

Joanna Olchawa und Julia Saviello (Hg.)

REQUISITEN

Die Inszenierung von Objekten auf der
›Bühne der Kunst‹



ad picturam

Joanna Olchawa und Julia Saviello (Hg.)

Requisiten

Die Inszenierung von Objekten auf der ›Bühne der Kunst‹

Props

Staging Objects on the ›Stage of Art‹

Joanna Olchawa und Julia Saviello (Hg.)

REQUISITEN

Die Inszenierung von Objekten
auf der ›Bühne der Kunst‹

ad picturam

Fachverlag für kunstwissenschaftliche Literatur e. K.

Merzhausen 2023

Ermöglicht wurde diese Publikation durch die großzügige Unterstützung seitens des ProPostDoc-Programms des Forschungszentrums Historische Geisteswissenschaften der Goethe-Universität Frankfurt am Main, der Geschwister Boehringer Ingelheim Stiftung für Geisteswissenschaften und der ZEIT-Stiftung Ebelin und Gerd Bucorius.



*Geschwister Boehringer Ingelheim
Stiftung für Geisteswissenschaften*

Einbandabbildung: Michael Kleine

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliographie; detaillierte bibliographische Daten sind im Internet über <http://dnb.dnb.de> abrufbar.

Joanna Olchawa und Julia Saviello (Hg.): Requisiten. Die Inszenierung von Objekten auf der ›Bühne der Kunst‹, Merzhausen 2023.



Dieses Werk ist unter der Creative-Commons-Lizenz CC BY-NC-SA veröffentlicht. Die Umschlaggestaltung unterliegt der Creative-Commons-Lizenz CC BY-ND 4.0.

ISBN: 978-3-942919-14-2 (Hardcover)

e-ISBN: 978-3-98501-191-9 (PDF)

Die Online-Version dieser Publikation ist auf arthistoricum.net dauerhaft frei verfügbar (Open Access):

URN: [urn:nbn:de:bsz:16-ahn-artbook-1186-4](http://nbn:de:bsz:16-ahn-artbook-1186-4)

DOI: <https://doi.org/10.11588/arthistoricum.1186>



ad picturam – Fachverlag für kunstwissenschaftliche Literatur e. K.
Im Ried 4b · 79249 Merzhausen · <https://ad-picturam.de>
Printed in Germany

Inhaltsverzeichnis / Table of Contents

Wissenschaftliche und künstlerische Einführung / Scientific and Artistic Introduction

- Einleitung: Requisiten auf den ›Bühnen der Kunst‹* 9
Joanna Olchawa & Julia Saviello
- Introduction: Props on the ›Stages of Art‹* 27
Joanna Olchawa & Julia Saviello
- Objets lyriques* 43
Michael Kleine & Roman Lemberg

Vormoderne Perspektiven / Pre-Modern Perspectives

- The Hammer. Reliquary and Prop as Liminal Objects in Medieval
and Early Modern Ritual Performances and Passion Plays* 65
Joanna Olchawa
- The Shield as Prop and ›Stage‹ in the Early Modern Tournament* 83
Julia Saviello
- Skandalöse Dionysien. Zu Michelangelos Bacchus als Theaterfigur
und seiner tazza als Requisit. Nebst einer Anmerkung zu Jean Cocteaus
Illustrationen seiner gleichnamigen Tragikomödie* 97
Thomas Pöpper
- Mit Schwert und Fahne: Der Lehenseid als Sujet in der Kunst
des Spätmittelalters und der Frühen Neuzeit* 117
Stefan Heinz
- Fächer als gestische und bildnarrative Objekte im englischen 18. Jahrhundert* 137
Miriam Volmert

Moderne und zeitgenössische Perspektiven /
Modern and Contemporary Perspectives

Staging Props and Men in Mid-Century Queer Visual Culture 163
Max Böhner

*»Props« aus Stoff – Aktivierte Männlichkeiten in
Franz Erhard Walthers Handlungsobjekten* 183
Antje Krause-Wahl

*Ist das Kunst oder kann ich damit spielen?
Über die Theaterpuppe als Kunstwerk und / oder Gebrauchsgegenstand* 199
Kathi Loch

*»Match the Prop to the Play«. Locating a Theory of the Fundus
in the National Theatre London's Hire Department* 213
Sascha Förster

*Wie Dinge »zum Auftritt« kommen: Inszenierte Objekte im Spannungsfeld
zwischen Bühne, Theaterfundus, Ausstellung und Alltagswelt* 233
Birgit Wiens

Methodischer Ausblick / Methodological Prospects

*Performative Perspektiven auf Objekte.
Eine theaterwissenschaftliche Annäherung an Requisiten* 255
Astrid Schenka

Epilogue: The Prop as a Stage of Art 269
Andrew Sofer

Wissenschaftliche und künstlerische Einführung
Scientific and Artistic Introduction

Einleitung: Requisiten auf den ›Bühnen der Kunst‹

1. Was ist ein Requisit?

»If in the first act you have hung a pistol on the wall, then in the following one should be fired. Otherwise don't put it there.«¹ Die Anweisung des russischen Schriftstellers Anton Tschechow (1860–1904), alles Überflüssige aus dem eigenen Werk und einer Aufführung zu streichen, berührt jenseits des anschaulichen Beispiels zugleich eine zentrale Frage der Theaterwissenschaft – nämlich die Frage danach, was ein Requisit überhaupt ist. Verschiedene Antworten wurden bereits vorgeschlagen, längst nicht mehr nur im Bereich dieser einen wissenschaftlichen Disziplin, sondern naheliegenderweise auch aus der Perspektive der Filmwissenschaft.² Selbst Kulturwissenschaftler*innen haben sich der Frage nach dem Wesen des Requisits angenommen,³ womit bereits angedeutet ist, dass der Begriff und das, was sich mit ihm verbindet, nicht auf die Theaterbühne und das Filmset beschränkt bleiben muss. Längst ist der Begriff in der Umgangssprache geläufig und fällt in Zusammenhängen, in denen man kaum mit ihm rechnet: Als ›Fake Guns‹ oder Requisiten werden im

1 Ilia Gurlyand, Reminiscences of A. P. Chekhov in: *Teatr i iskusstvo* 28 (1904), S. 520–522, hier S. 521.

2 »Props are inanimate objects that serve to situate the action, explain the character and / or lend credibility and substance to the world the film evokes. Props are, variously, non-thematic elements of a backdrop, attributes of a character, or the kind of excessive yet indispensable detail that Roland Barthes has in mind when he describes the reality effect of literary realism.« Vinzenz Hediger, *The Ephemeral Cathedral: Bodies of Stone and Configurations of Film*, in: Alessandra Violi u. a. (Hg.), *Bodies of Stone in the Media, Visual Culture and the Arts*, Amsterdam 2020, S. 105–125, hier S. 105–106.

