahmens kommt nicht erst im Schauspieler zur Geltung, es ist bereits, wie Aristoteles zu Recht behauptet, im Verfertigen und Niederschreiben des Stückes am Werk, sofern ein Schauspiel ja nur sekundär als Lesestück rezipiert werden kann und, ähnlich dem Musikstück, der Aufführung bedarf, um sich in seiner vollen Bedeutung zur Geltung zu bringen. (Arendt 2002, 233)

Gleichzeitig, so macht auch Annemarie Matzke mit Blick auf die von Arendt vorgenommene Limitierung des Theaters als eine auf Virtuosität und Vortrefflichkeit abhebende „Kunstform Drama“ deutlich, erscheint damit auch die Probe als „widersprüchliche Position zwischen Können und Wunder“ ausgeklammert (vgl. Matzke 2011, 67–68 sowie Brandstetter 2002). Für die pandemische Theatersituation lässt sich dagegen sagen, dass vielleicht mehr noch als zuvor das Probieren, aber auch das Ausloten des Verhältnisses von Privatem und Öffentlichem zum Spieleinsatz des postdramatischen Theaters wird, wenn es darum geht, das Theater in seiner ethisch-politischen Dimension zu perspektivieren. Ein weiteres Mal, so wollen wir anhand von drei Beispielen skizzieren, scheint sich die pandemische Versammlung geradezu an Arendts räumlicher Aufteilung und Begrenzung des Politischen abzuarbeiten.

Als eine der ersten pandemischen Produktionen, noch mitten im ersten Lockdown, hatte die Online-Performance *End Meeting For All* von Forced Entertainment, eine Koproduktion des HAU Berlin, des Mousonturm Frankfurt und des PACT Zollverein Essen, am 28.04.2020 mit der ersten von drei Folgen auf YouTube Premiere. Die hohen Erwartungen an das sich wieder – wenn auch virtuell – versammelnde Theater wurden hier systematisch enttäuscht, indem die als Zoom-Konferenz verwirklichte Aufführung regelrecht darum bemüht schien, weniger die Beteiligten denn sämtliche Klischees dieser noch zu erprobenden Form des Gemeinsamen zusammenzubringen: Dementsprechend kalauerhaft fragt Tim Etchells, ob es denn schon angefangen habe; Richard Lowdon kommt zu spät, der Lieferservice klingelt, ein Hund bellt; es wird parallel telefoniert und dabei vergessen, das Mikrophon auf stumm zu stellen (vgl. Diesselhorst 2020).

Gleichzeitig widersetzt sich Claire Marshall einer bloßen Nachahmung des Alltäglichen, wenn sie mit grauer Perücke spielend darauf insistiert, den „Text vorzutragen“. Die Performance verweigert sich so einer einfachen Umsiedelung des Theaters in den virtuellen Raum. Statt einer Strategie im Sinne eines „the show must go on“ erscheint der Auftritt hier als aufgeschobenes, nicht enden wollendes Probieren im Zwischenraum der Aushandlung von Privatem und Öffentlichem, wobei gerade das Medium der vermeintlich entgrenzenden Vernetzung permanent in seiner prekären translokalen Funktion ausgestellt wird.

Während die Zuschauer*innen in der Zurückgezogenheit vor den Screens hier für sich bleiben konnten, zog die Performance *Show Me A Good Time* des Performance-Kollektivs Gob Squad, deren Premiere am 20.06.2020 als zwölf-stündiger Live-Stream online stattfand, merklich in die Intimsphäre der Zuschauenden ein. Die Performer*innen erzeugen Situationen sowohl in den (vorgeblich) eigenen vier Wänden als auch im Bühnenraum des Berliner HAU, die über die audiovisuelle Vernetzung untereinander, aber eben auch über den Live-Stream entgrenzt und relationiert werden: Laura Tonke inszeniert sich im Beisein ihrer Mutter als unkreative Tochter mit Mutterkomplex, Bastian Trost artikuliert seine Abgeschiedenheit in Relation zu einer von der Umwelt entfremdeten Balkonblume, Sarah Thom sendet in abwesender Anwesenheit ihrer kranken Mutter aus Sheffield, Simon Will giert als Künstler in der Corona-Einsamkeit des leeren Theatersaals nach Berührung und Publikum.

