

THURNAUER SCHRIFTEN ZUM MUSIKTHEATER

Herausgegeben vom  
Forschungsinstitut für Musiktheater  
der Universität Bayreuth

Band 43

# Oper 2020

Eine Dokumentation aus der Oper Dortmund

Herausgegeben von

Merle Fahrholz  
Heribert Germeshausen  
Ulrike Hartung  
Anno Mungen

Königshausen & Neumann

## Generalprobe Zwei – Ein geisterhaftes Ereignis zwischen Probe und Aufführung

Elena Arnold, André Sievers und Jonas Würdinger

13. März 2020

*Elena Arnold, André Sievers und Jonas Würdinger sind Studierende in den Studiengängen Theater und Medien (BA), Musik und Performance (MA) sowie Oper und Performance (MA) an der Universität Bayreuth. Im Rahmen des Seminars „Applaus – eine musiktheaterwissenschaftliche Erkundung in Zeiten der Krise“ unter der Leitung von Anno Mungen setzten sie sich mit der Frage auseinander, welche Bedeutung der Begriff der Aufführung im Rahmen von Theater, Kunst und Kulturwissenschaft hat. Die ursprünglich geplanten Aufführungsbesuche zur weiteren Erkundung dieser Bedeutung unter anderem in der Oper Dortmund konnten aufgrund der Pandemie nicht stattfinden.*

Während des Sommers 2020 ist der Begriff der Geisteraufführung im Standardvokabular des Theaterdiskurses angekommen. Die Erstanwendung einer solchen Begrifflichkeit für ein ähnlich gelagertes Phänomen, bei dem eine Livedarbietung ganz ausdrücklich ohne Publikum auszu- kommen hatte, war aber in einer anderen Branche zu beobachten gewesen, nämlich im Zusammenhang mit den ersten publikumslosen Fußball- spielen im Frühjahr 2020. Der Kontext war jedoch der Gleiche: Die Covid-19-Pandemie nahm der globalen Bevölkerung vorerst ihre Ver- sammlungsfreiheiten und stellte somit vor allem Großevents in Frage. So stand auch die geplante Premiere von Aubers *La muette de Portici* (ML: Motonori Kobayashi, I: Peter Konwitschny), die am 13. März 2020 am Theater Dortmund stattfinden sollte, unter besonderem Vorzeichen. Nach einem vollständigen Probenprozess und der Fertigstellung der In- szenierung kam es in Deutschland zu einem bundesweiten Aufführungs- stopp in den Theatern, weswegen die geplanten Vorstellungen abgesagt werden mussten. Um das Stück dennoch präsentieren zu können und die künstlerischen Gewerke nicht kurz vor dem Ziel zwangsweise ins Leere laufen zu lassen, wurde die Entscheidung getroffen, dennoch eine Auffüh- rung durchzuführen, die ausschließlich einigen wenigen Kritiker\*innen zugänglich war. Durch diese Situation kam es zu einer ungewöhnlichen Atmosphäre: Der Theatersaal war beinahe leer, das Regiepult stand noch

Elena Arnold, André Sievers und Jonas Würdinger

in den Rängen und die Einladung betitelte das Ereignis als „Generalprobe Zwei“. Unter diesem Aspekt ergibt es Sinn, tiefer in die Begrifflichkeit der ‚Geisterhaftigkeit‘ hineinzuspüren. Hier wird offenbar, was der Aufführung ihre fühlbare Einzigartigkeit verlieh. Weniger Einladungen konnten verschickt werden, weniger Menschen durften kommen, um zu sehen und zu lauschen. Die große Präsenz des Premierenpublikums fehlte. Da wo in der Konvention knisternde Spannung und hüstelnde Neugierde erwartet wird, fand sich nun sowohl in der Formulierung als auch in der Durchführung eine ganz anormale Form eines Theaterabends wieder. Das Ergebnis der frühen Pandemiezeit waren geisterhaft verlassene Zuschauer\*innenränge wie auch geisterhaft verlassene Straßen.

Diese Präsentation von *La muette de Portici* lässt sich aus diversen Gründen zwischen dem Format einer öffentlichen Probe und einer regulären Aufführung ansiedeln. Um diese Gründe zu erörtern und etwas über die spezifischen Spannungsverhältnisse herauszufinden, die sich daraus ergaben, wurden schriftliche Interviews mit einigen Produktionsbeteiligten und anwesenden Kritiker\*innen geführt und hinsichtlich Gemeinsamkeiten und Unterschiede in der Wahrnehmung ausgewertet. Anhand dieser Ergebnisse und aufbauend auf einer theaterwissenschaftlichen Theoriegrundlage werden wir untersuchen, wie die stark reduzierten Publikumsreaktionen das Spiel der Darstellenden beeinflusste (oder nicht) und auch, wie das Kritiker\*innenpublikum diese einzigartige Situation wahrnahm. Wir werden aufzeigen, wie bestimmte Konventionen des Theaterbesuchs sich auch in dieser Situation zeigten und wie das Fehlen des Publikums zu einer umso intensiveren Flüchtigkeit der Aufführung der Sänger\*innen führte.

### *Proben, Aufführungen und Kopräsenz*

Um sich der Besonderheit einer Geisteraufführung anzunähern, ist es hilfreich, zunächst den Begriff der Aufführung zu betrachten. Innerhalb der Theaterwissenschaft gibt es hierzu mehrere Theorien. Wir haben drei Begriffe identifiziert, die eng mit der Beschaffenheit der Aufführung von *La muette de Portici* zusammenhängen und anhand derer sich die Einzigartigkeit der sogenannten „Generalprobe Zwei“ besonders pointiert aufzeigen lässt: das von Erika Fischer-Lichte aufgestellte Konzept der leiblichen Kopräsenz, die räumliche Atmosphäre nach Gernot Böhme und der Begriff der theatralen Energie, der in den Interviews mit den Mitwirkenden eine besondere Rolle einnimmt.

*Leibliche Ko-Präsenz*

Laut Erika Fischer-Lichte ist es die gleichzeitige Präsenz von Darstellenden und Zuschauenden, die eine Aufführung überhaupt erst ermöglicht. Erst deren gemeinsame Anwesenheit an einem Ort konstituiert den Akt der Aufführung. Die Entscheidung der Oper Dortmund, die Geisteraufführung nicht als Premiere zu betiteln, sondern unter dem Label einer Generalprobe stattfinden zu lassen, ist aus dieser Definition heraus also eine beinahe zwangsläufige Folge: ohne Publikum keine Aufführung! Wichtig ist, an dieser Stelle den Unterschied zwischen Zusehenden und einem Publikum abzugrenzen. Während jede Person, die eine theatrale Handlung rezipiert, Zuseher\*in ist, bekleidet das Publikum innerhalb des Theaterdispositivs eine distinkte soziale Rolle. (Musik-)Theateraufführungen in einem Haus wie in Dortmund sind auf die Präsentation von Theaterereignissen gegenüber einem klar zu benennenden Publikum ausgelegt, weswegen es für den weiteren Verlauf der Arbeit zielführend ist, das Publikum als Betrachter\*innengruppe von anderen Rezipierenden abzugrenzen.