3 »Requisiten sind Dinge, die eine Rolle spielen, und zwar in des Wortes doppelter Bedeutung: als unverzichtbar erforderliche Dinge und als Dinge, die auf der Bühne erscheinen, um sich zu ›verstellen.« Thomas Macho, »Schauspielern denn auch die Dinge?« Anmerkungen zu einer Kulturgeschichte der Requisiten, in: Iris Därmann (Hg.), *Kraft der Dinge. Phänomenologische Skizzen*, Paderborn 2014, S. 11–28, hier S. 13.

Internet zum Beispiel Attrappen neuester Waffenmodelle angeboten – für welchen Zweck, sei an dieser Stelle offengelassen.⁴

Versucht man sich an einer genaueren Definition und versucht man, den Blick für andere Disziplinen, Praktiken und Kontexte, auch historisch weiter zurückliegende, zu öffnen, ergeben sich erstaunlich viele Probleme – zu disparat erscheinen die Objekte, ihre Verwendung und Inszenierung innerhalb eines historisch-kulturell determinierten Rahmens und nicht zuletzt auch die Forschungstraditionen. Die Bestimmung des Requisites über seine aktive und notwendige Einbindung in eine Handlung, die auch in Tschechows berühmter Aussage anklingt, kam dabei erst verhältnismäßig spät ins Spiel – und wird ihrerseits schon wieder hinterfragt.

Erste allgemeine Definitionen des Requisites finden sich in verschiedenen Lexika des 19. Jahrhunderts, besonders ausführlich im *Theater-Lexikon* (1841) von Philipp Jakob Düringer und Heinrich Ludwig Barthels:

»Die kleinen Erfordernisse (Geräthschaften), die zu einer theatralischen Vorstellung ausschließlich auf der Bühne erforderlich sind, weder zur Decoration, noch zur Garderobe gezählt werden können, und hauptsächlich, durch die Handlung bedingt, zum besonderen eigenthümlichen Gebrauche der Darsteller, mitunter aber auch theilweise zur Ausschmückung u. dgl. dienen. Alle nur denkbaren Gegenstände können zum Requisiteur werden, als auch solche, die ihrer Natur nach eigentlich den übrigen Geschäftszweigen eines Theaters angehören: wenn z. B. ein Kleidungsstück dem Schauspieler nicht zur Bekleidung dient, sondern auf der Szene liegt oder dahin gebracht wird, so wird es dadurch zum Requisiteur, und ist als solches dem Requisiteur, nicht aber dem Garderobier zur Besorgung zu übertragen.«⁵

Auch Vertreter*innen der Theaterpraxis scheint daran gelegen, den Begriff des Requisites möglichst weit zu fassen. Requisiten sind das, was im Fundus vorhanden ist und für ein neues Stück mobilisiert werden kann. Requisiten können Möbelstücke und

4 Eine einfache Google-Suche führt zu solchen Ergebnissen. Wir verzichten an dieser Stelle darauf, genauere Angaben zu den relevanten Websites zu machen – Produktwerbung im Film und ihr Verhältnis zum Requisiteur liegt außerhalb des thematischen Rahmens dieses Sammelbandes.

5 Philipp Jakob Düringer und Heinrich Ludwig Barthels (Hg.), *Theater-Lexikon. Theoretisch-practisches Handbuch für Vorstände, Mitglieder und Freunde des deutschen Theaters*, Leipzig 1841, Sp. 924–925. Vgl. Macho (Anm. 3), S. 13. Ebenfalls allgemein, aber deutlich kürzer fällt die Definition im *Oxford English Dictionary* (1841) aus und dies gilt auch noch für: Manfred Brauneck und Gérard Schneilin (Hg.), *Theaterlexikon*, Bd. 1: *Begriffe und Epochen, Bühnen und Ensembles*, 4., vollständig überarb. und erw. Aufl., Reinbek bei Hamburg 2001, S. 839.

Objekte des täglichen Gebrauchs sein, aber auch Zigaretten und Müll; ihre Aufgabe ist laut Sandra Strawn, »to define the characters in the play, set the time period, support the action needed within the structure of the play, and complete the ›bridge‹ between the characters on stage and the reality of life objects.«⁶

In der Theaterwissenschaft wurde und wird das Requisit meist in engere Definitionen gefasst. Besonders angefacht wurde die Diskussion dabei durch Andrew Sofer's viel beachtete Studie *The Stage Life of Props* (2003). Mit seiner griffigen Definition des Requisits als »a discrete, material, inanimate object that is visibly manipulated by an actor in the course of performance«⁷ misst er dem Körper der Schauspieler*innen große Bedeutung bei und bindet das Requisit eng an deren Bewegungen und die von diesen begleiteten Handlungen. Nicht aber eine solche Unterordnung des Objekts unter das handelnde Subjekt ist letztlich Gegenstand von Sofer's Buch, dieses soll vielmehr »the power of stage objects to take on a life of their own in performance« aufzeigen und dazu anregen, Requisiten in ihrer spezifischen Materialität, ihren räumlichen wie zeitlichen Dimensionen wahrzunehmen.⁸ Zu welchen Ergebnissen eine solch erweiterte Analyse führen kann, deutet der Autor einleitend an, wenn er die unterschiedlichen Ausprägungen eines »stage life of props« skizziert, und zeigt er im Anschluss anhand von fünf Fallbeispielen genauer auf.⁹ Zuletzt widmet sich Sofer Pistolen und lässt dabei natürlich auch ›Tschechows Gewehr‹ nicht außer Acht.¹⁰