Im Verlauf der Performance schwärmen die Spieler*innen mehr oder weniger zögerlich in den öffentlichen Raum aus, wobei sich diese Bewegung des Grenzübertritts in verschiedenen distanzierten Interaktionen mit zufälligen Personen zum öffentlichen Belang entwickelt. Während hier auf gewisse Weise vor- und aufgeführt wird, wie die pandemische Form des Zusammenlebens selbst zu erproben ist, wird das Private und Intime der Zuschauenden in anderer Weise zum Spieleinsatz des Mit-Seins. Je nach Teilhabe im Sinne eines Vernetzt-Bleibens, aber auch einer vereinzelt möglichen Beteiligung via SMS-Funktion, beschränkt, entgrenzt und transformiert die Performance in ihrer Dauer die alltägliche Tagesstruktur als häusliche und intim-körperliche Routine. Die vielleicht letzte Grenze des Intimen, die im unbeobachteten Privatraum der Zuschauer*innen noch behauptet werden kann, übertreten die Performer*innen dann ostentativ durch einen kollektiven Toilettengang.

Mehr noch als durch das verschieden in Szene gesetzte Thema einer geteilten Sehnsucht nach Kontakt zu anderen vermittelt sich die Dringlichkeit des gemeinsamen In-der-Welt-Seins in der geteilten Dauer, im jederzeit wählbaren oder auch drohenden Ab- bzw. Ausbruch aus der Situation. Das Theater klagt sich damit in seiner medialen Form als Kunst der anwesenden Körper im abwesenden Zuschauerraum ein. Als Kunst des Rituals, der immer neuen Wiederho-

lung, widersetzt es sich zugleich dem es beherbergenden, entgrenzenden, aber auch beschränkenden Medium der digital verbreiteten Videoaufzeichnung. Ausgestellt wird dies nicht zuletzt durch die jede Stunde strukturierenden ritualisierten Aktionen: Kleine Loops oder „Stagnations-Choreographien“ zur viertel Stunde, kollektives, zunehmend „sardonisches Lachen“ zur halben Stunde, *tableaux vivants* mit Bücherlektüre um Dreiviertel und kurz vor der vollen Stunde müssen ein Motiv, ein Stücktitel und ein*e Zuschauer*in gefunden werden, die den verzweifelten Performer*innen auf der HAU-Bühne Inhalt und Rückenstärkung für eine improvisierte zwei-minütige Tanz- oder Musikeinlage geben (vgl. Rakow 2020).

She She Pop verlagerten ihr 2019 uraufgeführtes Stück *Telefon-Kanon* dagegen nicht ins Virtuelle, sondern in die zwischen Intimität und Distanz oszillierende telefonische Verbindung. Im vom 14.-16.5.2020 am HAU Berlin aufgeführten *Telefon-Kanon* gibt sich das Theater als „Service“, so die Ankündigung (vgl. She She Pop Homepage). Wer eine der online angegebenen Handy-Nummern anrief, bekam eine*n der verschiedenen Gesprächspartner*innen aus dem Cast ans Telefon und konnte dann mit diesen zusammen im Gespräch erinnernd ein Spektrum unverzichtbarer und erinnerungswürdiger Bühnenmomente evozieren, das nunmehr in einen offenen Kanon ‚von unten‘ eingehen sollte, der die pandemiebedingte Stillstellung des Theaters zu transzendieren in der Lage wäre.