Fischer-Lichte attestiert der Beziehung von Akteur\*innen und Rezipient\*innen noch eine weiterführende Dimension: Ihrer Auffassung nach handelt es sich bei diesen um „Ko-Subjekte“, was meint, dass die Aufführung von den Zuschauenden aktiv mit hervorgebracht wird. Alle Beteiligten beziehen sich auf Konventionen, nach denen die Aufführung stattfinden soll, die allerdings auch gebrochen werden können.<sup>1</sup>

Was immer die Akteure tun, es hat Auswirkungen auf die Zuschauer, und was auch immer die Zuschauer tun, es hat Auswirkungen auf die Akteure und die anderen Zuschauer. In diesem Sinne lässt sich behaupten, daß die Aufführung von einer selbstbezüglichen und sich permanent verändernden feedback-Schleife hervorgebracht und gesteuert wird. Daher ist der Ablauf auch nicht vollständig planbar und vorhersagbar.<sup>2</sup>

Die Beziehung von Darstellenden und Wahrnehmenden lässt sich vielleicht am besten als interdependente Gemeinschaft, die ein gemeinsames kulturelles Ritual ausführt, verstehen. Dieses Ritual ist abhängig von den einzelnen Individuen, weswegen eine Aufführung immer flüchtig und einzigartig ist.<sup>3</sup>

Diese Gemeinschaftsbildung ist es, die nach Fischer-Lichte die Performativität einer theatralen Aufführung konstituiert. Sie bezieht sich in ihrem Ansatz auf die Sprechakttheorie John L. Austins und Judith Butlers

<sup>1</sup> Vgl. Erika Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, Frankfurt/Main 2004, S. 47.

<sup>2</sup> Ebd. S. 59.

<sup>3</sup> Vgl. Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen* (s. Anm. 1), S. 82 f.

Elena Arnold, André Sievers und Jonas Würdinger

Konzept der Gender-Performativität.<sup>4</sup> Fischer-Lichte überträgt dieses Konzept auf theatrale Abläufe, indem sie die Aufführung nicht als Repräsentation eines Werks ansieht, sondern als eine Konstitutionsleistung begreift:<sup>5</sup> „Was die Zuschauer in einer Aufführung sehen und hören, ist in diesem Sinne immer gegenwärtig. Eine Aufführung wird erlebt als Vollzug, Darbietung und zugleich Vergehen von Gegenwart“.<sup>6</sup>

### *Die Atmosphäre des Raums*

Die gemeinsame Konstitutionsleistung einer Aufführung beginnt nicht erst auf der Bühne. Bereits der Weg des Publikums in den Theaterraum ist als Teil der Aufführung zu verstehen. In Anknüpfung an Judith Butler lassen sich auch bei einem konventionellen Theaterbesuch reproduzierte Handlungsakte entdecken. Der Abend beginnt bereits in den Privaträumen der Zuschauenden, wenn diese sich für oder eventuell auch gegen Abendkleidung entscheiden, geht weiter mit der Wahl der Transportmittel und wird im architektonischen Theaterraum zugespitzt. Auch etwa Ritual-Handlungen wie das Abgeben des Mantels oder Kaufen eines Programmheftes, das Erwerben eines Getränks oder die Unterhaltungen mit Freunden und Bekannten sind Teil des Theatererlebnisses des Publikums und als solches während des Theaterabends nicht von der Aufführung zu trennen. Wie jeder dieser einzelnen Schritte verläuft, beeinflusst maßgeblich, wie das Publikum die Inszenierung rezipiert.<sup>7</sup> Deswegen nimmt Räumlichkeit in Fischer-Lichtes Theorie eine wichtige Rolle ein:

<sup>4</sup> Judith Butler beschreibt Geschlechtlichkeit in ihrem Text „Performative Akte und Geschlechterkonstitution. Phänomenologie und feministische Theorie“ als Aufführung, deren Bedingungen denen einer Theateraufführung ähneln. Die Akte, die Geschlechtlichkeit konstituieren (Kleidung, Make-Up, Körperhaltung etc.) sind „no one’s act alone“, sondern vielmehr als „shared experience“ und „collective action“ zu verstehen. Jede Gender-Handlung geht aus Handlungen hervor, die bereits vor der individuellen Handlung stattgefunden haben. Die Wiederholung der Handlung bezeichnet Butler als „re-enactment“ und „re-experiencing“ eines Fundus von Bedeutungen, die gesellschaftlich mit Geschlechtlichkeit verknüpft werden. Performative Akte der Geschlechterkonstitution sind also genuin singular, beziehen sich aber immer auf den gesellschaftlichen Kontext, den sie nachmachen. Vgl. Judith Butler, „Performative Akte und Geschlechterkonstitution. Phänomenologie und feministische Theorie.“, in: *Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften*, hg. von Uwe Wirth. Frankfurt/Main 2002, S. 301–320.

<sup>5</sup> Vgl. Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen* (s. Anm. 1), S. 56.

<sup>6</sup> Ebd. S. 161.

<sup>7</sup> Diese verschiedenen Schauplätze einer Gesamtaufführung wurden von Anno Mungen in einem Aufsatz über den Kölner Karneval auch als Nebenaufführungen bezeichnet: Anno Mungen, „Kölner Paraden: Theatralität und Musik der Stadt“, in:

Auch Räumlichkeit ist flüchtig und transitorisch. Sie existiert nicht vor, jenseits oder nach der Aufführung, sondern wird – ebenso wie die Körperlichkeit und Lautlichkeit, immer erst in der und durch die Aufführung hervorgebracht. Sie ist daher auch nicht mit dem Raum gleichzusetzen, in/an dem diese sich ereignet.<sup>8</sup>

Theateraufführungen sind in diesem Sinne als Ereignisse zu verstehen,<sup>9</sup> die durch die Erfahrungswelt aller Beteiligten geformt werden. Da jede\*r Zuschauer\*in den Raum auf andere Weise wahrnimmt, lässt sich sagen, dass jede individuelle Rezeption eines Theaterabends eine einzigartige Aufführung darstellt. Diese Aufführung wird aber nicht nur durch Zuschauende und Darstellende gestaltet, auch die Kartenverkäufer\*innen, Platzanweiser\*innen und Gastronomie-Mitarbeiter\*innen sind Akteur\*innen im Gesamterlebnis Theaterabend.

Trotz der Vielzahl an individuellen Rezeptionen ist es möglich, von einer gemeinsamen Erfahrung zu sprechen. Eine Kategorie, die eine solche Einordnung erleichtert ist der Begriff der Atmosphäre. Der Philosoph Gernot Böhme befasst sich in mehreren Essays mit der Thematik und schlägt vor, Atmosphäre als die „emotionale Tönung eines Raums“<sup>10</sup> zu verstehen. Das Besondere an ihr sei, dass sie durch einen Raum übertragen wird, aber nur von Personen wahrgenommen werden kann:

In der Wahrnehmung der Atmosphäre spüre ich, in welcher Art Umgebung ich mich befinde. Diese Wahrnehmung hat also zwei Seiten: auf der einen Seite die Umgebung, die eine Stimmungsqualität ausstrahlt, auf der anderen Seite ich, indem ich in meiner Befindlichkeit an dieser Stimmung teilhabe und darin gewahre, daß ich jetzt hier bin. Wahrnehmung qua Befindlichkeit ist also spürbare Präsenz. Umgekehrt sind Atmosphären die Weise, in der sich Dinge und Umgebungen präsentieren.<sup>11</sup>

Böhme ist in seiner Abhandlung wichtig, die Atmosphäre nicht als esoterisches, sondern als greifbares Phänomen zu beschreiben und Ansatzpunkte für die Analyse derselben zu finden, insbesondere da in der ästhetischen Theorie laut ihm keine gangbare Alternative zum Begriff der Atmosphäre existiert.<sup>12</sup> Auch bei ihm ist es die Leiblichkeit und die Ko-Präsenz der

*Mitten im Leben: Musiktheater von der Oper zur Everyday Performance*, hg. von dems., Würzburg 2011, S. 409–437, hier S. 416 ff.

<sup>8</sup> Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen* (s. Anm. 1), S. 187.

<sup>9</sup> Vgl. ebd. S. 282.