Mit seinem Versuch einer »Re-Materialisierung« wendet sich Sofer gegen eine Deutung des Requisits,¹¹ die maßgeblich von Vertreter*innen der sprachwissenschaftlich orientierten Prager Schule der 1920er bis 1940er Jahre geprägt wurde und das Objekt auf der Bühne allein als ein Zeichen – teils auf mehreren Bedeutungsebenen oder auch als Zeichen von Zeichen – versteht.¹² Der vielleicht wichtigste Vertreter dieses Ansatzes, Jiří Veltruský (1919–1994), spricht Requisiten das Potential zu, unabhängig von einem*r Schauspieler*in eine bestimmte »action force« auszuüben und

6 Sandra J. Strawn, *The Properties Director's Handbook. Managing a Prop Shop for Theatre*, Burlington, MA 2013, S. 1. Vgl. auch Bland M. Wade Jr., Through the Eyes of the Property Director, in: Jane K. Curry (Hg.), *The Prop's the Thing: Stage Properties Reconsidered*, Tuscaloosa, AL 2010, S. 8–10.

7 Andrew Sofer, *The Stage Life of Props*, Ann Arbor, MI 2003, S. 11.

8 Ebd., S. 2.

9 Vgl. ebd., S. 20–29.

10 Vgl. ebd., S. 167.

11 Dies ist auch das Anliegen dieses kurz zuvor erschienenen Bandes: Jonathan Gil Harris und Natasha Korda (Hg.), *Staged Properties in Early Modern English Drama*, Cambridge 2002.

12 Petr Bogatryev, Semiotics in the Folk Theater, in: Ladislav Matejka und Irwin R. Titunik (Hg.), *Semiotics of Art. Prague School Contributions [1938]*, Cambridge 1986, S. 33–50; vgl. auch: Hans-Günther Schwarz, *Das stumme Zeichen. Der symbolische Gebrauch von Requisiten*, Bonn 1976.

so gewisse Bedeutungen zu vermitteln.¹³ Diese Position bleibt innerhalb der strukturalistisch beziehungsweise semiotisch angelegten Untersuchungen zum Requisit singular.¹⁴ Erika Fischer-Lichte definiert Requisiten in ihrer umfassenden *Semiotik des Theaters* (1983) erneut als Zeichen, setzt sie aber bereits in einen engen Bezug zur Bewegung: »Wir können also Requisiten generell als diejenigen Objekte abgrenzen, an denen der Schauspieler Handlungen vollzieht: sie sind damit als die Gegenstände definiert, auf die A's intentionale Gesten gerichtet sind.«¹⁵

Gemeinsam ist den bisher genannten, vornehmlich theaterwissenschaftlichen Untersuchungen, dass sie das Requisit von anderen Gegenständen auf der Bühne abzugrenzen versuchen. Spätere Studien haben stattdessen gerade diese Abgrenzung wieder aufgehoben. Nicht das Requisit als Vertreter einer spezifischen Objektgattung auf der Bühne fokussieren Autor*innen wie Kathi Loch, Marlis Schweitzer, Joanne Zerdy und Eleanor Margolies, sondern »Dinge auf der Bühne«, »performing objects« und »theatrical things«.¹⁶ Damit weitet sich das Objektspektrum erheblich, werden vielleicht zu künstliche Unterscheidungen von Requisit und Kostüm, Requisit und Bühnenbild umgangen und rücken Objekte als eigenständige Akteure beziehungsweise in ihrer eigenen Affordanz, ihrem Angebotscharakter, stärker in den Fokus.¹⁷ Der vorliegende Band zielt auf eine zusätzliche Ausweitung dieses Spektrums: Im Dialog mit Theaterwissenschaftler*innen und Vertreter*innen anderer Disziplinen beleuchtet er einzelne Requisiten und die Inszenierung von Objekten – mit dem Ziel,

13 Jiří Veltruský, Man and Object in the Theater [1940], in: Paul L. Garvin (Hg.), *A Prague School Reader on Esthetics, Literary Structure, and Style*, Washington DC 1964, S. 83–92, hier S. 88: »The prop is usually designated the passive tool of the actor's action. This does not, however, do full justice to its nature. The prop is not always passive. It has a force (which we call the action force) that attracts a certain action to it. As soon as a certain prop appears on the stage, this force which it has provokes in us the expectation of a certain action.«

14 Vgl. Sofer 2003 (Anm. 7), S. 9–10.

15 Erika Fischer-Lichte, *Semiotik des Theaters. Eine Einführung*, Bd. 1: *Das System der theatralischen Zeichen*, Tübingen 1983, S. 151.

16 Kathi Loch, *Dinge auf der Bühne. Entwurf und Anwendung einer Ästhetik der unbelebten Objekte im theatralen Raum*, Aachen 2009; Marlis Schweitzer und Joanne Zerdy (Hg.), *Performing Objects & Theatrical Things*, Basingstoke 2014; Eleanor Margolies, *Props*, London 2016. Auch im *Metzler Lexikon Theatertheorie* werden Requisiten nur unter dem Schlagwort »Dinge« erwähnt. Vgl. Erika Fischer-Lichte, Doris Kolesch und Matthias Warstat (Hg.), *Metzler Lexikon Theatertheorie*, Stuttgart / Weimar 2014, S. 73: »Sammelbegriff für alle in einer Inszenierung vom Zuschauer wahrnehmbaren unbelebten Objekte wie Teile der Dekoration, Requisiten, Kostüme, Masken, Perücken oder Puppen.«

17 Vgl. Teemu Paavola, From Props to Affordances: An Ecological Approach to Theatrical Objects, in: Curry 2010 (Anm. 6), S. 116–134. Zu den skizzierten Ausweitungversuchen insgesamt auch Andrew Sofer, Getting on with Things. The Currency of Objects in Theatre and Performance Studies, in: *Theatre Journal* 68 (2016), S. 673–684.

hierbei das Potential einer kunsthistorischen Perspektive aufzuzeigen, was ein Desiderat der Forschung darstellt.

