

Theater und Technik. Kongress der Gesellschaft für Theaterwissenschaft in Düsseldorf (2018). Bericht und Reflexionen

Magdolna Balkányi (Universität Debrecen)

Zur Gesellschaft für Theaterwissenschaft

Die Gesellschaft für Theaterwissenschaft, die heute schon 17 Institute und 200 persönliche Mitglieder zählt, wurde laut Gründungsdokument 1992 mit der Zielsetzung gegründet, die Theaterwissenschaft auf deutschem Sprachgebiet (in Deutschland, Österreich und der Schweiz) in Forschung und Lehre zu fördern. Zu diesem Zweck wurden ihre Foren entwickelt. Das wichtigste unter ihnen ist der große thematische Kongress, der alle zwei Jahre von einem jeweils anderen theaterwissenschaftlichen Institut organisiert und dessen Material in je einem selbständigem Kongressband publiziert wird. Die Foren der kontinuierlichen Forschung sind die von den Mitgliedern gegründeten Arbeitsgruppen wie etwa die der Dramaturgie, die der Theaterhistoriografie, die des Musiktheaters, die der Schauspieltheorie und zuletzt die Gruppe des theatralen Archivierens. Die Gesellschaft hat im Weiteren die Funktion, den theaterwissenschaftlichen Nachwuchs zu fördern. Deshalb haben die Doktorand*innen auf jedem Kongress eine eigene Sektion, deren Arbeitsergebnisse dann dem Plenum vorgestellt werden.

In den letzten Jahrzehnten hat das Theater große Veränderungen durchgemacht, verschiedene neue Theaterformen sind entstanden. Die deutsche Theaterwissenschaft folgt diesen Veränderungen und macht nicht mehr nur klassische Theateraufführungen und historische Theaterereignisse zu ihrem Forschungsgegenstand. Durch die technische Entwicklung unseres Zeitalters, durch die digitale Revolution werden immer mehr neue Medien ins Theater integriert. Auch außerhalb der traditionellen Theater und Bühnen entstehen neue Theaterformen wie z. B. das ortsspezifische Theater, verschiedene performative Ereignisse, theatrale Installationen und sog. Hörstücke. Deshalb arbeiten die deutschen Theaterwissenschaftler*innen mit einem erweiterten Theaterbegriff; selbstverständlich mit unterschiedlichen theoretischen und methodischen Annäherungsweisen – oft auch gegeneinander polemisierend. Dabei sind sie sich bewusst, dass die neuesten ebenso wie aber auch die historischen Theatervorgänge – angemessen – nur interdisziplinär und im Zusammenhang mit anderen Künsten, Medien und kulturellen Systemen untersucht werden können.

Der Kongress *Theater und Technik*, Düsseldorf (8.–11. November 2018)

Zum ersten Mal in der Geschichte der Gesellschaft wurde der Kongress, der 14. und bislang letzte, nicht von einem theaterwissenschaftlichen Institut, sondern – kein Zufall – von einem Institut für Medien- und Kulturwissenschaft, nämlich dem der Heinrich-Heine-Universität

Düsseldorf ausgerichtet. Dieser Kongress hat schon durch seine Themenwahl¹ den Blick auf die notwendige Interdisziplinarität der heutigen Theaterwissenschaft gerichtet, aber auch auf die der zeitgenössischen akademischen Forschung im Allgemeinen.

Der Kongress war weitgefasst, nicht nur was das zentrale Thema angeht, nämlich die unterschiedlichen Aspekte des Zusammenhangs zwischen Theater und Technik, sondern auch was die möglichen Annäherungsweisen betrifft. Im Weiteren war für diesen Kongress charakteristisch, dass die Teilnehmer nicht nur aus dem akademischen Bereich kamen, also Theaterwissenschaftler*innen waren, sondern viele aus der Theaterpraxis. Theatertechniker, Informatiker, Künstler haben über ihre Erfahrungen berichtet, was Technik im Theater ermöglicht und was die neueste Technik mit dem Theater macht. Theorie und Praxis waren hier gleichermaßen und gleichrangig vertreten. Aber nicht nur Fachleute des Theaters haben das umfassende Thema beleuchtet, sondern auch Medienwissenschaftler, Philosophen, Kultur- und Technikhistoriker haben ihre Standpunkte zum Thema erörtert. Eine reiche Vielfältigkeit war zu beobachten, auch was die „Genres“ des Kongresses anbelangt. Nicht nur traditionelle wissenschaftliche Vorträge und Rundgespräche wurden veranstaltet. Vielmehr konnten wir Augen- und Ohrenzeuge von sog. Lecture-performances werden, bei denen künstlerische und wissenschaftliche Ansätze direkt verbunden waren. Dadurch wurden vorwiegend neue und durch die neueste Technik ermöglichte Phänomene konkret zum Vorschein gebracht, und zwar begleitet durch ihre wissenschaftliche Reflexion. Theaterereignisse, Tanzproduktionen, experimentelle Musikvorführungen, theatrale Installationen und andere ortsspezifische Performances und Workshops haben den Kongress nicht ergänzt, sondern waren organische Bestandteile des gemeinsamen Denkens über das Hauptthema, über das reziproke Verhältnis zwischen Technik und Theater. Die Organisatoren der Veranstaltung, die Lehrkräfte, die Mitarbeiter und Studenten des Düsseldorfer Instituts haben auch die Schauplätze der einzelnen Tage und Sektionen bewusst ausgewählt. Es ist als symbolisch anzusehen, dass der Kongress nicht innerhalb der Universitätsgebäude veranstaltet wurde, sondern den einzelnen Themenbereichen entsprechend im Tanzhaus nrw, im Theater- oder Filmmuseum Düsseldorf, im Forum Freies Theater, in der Kunsthalle Düsseldorf und in einem kommunalen oder kulturellen Zentrum (z. B. zakk – Zentrum für Aktion, Kultur und Kommunikation) stattfand.

Themenbereiche innerhalb der zentralen Fragestellung

Während der drei Kongresstage setzten sich die Teilnehmer in unterschiedlichen Formen und aus den verschiedensten Perspektiven mit dem zentralen Thema 'Technik und Theater' auseinander: es wurde entweder ein theater- oder technikgeschichtliches Phänomen vorgestellt, weiterhin eine historische Periode, ein konkretes theatrales oder performatives Ereignis analysiert oder ein theatertechnisches Phänomen unter einem ästhetischen, sozialen oder philosophischen Aspekt reflektiert.