<sup>10</sup> Gernot Böhme, *Atmosphäre. Essays zur neuen Ästhetik*, 7. erweiterte und überarbeitete Auflage, Berlin 2013. S. 101.

<sup>11</sup> Böhme, *Atmosphäre* (s. Anm. 10), S. 95 f.

<sup>12</sup> Als Ausnahme nennt Böhme den von Walter Benjamin aufgestellten Begriff der „Aura“. Dieser bezieht sich aber eher auf die Wirkkraft eines originalen Kunstwerks im Vergleich zu seiner technischen Reproduktion. Auch hier spielt das Dispositiv und das

Elena Arnold, André Sievers und Jonas Würdinger

teilnehmenden Personen im Raum, die eine Atmosphäre entstehen und erfühlen lässt:

Sich leiblich spüren heißt zugleich spüren, wie ich mich in einer Umgebung befinde, wie mir hier zumute ist. [...] Die Atmosphäre ist die gemeinsame Wirklichkeit des Wahrnehmenden und des Wahrgenommenen. Sie ist die Wirklichkeit des Wahrgenommenen als Sphäre seiner Anwesenheit und die Wirklichkeit des Wahrnehmenden, insofern er, die Atmosphäre spürend, in bestimmter Weise leiblich anwesend ist.<sup>13</sup>

Im vorliegenden Beitrag ist von einer ‚Geisteraufführung‘ die Rede, weil damit auf die in den Interviews regelmäßig genannte besondere Atmosphäre eingegangen wird, die oftmals als geisterhaft bezeichnet wurde. Deswegen ergibt es Sinn, in der Betrachtung dieses spezifischen Ereignisses den Atmosphärenbegriff zu bemühen, da mit seiner Hilfe der Unterschied zu einer konventionellen Aufführung nachvollzogen werden kann.

### *Energie und Präsenz*

Bei der Recherche war besonders auffällig, dass der Begriff der Energie, der in der Theaterpraxis eine wichtige Rolle spielt, schwer zu greifen ist. Jenny Schrödl beschreibt Energie im theatralen Kontext als

starke körperliche, affektive, imaginäre oder mentale Wirkung eines Objekts, Textes, Stoffes, Bildes oder Körpers. Mit Energie ist vor allem eine eindringliche Spannung oder Dynamik zwischen Wahrnehmbaren und Wahrnehmenden gemeint, ein Austausch zwischen ihnen, der mit einer hohen Intensität des Erlebens und Empfindens für den Wahrnehmenden einhergeht.<sup>14</sup>

Auffällig ist, dass auch dieser Begriff sich aus der leiblichen Ko-Präsenz der Beteiligten herleiten lässt, was erklärt, wieso der Wegfall der Zuschauenden zu einem Abfall der gefühlten Energie führte. Das jedenfalls berichteten einige Interviewte. Die Energie eines Theaterabends kann also als Maßstab für die Aufmerksamkeit und Interaktion der Beteiligten gesehen werden. Aus diesem Grund beschreibt Barbara Gronau Aufführungen als „ephemere und spannungsgeladene Prozesse zwischen Darstellern

Zusammenspiel des Raumes und der Rezipienten eine wichtige Rolle, die Aura ist als eine „unbestimmt räumlich ergossene Gefühlsqualität“ (Böhme, S. 27) zu verstehen. Vgl. Walter Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Werke und Nachlaß*. Kritische Gesamtausgabe, Band 16, Berlin 2013.

<sup>13</sup> Böhme, *Atmosphäre* (s. Anm. 10), S. 31 f.

<sup>14</sup> Jenny Schrödl, „Energie“, in: *Metzler Lexikon Theatertheorie*, hg. von Erika Fischer-Lichte, Doris Kolesch und Matthias Warstat, 2. aktualisierte und erweiterte Auflage, Stuttgart und Weimar 2014, S. 91 f.

und Zuschauern“.<sup>15</sup> Die Energie im theatralen Sinne ist also die Einheit, in der die Intensität der leiblichen Ko-Präsenz innerhalb des Atmosphäre des Theater-Raums beschrieben werden kann und konstituiert sich damit aus den beiden vorgestellten Theorien.<sup>16</sup> Die Anwesenden teilen sich einen Raum, wodurch Resonanzeffekte entstehen. Die Energie auf der Bühne kann die Rezipient\*innen anstecken, und Langeweile im Publikumsraum kann die Darstellung lähmen.<sup>17</sup>

Im Musiktheater gilt dies auf besondere Art und Weise, da die Musik und der Gesang als Energieträger besonders effektiv Atmosphären schaffen können, wie sowohl Jenny Schrödl als auch Gernot Böhme betonen: „Die emotionale Tönung, die die Stimme dem Raum verleiht, färbt gewissermaßen auf die eigene Stimmung ab, man schwingt mit dem Gehörten mit.“<sup>18</sup> Böhme begründet diese Fähigkeit der Musik damit, dass sie die eigene leiblich gespürte Anwesenheit aller Anwesenden im Raum unmittelbar verändert. Böhme betrachtet Musik nicht als Zeitkunst. Vielmehr sieht er sie als eine Raumkunst, da sie den erfahrbaren Raum zu einem großen Teil mitbestimmt:

Diese Entdeckung, daß die Musik die grundlegende atmosphärische Kunst ist, hat für die Musiktheorie ein altes, immer lästiges und doch unabweisbares Problem gelöst, nämlich die Frage, worin die sogenannte emotionale Wirkung von Musik eigentlich besteht. Gegenüber hilflosen Assoziationstheorien bzw. den Theorien, die die Phantasie als Zwischenglied bemühten, kann die Ästhetik der Atmosphären die einfache Antwort geben, daß die Musik als solche die Modifikation des leiblich gespürten Raums ist. Die Musik formiert das Sich-Befinden des Hörers im Raum, sie greift unmittelbar in dessen leibliche Ökonomie ein. [...] Was allgemein für Atmosphären gilt, das ist bei akustischen Atmosphären eine alltägliche Wirklichkeit: Die Charaktere eines Raumes sind dafür verantwortlich, wie man sich in einem Raume fühlt.<sup>19</sup>

<sup>15</sup> Barbara Gronau, „Immaterialität und Übertragung. Das Energetische und seine Inszenierungen“, in: *Szenarien der Energie. Zur Ästhetik und Wissenschaft des Immateriellen*, hg. von ders., Bielefeld 2013, S. 118.

<sup>16</sup> Dass der hier verwendete Sprachduktus sehr an eine Formelhaftigkeit erinnert, die eher aus der Naturwissenschaft bekannt ist, ist kein Zufall. Auch Barbara Gronau betont im Vorwort zu dem von ihr herausgegebenen Buch *Szenarien der Energie. Zur Ästhetik und Wissenschaft des Immateriellen* die Nähe der Begriffe „Energie“, „Kraft“ oder „Spannung“ zur Physik, legt aber auch ihre Verwendung im alltäglichen Sprachgebrauch dar. Die mathematischen Gleichungen lassen sich also auch ohne konkrete Berechnungsbasis anwenden und sind im vorliegenden Fall bildhaft und weniger als präzise Werte zu verstehen.

<sup>17</sup> Vgl. ebd. S. 111 f.

<sup>18</sup> Böhme, *Atmosphäre* (s. Anm. 10), S. 167.

<sup>19</sup> Ebd. S. 266 f.