2. Das Requisit in der Kunst- und Bildwissenschaft

Dass zwischen darstellender und bildender Kunst ein enger und konstruktiver Zusammenhang besteht, ist längst bekannt und in vielen Facetten gut erforscht. Zu den untersuchten Berührungspunkten zählen die Gestaltung von Bildraum und Bühne,¹⁸ das Ausdrucksvermögen des Körpers (Gestik, Mimik), zum Beispiel in *tableaux vivants*,¹⁹ sowie ikonografische Entlehnungen.²⁰ Auch das Verhältnis zum*r Betrachter*in ist, im Anschluss an Überlegungen von Michael Fried,²¹ verstärkt in den Fokus geraten.²² Requisiten fanden in diesem Vergleich jedoch kaum Beachtung.

Dennoch ist in der Kunstgeschichte, vor allem in Hinblick auf die Malerei und weniger die überlieferten mobilen Objekte, der Begriff des ›Requisits‹ nicht fremd, auch wenn er bisher eher beiläufig fiel. Kunstvoll in Stilleben arrangierte Objekte werden zum Beispiel häufig als Requisiten bezeichnet.²³ Damit wird suggeriert, dass

18 Vgl. George R. Kernodle, *From Art to Theatre: Form and Convention in the Renaissance*, Chicago, IL 1944; Götz Pochat, *Theater und bildende Kunst im Mittelalter und in der Renaissance in Italien*, Graz 1990; Hannah Baader, Das Objekt auf der Bühne: Diamanten, Dinge und Johann Melchior Dinglingers Imaginationen einer Geburtstagsfeier in Agra, in: Manuela Di Giorgi, Annette Hoffmann und Nicola Suthor (Hg.), *Synergies in Visual Culture / Bildkulturen im Dialog*, München 2013, S. 269–284; Martin Warnke, Auf der Bühne der Geschichte. Die »Übergabe von Breda« des Diego Velázquez, in: Uwe Fleckner (Hg.), *Bilder machen Geschichte. Historische Ereignisse im Gedächtnis der Kunst*, Berlin 2014, S. 159–170; Klaus Krüger, Bild und Bühne. Dispositive des imaginären Blicks, in: ders., *Zur Eigensinnlichkeit der Bilder. Acht Beiträge*, Paderborn 2017, S. 75–103.

19 Vgl. zum Beispiel Philine Helas, *Lebende Bilder in der italienischen Festkultur des 15. Jahrhunderts*, Berlin 1999; Julie Ramos und Léonard Pouy (Hg.), *Le tableau vivant ou l'image performée*, Paris 2014.

20 Bereits analysiert von Émile Mâle, *L'art religieux de la fin du Moyen Âge en France. Étude sur l'iconographie du Moyen Âge et sur ses sources d'inspiration*, Paris 1908, S. 3–74. Für weitere Punkte: Philine Helas, Theatralität und Performanz, in: Ulrich Pfisterer (Hg.), *Metzler Lexikon Kunstwissenschaft. Ideen, Methoden, Begriffe*, Stuttgart 2019, S. 437–440, bes. S. 437–439.

21 Michael Fried, *Absorption and Theatricality: Painting and Beholder in the Age of Diderot*, Chicago, IL / London 1980.

22 Vgl. u. a. Caroline van Eck und Stijn Bussels (Hg.), *Theatricality in Early Modern Art and Architecture*, Chichester 2011; Laura Weigert, *French Visual Culture and the Making of Medieval Theater*, New York 2015.

23 Vgl. Nicolaas R. A. Vroom, *A Modest Message as Intimated by the Painters of the ›Monochrome Banketje‹*, Bd. 1, Schiedam 1980, S. 23–32 (»Subjects and requisites«), 53–59 (»Requisites and their arrangement«); *Pierre Bonnard: The Late Still Lifes and Interiors*, hg. von Dita Armory, Ausst.-Kat. New York, The Metropolitan Museum of Art, New Haven, CT 2009, *passim*.

der*die Künstler*in über ein gewisses Repertoire an Gegenständen, eine Art Fundus, verfügte und in den eigenen Werken stets eine Auswahl daraus in Szene setzte. Hier klingt also die Etymologie des deutschen ›Requisits‹ (lat. *requirere*: benötigen) nach, das Ludwig Grempp schon 1584 als »das [...] wesentliche Stuck« deutete.²⁴ Auch das englische Äquivalent, *stage property* oder *prop* als Kurzform davon, deutet auf die Besitzverhältnisse hin und weist die so bezeichneten Objekte als Eigentum eines Theaters aus.²⁵ Die Annahme eines Fundus, über den ein*e Künstler*in verfügt und aus dem er*sie schöpfen kann, liegt auch Klaus Krügers und Valeska von Rosens Übertragung des Requisitenbegriffs auf Werke Caravaggios zugrunde. Der Künstler kehre in manchen seiner Gemälde den Gebrauch von Requisiten explizit hervor und entlarve das Dargestellte so als Rollenspiel, das Bild selbst als Inszenierung.²⁶ Peter Geimer überträgt den Begriff – mit ähnlicher Intention – ferner auf den französischen Historienmaler Ernest Meissonier (1815–1891).²⁷

Die Inszenierung von Objekten auf den ›Bühnen der Kunst‹ erschöpft sich jedoch nicht in ihrer bildlichen Darstellung. Seit dem Mittelalter boten Mysterienspiele, geistliche oder auch nautische Spiele, Feste und Turniere, um nur einige Beispiele zu nennen, vielfältige Anlässe zur Aufführung von Artefakten, die teils eigens dafür angefertigt, teils aus bestehenden Sammlungen oder alltäglichen Zusammenhängen für den Moment der Inszenierung geborgt wurden. Der inszenierte Umgang mit Objekten – hier vor allem bei ephemeren Ereignissen –, für dessen Untersuchung wir den Begriff des Requisites heranziehen, ist bisher nur selten thematisiert und kritisch reflektiert worden. Einzelne Studien schlagen zwar vor, die bei Prozessionen oder in der Liturgie verwendeten Objekte wie Palmesel oder Kreuzfixe mit beweglichen Armen als Requisiten zu verstehen,²⁸ doch stehen dieser Ansicht die gänzlich anderen Funktionen der Werke sowie der keineswegs nur repräsentierende Aufführungs-

²⁴ Ludwig Grempp, *Stattliche Ausföhrunge der Vrsachen* [...], Frankfurt am Main 1584, Register (o. S.). Vgl. auch Hans Schulz und Otto Basler (Hg.), *Deutsches Fremdwörterbuch*, 8 Bde., Bd. 3, Berlin 1977, S. 349–352, hier S. 349 (Requisit): »Erfordernis, erforderliche Eigenschaft, Voraussetzung; Hilfsmittel, wesentliches Stück; (technisches) Zubehöriteil, Ausstattung, Gerät.« Zur Etymologie auch kurz: Macho 2014 (Anm. 3), S. 12.