¹ In eigener Formulierung: „Der Kongress der Gesellschaft für Theaterwissenschaft unter dem Titel „Theater und Technik“ will das Theater – seine Geschichte, Theorie und Ästhetik – unter dem Vorzeichen seiner technologischen Bedingung diskutieren.“ Siehe das von den Organisator*innen (Jun. Prof. Dr. Maren Butte und Dr. Kathrin Dreckmann) zusammengestellte und herausgegebene Begleitheft mit den Abstracten (*Theater und Technik*, Kongress der Gesellschaft, Düsseldorf, 2018, S. 14., 148 S.).

Obwohl die Organisatoren versucht haben, das riesengroße Material zu sichten und die vielfältigen Ansätze und die konkreten Themen in Themenbereiche einzuteilen, war es für die Teilnehmer des Kongresses nicht einfach, die neuen und wichtigsten Tendenzen innerhalb der zentralen Thematik herauszufinden. Und das zunächst nicht nur aus dem üblichen Grund, der allen Kongressen eigen ist, dass nämlich die Arbeit neben einigen Plenarvorträgen meist in verschiedenen Sektionen parallel läuft. In Düsseldorf wurde die Orientierung noch durch die sehr hohe Zahl der Beiträge (über 100) erschwert und dadurch, dass die einzelnen Themenbereiche sowohl zeitlich wie auch räumlich auf verschiedene Tage und Orte verteilt waren.

Um Überschaubarkeit zu gewährleisten, versuche ich nun über die von mir beobachteten Phänomene und die gewonnenen Erkenntnisse zu berichten, indem ich die meines Erachtens wichtigsten Themenbereiche hervorhebe. Diese sind: *Theater im Zeichen seiner technologischen Bedingung*, *Techniken des Raumes*, *Techniken des Körpers*, *Techniken der (technischen) Dinge* und zuletzt *Techniken des theatralen Archivirens*. (Außer diesen gab es noch je eine Sektion zu den Themen: *Dramaturgie und/als Technik*, *Technik dekolonisieren* und *Pop-Techniken*.) Innerhalb der fünf Themenkomplexe werde ich des besseren Verständnisses wegen weiter so fortfahren, dass ich zuerst immer einen Kongressbeitrag vorstelle, der den jeweiligen Aspekt möglichst generell darstellt; dann folgt die Beschreibung eines Vortrags, der ein konkretes technisches Mittel oder eine konkrete historische Theatererscheinung analysiert und zuletzt rezensiere ich stets einen Beitrag, der sich mit den neuesten Formen des Theaters oder der Performance im Zusammenhang mit der technischen Revolution unserer Zeit auseinandersetzt. Einige theaterhistorische Perioden – wie z. B. das Barock oder die Avantgarde – werden mehrmals vorkommen, weil in diesen die radikalen Erneuerungen der Theatertechnik und infolgedessen die radikal neue Theaterästhetik mit den großen Knotenpunkten der Technikgeschichte zusammenfallen. Und es ist vielleicht auch leicht einzusehen, warum dann immer wieder solche Beiträge bevorzugt werden, die sich mit der zeitgenössischen technischen Entwicklung im Bezug auf die Theaterkunst beschäftigen. Die neuesten digitalen Techniken betreffen uns alle – sind wir uns dieser Techniken und ihrer Folgen bewusst oder nicht. Und das Theater als eine performative Kunstform hat eben die Aufgabe, diese neuesten Techniken nicht nur zu nutzen, sie zu integrieren, sondern sie sichtbar und mehr noch, sie erfahrbar zu machen.

1. Theater im Zeichen seiner technologischen Bedingung

Die Geschichte des Theaters war immer schon mit der Technik und mit technologischen Entwicklungen verbunden, auch wenn die technische Bedingtheit von Theater meistens hinter Fragen der künstlerischen Gestaltung zurücktritt. Wenn aber diese zwei Aspekte voneinander nicht getrennt, sondern in ihrer Verwobenheit untersucht werden, eröffnen sich neue Perspektiven auf diesen Zusammenhang. Diese Untersuchungen sind selbstverständlich nur interdisziplinär durchzuführen. Die folgenden drei Kongressbeiträge haben die Aufmerksamkeit auf drei radikale Wandlungsperioden in der Technikgeschichte gerichtet und gefragt, wieweit diese die Theaterästhetik der gegebenen Zeit, das Denken über das Theater oder überhaupt unser Denken beeinflusst haben.

Kati Röttger (Amsterdam) sprach in ihrem Vortrag die Neuperspektivierung der Theatergeschichtsschreibung im Licht der Technikgeschichte an. Sie nahm das späte 18. Jahrhundert als

Beispiel, eine Umbruchphase, als die Mechanisierung und Industrialisierung massiv einsetzte und die technischen Innovationen (z. B. Elektromagnetismus, Mechanik des bewegten Bildes) auch im Theater spektakuläre Aufführungspraktiken ermöglichten. So entstanden auf der Bühne Konstellationen zwischen Attraktion und Wissensproduktion, Unterhaltung und Wissenschaft, Kunst und Technologie.²

Zur Zeit der technischen Revolution zu Beginn der 1920er Jahre gab es im Allgemeinen zwei entgegengesetzte Beurteilungen über die Wirkung des technischen Fortschrittes auf Mensch und Gesellschaft. Wie Swetlana Lukanitschewa (Berlin) in ihrem Vortrag³ erörtert hat, hat sowohl in der deutschen (z. B. Oscar Schlemmer, Frederick Kiesler) als auch in der russischen (u.a. Wsewolod Mejerhold und Aleksandr Tairov) Theateravantgarde eine enorme Begeisterung überhandgenommen. Diese Künstler haben in ihrer Theaterästhetik die neuen Techniken nicht nur verwendet, sondern sogar den „Geist“ der Maschine übernommen und ihn auf die Bühne und/oder auf die Bühnenfiguren bezogen. Karel Capek in seinem Roboterstück „R.U.R.“ warnte dagegen die moderne Gesellschaft vor den neuen Errungenschaften.

In der Klick-performance und dem darauffolgenden Gespräch mit der 1992 gegründeten Theatergruppe Theater der Versammlung⁴ erhielt das Publikum die Gelegenheit, das Ensemble mit Computerbefehlen wie „kopieren“, „ausschneiden“ oder „verschlüsseln“ live in Bewegung zu setzen. Dabei griffen die Darsteller*innen auf Textbausteine und Bewegungsabläufe ihrer früheren Rollen zurück. Das Ziel war dabei, dem entstehenden Chaos immer wieder kleine Sinninseln abzugewinnen. Dadurch wollte die Theatergruppe erfahrbar machen, wie wir sinnvoll auf die sich häufenden abgebrochenen Anfänge/Informationen in unserem Alltag reagieren. Dahinter steckt aber auch eine anthropologische Grundfrage unseres Zeitalters: Wie können wir in komplexen Situationen, Systemen in unserer immer schneller werden Zeit noch handlungsfähig bleiben, d.h. als Mensch souverän denken und handeln?