Insofern die medientechnische Entkörperung der Stimme vielfach mit Gespensterhaftigkeit oder einer ausgestellten Kontingenz des Kontakts, gar des Todes (vgl. Lehmann 1999, 282) assoziiert wurde, eröffnet Sybille Krämer mit Blick auf die Handykommunikation eine weitere Perspektive technisch-stimmlicher Sozialität: „Gummibandgleich dehnt sich der gesellschaftlich geteilte Raum von Familie, Freunden, Kollegen bis in den Nahraum unseres Leibes. Und die Stimme, die aus dem Handy kommt oder in das Handy spricht, zeugt von dieser unserer Einbettung in die gedehnte Gegenwart des Sozialen“ (Krämer 2006, 272–273). Nun kann mit Blick auf den spezifischen Ermöglichungszusammenhang der Aufführung von *Telefon-Kanon* allerdings nicht nur nicht davon ausgegangen werden, dass ausschließlich Mobiltelefone genutzt wurden, um am „Kanon“ teilzuhaben. Zudem scheint auch die beanspruchte Mobilität der Handys und der an sie gekoppelten Körper selbst in der pandemischen Situation auf dem Spiel zu stehen. Gerade diese Prekarität des Mobilen und die daran geknüpfte Rückbindung des Intimen an einen privaten Raum macht die Performance aber zum Spieleinsatz, um dessen Exposition und das daran gekoppelte Moment der Scham sowohl als eine konstitutive Eröffnung des Theatralen (vgl. Heeg 2007) wie auch als Band des Sozialen im Sinne einer geteilten Prekarität zu markieren. Denn das Setting bezog noch stärker als bei den anderen Performances das Private als räumliche Verlängerung oder sogar als Realisierungsort der Situation mit

ein, da es in seiner lautlichen Dimension direkt vernehmbar werden konnte. Mehr noch, das Private ließ sich für die Performance einrichten. Die Art und Weise, wie die Gesprächssituation gestaltet wurde, ob etwa am Küchentisch sitzend oder auf der Couch liegend, ermöglichte eine Teilhabe an der Gestaltung der Situation als affektiv wirksam werdende Atmosphäre.

In Falle der von der Ko-Autorin erlebten Situation war der Abend regnerisch, das Zimmer dunkel und die Situation eröffnete sich geteilt mit einer weiteren Person auf dem Bett sitzend. Inszeniert wurde also ein gesteigertes Maß an Intimität auf Seiten der Anrufer*innen. Im ersten Gespräch wurde diese affektive Rahmung durch den erzählten „kanonischen“ Theatermoment noch gesteigert: Die tief-samtene Stimme von Antonia Baehr erzählte von dem als schamvolle Erfahrung gerahmten Moment der Anfangssequenz von Jérôme Bels *The Show Must Go On*, in der sich das Publikum durch die Simulation des Sonnenaufgangs in eine gesteigerte intime Stimmung versetzt fand, bis es schließlich mit George Michaels „I Want Your Sex“ wurde. Die Überlagerungen von intimen Momenten in der Fremdheit der Gesprächspartner*innen exponierten – gerade mit Bezug auf Arendts Modulation einer dem Öffentlichen vorgelagerten Haltung – eine weitere Dimension von Scham. Denn wie antworten? Wie reagieren oder überhaupt sprechen? In der Konstellation der Beteiligten drückte sich die einander entgegengebrachte Haltung tatsächlich in einer Art und Weise aus, die sich mit Arendt als Freundschaftlichkeit bezeichnen lässt. Über Arendt hinausweisend trug sich in das durch Vorstellungskraft geübte Urteil über den Grad der erlebten Scham aber auch ein an Beschämung grenzendes Gefühl ein, den Anderen durch die eigene Reaktion bloß nicht zu verletzen. Das Spiel des Verbergens und Exponierens von Gefühlen, Körpern, aber auch von (medialen) Räumen drängte sich hier in einer Weise auf, die Anerkennbarkeit des Anderen als durch und durch affektiv gerahmt wahrzunehmen, wobei Affektion selbst in ihrer potentiell trügerischen, verletzenden, aber auch sorgetragenden Dimension erfahrbar wurde.