²⁵ Vgl. Jonathan Gil Harris und Natasha Korda, Introduction: Towards a Materialist Account of Stage Properties, in: dies. 2002 (Anm. 11), S. 1–34, hier S. 1.

²⁶ Klaus Krüger, *Das Bild als Schleier des Unsichtbaren. Ästhetische Illusion in der Kunst der frühen Neuzeit in Italien*, München 2001, S. 243–244; Valeska von Rosen, *Caravaggio und die Grenzen des Darstellbaren: Ambiguität, Ironie und Performativität in der Malerei um 1600*, Berlin 2009, S. 27–101.

²⁷ Peter Geimer, Detail, Reliquie, Spur. Wirklichkeitseffekte in der Historienmalerei Ernest Meissoniers, in: *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft* 41 (2014), S. 213–234, hier S. 227–230.

²⁸ Vgl. Ulla Haastrup, Medieval Props in the Liturgical Drama, in: *Hafnia* 11 (1987), S. 133–170; Robert N. Swanson, Medieval Liturgy as Theatre: The Props, in: Diana Wood (Hg.), *The Church and the Arts*, Oxford 1992, S. 239–253.

rahmen gegenüber. Vielmehr sollte für sie eine separate Objektkategorie eingeführt werden, wie sie bereits von Johannes Tripps mit dem Terminus des »handelnden Bildwerks« oder von Kamil Kopania mit der Formulierung »animated sculpture« vorgeschlagen wurden.²⁹ Abzugrenzen sind ebenfalls solche Objekte wie die rot bemalten Seraphs-Flügel im Halberstädter Domschatz aus dem 15. Jahrhundert³⁰ oder die prominente Maske mit den Gesichtszügen Augusts II. »beym Götter Auffzug und daruff gehaltenen Nacht Ringrennen ao. 1709 gebrauchet«,³¹ da sie eher als attributive Gegenstände und Teile des Kostüms zu bewerten sind. Diese singulären und ohnehin große Ausnahmen darstellenden Objekte machen aber auch auf die Problematik der generell raren Überlieferung aufmerksam.³² Gerade bei der Rekonstruktion des ephemeren Ereignisses in vormoderner Zeit offenbart sich, dass Requisiten als variable Teile der Inszenierung kaum in den dramatischen Textvorlagen eine Erwähnung finden. Dies impliziert nicht eine leere Bühne, sondern prononciert nur die Charakteristika der Textsorte. Diese Beobachtung verleitete Kathi Loch dazu, von einer »Literaturbrille« auf Requisiten zu sprechen, welche die Sicht auf sie trübt.³³ In Analogie ließe sich die Metapher noch mit einer »Bildbrille« ergänzen, die zu verdeutlichen vermag, dass auch die bildlichen Darstellungen nicht nur schlicht die vergangene Aufführung illustrieren, sondern bildimmanente Intentionen verfolgen und daher mitunter wenig Auskunft über Materialität, sinnliche Wahrnehmung und Bedeutung der Requisiten erteilen können.

Erste Ansätze zu einer Untersuchung des Objektgebrauchs in seinen repräsentativen Dimensionen und seinem inszenatorischen Gehalt finden sich in der Kunstge-

²⁹ Johannes Tripps, *Das handelnde Bildwerk in der Gotik. Forschungen zu den Bedeutungsschichten und der Funktion des Kirchengebäudes und seiner Ausstattung in der Hoch- und Spätgotik*, Berlin 1998; Kamil Kopania, *Animated Sculptures of the Crucified Christ in the Religious Culture of the Latin Middle Ages*, Warschau 2010, S. 26 (hier zur strikten Abgrenzung zu Requisiten).

³⁰ Zu den Objekten: Flügel, Holz, geschnitzt und polychrom gefasst, Halberstadt, um 1400/1435 (Halberstadt, Domschatz, Inv.-Nr. 108), vgl. Harald Meller, Ingo Mundt und Boje E. Hans Schmuhl (Hg.), *Der Heilige Schatz im Dom zu Halberstadt*, Regensburg 2008, S. 396–397, Kat.-Nr. 119 (Johannes Tripps).

³¹ Zum Objekt: Johann Melchior Dinglinger, Sonnenmaske, Kupfer, getrieben und vergoldet, Dresden, 1709 (Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, Rüstkammer, Inv.-Nr. N 0171), vgl. Georg Kohler, *Die Rituale der fürstlichen Potestas. Dresden und die deutsche Feuerwerkstradition*, in: ders. (Hg.), *Die schöne Kunst der Verschwendung. Fest und Feuerwerk in der europäischen Geschichte*, Zürich / München 1988, S. 101–134, hier S. 129.

³² Vgl. Arnold Esch, Überlieferungschance und Überlieferungszufall als methodisches Problem des Historikers, in: *Historische Zeitschrift* 240 (1985), S. 529–570.