2. Techniken des Raumes / Prozesse der Verortung

Der Raum war immer schon mit performativen Aktivitäten verbunden: angefangen von den kultischen Orten über die gebauten Räume bis hin zu den immer weiter zunehmenden virtuellen Räumen unserer Zeit. Diese bestimmen nämlich, was für performative/theatrale Ereignisse in ihnen verwirklicht werden können und auf welche Weise. Der erste Beitrag im Diskussionspanel hatte die aktuellen Fragen der Theaterarchitektur zum Thema. Der zweite führte den Begriff des *performativen Raumes* ein. Der dritte untersuchte ein konkretes technisches Mittel, nämlich die Drehbühne in unterschiedlichen historischen Perioden.

Im moderierten Rundgespräch⁵ unter dem Titel *Monumente in Bewegung? Theater – Architektur – Raumpraktiken* beschäftigten sich die Teilnehmer mit einem allgemeinen Problem

² Kati Röttger: Theatergeschichte aus der Perspektive der Technikgeschichte. In: *Theater und Technik*, Kongress der Gesellschaft, Düsseldorf, 2018, S. 43.

³ Swetlana Lukanitschewa: Vom Maschinenoptimismus berauscht. Die russische und die deutsche Bühne der 1920er Jahre im Dialog. In: *Theater und Technik*, Kongress der Gesellschaft, Düsseldorf, 2018, S. 82.

⁴ */C Copy A, verschlüsselt. Ein Spiel mit der Geschwindigkeit/** /** – Klick-Performance und Gespräch. In: *Theater und Technik*, Kongress der Gesellschaft, Düsseldorf, 2018, S. 143.

⁵ *Monumente in Bewegung? Theater – Architektur – Raumpraktiken*. Moderiert von Nikolas Müller-Schöll. In: *Theater und Technik*, S. 95 (wie Anm. 1).

des gegenwärtigen Theaters. In den meisten europäischen Städten gibt es historische Theatergebäude als Erbe. Diese Theatergebäude wurden einst mit einer bestimmten – meist repräsentativen – Funktion im Äußeren und mit einer bestimmten historisch-gesellschaftlichen Funktion für eine bestimmte Theaterpraxis im Inneren gebaut. Die aktuelle Frage ist, wieweit diese Theatergebäude oder eventuell ihre notwendigen Re-Konstruktionen für die zeitgenössische Theaterpraxis geeignet sind? Denn es existiert eine große Spannung zwischen diesen sog. festen Häusern, „Steintheatern“ als historischen Monumenten, und der Anforderung der Beweglichkeit und Mobilität in unserer Zeit. Die architektonische Gestaltung bestimmt nämlich immer die Bedingungen des Spielens und Schauens, des Zeigens und Agierens, also alle theatralen Aktivitäten.

In Wera Hippersroithers (Wien)⁶ Vortrag ging es um einen anderen Raumbegriff, um den des performativen Raumes. Und zwar im Sinne der kulturwissenschaftlichen Spatial-Theorien, nach denen das Subjekt immer in Beziehung zu seiner Umwelt verortet ist. Das bedeutet für das Theater und die Performance, dass die Anordnung der Teilnehmer (Spieler und Zuschauende) in einem solchen Ereignis als eine Technik aber zugleich auch als ein schöpferisches Potential zu begreifen ist. Im Zusammenhang mit der räumlichen Organisation einer Theateraufführung und mit den Verhältnissystemen darin warf die Vortragende die Frage der „agency“ auf, d. h. die Verteilung der handelnden Kräfte im Raum. Durch die Frage *Wer ist Träger eines Geschehens?* gelangen wir nun zu der sozialen Problematik *Wer hat die Macht im Raum?*

Birgit Wiens (München) gab in ihrem Vortrag⁷ einen historischen Überblick über die sich ändernde Funktion der Drehbühne. Ursprünglich, im 19. Jahrhundert, wurde sie nämlich als ein praktisches theatertechnisches Mittel entwickelt, um hinter dem Vorhang einen schnellen Szenenwechsel zu ermöglichen. Im 20. Jahrhundert und heutzutage wird sie immer mehr auch als Phänomeno-Technik verwendet, indem sie immer öfter über die technische hinaus auch eine theaterästhetische Funktion erfüllt. Sie erscheint bei den Regisseuren (wie z. B. bereits bei Max Reinhardt oder Erwin Piscator) als ein Mittel der Dynamisierung und Pluralisierung des Raumes, das auch die Raum-Wahrnehmung der Zuschauenden sensibilisieren kann.

3. Techniken des Körpers / Techniken der Einverleibung

Im Mittelpunkt der Untersuchungen zu den Schauspieltechniken stehen der Körper des Künstlers, die spezifischen Kunstfertigkeiten, die Ausbildung derselben und im Allgemeinen die Techniken der Einverleibung. Es ist kein Zufall, dass sich innerhalb dieses Themenkreises eine große Zahl der Beiträge mit Tanz und Tanztheater beschäftigte. Aber hierher gehören auch die Fragen der auditiven Techniken, wie z. B. die Hervorbringung der Stimme. Es ist interessant, dass von der Forschungsgruppe *Schauspieltheorie* die Tendenz herausgestellt wurde, dass heutzutage im Fach Theaterwissenschaft die traditionellen Schauspieltechniken nur marginal reflektiert werden. In vielen Beiträgen, von denen ich nun einen hervorhebe,

⁶ Wera Hippersroither: Praktiken im Raum: Potentiale eines performativen Raumbegriffs. In: *Theater und Technik*, S. 93 (wie Anm. 1).

⁷ Birgit Wiens: Phänomeno-Techniken des Raums: Beobachtungen zur Geschichte der Drehbühne. In: *Theater und Technik*, S. 68 (wie Anm. 1).

wurden neue Tendenzen der Tanztechniken aus theaterästhetischer Perspektive reflektiert. In einem weiteren Vortrag ging es um die widerspruchsvolle Verwendung der neuen Klang-Techniken im Theater.