Anhand dieser Schlaglichter auf theatrale Situationen während der Pandemie lässt sich der Rückzug des Theaters und sein Einzug in andere mediale Formate gerade nicht mit einer Reartikulation des „intimen Theaters“ beschreiben, das an der Schwelle des ausgehenden 20. Jahrhunderts *qua* seiner Raumanordnung die Schauenden im Dunkeln sich selbst überließ, und letztlich an der von Georg Lukács konstatierten unaufhebbaren Paradoxie von intimer Öffentlichkeit scheiterte, aber auch daran, dass es sich als Theater für Kenner*innen verstand und sich vom Rest der Gesellschaft abzuspalten suchte (Streisand 2001, 281–282). Es scheint möglich, dass diese der Pandemie geschuldeten Theaterformen vielleicht mehr noch als zuvor von Kenner*innen herbeigesehnt und erlebt wurden, wobei die vielfältig inszenierte Intimität ihr politisches Potential ge-

rade in der erfahrbar werdenden Exposition von Einzelnen als immer schon relationale Wesen entwickelt, die jede Abschottung übersteigt.

Die mitunter schamvolle Exposition, die das nicht nachahmende, sondern eben erprobende Theater in der pandemischen Situation wieder neu für sich entdeckt, kann dabei auch Modell stehen für andere Situationen des Gesellschaftlichen. Aus einer solchen Perspektive – und damit spannen wir den Bogen zurück – lässt sich möglicherweise auch die vielfach als beschämend titulierte Aktion des „Sturms auf den Reichstag“ neu perspektivieren: Es bleibt zu fragen, ob die Forderung nach seinem Schutz, seiner Abriegelung, nicht jener nach seinem konsequenten Offenhalten als Zeichen seiner symbolischen Verwundbarkeit überantwortet werden kann.

Bibliographie

- Arendt, Hannah. *Das Urteilen. Texte zu Kants politischer Philosophie*. Hg. Ronald Beiner. München/Zürich: Piper, 1985.
- Arendt, Hannah. „Arbeit, Herstellen, Handeln“. *Deutsche Zeitschrift für Philosophie* 6 (1998): 997–1009.
- Arendt, Hannah. *Vita activa oder Vom tätigen Leben*. München/Zürich: Piper, 2002.
- Arendt, Hannah. *Über das Böse. Eine Vorlesung zu Fragen der Ethik*. Hg. Jerome Kohn. München/Zürich: Piper, 2007.
- Arendt, Hannah. *Menschen in finsternen Zeiten*. Hg. Ursula Ludz. München/Zürich: Piper, 2013.
- Bangel, Christian. „Wasser marsch!“. *Zeit online*. 19. November 2020. <https://www.zeit.de/politik/deutschland/2020-11/corona-leugner-staat-demokratie-berlin-demonstration-bundestag-stoerer> (23. November 2020).
- Benhabib, Seyla. „Urteilstkraft und die moralischen Grundlagen der Politik im Werk Hannah Arendts“. *Zeitschrift für philosophische Forschung* 41.4 (1987): 521–547.
- Benjamin, Walter. „Einbahnstraße“. *Gesammelte Werke und Nachlaß. Kritische Gesamtausgabe* (Bd. 8). Hg. Detlev Schöttker et al. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2009.
- Berlin.de. <https://www.berlin.de/sen/inneres/presse/pressemitteilungen/2020/pressemitteilung.980587.php> (23. November 2020).
- Berliner Senat. „Berlin verbietet Corona-Demonstrationen“. *Pressemitteilung vom 26.08.2020*.
- Bild online. „Bei Sturm auf unseren Reichstag. Helden-Polizisten wehrten bis zu 400 Chaoten ab!“. <https://www.bild.de/regional/berlin/berlin-aktuell/corona-leugner-immer-noch-in-berlin-polizei-muss-naechste-demo-raeumen-72648100.bild.html> (23. November 2020).
- Butler, Judith und Gayatri Chakravorty Spivak. *Who Sings The Nation-State? Language, Politics, Belonging*. London, New York, Calcutta: Seagull Books, 2007.
- Butler, Judith. *Notes Toward a Performative Theory of Assembly*. Cambridge und London: Harvard University Press, 2015.
- Brandstetter, Gabriele. „Die Szene des Virtuosen. Zu einem Topos von Theatralität“. *Hofmannsthal-Jahrbuch. Zur europäischen Moderne* 10. Freiburg i. Br.: Rombach, 2002. 213–243.