Elena Arnold, André Sievers und Jonas Würdinger

Aus all dem lässt sich ableiten, dass es sich bei der Geisteraufführung von *La muette de Portici* nicht um eine konventionelle Operaufführung handelte, da die Tatsache, dass ausschließlich vor einem Kritiker\*innen-Publikum gespielt wurde, die Erfahrung einer leiblichen Ko-Präsenz und daraus folgend eine Energie-Transformation nur eingeschränkt möglich waren. Daraus resultierte zwangsläufig eine drastisch veränderte Atmosphäre, die das gleichwertige Erleben der Aufführung als Premiere im Gesamtkontext eines Theaterabends unmöglich machte.

#### *Das Geister-Ereignis zwischen Probe und Aufführung*

Die bisher dargelegten Ausführungen erläutern ein theoretisches Nachdenken über Ko-Präsenz, Energie und Atmosphäre. Nun stellt sich im nächsten Schritt die Frage, inwieweit sich diese Theorie mit dem Erleben dessen deckt, was sich am 13. März 2020 im Opernhaus Dortmund ereignet hat. Die Aufführung fand terminlich kurz vor dem generellen Aufführungsstopp, der ab dem 24. März 2020 in Kraft trat, statt und galt als Notlösung. Sie bedeutete ein pointiertes Ende für den Produktionsprozess und bot zugleich die Chance, zumindest einem Teil der Außenwelt, also den wenigen Kritiker\*innen, das Ergebnis der gemeinsamen Arbeit zu präsentieren. Für diese Arbeit durften wir sowohl Produktionsbeteiligte und Darstellende als auch Kritiker\*innen interviewen.<sup>20</sup>

#### *Erfahrung der Darstellenden*

Zentrale Motive, die aus den Antworten der Produktionsbeteiligten herausgearbeitet werden konnten, lassen sich mit den Begriffen ‚Konvention‘, ‚Atmosphäre‘, ‚Energie‘ und ‚Applaus‘ fassen. Es soll nun hieran erörtert werden, inwieweit sich die Erfahrung der Geisteraufführung von einer konventionellen Premiere oder Generalprobe unterschieden hat, und auch, ob eine Tendenz dahingehend absehbar ist, ob sich die Geisteraufführung eher als Premiere oder als Generalprobe angefühlt hat.

Um herauszufinden, was die Geisteraufführung in ihrer Sonderstellung zwischen Generalprobe und Premiere auszeichnet, war es zunächst sinnvoll, die Rahmenbedingungen konventioneller Premieren- und Gene-

<sup>20</sup> Die Interviews wurden schriftlich geführt. Auf Produktionsseite wurden Dominik Kastl (Regieassistent), Fabio Manicini (Chordirektor), Mirko Roschkowski (Masaniello) und Anna Jihye Sohn (Elvire) interviewt. Die befragten Kritiker\*innen sind Rebecca Broermann (o-ton.online), Julia Gaß (Ruhr Nachrichten), Peter Jungblut (BR), Joachim Lange (Die deutsche Bühne), Lisa Lemken (ars-tremonina.de) und Thomas Molke (omm.de).

ralprobensituationen mit den Interviewten zu erörtern. Sie sprachen hier vermehrt von unterschiedlichen Leveln an ‚Spannung‘, in welchen sich die Formate ‚Generalprobe‘, ‚Premiere‘ und ‚Serienvorstellung‘ voneinander unterschieden. So steige die Spannung während der Endprobenwoche deutlich an und fände dann über den Verlauf der Generalprobe zur Premiere ihren Höhepunkt. Es sei hier allerdings schwer, einen bestimmten Zeitpunkt als spannungsreichsten Moment festzulegen, da sich die Spannungsverhältnisse an den zwei unterschiedlichen Aufführungsformaten Generalprobe und Premiere unterschiedlich zusammensetzten, sich generell aber auch auf einem ähnlich hohen Niveau bewegten. Fabio Mancini, der Chordirektor, berichtete diesbezüglich:

Eine Generalprobe und eine Premiere unterscheiden sich für mich von der Spannung her nur minimal voneinander. Allerdings während ich die GP noch als Gipfel der Endproben empfinde, wobei man theoretisch noch einwirken könnte und deshalb große Konzentration und Spannung gefordert werden, ist bei einer Premiere die Spannung durch das Publikum auch recht groß, jedoch [auf unserer Seite] eher in der Form von Vorfreude und eines gewissen Stolzes, das lange erarbeitete Ergebnis zu präsentieren. Nach der Premiere lässt die Spannung mit den laufenden Vorstellungen allmählich nach, wobei sie niemals ganz verschwindet.

Hier fällt auf, was üblicherweise ungeschriebene Tatsache ist: Theater ist seriell gedacht. Im üblichen Kontext existiert eine Premiere als Kick-Off, Serienvorstellungen überwiegen in ihrer Häufigkeit und schaffen Regelmäßigkeit sowie Routine und die *Dernière* hebt sich dann durch ihre Schlussstellung wieder ab. Die Geisteraufführung fühlte sich dementsprechend auch deshalb fremd an, weil das Format ungewohnt für alle war: Sie war weder ursprünglich angelegt als ein einmaliger Abend, noch konnte sie wirklich als Startpunkt für eine Serie an Aufführungen fungieren. Vielmehr war sie gleichzeitig Premiere und *Dernière* – und das zudem nur abzüglich eines großen, physisch anwesenden Publikums. Diese Ungewöhnlichkeit des Abends wirkte sich auch auf die Rezeption der Spannung aus. Regieassistent Dominik Kastl berichtet: „In der Generalprobe haben eigentlich fast mehr Leute zugeschaut [...], sodass es nicht wie sonst eine Steigerung der Spannung, sondern eher ein Abfall war.“

Weiterhin schaffe eine konventionelle Premiere laut Fabio Mancini im Gegensatz zu einer Generalprobe den Raum, zeigen zu können, was man über einen arbeitsintensiven Probenzeitraum geschaffen habe. So könnten die Produktionsbeteiligten zu diesem Anlass sowohl ein Gefühl des Stolzes nach außen tragen, als auch einen gebührenden Schlusspunkt des fordernden Probenprozesses setzen. Im Hinblick auf die Geisteraufführung hingegen waren sich Produktionsteam und Darstellende hier einig. Die Darstellenden berichteten einheitlich davon, dass die Auffüh-

Elena Arnold, André Sievers und Jonas Würdinger

zung half, einen Abschluss der Produktionszeit zu finden. Außerdem würde die Möglichkeit, die Ergebnisse vor Publikum zu zeigen, eine Art Erlösung darstellen. Das träfe trotz des Umstandes zu, dass dieses spärlich und eher funktional mit Kritiker\*innen besetzt war. Die Beteiligten des Produktionsteams sprachen in den Interviews hingegen eher von einer wenig zufriedenstellenden Aufführung. Von Dominik Kastl wurde gar der Sinn einer Geisteraufführung hinterfragt:

Einen unbefriedigenden Abschluss einer Arbeit kann man auch schon nach einer Generalprobe ausrufen und wenn niemand das Ergebnis zu sehen bekommt, macht es sowieso keinen Sinn. Ist das Ziel dieser Arbeit lediglich die Aufnahme des Stückes, so verliert eine Theateraufführung jede (positive) Distinguierung gegenüber von Film oder Stream (nämlich eine Unmittelbarkeit und eine spürbare Energie und Performativität durch die Anwesenheit des Publikums) und kann im direkten Vergleich doch nicht mithalten – ein ordentlich produzierter „Opernfilm“ kann die Mittel und Möglichkeiten des Mediums gut nutzen, wobei eine abgefilmte Geisteraufführung immer halbherzig wirken wird.