In dem kuratierten Panel der Arbeitsgruppe Schauspieltheorie (moderiert von Wolf-Dieter Ernst)⁸ wurden die Gründe für das nachlassende Interesse an der Forschung der Schauspieltechniken (Bewegungs-, Stimm- und Sprechtechniken) diskutiert. Im Gegensatz zum 18. Jahrhundert, zu den Anfängen des modernen bürgerlichen Theaters, scheinen sich Philosophen, Anthropologen nicht mehr für das Subjekt, für das Selbstverständnis des Menschen und dessen Ausdrucksmöglichkeiten im Theater zu interessieren, sondern viel mehr für Fragen nach der Performativität. Poststrukturalistische und medientheoretische Ansätze haben zwar das Verhältnis von Körper und Technik als eines der Wiederholung und Einschreibung entfaltet. Aber kaum ein Theoretiker oder eine Theoretikerin (z. B. Judith Butler, Régis Debray oder Pierre Bourdieu) haben ihre allgemeinen Feststellungen auf die Schauspieltechnik bezogen. Deshalb ließe sich alternativ – so der Vorschlag der Forschungsgruppe – Marcel Mauss's Konzept von Körpertechniken als Grundlage für weitere Forschung aufgreifen. In der Theaterwissenschaft ist auf diesem Gebiet heutzutage jedenfalls noch sehr viel zu tun, ganz zu schweigen von praktischen Aspekten in Bezug auf Fragen und Probleme der Schauspielerausbildung.

Sabine Huschka (Berlin) ging es in ihrem Vortrag⁹ um die Definition von *techné* im Tanz „als regelgeleitete[n] Prozesse[n] der Wissensvermittlung, die mit Verfahren zur Hervorbringung und Gestaltung von Kräften übereinkommen“. Es ist bekannt, dass im 20. und 21. Jahrhundert Tanztechniken als System meistens auf personifizierte Schulen von Choreograph*innen gründen. Die Körper-Werdung von Kräften kann daher sehr unterschiedlich sein, aber auch die Art und Weise, wie diese dann in der Produktion selbst erscheint. Während *techné* in der früheren Praxis so zu verstehen war, dass eine ästhetische Wirkung erzeugt wurde, aber dabei die angewandten technischen Verfahrensweisen, Körpertechnologien verborgen blieben, werden diese in neueren choreographischen Arbeiten (z. B. bei William Forsythe „Improvisation Technologies“) sichtbar, sogar thematisiert. Dies gilt auch für die Selbstwahrnehmung des Künstlers beim Tanz.

Jana Kay Prinsloo (Mainz) beschäftigte sich in ihrem Vortrag¹⁰ mit dem veränderten Verhältnis des Körpers und der Stimme im Theater durch die technische Innovation Playback. Das Playback als technische Wiedergabe und Wiederholung von Gesang stammt aus der Unterhaltungsindustrie. Wie kann es aber im Theater verwendet werden? Im Theater bilden Körper und Stimme scheinbar eine untrennbare Einheit. Die Stimme kann durch diese Technik auch hier simuliert werden, aber sie kann im Gegensatz dazu auch zum ästhetischen Mittel werden, wenn die Kluft zwischen dem mimenden Körper und der technisierten Stimme z. B. als ein irritierendes Moment verwendet wird – wie in der Inszenierung „Fegefeuer in Ingolstadt“ von der Regisseurin Susanne Kennedy. Die digitale Playback-Technik kann in der Zu-

⁸ Techniken der Einverleibung. Schauspiel- und Theater Techniken aus der Perspektive der Technikreflexion. AG Schauspieltheorie I von II. In: *Theater und Technik*, S. 80 (wie Anm. 1).

⁹ Sabine Huschka: Tanztechniken als Körpertechnologien von Kräften. In: *Theater und Technik*, S. 103 (wie Anm. 1)

¹⁰ Jana Kay Prinsloo: Körper + Tonband=Playback. Zur Ästhetisierung einer technischen Innovation. In: *Theater und Technik*, S. 60 (wie Anm. 1).

kunft diese Trennung noch mehr vertiefen und zum körperlosen und/oder stimmlosen Auftritt von (verstorbenen) Akteur*innen im Theater führen.

4. Techniken der (technischen) Dinge: Der Mensch und die Maschine

Dieses Verhältnis hat auch mit der Phänomenologie des Körpers zu tun, aber es wurde zugleich eine der wichtigsten Problematiken unseres Zeitalters. Die Maschinen spielen – wie bekannt – seit einer sehr langen Zeit eine wichtige Rolle in der Geschichte der Menschheit und sind auch in der Kunst anwesend. Das „Zusammenleben“ von Mensch und Maschine erlangte aber in unserer Zeit eine neue Dimension. Es geht hier nicht mehr nur um eine neue Stufe der technischen Entwicklung, sondern um einen Zustand, der existentielle Grundfragen des Menschen aufwirft. Zu einer zentralen Frage des Menschen ist es nämlich geworden: Wo verläuft die Grenze zwischen Mensch und Maschine, insbesondere in Bezug auf solche hybride Wesen, wie technisierte Subjekte oder humanoide Objekte. Ein Vortrag ging dieser anthropologischen Frage durch die Analyse eines interdisziplinären Projektes nach, das Tanz und kinetische Skulptur zusammenführt. Auch ein anderer Vortrag stellte dieses Verhältnis ins Zentrum, aber diesmal nicht aus der Perspektive des Menschen, sondern aus der der Maschine. Ein dritter Vortrag – verbunden mit einer Tanzperformance – verdeutlichte, welche Art einer reziproken Beziehung durch die Verbindung menschlicher Körper und (Computer)technik entstehen kann.

Ulrike Wörner von Faßmann (München) hat an dem interdisziplinären Projekt META der Schweizer Choreographin Nicole Morel und dem australischen Bildhauer Andrew Hustwaite den Unterschied zwischen organischem und mechanischem Bewegungsapparat untersucht.¹¹ Die Frage der Tanzwissenschaftlerin war, wie Dinge überhaupt zum Tanzen gebracht werden können? Und dann, wie sich der bewegte menschliche Körper und die bewegte Skulptur einander in der gemeinsamen Performance gegenseitig beeinflussen? Diese ästhetischen Fragestellungen führen dann letzten Endes zu der philosophischen Problematik, ob die Unterscheidung von Subjekt und Objekt diesbezüglich noch relevant ist oder überhaupt relevant sein kann?