- Diesselhorst, Sophie. „Schalt dich mal stumm!“. *Nachtkritik*. 28. April 2020. https://nachtkritik.de/index.php?option=com_content&view=article&id=18050:end-meeting-for-all-hau-berlin-mousonturm-frankfurt-pact-zollverein-forced-entertainment-laden-zum-zoom-meeting-ein&catid=38&Itemid=40 (23. November 2020).
- Doering-Manteuffel, Anselm et al. *Der Brokdorf-Beschluss des Bundesverfassungsgerichts 1985*. Tübingen: Mohr Siebeck, 2015.
- Eikels, Kai van. *Die Kunst des Kollektiven. Performance zwischen Theater, Politik und Sozioökonomie* München: Fink, 2013.
- Fiedler, Cornelia. „Komm mit mir ins Naziland“. *Nachtkritik*. 30. November 2017. https://nachtkritik.de/index.php?option=com_content&view=article&id=14699:ins-finstere-herz-des-rechtspopulismus-entfuehren-drei-urauffuehrungen&catid=101&Itemid=84 (23. November 2020).
- Freund, Nicolas. „Die Krise hat Theater und Museen ins Netz gezwungen. Sie sollten es nicht wieder verlassen“. *Süddeutsche Zeitung online*. <https://www.sueddeutsche.de/digital/streaming-theater-kultur-corona-1.4901552>. (23. November 2020).
- Glaap, Rainer. „Theater-Streams: Wer nutzt das Angebot? – Eine Umfrage. Entgelt als Abschaltfaktor“. *Nachtkritik*. 26. April 2020. https://nachtkritik.de/index.php?option=com_content&view=article&id=18024:theater-streams-nutzen-sie-das-angebot-eine-umfrage&catid=101&Itemid=84 (23. November 2020).
- Hähnlein, Astrid. „Der Ort politischen Urteilsvermögens – Arendt, Jaspers und der ‚Raum der humanitas‘“. *HannahArendt.net. Zeitschrift für politisches Denken* 9.1 (2018): 1–15. <http://www.hannaharendt.net/index.php/han/article/view/399/527> (23. November 2020).
- Haitzinger, Nicole und Karin Fenböck (Hg.). *Denkfiguren – Performatives zwischen Bewegen, Schreiben und Erfinden: Für Claudia Jeschke*. München: epodium, 2010.
- Heeg, Günther. „Die Geste der Scham als Grundgeste des Theaters“. *Die gezeigte und die verborgene Kultur*. Hg. Bernhard Streck. Wiesbaden: Harrassowitz, 2007. 69–80.
- Herb, Karlfriedrich, Kathrin Morgenstern und Magdalena Scherl. „Im Schatten der Öffentlichkeit: Privatheit und Intimität bei Jean-Jacques Rousseau und Hannah Arendt“. *Jahrbuch für Recht und Ethik* (Bd. 19). *Themenschwerpunkt: Politische Ethik* (2011): 275–298. <https://www.jstor.org/stable/43593872> (23. November 2020).
- Hierholzer, Michael. „Theater nicht nur für Auserwählte“. *FAZ online*. <https://www.faz.net/aktuell/rhein-main/corona-massnahmen-theater-nicht-nur-fuer-auserwaehlte-16833015.html> (23. November 2020).
- Hill, Marc. *Nach der Parallelgesellschaft. Neue Perspektiven auf Stadt und Migration*. Bielefeld: transcript, 2016.
- Kiyak, Mely. „Vulgarisierung des Widerstands“. *Zeit online*. <https://www.zeit.de/kultur/2020-11/holocaust-vergleiche-corona-demos-sophie-scholl-pegida-medien> (23. November 2020).
- Krämer, Sybille. „Die ‚Rehabilitierung der Stimme‘. Über die Oralität hinaus“. *Stimme*. Hg. Sybille Krämer und Doris Kolesch. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2006.
- Lehmann, Hans-Thies. *Postdramatisches Theater*. Berlin: Verlag der Autoren, 1999.
- Malzacher, Florian. *Gesellschaftsspiele. Politisches Theater heute*. Berlin: Alexander, 2020.
- Matzke, Annemarie. *Arbeit am Theater Eine Diskursgeschichte der Probe*. Bielefeld: transcript, 2012.
- Meier, Luise. „Wessen Moral? Über Produktion, Parteilichkeit und Proletariat“. *Theater der Zeit* 6 (2020): 24–27.