³³ Loch 2009 (Anm. 16), S. 42. Zum methodischen Problem auch: Andreas Kotte, Vom Verstummen der Texte angesichts des Wunders. Wirkungsstrategien im geistlichen Spiel, in: Ingrid Kasten und Erika Fischer-Lichte (Hg.), *Transformationen des Religiösen. Performativität und Textualität im geistlichen Spiel*, Berlin / New York 2007, S. 189–200.

schichte aber sehr wohl. In ihrem erhellenden Beitrag »Furniture, Sociability, and the Work of Leisure in 18th-Century France« (1999) betrachtete Mimi Hellmann Möbelstücke, die über eine Vielfalt an Fächern und ausgefeilte Schließmechanismen verfügen, als Mittel sozialer Distinktion. »Objects were not simply owned, but indeed performed«, ist einer ihrer Leitgedanken, der sie an manchen Stellen ihres Beitrages auch dazu führt, solche Möbel als *props* zu bezeichnen.³⁴ Der aus der gleichnamigen Tagung hervorgegangene Band *Dinge im Kontext*, den Thomas Pöpper 2015 herausgab, setzt die (künstlerische) Gestaltung von Objekten mit dem ikonischen Wert ihrer Handhabung in Bezug und verfolgt dieses Verhältnis bis in die bildliche Darstellung des Objektgebrauchs. Einleitend wird auch in diesem Buch der Vergleich mit dem Theater bemüht, um das Objekt als Requisit und den*die Nutzer*in als Schauspieler*in »wider Willen« zu bezeichnen.³⁵ Die Gesten, die sich mit bestimmten Objekten verbinden, und Fragen nach dem Anteil des*der Gestalters*in bei der Hervorbringung solcher Gesten sowie nach ihren gesellschaftlichen »Bühnen« sind darüber hinaus zentraler Gegenstand von Studien zum Fächer, zu Tabatieren und anderen Luxusartikeln, die Miriam Volmert, Danijela Bucher und Gianenrico Bernasconi vorgelegt haben.³⁶

3. Requisiten auf den »Bühnen der Kunst«: Mögliche Zugänge und Perspektiven

Die Analyse von ephemeren performativen Handlungen wie den geistlichen Spielen und den Festen stellt bereits eine interdisziplinäre Ausweitung des klassischen Kanons der Kunstgeschichte dar, die Frage nach dem Requisit ermöglicht also umgekehrt auch, diese Ausweitung mitzutragen beziehungsweise die Schnittstellen zu den »klassischen« Themen zu untersuchen oder gar zu nivellieren. So lässt sich beispiels-

34 Mimi Hellman, Furniture, Sociability, and the Work of Leisure in 18th-Century France, in: *Eighteenth-Century Studies* 32 (1999), Nr. 4, S. 415–445, hier S. 417. Der Begriff des Requisits fällt auf S. 419 und Hellman bezieht ihn auch auf den Inhalt der Kommoden (S. 425).

35 Thomas Pöpper, Gebrauchsgesten als ikonische Mensch-Ding-Konfigurationen. Ein designwissenschaftlicher Versuch über Aquamanile, Retiküle und Savonnettes (sowie »iPhones«), in: ders. (Hg.), *Dinge im Kontext. Artefakt, Handhabung und Handlungsästhetik zwischen Mittelalter und Gegenwart*, Berlin / Boston, MA 2015, S. 15–54, hier S. 30.

36 Gianenrico Bernasconi, *Objets portatifs au Siècle des lumières*, Monts 2015, S. 233–252; ders., Tabaksdosen, Fächer und Lorgetten. Konsumartikel und »Sozialtechniken« im 18. Jahrhundert, in: Annette Caroline Cremer und Martin Mulsow (Hg.), *Objekte als Quellen der historischen Kulturwissenschaften. Stand und Perspektiven der Forschung*, Köln / Weimar / Wien 2017, S. 171–182; Miriam Volmert und Danijela Bucher (Hg.), *European Fans in the 17th and 18th Centuries: Images, Accessories, and Instruments of Gesture*, Berlin / Boston, MA 2020.

weise ›Tschichow's Gewehr‹ nicht nur als literarische Technik oder innerhalb der Dramaturgie untersuchen, sondern zugleich als Requisite in Hinblick auf die spezifische Materialität (authentische Waffe oder Attrappe), die Inszenierung mithilfe eines audiovisuellen Effekts, also mit Schussknall, Pulverrauch und zu Boden fallenden Patronenhülsen, oder in Hinblick auf seine szenografische (In-)Suffizienz. Induktiv vom Objekt ausgehend können neue Perspektiven vorgeschlagen werden. Als für Requisiten zentrale Parameter lassen sich pointiert und in Anlehnung an bereits existierende Studien³⁷ benennen: 1. das Objekt, 2. die Inszenierung und 3. der Aufführungskontext mit Bühne und Publikum. Erst die Verwendung beziehungsweise die Handhabung eines Objektes durch eine*n Akteur*in innerhalb einer Inszenierung auf einer Bühne vor einem Publikum macht dieses zu einem Requisite.

3. 1. Das Objekt

Die das Objekt betreffenden Fragen sind keineswegs trivial, sie umfassen zunächst die mediale Unterscheidung nach der Erwähnung im dramatischen Text oder seiner für die Aufführung notwendigen Annahme, der Darstellung im Bild mit einer »imaginativen Theatralität«³⁸ und dem dreidimensionalen Objekt in einer realiter stattfindenden oder vergangenen Aufführung.³⁹ Bei Letzterem lassen sich die Produktions- und Gestaltungsästhetik, die Materialität und die Eigenschaften, wie die Größe, die Farbe oder das Gewicht, am besten untersuchen. Auch ist die Wahl des Materials nicht dem Zufall überlassen, sondern akzentuiert neben ästhetischen Kriterien materialikonologische beziehungsweise materialesemantische Konnotationen.⁴⁰ Die Produktion lenkt zudem die Aufmerksamkeit darauf, dass es in modernen und zeitgenössischen Aufführungen vor allem die Requisiteur*innen oder Bühnenbildner*innen sind, die in Abstimmung mit den Regisseur*innen ein Requisite herstellen, erwerben, bearbei-

³⁷ Insbesondere an: »[The props] are propelled through stage space and real time before historically specific audiences at a given performance event«, Sofer 2003 (Anm. 7), Preface, S. VIII.

³⁸ Begriff entlehnt von: Manfred Kern und Felicitas Biller (Hg.), *Imaginative Theatralität. Szenische Verfahren und kulturelle Potentiale in mittelalterlicher Dichtung, Kunst und Historiographie*, Heidelberg 2013.

³⁹ Im Sinne von »Object is a term covering many things« (Anne Ubersfeld, *Reading Theatre*, Toronto 1999, S. 120) bevorzugen auch wir aufgrund der Materialität oder den spezifischen Eigenschaften den Begriff des Objekts gegenüber dem ›Ding‹.