Ähnliche Fragen, etwa ob eine Maschine ein ausdrucksvoller Akteur im Theater werden kann und mit welchen Folgen, wurden von Mareike Gaubitz (Bochum) gestellt.¹² In der Inszenierung „Sans Objets“ von Aurélien Bory und der Compagnie 111 erweist sich ein Hubarm der Automobilindustrie als ein erstaunlich filigraner Tänzer. Die weiterführenden Gedanken reihen sich aneinander: Was macht ein Ding zu einer theatralen Figur und in welchem Verhältnis steht es zum menschlichen Darsteller? Das Ding oder die Maschine im Theater ist nämlich immer sowohl ein Instrument als auch ein Akteur. Es/sie ist ein Vermittler eines bestimmten Inhalts und zugleich gegenüber der menschlichen Welt Vertreter einer technisierten Welt. Zum Verstehen dieser Erscheinungen ließe sich, so der Vorschlag, – das Konzept *technischer Animismus* einführen, bei dem die Maschine durch einen *Deus ex anima*,

¹¹ Ulrike Wörner von Faßmann: Die Maschine sind wir – eine choreographische Gegenüberstellung von organischem und mechanischem Bewegungsapparat. In: *Theater und Technik*, S. 92 (wie Anm. 1).

¹² Mareike Gaubitz: Maschinen als Akteure. Untersuchungen zum Theater der Dinge. In: *Theater und Technik*, S. 69–70 (wie Anm. 1).

„Gott aus der Seele“, (vergleichbar mit dem *Deus ex machina*) zu einer beseelten Figur im Theater wird.

In Choy Ka Fais (New York) Vortrag wurde mit Hilfe eines Tänzers¹³ ein Bühnenexperiment präsentiert, bei dem Wissenschaft und Choreographie miteinander verbunden waren. In der Lecture-Performance waren Sensoren an dem Körper des Tänzers angebracht, durch die die Muskelvibrationen in digitale Aufzeichnungen eines Computers übertragen wurden. In der zweiten Phase des Experiments wurden hingegen digitale „Muskelmemorien“ in den Körper des Tänzers „geleitet“, damit dieser Körper durch digitale Steuerung verschiedene früher fixierte Tanzchoreographien hervorbringen/ausführen kann. An Stelle des humanen Nervensystems trat also an diesem Punkt – erschreckenderweise – die technische Computer-Datenbasis und anstatt der Selbststeuerung die maschinelle Steuerung von außen.

5. Techniken des Archivierens und Techniken des (Re)Produzierens

Die Dokumentation der theatralen Ereignisse und das Archivieren der so entstandenen Dokumente wird immer durch die technische Gegebenheit der jeweiligen Zeit bedingt. In Düsseldorf wurde – zum ersten Mal in der Geschichte der Gesellschaft – den neuen Techniken, Möglichkeiten und Funktionen des Archivierens große Aufmerksamkeit geschenkt. Kein Zufall, denn in unserem Zeitalter ist auch dieses Gebiet der Theaterwissenschaft durch die heutige technische Revolution wesentlich betroffen. In den letzten Jahren wurde ein großer Teil der deutschen Theatersammlungen und Tanzarchive digitalisiert und dadurch die Basis für ihre Zusammenführung geschaffen. Wenn man diese Datenbank noch durch die Daten der Wikipedia ergänzt, durch die sog. Wikidata, kommt eine enorm große Zahl an Dokumenten zusammen. Der relativ leichte Zugang zu diesen Datenmengen ermöglicht daher eine große Erweiterung der Verwendung archivierter Materialien auf verschiedenen Gebieten: Man denke an die Theatergeschichtsschreibung, synchron oder diachron, aber auch an die (Re)Produktion dieser Dokumente zu pädagogischen und ästhetisch-künstlerischen Zwecken. Hier gibt es unterschiedliche Modelle. Zuerst wird dazu, wie weiter unten dargelegt, ein schweizerisches Modell dargestellt. Dann wird ein österreichisches Beispiel herangezogen, das auf die Notwendigkeit der historisch-kritischen Benutzung der Archive und Theatersammlungen hinweist. Während ein dritter Vortrag durch die Analyse eines archivierten Tanzmaterials zu einer der Grundfragen der Theaterwissenschaft zurückführt.

Birk Weiberg (Zürich) hat in seinem Vortrag¹⁴ darüber berichtet, wie die unterschiedlichen Datenbanken der Schweizerischen Theatersammlung und des Schweizer Tanzarchivs zu einer integrierten Datenbank zusammengeführt wurden. In der Fallstudie wurden die Methoden und die ersten Ergebnisse dieser Fusion dargestellt. Es wurde hier ein Datenmodell entwickelt, das auch für andere Archive der darstellenden Künste offen steht.

In dem Panel „Technik des Archivierens als Technik des (Re-)Produzierens“ wurden in einem Rundgespräch¹⁵ die Fragestellungen des österreichischen Projekts „Sammlungsideolo-

¹³ Choy Ka Fai: *Notion. Dance Fiction*. In: *Theater und Technik*, S. 36 (wie Anm. 1).

¹⁴ Birk Weiberg: *Metadaten als Netzwerke beim Schweizer Archiv für darstellende Künste*. In: *Theater und Technik*, S. 57 (wie Anm. 1).

¹⁵ *Technik des Archivierens als Technik des (Re-)Produzierens* – moderiert von Mimmi Woisnitza. In: *Theater und Technik*, S. 67–68 (wie Anm. 1).

gie und Geschichtsschreibung/Historiography- Ideology – Collection“ diskutiert. Im Rahmen dieses Projektes werden die Theatersammlungen des von Heinz Kindermann 1943 gegründeten Instituts für Theaterwissenschaft an der Wiener Universität (heute Institut für Theater-, Film- und Medienwissenschaft) erforscht. Die Herangehensweise dabei ist eine historische und ideologiekritische. Ein Theaterarchiv zeugt immer von dem Theaterverständnis (hier konkret: von dem des bürgerlichen Theaters) des Sammlers/der Sammlerin, von der Zielsetzung/Funktion (hier: repräsentative Exempelsammlung) und auch von der ideologischen Einstellung des Gründers (hier: in der Ära des Nationalsozialismus). Durch die kritische Analyse der Sammlungen kann nämlich herausgefunden werden, nach welchen Kriterien darin Daten gesammelt waren. Dabei ist im Weiteren eine vielschichtige Befragung der Kanonisierungsprozesse notwendig. Aus der jeweiligen Gegenwartsperspektive sind immer Fragen nach der Kontextualisierung der Daten zu stellen, wenn man z. B. auf der materiellen Grundlage eines Theaterarchivs eine Theatergeschichte schreiben möchte.