- Menke, Bettine. „On/Off“. *Auftreten. Wege auf die Bühne*. Hg. Juliane Vogel und Christopher Wild, Berlin: *theater der zeit*, 2014. 180–188.
- Menke, Bettine und Juliane Vogel. „Das Theater als transitorischer Raum. Einleitende Bemerkungen zum Verhältnis von Flucht und Szene“. *Flucht und Szene. Perspektiven und Formen eines Theaters der Fliehenden*. Hg. Dies. Berlin: Theater der Zeit, 2018. 7–23.
- Rakow, Christian. „Die magische Hand der Zeit“. *Nachtkritik*. 20. Juni 2020. https://www.nachtkritik.de/index.php?option=com_content&view=article&id=18298:show-me-a-good-time-hau-hebbel-am-ufer-berlin-gob-squad-livestream-staedtetrip&catid=38&Itemid=40 (23. November 2020).
- She She Pop Homepage. *Telefon-Kanon*. <https://sheshepop.de/telefon-kanon/> (23. November 2020).
- Siegmund, Gerald. *Abwesenheit. Eine performative Ästhetik des Tanzes*. William Forsythe, Jérôme Bel, Xavier Le Roy, Meg Stuart. Bielefeld: transcript, 2015.
- Spiegel online. „Esken darf Demonstranten ‚Covidioten‘ nennen“. <https://www.spiegel.de/politik/deutschland/saskia-esken-darf-demonstranten-covidioten-nennen-a-c697ef3d-d04b-41f4-a8b4-d2f350fa7138> (23. November 2020).
- Spirgi, Dominique. „Laute Stille“. *Die Oberbadische online*. [https://www.verlagshaus-jau-mann.de/inhalt.basel-laute-stille.a4a871ef-11fc-4ac3-8d38-f94d42c4b768.html](https://www.verlagshaus-jau-mann.de/inhalt/basel-laute-stille.a4a871ef-11fc-4ac3-8d38-f94d42c4b768.html) (23. November 2020).
- Streisand, Marianne. *Intimität. Begriffsgeschichte und Entdeckung der „Intimität“ auf dem Theater um 1900*. München: Fink, 2001.
- Süddeutsche Zeitung online. „Schäuble: Demonstrationsrecht hat Grenzen“. <https://www.sueddeutsche.de/politik/bundestag-berlin-schaeuble-demonstrationsrecht-hat-grenzen-dpa.urn-newsml-dpa-com-20090101-200830-99-362756> (23. November 2020).
- Wolf, Michael. „Kuscheln mit der Community“. *Nachtkritik*. 21. März 2018. https://www.nachtkritik.de/index.php?option=com_content&view=article&id=15167&catid=1624&Itemid=100389 (23. November 2020).
- Zeit online. „Eilantrag gegen Versammlungsverbot teilweise erfolgreich“. <https://www.zeit.de/politik/deutschland/2020-04/bundesverfassungsgericht-eilantrag-versammlungsverbot-giessen-coronavirus> (23. November 2020).