Das Stichwort ‚Energie‘ fiel im Laufe der Interviews mehrmals und fand auch unterschiedliche Formulierungen. Anna Sohn, die die Elvire verkörperte, berichtete etwa, das „Singen und Spielen [sei für sie] ein Akt der Kommunikation mit dem Publikum“. Sie brauche das Publikum für ihre Performance-Spitzenleistungen, und liebe es, wenn die Zuschauenden „mitatmeten“. Als Vergleich zum leeren Publikumssaal bei der Geisteraufführung von *La muette de Portici* in Dortmund zog sie ihre darauffolgende Premiere von *Manon* in Seoul heran, welche ebenfalls ohne anwesendes Publikum stattfand, live gestreamt und von 58 000 Menschen online gesehen wurde.<sup>21</sup> Anhand ihrer Erfahrungen mit den beiden außergewöhnlichen Aufführungen lassen sich auch zwei verschiedene Arten der Energie differenzieren, die innerhalb der Interviews zum Vorschein kamen. Einerseits fällt der Energiebegriff im Kontext der Einheit der leiblichen Ko-Präsenz, also dem gleichzeitigen physischen Anwesend-Sein von Darstellenden und Publikum und deren energetischem Austausch. Dies ist es, was Anna Sohn meint, wenn sie von einem „Mitatmen des Publikums“ spricht. Die in unserem Beispiel fehlende Ko-Präsenz machte sich auch für Mirko Roschkowski, der den Masaniello gab, bemerkbar. Er berichtete:

Ich mag die Energie des Publikums, auch bin ich ein Sänger, der gern nah an das Publikum herangeht und es gern sieht. Insofern ist ein leerer Zuschauerraum energetisch sehr unbefriedigend. Ich

<sup>21</sup> Vgl. Heribert Germeshausen, „Neues aus der Redaktion: Krisentagebuch 21 – Von Südkorea lernen?“, <https://www.die-deutsche-buehne.de/krisentagebuch-21-von-suedkorea-lernen> (Zugriff: 6. September 2020).

möchte beim Singen meine Energie kanalisieren und verschicken.  
Ohne Publikum fehlt der Adressat.

Andererseits wird die Energie aber auch im Sinne einer medialen Präsenz spürbar, wie Anna Sohn in Hinblick auf die Fernanwesenheit der 58 000 Zuschauer\*innen via Stream hervorhob.<sup>22</sup> Diese Zahl an Menschen hätte niemals in einem Auditorium Platz gefunden; so gesehen war die Premiere von *Manon* also äußerst gut besucht. Von diesem großen Publikum fühlte Anna Sohn sich auch medial angetrieben, und sie spürte den hohen Qualitätsanspruch, den sie aufgrund der zahlreichen Zuschauer\*innen an sich selbst stellte. Das Mitatmen aber sei ausgeblieben, es fand kein Energieaustausch statt. Den Unterschied machte laut Anna Sohn die Masse an Menschen, die bei einer konventionellen Aufführung in Ko-Präsenz im Raum anwesend seien. Sie schrieb hierzu: „Ich habe natürlich auch so mein Bestes gegeben, aber ich weiß, mit Publikum hätte ich noch mehr geben können.“ Es wird also offenbar, dass physisch anwesendes Publikum unabdingbar für Energieaustausch und Antrieb ist. „Theater lebt [...] vom Austausch mit dem Publikum (ob konkret durch Applaus oder auch nur rein energetisch).“ Diese Aussage von Dominik Kastl spiegelte sich auch in allen anderen Interviews. Anna Sohn konkludierte bezüglich der publikumsarmen Premiere in Dortmund: „Die Geisterpremiere fühlte sich gar nicht wie eine Premiere an.“

Die Atmosphäre, also die „emotionale Tönung eines Raums“<sup>23</sup> wurde in den Interviews vermehrt als „angespannt“ und „erwartungsvoll“ beschrieben. Die Anspannung ergab sich einerseits durch den Faktor, dass es sich um eine neuartige Form der Premiere vor den urteilenden Augen der Kritiker\*innen handelte. Andererseits waren sich auch alle der Einmaligkeit des Ereignisses bewusst, welche das Gefühl der Aufführung veränderte. Mirko Roschkowski schrieb von einer Anspannung, die sich im Laufe des Probenprozesses, bedingt durch die Unsicherheit, ob in den ungewissen Zeiten der Covid-19-Pandemie überhaupt eine Präsentation des Erarbeiteten möglich sei, aufgestaut habe. Diese Anspannung habe sich während und nach der Geisteraufführung entladen und in Form größter Erleichterung zeigen dürfen.

Dieser Aspekt darf außerdem im Augenschein der sich zu diesem Zeitpunkt ausbreitenden Pandemie nicht außer Acht gelassen werden: Geisteraufführungen existieren tatsächlich erst seit und unter den Umständen von Covid-19. Der globale Ausnahmezustand wirkte sich somit auch auf die Premierenstimmung und -atmosphäre aus. Mehrmals wurde von gruseliger, geisterhafter Atmosphäre und sogar von „Untergangsstimmung“ berichtet.

<sup>22</sup> Vgl. ebd.

<sup>23</sup> Böhme, *Atmosphäre* (s. Anm. 10), S. 101.

Mirko Roschkowski bemerkte ebenfalls die Ruhe im Haus, bewertete sie allerdings weniger negativ. Stattdessen betonte er einen anderen, weniger augenscheinlichen Aspekt: „Ich hatte den Eindruck, dass wir uns alle ein wenig privilegiert fühlten, dabei zu sein, spielen, singen, oder zuschauen und zuhören zu dürfen.“ Es sei ein Privileg gewesen, trotz und während der Aufführungstoppes noch auf der Bühne zu stehen. Es habe die Atmosphäre aufgewertet. Trotz alledem sprachen sich alle Interviewpartner\*innen dafür aus, die Geisteraufführung habe sich nicht wie eine Premiere angefühlt, sondern eher, wie Dominik Kastl bemerkte, wie eine „Generalprobe 2.0“.<sup>24</sup>

Zur Erwartung an den Schlussapplaus der Geisteraufführung schrieben die Interviewten, dass diese nicht besonders groß ausfiel. Sie sagten vorher, dass ihnen die fehlende Kommunikation mit dem Publikum vor allem beim Schlussapplaus auffallen würde. Normalerweise sei der Applaus das Mittel, mit dem das Publikum am effektivsten seine Energie und Dankbarkeit spiegeln könne. Fabio Mancini berichtete, dass sich das Ensemble tatsächlich Gedanken gemacht habe, ob die Kritiker\*innen, von denen man sagt, dass sie sich in der Regel nach einer Aufführung dem Applaus entziehen, in dieser einzigartigen Konstellation wohl applaudieren würden – was sie dann auch taten. In der Rezeption des Applauses gingen die Erfahrungswerte allerdings auseinander. Es wurde einerseits von eher kläglichem, nicht zufriedenstellendem Applaus gesprochen. Andererseits berichteten einige von einer gewissen Erleichterung, die sich im Laufe der Applausordnung einstellte, und einer gegenseitigen Dankbarkeit, die kommuniziert wurde. Mirko Roschkowski sprach sogar seine Verwunderung darüber aus, „dass die 25 anwesenden Journalisten [ihm] als Publikum [...] ausreichend Projektionsfläche boten“.