Patrik Primavesi (Professor für Theaterwissenschaft an der Universität Leipzig und zugleich Direktor des Tanzarchivs Leipzig) hat in seinem Vortrag¹⁶ über die Problematik der Rekonstruktion archivierter Daten und der Reproduktionstechnologien zu einer Grundfrage der Theaterwissenschaft zurückgeführt, nämlich zu der in den Aufführungskünsten immer schon bestehenden Spannung zwischen dem flüchtigen performativen Ereignis und den stets lückenhaften und unzulänglichen Formen seiner Dokumentation in anderen Medien. Er veranschaulichte dieses Problem an dem Beispiel der Arbeit des Choreographen Christoph Winkler „Ernest Berk – The Complete Expressionist“ (2018). (Diese Inszenierung geht dem beinahe vergessenen Ausdrucktänzer der Wigman-Schule nach.) In der Analyse wird gezeigt, wie in dieser Produktion auf allen Ebenen einerseits der Einfluss von Technik und Technologien, aber andererseits ebenso die Widerständigkeit und die Eigenlogik der künstlerischen Praxis offenbar wird.

Gedanken über das Verhältnis *Theater und Technik* – inspiriert durch den Kongress

Nach dem ich versucht habe, den Kongress im Allgemeinen und die Themenkreise des Kongresses zu beschreiben, die ich als besonders wichtig erachte, und nachdem ich weiterhin versucht habe, aufgrund einzelner Beiträge unterschiedliche Aspekte, Herangehensweisen an zentrale Themen zu veranschaulichen, möchte ich den Weg rekonstruieren, der mich während und nach dem Kongress zu neuen Erkenntnissen geführt hat.

Theatertechnik = Bühnentechnik?

Als ich – ungarische Germanistin mit dem Forschungsgebiet Drama und Theater und schon seit 25 Jahren Mitglied der deutschen Gesellschaft für Theaterwissenschaft – den Aufruf zum Düsseldorfer Kongress mit diesem Thema gelesen habe, habe ich zuerst – wie vielleicht auch viele andere es getan hätten – an die von mir wenig beachteten praktischen bühnentechnischen Apparate und Technologien (Beleuchtung, Klangtechnik, Schnürboden, Drehbühne,

¹⁶ Patrick Primavesi: Wiederholungswiderstände – Christoph Winklers Spiel mit „Ernest Berk“. In: *Theater und Technik*, S. 50 (wie Anm.1).

Senk- und Hebeapparate usw.) gedacht. Die Unkenntnis und eine gewisse Unsicherheit, ist nicht zufällig, weil diese zusammengesetzte und heutzutage immer komplizierter werdende technische Seite des Theaters den Zuschauern in den meisten Theateraufführungen verborgen bleibt und sogar in den theaterwissenschaftlichen Reflexionen gegenüber der künstlerischen im Hintergrund bleibt.

Theaterarchitektur

Es war aber für mich evident, dass auch die Theaterarchitektur eng mit dem Thema verbunden ist. Theaterbauten und Theatergebäude bedingen und beeinflussen zugleich die theatralen Ereignisse und deren Funktionen fundamental. Das beweisen die herausragenden Theaterbauperioden der Theatergeschichte. Obwohl die Amphitheater in der Antike ursprünglich nicht für theatrale Zwecke, also für die Aufführung von Dramen gebaut waren, sondern als Ort für die wichtigste und für alle Bürger des Polis obligatorische staatliche Versammlung, können sie trotzdem auch als die ersten bedeutenden europäischen Theaterbauten angesehen werden, denn auch die sog. Tragödienwettbewerbe waren wichtige Bestandteile dieser Feiern. Die nächste große Theaterbauperiode ist die Renaissance und dann noch mehr die des Barock. Die prächtigen Gebäude dienten der höfischen Repräsentation und die innere Anordnung ihres Zuschauerraumes bildete die damalige feudalistische hierarchische Gesellschaftsordnung ab. Wie die vertikale Dreigliederung ihrer Bühne (mit der Sphäre des Himmels, der Hölle und dazwischen mit der Erde) die Funktion hatte, das durch die Reformation erschütterte (katholische) religiöse Weltbild mit allerlei raffinierter Bühnenmaschinerie dem Wahrhaftigen gegenüber das Wunderbare erlebbar zu machen.

Die Theatermacher der Moderne und der Avantgarde am Anfang des 20. Jahrhunderts (unter anderem Max Reinhardt, Erwin Piscator oder Alexandr Tairov) haben versucht, ihre Theatervisionen mit Hilfe von Architekten (wie Adolphe Appia, Frederick Kiesler oder Walter Gropius) und mit Rückgriff auf die technischen Innovationen ihrer Zeit zu verwirklichen. Gropius hat in Zusammenarbeit mit Piscator in dem Konzept des *Totalen Theaters* (geplant 1927) einen dynamischen Theaterraum entworfen, in dem alle Elemente beweglich waren: die Sitzplätze der Zuschauer in beiden Richtungen (horizontal, vertikal), die mehrfach variierbaren Bühnentypen und das Verhältnis der zwei Räume (Bühnen- und Zuschauerraum) zueinander. Dadurch wollten sie nicht nur die Beziehung der Spieler und Zuschauer, sondern auch ihren Status beeinflussen. Durch die Dynamisierung des Raumes hatten Architekt und Theaterregisseur vor, einerseits die Erfahrung des großstädtischen Menschen mit dem schnellen Blickwinkelwechsel in den modernen Metropolen zu modellieren, aber andererseits dieses neue Phänomen des Alltags im Theater bewusst zu machen und diese Sichtweise einüben zu lassen. Die perspektivistische Zielsetzung dieser Künstler war, den passiven individuellen (Zuschauer-)Menschen durch die Miteinbeziehung in das theatrale Ereignis zu einem aktiven Kollektiv-Menschen zu erziehen. Diese sehr radikalen Bau-Vorstellungen blieben aus mehreren Gründen nur Pläne oder waren überhaupt nicht zu realisieren. Deshalb wurde das Theater von innovativen Theaterkünstlern in den 1930-er Jahren in der sog. Freilichtbühne-Welle aus den Gebäuden des traditionellen Bildungstheaters ins Freie gesetzt, um – mit sehr unterschiedlichen Ideologien – nicht auf das bürgerliche Individuum, sondern auf die Massen zu wirken. Nach dem zweiten Weltkrieg ist für eine Weile eine Rückkehr zu beobachten, nicht

nur in die traditionellen Theatergebäude, sondern auch zu den bürgerlichen Werten. Während dann ab den 1960er Jahren eine junge Generation der Neo-Avantgarde die geerbte Theaterinfrastruktur wieder verlässt und auf die Straßen, auf Bahnhöfe, in verlassenene Fabrikhallen auszieht, um ihrer Weltauffassung entsprechend Straßentheater, Happenings, verschiedene performative Aktionen, usw. zu machen.