⁴⁰ Vgl. Thomas Raff, *Die Sprache der Materialien. Anleitung zu einer Ikonologie der Werkstoffe*, München 2008; Monika Wagner (Hg.), *Lexikon des künstlerischen Materials. Werkstoffe der modernen Kunst von Abfall bis Zinn*, München 2010.

ten und sich hierfür verantwortlich zeichnen.⁴¹ Es sollte bestenfalls derart geformt sein, dass es dem Thema der Inszenierung, dem Bühnenbild und insbesondere der intendierten Verwendung durch den*die Akteur*in entspricht. Daher erscheint eine Attrappe oder ein für einen bestimmten Effekt präpariertes Objekt wie eine Waffe aus Gummi oder Plastik als prädestinierter als eine ›reale‹, wenngleich jene im Bewusstsein um die von ihr ausgehende Gefahr durchaus das Verhalten des Spielenden zu verändern und zu intensivieren vermag.⁴²

Eine zusätzliche Bedeutungsaufladung erhält das Objekt bei der Berücksichtigung seiner eventuellen Vor- und Nach-›Geschichte‹.⁴³ Sie öffnet den Blick auf zeitlich wie räumlich andere Verwendungszusammenhänge oder mit einer spezifischen Aufführung verbundene Narrative. In dieser Hinsicht können auch Objekte außerhalb des Moments der Aufführung, beispielsweise im Theaterfundus oder im Museum, weiterhin als Requisiten charakterisiert werden. Das Objekt führt also über die materiellen, formalen und ikonografischen Bedeutungsebenen in weitere Assoziations- und Konnotationfelder hinein, die immer wieder neu aktualisiert werden können.

3. 2. Inszenierung

»Während der Begriff der Performance jede Art von Aufführung meint, intendiert der Begriff der Inszenierung den besonderen Modus der Herstellung von Aufführungen [...].«⁴⁴ In Abgrenzung zu Performances als jegliche (vor allem körperliche) Handlungen und Akte, welche mit nicht künstlerischen Sportwettkämpfen, Ritualen

⁴¹ Thematisiert in *directory handbooks* wie in: Strawn 2013 (Anm. 6).

⁴² Vgl. den tragischen Vorfall während der Dreharbeiten zu dem Western *Rust* 2021, bei dem die Kame-rafrau Halyna Hutchins erschossen wurde. Neben Platzpatronen für eine echte Waffe befand sich irrtümlicherweise auch scharfe Munition unter den Requisiten. Vgl. Simon Romero, Julia Jacobs und Glenn Thrush, Alec Baldwin Was Told Gun in Fatal Shooting on Set Was Safe, Officials Say, in: *The New York Times*, 21.10.2021. Zu Waffen: Kevin Inouye, *The Theatrical Firearms Handbook*, Burlington, MA 2014.

⁴³ Wegweisend, wenn auch nicht in Hinblick auf Requisiten: Arjun Appadurai (Hg.), *The Social Lives of Things. Commodities in Cultural Perspectives*, Cambridge 1986; Dietrich Boschung, Patric-Alexander Kreuz und Tobias Kienlin (Hg.), *Biography of Objects. Aspekte eines kulturhistorischen Konzepts*, Paderborn 2015.

⁴⁴ Erika Fischer-Lichte, Performance, Inszenierung, Ritual. Zur Klärung kulturwissenschaftlicher Schlüsselbegriffe, in: Jürgen Martschukat und Steffen Patzold (Hg.), *Geschichtswissenschaft und »performative turn«*. *Ritual, Inszenierung und Performanz vom Mittelalter bis zur Neuzeit*, Köln / Weimar / Wien 2003, S. 33–54, hier S. 36. Zur Inszenierung: Josef Früchtl (Hg.), *Ästhetik der Inszenierung. Dimensionen eines künstlerischen, kulturellen und gesellschaftlichen Phänomens*, Frankfurt am Main 2001.

bis hin zu Zeremonien wie Krönungen ein recht breites Spektrum umfassen, stellt Erika Fischer-Lichte folglich die Inszenierung als eine Sonderkategorie von Aufführungen heraus, zu der auch die Planung, Erprobung und schließlich die Festlegung der Vorgehensweise auf der Bühne gehören.⁴⁵ Dementsprechend sei es die Aufgabe der Inszenierung »[...] unter Rekurs auf und Verwendung von unterschiedlichen Materialien – Räumen, Körpern, Objekten, Licht, Tönen – sinnlich wahrnehmbare Vorgänge zu gestalten, in denen etwas Nicht-Sinnliches, etwas Imaginäres sinnlich in Erscheinung tritt und die in der Aufführung Zuschauern vorgeführt werden«.⁴⁶ Weit über einen theatralen Aufführungsrahmen hinaus ist die Inszenierung als ein überaus wirksames Instrumentarium zur Propagierung oder Konstituierung von Herrschaft und Macht in nahezu allen gesellschaftlichen oder kulturellen, politischen oder konfessionellen Bereichen in Dienst genommen und bereits in vielfältigsten Forschungsgebieten untersucht worden.⁴⁷ Objekte können hierbei insofern eine entscheidende Rolle einnehmen, als dass sie gerade in vormodernen Inszenierungen die Augen der Rezipierenden überfordern sollen.⁴⁸

Die Inszenierung zielt aber häufig nicht ausschließlich auf eine ästhetische Erfahrung, Überforderung und Beeinflussung des Publikums, sondern kreiert einen außerhalb der Alltäglichkeit stehenden Raum, der eine Schwellenerfahrung, eine liminale Phase, ermöglicht. Das Prinzip der Liminalität beruht auf Ritualtheorien Arnold van Genneps (1909) und Victor Turners (1969), in welchen Übergangsrituale in eine Trennungs-, Schwellen- und Angliederungsphase unterteilt werden, von denen die mittlere ein »betwixt and between the positions assigned and arrayed by law, custom, convention and ceremonial« darstellt und somit einen Moment für Destabilisierung, aber auch Veränderung und Innovation schafft.⁴⁹ Dieses Phänomen hat Erika Fischer-Lichte für das Theater adaptiert und Aufführungen generell als liminale Phasen aufgefasst,⁵⁰ wenngleich im Unterschied zu den Ritualen nicht

45 Erika Fischer-Lichte, Inszenierung, in: Fischer-Lichte / Kolesch / Warstat 2014 (Anm. 16), S. 152–160, hier S. 152.

46 Fischer-Lichte 2003 (Anm. 44), S. 43.

47 Aus den vielen Beispielen herausgegriffen: Romedio Schmitz-Esser, Knut Görlich und Jochen Johrend (Hg.), *Venedig als Bühne. Organisation, Inszenierung und Wahrnehmung europäischer Herrscherbesuche*, Regensburg 2017; Margret Scharrer, Heiko Laß und Matthias Müller (Hg.), *Musiktheater im höfischen Raum des frühneuzeitlichen Europa. Hof – Oper – Architektur*, Heidelberg 2020.