Anna Sohn berichtete überdies von ihrem ambivalenten Verhältnis zum konventionellen Schlussapplaus und der Gefahr, dass dieser die Künstler\*innen arrogant machen könne. Im Falle der Geisteraufführung sei aber eine ganz andere Funktion des Schlussapplauses in Erscheinung getreten. Sie sprach hier von der Möglichkeit der Dankbarkeitsvermittlung den eigenen Kolleg\*innen gegenüber, die sie äußerten, indem sie sich gegenseitig applaudierten:

<sup>24</sup> Die Schreibweisen von „Generalprobe Zwei“ unterschieden sich von Interview zu Interview. Wir haben uns in diesem Aufsatz für die einheitliche Formulierung „Generalprobe Zwei“ entschieden. Folgende andere Formen ließen sich ebenfalls finden: „Generalprobe 2“, „Generalprobe II“ und, wie in diesem Fall, „Generalprobe 2.0“. Zu Letzterer wollen wir nicht unbemerkt lassen, dass sie sich etymologisch von den anderen Formulierungen unterscheidet. Die Verwendung des Zusatzes „2.0“ evoziert eine technische Assoziationsebene. Diese kann ein Vorhandensein von mehreren Versionen der Form ‚Generalprobe‘ sowie, damit einhergehend, ein vorhandenes Entwicklungspotenzial des Formates implizieren.

Bei *La muette de Portici* war es insofern besonders, als der Umstand, dass der Regisseur die Applausordnung auch ohne Publikum komplett hat durchlaufen lassen, uns die Gelegenheit gegeben hat, den Kollegen ein gutes Feed Back [sic!] zu geben. Das war schön, weil wir alle zu einem echten Team in einer sehr ungewöhnlichen und schwierigen Situation verbunden waren. Wir haben uns gegenseitig Courage gegeben. Und uns für die gute Zusammenarbeit in dieser schwierigen Zeit und schwierigen Vorstellung gegenseitig bedankt.

Konsens herrschte hinsichtlich der Frage, ob die Geisteraufführung perspektivgebend für künftiges künstlerisches Schaffen sein kann: Alle Interviewpartner\*innen bezeichneten die Geisteraufführung als Notlösung in besonderen Zeiten und sprachen den deutlichen Wunsch aus, möglichst bald wieder vor realem und großem Publikum spielen zu wollen. Fabio Mancini bemerkte hinsichtlich des Formats der Geisterpremiere: „Geisteraufführungen können eine kurzfristige Lösung sein, können [...] aber nicht die Kommunikation in beide Richtungen zwischen der Bühne und dem Zuschauerraum, zwischen den Künstlern und dem Publikum ersetzen.“

#### *Erfahrungen der Kritiker\*innen*

Als einziges Publikum an jenem Abend waren, wie bereits erwähnt, etwa 25 Kritiker\*innen zugegen. Um individuelle Erfahrungen jenseits der Kritiken zu erfassen, wurden mit einigen von ihnen schriftliche Interviews geführt – ähnlich wie mit den Beteiligten der Produktion. In diesen ergaben sich die gleichen Motive ‚Konvention‘, ‚Atmosphäre‘ und ‚Applaus‘, die im Zuge dieser Auswertung betrachtet werden sollen.

Wie schon bei den Mitwirkenden galt es zunächst zu überlegen, wie sich die konventionellen Umstände der journalistischen Arbeit der Kritiker\*innen gestalten, bevor auf die besondere Situation der Geisteraufführung und mögliche Abweichungen von der Konvention eingegangen werden kann. Bei den interviewten Kritiker\*innen bestand Konsens, dass solche einheitlichen Regeln im Grunde nicht existent seien. Vielmehr stoße man häufig auf verbreitete Klischees, wie zum Beispiel jenes, dass ein Kritiker nicht applaudiert, so Joachim Lange. Julia Gaß stellte heraus, dass es bei besonderen Aufführungen, wie beispielsweise bei den großen Festivals, sehr wohl andere Rahmenbedingungen gibt als an einem mittelgroßen Opernhaus, die ein verändertes Verhalten erfordern:

Besondere Konventionen gibt es beim Besuch normaler Premieren nicht. Das ist bei den Bayreuther Festspielen [...] oder bei den Salzburger Festspielen schon anders, weil da die Pressekarten eine Stunde vor Beginn der Vorstellung abgeholt werden müssen. In

Elena Arnold, André Sievers und Jonas Würdinger

Dortmund liegen sie bis zwei Minuten vor Beginn an einem Presse-tisch im Foyer. Üblicherweise komme ich erst ca. eine Viertelstun-de vor Beginn der Aufführung ins Opernhaus – oft direkt aus der Redaktion.

Die wesentlichen Unterschiede liegen hier somit in der individuellen Art der Kritiker\*innen, die Vorstellung zu besuchen. Dies beginnt bei der Selbstwahrnehmung. Joachim Lange nimmt sich als „privilegierte[n] Zu-schauer“ wahr. Rebecca Broermann verwies auf ihr „Pflichtgefühl“:

Ob ich eine Aufführung privat oder mit Auftrag besuche, macht für mich keinen Unterschied. Sicher gibt es eine kleine Nuance Unterschied, was das „Pflichtgefühl“ angeht, aber ich denke, ich beachte immer instinktiv die gleichen Dinge, wenn ich eine Opern-aufführung verfolge.

Angesprochen auf die Veränderungen in ihrer Rolle als Kritiker\*in durch die Geisteraufführung, ließ sich ein Changieren zwischen einer Verände-rung des Fokus und einer unveränderten Wahrnehmung feststellen. Für Peter Jungblut bedeutete so das Format der Geisteraufführung eine Neu-fokussierung im Vergleich zu seiner üblichen Arbeitsweise:

Zur Rezension stand ja in diesem Fall nicht die Premiere als solche, sondern die Begleitumstände, d.h. die Frage, ob solche Geister-Aufführungen sinnvoll sind und was damit erreicht wird. [...] Die Theater kämpften ja seit März ums Überleben, das war damals ab-zusehen, insofern war die Stimmung schon fatalistisch.

Rebecca Broermann und Joachim Lange sahen diesen Umstand ähnlich, bemerkten nur, dass ein Aspekt in ihrer Betrachtung hinzukam, ihre Rolle sonst aber nicht weiter von der Situation tangiert wurde. Lange berichtete dazu: „Der professionelle Kern der Funktion hat sich nicht verändert. Außer, dass auf das Besondere der Situation hinzuweisen war.“ Broer-mann betonte die besondere Rolle der Kritiker\*innen, die diese in dieser Geisteraufführung einnahmen: „Was mir schon klar war, war die Tatsa-che, dass sich die heimische Opernwelt leider nur ein Bild der Aufführung bzw. der eher unbekannteren Oper durch uns Kritiker machen konn-te.“ Auch Lisa Lemken empfand ähnlich und bemerkte bei sich die „Not-wendigkeit zu einer noch verstärkten Konzentration auf das Geschehen auf der Bühne“, aber auch das „Gefühl einer besonderen Situation [und] Distanz“.

In unseren Interviews fragten wir die Kritiker\*innen auch konkret nach der Atmosphäre dieser Geisteraufführung. Diese wurden in den In-terviews vermehrt als „eigentümlich“ oder gar „geisterhaft“ bezeichnet. Überwogen hat jedoch der Begriff „besonders“. Besonders war diese Auf-führung ohne Zweifel – fand sie doch zu einem Zeitpunkt statt, zu dem Theater bereits nach und nach schlossen und absehbar war, dass es zu ei-

nem generellen Aufführungsstopp kommen würde. Der Ausschluss des Publikums wirkte so mittels leerer Ränge auf die Kritiker\*innen. Joachim Lange schrieb hierzu:

Die Atmosphäre war schon besonders. Es war – unabhängig von der Beurteilung der Inszenierung und der Leistung der Protagonisten – so etwas wie Sympathie für den Vorgang als Ganzes (mit den Künstlern, der Theaterleitung und überhaupt mit der Kunstform Oper) zu spüren.