Und so sind wir fast in unserer Zeitperiode angekommen. (Über die Spannung zwischen dem theaterarchitektonischen Erbe und dem Anspruch unserer immer schneller werden Zeit war schon die Rede.) Heutzutage ist die Tendenz zu beobachten, dass die unterschiedlichen theatralen Konzepte nach ihren Räumen suchen und dabei scheinen die verschiedensten Orte und Räumlichkeiten Anlässe zu performativen Ereignissen zu bieten. Jedweder Ort kann theatrale Aktivitäten inspirieren und so neue Theaterformen hervorrufen, wie z. B. die des ortsspezifischen Theaters. (Neben den konkreten materiellen Räumen beginnt in neuen Theaterexperimenten auch der virtuelle Raum eine immer grössere Rolle zu spielen.)

Technische Dinge im Theater

Über diesen räumlichen Aspekt hinaus gibt es auch andere Elemente, die einem schnell in den Sinn kommen, wenn man über das Technische im Theater nachdenkt.

Die meisten historischen Formen des Theaters sind ohne Objekte, Dinge, wie z. B. Requisiten, Kulissen kaum vorzustellen, aber auch ohne die materiellen Gegenstände – wie z. B. Masken, Kostüme, Perücken –, die den Körper der Spieler modifizieren, verändern. Es gibt sogar solche Theaterformen – von den uralten Ritualen angefangen über die unterschiedlichen Formen des fernöstlichen Theaters bis zu der Theatersparte Puppentheater oder bis zu den Theatern der Dinge, heute Objekttheater genannt –, wo Dingen, die den Menschen verkörpern oder ihn sogar ersetzen, Dinge, wie z. B. Ganzkörpermasken, Puppen oder Robotern eine zentrale Rolle zukommt. Aber bevor wir über diesen dinglichen Aspekt des Theaters, insbesondere über die zeitgenössischen Versionen desselben weiter nachdenken, sollten wir über einen anderen, nicht materiellen, aber zentralen, vielleicht den wichtigsten Aspekt des Technischen im Theater, sogar über den wichtigsten Aspekt des Theaters als solches sprechen. Nämlich über all die „Technologien“, d. h. Verfahrensweisen, mit deren Hilfe die Akteure (Schauspieler, Tänzer, Sänger oder Akrobaten) ihren Körper trainieren, ihn dadurch für das Spiel fähig machen bzw. ihre Körperaktivitäten dann im Laufe der Performanz ausführen. (Sei es die Bewegung des Körpers, sei es das Sprechen oder das Singen.) Die Technik in diesem Sinne knüpft direkt an die Spieler an, an den Körper der Spieler, an den spielenden Körper der Akteure im Theater, ohne die über das Theater nicht zu sprechen ist.

Körpertechniken

Auch die Praxis des Technischen in diesem Sinne ist uralte. Es ist allgemein bekannt, dass schon in den Ritualen verschiedene Körpertechniken gebraucht werden; ganz zu schweigen von den in langen Lernprozessen ausgearbeiteten subtilen Schuspiel- und Tanztechniken des mittelalterlichen fernen Ostens (z. B. Tänze auf der Insel Bali, Indiens, die komplexe Körperkunst der Schauspieler des japanischen No-Theaters). Aber auch das europäische Theater hat in der Neuzeit raffinierte Körpertechniken z. B. in der Commedia dell'arte entwickelt. Den

Höhepunkt stellen diesbezüglich zweifellos zwei Gattungen des Barock-Theaters dar: das Ballett und die Oper beziehungsweise ihre virtuosen, den menschlichen Körper bis ins Unglaubliche, fast schon ins Künstliche trainierende Sing- und Tanztechniken bzw. Sing- und Tanzleistungen. In der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts haben dann praktizierende Schauspieler, Truppenleiter, Theoretiker (unter anderem Lessing und Diderot) gerade im Gegensatz zu diesen als künstlich empfundenen Techniken die Grundlage der bürgerlichen Schauspielkunst den Kodex der Einverleibung systematisch ausgearbeitet – im Verständnis des rationalen Menschenbildes der Aufklärung. Soweit das bürgerliche Individuum mit der Einheit des Verstandes, der Gefühle und des Sinnes für die Moral lebte und das bürgerliche Theater die Abbildung der Realität darstellte, hatte das neue Theater diesen Menschen auf der Bühne darzustellen und den Körper des Schauspielers zum Ausdruck dieser inneren Eigenschaften – des Denkens, Fühlens und moralischen Handelns – fähig zu machen. (In der traditionellen westlichen Theaterkultur ist diese Schauspieltechnik bis heute dominant.)

Am Anfang des 20. Jahrhunderts haben die Theaterkünstler der Moderne und Avantgarde (von Gordon Craig über die Theatertheoretiker des Bauhauses wie Oscar Schlemmer und weiter dann über Mejerhold bis Brecht) versucht, die Zusammenhänge zwischen der Technik/Wissenschaft und dem menschlichen Körper zu fassen. Mejerhold entwickelte seine biomechanischen Methoden, um den Körper des Schauspielers fast zu einer Arbeitsmaschine zu trainieren, damit der Schauspieler während der Aufführung – wie ein Ingenieur – die notwendigen Bewegungselemente dann präzise hervorrufen kann. Schon die Bauhauskünstler haben in ihren Experimenten den Körper des Tänzers in den sog. Figurinen durch Kostüme und Bewegung in Richtung des Mechanischen verschoben. Gordon Craig ist dann bis zu dem extremen Standpunkt gelangt, dass der Körper des lebendigen Schauspielers – gerade weil er den Gefühlen ausgeliefert und deshalb unberechenbar ist – durch Marionettfiguren ersetzt werden sollte. Auf diese Weise kann der Regisseur, der nach Craig der bestimmende Kunstschaffende im Theater ist, die Aufführung, das Werk konstruieren und unter voller Kontrolle halten.

Es scheint so, dass dieser Gedanke der Effektivität den verschiedenartigen Prothesen, Automaten, Robotern, überhaupt den künstlichen Wesen unseres Zeitalters schon sehr nahe kommt. All dies existiert jetzt schon in der Wirklichkeit und nicht nur in visionären Vorstellungen; und ebenso in performativen Experimenten, Theateraufführungen – wo auch immer das Theater diese Phänomene der eigenen Zeit modelliert. Also nicht nur von den technischen Dingen, Objekten, sondern auch von dem menschlichen Körper her gelangen wir auf dieselbe Ebene, auf der das Verhältnis Mensch und Maschine eine neue Stufe erreicht. Als Konklusion ist festzustellen, dass das Technische auf doppelte Weise mit dem Theater immer schon verbunden war, wenn auch in verschiedenen Zeitperioden, in unterschiedlichen Kulturen und Theaterformen anders und mit alterierenden Funktionen.