Es ist interessant, dass Joachim Lange diese Atmosphäre unter Verwendung des Wortes ‚Sympathie‘ weniger mit einem Gefühl, sondern mit einem Modus des Miteinanders und Mitfühlens beschreibt. Damit bezieht er sich auf den Willen der Kunstschaffenden und der Zuschauenden, trotz aller Widerstände zu spielen. Rückblickend betrachtet, nachdem nun ein knappes halbes Jahr keine Aufführungen möglich waren, könnte man die Aufführung pathetisch als ein letztes Aufbäumen der Kunst vor der Stille bezeichnen – ein Aufbäumen, welches noch in einigen Städten nachwirken sollte: So ließen beispielsweise Krefeld und Regensburg noch Premieren stattfinden.<sup>25</sup> Hinzu kommt der Umstand, dass allen Beteiligten und Anwesenden bewusst war, dass man während des Aufführungsstopps als eines der wenigen Häuser in ganz Deutschland noch spielte und sich dadurch in einer privilegierten Situation befand.

Neben einer solchen Reaktion auf die Frage nach der Atmosphäre ist ein konkreter Rekurs zu den räumlichen Gegebenheiten angebracht. Mehrere Kritiker\*innen bemerkten das noch im Saal befindliche Regiepult. „Durch das Regiepult im Zuschauerraum bekam die Aufführung den Charakter einer Probe und nicht den einer schlecht besuchten Aufführung“, kommentierte Rebecca Broermann. Auch Julia Gaß führte die besondere Stimmung auf eben jenes Pult zurück: „Es war mehr eine Generalproben-Atmosphäre, die Premierenspannung fehlte (das lag vielleicht auch an dem noch nicht abgebauten Regiepult im Parkett).“ Thomas Molke indes bemerkte keinen besonders gravierenden Unterschied zu einer konventionellen Aufführung, da er viele der üblichen Parameter seines Theaterbesuchs wiederfand, wobei auch er im Saal vor Vorstellungsbeginn den Hauch einer Probenatmosphäre verspürte:

Vor der Aufführung und in der Pause traf man nur Kolleg\*innen, mit denen man sich aber auch sonst häufig bei Premieren unterhält. Abgesehen davon, dass das Foyer sehr leer war, konnte man also durchaus Gespräche führen wie in einer gewöhnlichen Aufführung. Im Zuschauersaal war die Atmosphäre eher wie bei einem Proben-

<sup>25</sup> Vgl. Manuel Brug, „Im leeren Theater ist es ein bisschen wie 1944“, <https://www.welt.de/kultur/plus206557013/Geistervorstellung-In-der-leeren-Oper-Dortmund-fuehlte-ich-mich-ein-bisschen-wie-1944.html> (Zugriff: 1. Oktober 2020).

Elena Arnold, André Sievers und Jonas Würdinger

besuch, ohne dass dabei die Vorstellung an einzelnen Stellen unterbrochen wurde. [...] Während der Aufführung habe ich eigentlich keinen Unterschied zu einer regulären Aufführung wahrgenommen. Man konnte sich ganz auf die Inszenierung einlassen, wurde nicht abgelenkt und nahm eigentlich gar nicht wahr, dass es sich quasi um eine „Geisteraufführung“ handelte. Ein Vorteil mag sogar vielleicht gewesen sein, dass man keine Einschränkung der Sicht durch sogenannte „Sitzriesen“ hatte, die bei gut besuchten Aufführungen schon einmal vor einem sitzen.

Worüber sich jedoch nahezu alle Kritiker\*innen einig waren, war die Beeinträchtigung der konkreten Raumwirkung durch das fehlende Publikum. Mehrfach wurde angemerkt, dass die Akustik durch den leeren Saal gelitten hätte, was zugleich mehr den Eindruck einer Probe evozierte. So berichtete Lisa Lemken:

Die Akustik war durch die geringe Personenzahl in dem großen Raum natürlich beeinträchtigt. Die Sänger\*innen gaben sich große Mühe, die Atmosphäre zwischen Generalprobe und „Premiere“ mit viel Engagement und Können zu kompensieren.

Auch Julia Gaß bemerkte die veränderte Akustik und die damit verbundene andere Atmosphäre:

Die Akustik in einem leeren Saal ist anders, schlechter. Ich hatte den Eindruck, dass sich die Sänger schlechter über das Orchester hinwegsetzen können. In einer solchen Ausnahmesituation habe ich mich jedoch mit deutlicher Kritik zurückgehalten. Auch als Kritiker kann man sich ja vorstellen, dass die ganze Situation und Atmosphäre sich für die Sänger eher nach Probe als nach Premiere anfühlt, in der vielleicht auch Freunde und Familie, auf jeden Fall aber Publikum sitzt, das man als Sänger spürt und das reagiert und animiert.

Hiermit sprach sie indirekt das Konzept der Feedback-Schleife und somit eine Thematik an, die auch die Beteiligten der Produktion unter dem Begriff der Energie kommentierten. Doch auch die Atmosphäre als solche schien Reaktionen hervorzurufen. So schrieb Rebecca Broermann:

Durch die besondere Atmosphäre passierte es allerdings, dass ich mich immer öfter dabei ertappte, den Künstlern nach den Arien und Ensembles applaudieren zu wollen, was sonst ja auch immer eher instinktiv oder durch „Gruppenzwang“ erfolgt.

Aus diesem Zitat wird deutlich, dass eng in Verbindung zur Atmosphäre oft auf den Applaus angespielt wurde – häufig auch als Mittel der Interaktion, also des Feedbacks vom Publikum in Richtung Bühne. Der fehlende Applaus wirkte sich maßgeblich auf die Aufführung aus, wie Rebecca Broermann ebenfalls bemerkte:

Es war eine ungerechtfertigt ruhige Aufführung. Unter normalen Umständen hätten die Künstler viel mehr Feedback erhalten und ich hatte das Gefühl, dass wir Kritiker eher zurückhaltend im Saal saßen, weil keiner genau wusste, ob er nun einen Zwischenapplaus beginnen sollte oder nicht.

Julia Gaß vermisste den „Szenenapplaus nach manchen Arien, überhaupt die Reaktion des Publikums“. Es wird somit deutlich, dass eben solche Reaktionen des Publikums und damit verbunden die Interaktion mit der Bühne zu einer konventionellen Aufführung gehören. Beim Format der Geisteraufführung fällt diese Ebene der Aktion nun mehr oder weniger weg. Nun ist, je nach Oper, Regie oder Dirigat, Zwischenapplaus keine verlässliche Konstante in einer Opernaufführung, sodass der Schlussapplaus einen besseren Anknüpfungspunkt bietet. Aus diesem Grund befragten wir die Kritiker\*innen nach ihren Erwartungen respektive Erfahrungen mit dem Schlussapplaus dieser besonderen Aufführung. Thomas Molke berichtete hierzu:

Ich hatte ehrlich gesagt nicht damit gerechnet, dass man auch ohne Publikum die Applausordnung so durchführen würde, und es tat mir vor allem für die Sänger\*innen ein wenig leid, dass sie beim Verbeugen nicht den Jubel zu hören bekamen, den sie aufgrund ihrer Leistungen eigentlich verdient hätten.

Er zeigte sich jedoch erstaunt, dass wie bei einer Premiere auch das Team um Regisseur Peter Konwitschny zum Applaus antrat. Darüber hinaus empfand er den Schlussapplaus als „sehr befremdlich“. Die geringe Zahl an Zuschauenden rief offenbar aber auch spezifische Reaktionen der Anwesenden hervor. So verspürte etwa Lisa Lemken einen „[großen] Drang [...], besonders laut zu applaudieren“. Julia Gaß resümierte, dass der Applaus ihren Erwartungen vollends entsprach:

Ich habe genau das erwartet, was zu hören war: freundlicher, aber natürlich kein euphorischer Applaus. [...] Aber ohne Applaus hätte es den Künstlern gegenüber sehr unhöflich gewirkt. Jubel und Buhs hätten zu 20 Zuschauern nicht gepasst.