Von den theatertechnischen zu philosophisch-anthropologischen Fragestellungen

Dass die Forschung dieses scheinbar praktischen Aspekts des Theaters zu grundsätzlichen philosophischen und anthropologischen Fragestellungen führen kann, hatte ich mir zunächst nicht vorstellen können.

Die technische Revolution unserer Zeit, die Digitalisierung und deren Folgen, die virtuelle und die augmentierte Realität, die Erscheinung der künstlichen Intelligenz, die Automaten,

Roboter, Androiden und Cyborgs haben unsere Welt nicht nur schneller und wirksamer gemacht, sondern eine Grenzsituation geschaffen, was das Verhältnis Mensch und Maschine betrifft. Der Mensch hat Maschinen konstruiert, damit die menschlichen Tätigkeiten erleichtert und effektiver werden, aber durch diese eben aufgezählten „zeitgenössischen Maschinen“ und „Mischlinge“ wird die menschliche, organische Welt nicht einfach nur ergänzt, sondern sie können sogar die Macht über den Menschen gewinnen und den Menschen, den Erfinder und Konstrukteur der Maschinen, prinzipiell überflüssig machen. Was für eine Rolle hat der Mensch in dieser Situation? Wie kann der Begriff Mensch unter diesen Verhältnissen definiert werden? Was ist das Bild des Menschen über sich selbst? Und was sind diese neuen hybriden Wesen? Objekte? Menschen? Kann der Mensch in diesem Zusammenhang immer noch Subjekt genannt werden? Hat es überhaupt noch einen Sinn über Subjekt – Objekt-Relation zu sprechen? Und zum Schluss: Kann der Mensch noch als ein selbstständiges Wesen angesehen werden, wenn er durch Computer ferngesteuert werden kann? Oder ist hier schon – mit unserem visionären Madách gesprochen – ein Zustand erreicht worden, in dem der Herr die Maschine ist? Heute sind diese die grundsätzlichen existenziellen Fragen des Menschen geworden. (Und dann haben wir noch nicht über die biotechnischen Eingriffe in den menschlichen Körper und über deren Folgen gesprochen.)

Die andere große Errungenschaft der digitalen Technik ist das Entstehen der sog. virtuellen und augmentierten Realitäten. Diese Phänomene werfen andere philosophische Fragen auf: Was ist Realität? Und was die virtuelle Realität? Wo befindet sich der Mensch, wenn er in der virtuellen Realität tätig ist und insbesondere wenn er mit der augmentierten Realität zu tun hat? In der einen oder in der anderen oder in beiden zugleich oder an deren Grenze? Und wo ist diese Grenze überhaupt? Die Fragen über Wirklichkeit und Vorstellung/Fiktion sind nicht neu in der Geschichte des Menschen. Sie sind in der Sphäre des Psychischen, in manchen Fällen in der des Medizinischen, im Religiösen, aber auch in der Kunst schon lange vorhanden. Aber das Ausmaß der künstlichen Realitäten und der ständige Grenzübertritt, das ständige Hin und Her zwischen unterschiedlichen Welten als alltägliche Erfahrung für nahezu alle – das ist neu in der Geschichte der Menschheit. Von dieser Erscheinung sind unser Alltag, die Produktion, die Dienstleistung, die Kanäle der Informationsströme und sogar die Wissenschaft und die Kunst durchdrungen. Als eine elementare Frage sticht daher hervor, ob wir uns der Folgen des praktizierten Gebrauchs dieser Techniken und der oben skizzierten Grenzsituation bewusst sind? Was kann uns bei der Bewusstmachung helfen? Die Wissenschaft, die Philosophie oder die Kunst? Und was davon kann das Theater als eine performative Kunst durch seine Eigenart, mit seinen spezifischen Möglichkeiten für unsere sinnliche und geistige Wahrnehmung bemerkbar machen? Die während des Kongresses aufgeführten Performances, Experimente, deren wissenschaftliche Analyse und letzten Endes auch die Themensetzung selbst zeugen davon, dass sich die performativen Künste, das Theater und die Theaterwissenschaft dieser Problematik tatsächlich in hohem Maße bewusst und auch bereit sind, mit viel Sensibilität darauf zu reagieren.

Aber zum Schluss lassen sich einige für das Theater existentielle Fragen nicht ersparen. Nach Erika Fischer-Lichte, der Theaterwissenschaftlerin und Theoretikerin des Performativen, entsteht Theater dann, wenn in *demselben realen* Raum, zu *derselben* Zeit, Gruppen von Menschen (Spieler und Zuschauer) in ihrer *leiblichen Anwesenheit* zusammentreffen (sie verwendet den Ausdruck „leibliche Ko-Präsenz der Akteure und Zuschauer“). Und als ein theat-

rales Ereignis ist dann entsprechend zu verstehen ein ständiges gemeinsames Handeln und ein sich damit veränderndes Verhältnis zwischen den Akteuren und den Zuschauern.¹⁷

Sollte man aber noch von Theater sprechen wenn dieses Zusammentreffen nicht in einem realen, sondern in einem virtuellen Raum vor sich geht? Oder wenn nicht leibliche, sondern künstliche Körper zusammentreffen? Auf dem Kongress wurden zu dieser Problematik unterschiedliche Variationen präsentiert: In einem realen Raum trafen ein humaner und ein mechanischer Akteur aufeinander; in einem physischen Raum erschienen mechanische Körper als Agierende; die leiblichen Körper der Tänzer traten in einen virtuellen Raum ein oder virtuelle Realitätsequenzen (z. B. Elemente eines virtuellen Tanzes) erschienen in unserem realen Raum und traten dort mit realen Menschen in Kontakt. Und die Zahl der Möglichkeiten ließe sich höchstwahrscheinlich erweitern.

Dies waren – für mich – die wichtigsten Fragen, die sich mir aufgrund der künstlerischen Produktionen, der wissenschaftlichen Vorträge, der experimentellen Performances und der interaktiven Installationen schon während der Tagung stellten – und mich seither zum Weiterdenken inspirieren.

¹⁷ Vgl. dazu die ersten Kapitel in Erika Fischer-Lichte: *Ästhetik des Performativen*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2004.