Für Peter Jungblut bedeutete der Schlussapplaus indes jedoch einen Ausdruck der Freude – nicht nur über die Aufführung an sich, sondern vielmehr über eben diesen Moment des Besonderen und des Wissens, dass man etwas nahezu Einzigartiges erleben durfte und ein Teil dessen geworden war:

Es ist so gekommen, wie ich es erwartet hatte: Die anwesenden Theatermitarbeiter im Saal und auf der Bühne applaudierten, die wenigen Journalisten wurden „mitgerissen“, dankbar, dabei sein zu dürfen. Wie so häufig gilt der Beifall eigentlich dem Privileg, „dazu“ zu gehören.

Elena Arnold, André Sievers und Jonas Würdinger

Joachim Lange sah im Schlussapplaus eine Art Kulmination seiner oben beschriebenen, wahrgenommenen Sympathie. Der Applaus sei so als ein Sinnbild für diese zu verstehen und markiert den Abschluss einer gemeinsamen Erfahrung unter den besonderen Umständen.

Die Betrachtung des Applauses zeigt, dass die Erfahrungen mit konventionellen Aufführungen zum Teil identisch bleiben und selbstverständlich in die Bewertung der Geisteraufführung mit einfließen. Vor allem aber scheint der Applaus in der Geisteraufführung weniger als eine Reaktion der reinen Wertschätzung der künstlerischen Leistung zu verstehen, sondern vielmehr als eine Wertung für das Besondere der Situation und damit als ein Applaus aller für alle und für die Kunstform Oper.

*Das Ereignis der Aufführung als zwangsläufiger Schlusspunkt eines künstlerischen Schaffensprozesses*

In seiner Kritik „*Stumme von Portici*: Wie sinnvoll sind ‚Geisterpremierren?‘“ fragt Peter Jungblut pointiert nach dem Nutzen von dieser spezifischen Aufführungsform. Er zitiert den Intendanten der Oper Dortmund, Heribert Germeshausen, der sich für diese Geisteraufführung ausspricht, um den künstlerischen Produktionsprozess zu einem Abschluss zu bringen:

Ich finde es deshalb sinnvoll, weil so ein Abend der Abschluss eines künstlerischen Prozesses ist, und der wäre einfach unterbrochen, wenn es diesen Abend nicht geben würde.<sup>26</sup>

Wie auch in unserem Beitrag deutlich wurde, markiert eine Premiere in der Tat einen ersten Schlusspunkt im künstlerischen Prozess der seriell gedachten Kunstform Theater. Die Aufführungen sind für die Künstler\*innen gemeinhin das Ziel der oftmals harten und intensiven Probenzeit. Durch die von Covid-19 bedingten Restriktionen war eine konventionelle Premiere nicht möglich. Es drängt sich aber die Frage auf, ob Live-Streaming nicht eine Möglichkeit gewesen wäre, um hierüber eine größere Öffentlichkeit zu beteiligen und somit eine Art von Premiere zu ermöglichen. Heribert Germeshausen sprach sich dagegen aus, schließlich hätte man dann abgefilmtes Theater präsentiert und keine Live-Performance. Wollte man dies, so müsste man den Prozess schon sehr gut und professionell aufziehen und das Medium Film in der gesamten Konzeption mitbedenken.<sup>27</sup> Darüber hinaus bleibt es fraglich, ob diese Art der mediati-

<sup>26</sup> Zitiert nach Peter Jungblut, „*Stumme von Portici*: Wie sinnvoll sind ‚Geisterpremierren?‘“, <https://www.br-klassik.de/aktuell/news-kritik/oper-dortmund-geisterpremiere-ohne-publikum-corona-virus-stumme-von-portici-kritik-100.html> (Zugriff: 1. Oktober 2020).

<sup>27</sup> Vgl. ebd.

sierten Aufführung ohne leiblich präsenten Publikum einen Schlusspunkt des künstlerischen Prozesses hätte markieren können. So entschloss man sich zu einer Geisteraufführung mit nur wenigen Kritiker\*innen als Publikum – beworben nicht als Premiere, sondern als ‚Generalprobe Zwei‘.

Die Geisteraufführung war durch ihre besondere Atmosphäre geprägt, die sich vor allem aus dem fehlenden Publikum und damit der stark reduzierten Feedback-Schleife speiste. Hierdurch war die Kommunikation zwischen Bühne und Zuschauer\*innenraum kaum möglich. Es konnte kein Energieaustausch stattfinden, wie ihn Anna Sohn beispielsweise vermisste. Die Menschen im Zuschauer\*innenraum als Publikum, das die Aufführung konstituiert, fehlte. Die wenigen Kritiker\*innen waren als Projektionsfläche für die Künstler\*innen letztlich zu wenige, um die Atmosphäre des großen Saals zu füllen und spürbar zu verändern. Die Kritiker\*innen waren somit letztlich zwar anwesend, aber in der Zahl sehr gering und im Verhältnis zu den über 1000 Sitzplätzen der Dortmunder Oper kaum existent: Wie Geister waren sie da, aber zugleich auch wieder nicht. Hör- und spürbar wurden sie erst beim Applaus.

Konnte sich in dieser Konstellation somit das Gefühl eines Abschlusses einstellen? Die Interviews mit den Beteiligten der Produktion zeigten einheitlich, dass man die Aufführung nicht als einen ‚richtigen‘ Schlusspunkt wie in der gewohnten Form der Premiere empfunden hatte. Es sei aber auch nicht das Gefühl wie nach einer Generalprobe, bei der man kurz vor dem Abschluss steht. Daher scheint der Begriff dieser Aufführung als ‚Generalprobe Zwei‘ am treffendsten zu sein für dieses Ereignis: eine Art Schwebezustand zwischen Generalprobe und Premiere.

Diese Annahme bestätigt sich in den Erfahrungsberichten der Kritiker\*innen, die sich vereinzelt an eine Probensituation erinnert fühlten und seltener an eine Premiere. Hier schienen jedoch die räumlichen Gegebenheiten eine entscheidende Rolle gespielt zu haben – vor allem das noch im Saal befindliche Regiepult. Nun lässt sich freilich auch die Frage stellen: Warum eigentlich Kritiker\*innen als Publikum? Theaterkritik hat prinzipiell den Auftrag, eine gewisse Form der Öffentlichkeit herzustellen. Es erleben immer nur eine begrenzte Zahl an Zuschauer\*innen eine Premiere, was andere ausschließt, die somit nicht dabei sein können. Kritiker\*innen bieten eine Außenansicht, die zusätzlich zum theaterinternen Diskurs Debatten anregen kann und letztlich auch das Publikum motivieren soll, selber den Weg ins Theater einzuschlagen und sich selbst ein Bild davon zu machen. Aufgrund der besonderen Situation lief diese Funktion jedoch ins Leere, da dem Publikum der Gang ins Theater durch die Covid-19-Beschränkungen verwehrt wurde. Durch die Einladung von Kritiker\*innen konnte die Oper Dortmund zum einen ihre Produktion nach außen tragen und zugleich auf das Besondere eben jener singulären Aufführung hinweisen. So wurde die Aufführung von außen rezipiert und er-

Elena Arnold, André Sievers und Jonas Würdinger

hob sich über eine Probensituation, in der nur Beteiligte diese rezipieren und miterleben können. Somit markierte diese Aufführung in einer premieren-ähnlichen Form einen Abschluss und steht letztlich zwischen diesen beiden Aufführungsformen: eine Generalprobe Zwei.