48 »[...] the objects of the early modern stage were often intended not merely to catch, but to overwhelm the eye by means of their real or apparent costliness, motion, and capacity to surprise«, Harris / Korda 2002 (Anm. 11), S. 4.

49 Victor Turner, *The Ritual Process – Structure and Anti-Structure*, London 1969, S. 95.

50 Erika Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, Frankfurt am Main 2019, S. 305–318 (Erstveröffentlichung 2004).

die Akteur*innen zu den Protagonist*innen werden, sondern das anwesende Publikum. Dieses ist es, welches während einer Aufführung verändert, beeinflusst, affektiert werden soll. Liminalität ist neben performativen Akten auch in den bildenden Künsten eine allseits bekannte Kategorie, welche als weiterführend erachtet wird, um visuell markierte Übergänge wie Kirchenportale oder illuminierte Manuskripte als Schwellenerfahrungen herauszustellen.⁵¹ Folglich können auch Requisiten allein in ihrer Verwendung auf der Bühne als »Übergangsobjekte«⁵² verstanden werden, vor allem Alltagsgegenstände, die vor und nach der Aufführung zu ihrem eigentlichen Gebrauch (zurück-)finden.

3. 3. Der Aufführungskontext mit ›Bühne‹ und Publikum

Zu den Grundkategorien einer Aufführung gehört neben der Zeit insbesondere der Raum, in dem einerseits das Geschehen stattfindet und welcher andererseits durch das Zusammenkommen der Schauspieler*innen mit dem Publikum erst konstituiert wird.⁵³ Überlegungen zu der Bühne im engeren Wortsinne sowie ihrer Gestaltung und der Wahl des geeigneten Platzes sind bereits in Vitruvs (1. Jahrhundert v. Chr.) *De architectura libri decem* zu finden:

»Denn die Männer, die mit ihren Frauen und Kindern ununterbrochen dasitzen, werden durch die Freude (am Spiel) gefesselt, und ihre Körper, die infolge der Spannung bewegungslos sind, haben offene Poren, in die der Luftzug eindringt, der, wenn er aus sumpfigen oder anderen ungesunden Gegenden kommt, in ihre Körper schädliche Dünste eindringen lässt. Wenn daher der Platz für das Theater mit Sorgfalt ausgewählt wird, werden die gesundheitsschädigenden Einflüsse vermieden.«⁵⁴

51 Lynn F. Jacobs, *Thresholds and Boundaries. Liminality in Netherlandish Art (1385–1530)*, London / New York 2018; Klaus Krüger (Hg.), *Bildpräsenz – Heilspräsenz. Ästhetik der Liminalität*, Göttingen 2018.

52 Macho 2014 (Anm. 3), S. 23.

53 Diese und weitere Bühnen in: Jens Roselt, Raum, in: Fischer-Lichte / Kolesch / Warstat 2014 (Anm. 16), S. 279–287, hier S. 280.

54 »Per ludos enim cum coniugibus et liberis persedentes delectationibus detinentur et corpora propter voluptatem in mota patentes habent venas, in quas insiduntur aurarum flatus, qui, si a regionibus palustribus aut aliis regionibus vitiosis advenient, nocentes spiritus corporibus infundunt. Itaque si curiosus eligetur locus theatro, vitabuntur vitia.« Vitruv, *Zehn Bücher über Architectur*, hg. und übers. von Curt Fensterbusch, Darmstadt 1991, S. 212–213 (Buch V, Kap. III,1).

Neben der Bühne im Amphitheater lassen sich noch weitere konkrete Orte der Aufführung als Bühnen kategorisieren, wie beispielsweise die Simultanbühne für die teils mehrtägigen geistlichen Spiele des Mittelalters, welche das Publikum zu einer Begleitung des Geschehens von Bühne zu Bühne durch die Stadt zwang; die seit der Frühen Neuzeit aufkommende Sukzessionsbühne in geschlossenen Architekturen oder die Raumbühne seit dem 20. Jahrhundert, bei der Spielraum und Publikumsraum ineinander übergehen.⁵⁵ Sie stiften allesamt nicht nur körperliche Raumerfahrungen, sondern auch Ordnungen und eine bestimmte Wirksamkeit. Es verwundert kaum, dass nicht nur Architekt*innen, sondern auch Künstler*innen für den Bau, die Ausrichtung, für die Bühnenbilder und mitunter auch die Requisiten engagiert wurden, wie Filippo Brunelleschi (1377–1446) für die *sacre rappresentazioni* im Florenz des 15. Jahrhunderts, oder sich selbst dafür einsetzten, wie Oskar Schlemmer mit der Bauhausbühne zu Beginn des 20. Jahrhunderts.⁵⁶ Bildwissenschaftlich daran anknüpfend ließe sich noch das Verhältnis zum Sehen und Wahrnehmen sowie zur Bildlichkeit ergänzen, ausgedrückt in der Metapher des Bildes als Bühne.⁵⁷ Damit wird die dargestellte Inszenierung noch weiter rezeptions- und wirkungsästhetisch ausgerichtet – auf das affektive Bewegen und Aufrufen zur *compassio*, auf das Beeindrucken und Transformieren der Betrachter*innen. Zumindest in der Vormoderne, vor der »Autonomie-Ästhetik«⁵⁸ der Kunst, wird das Publikum als Adressat des Bildes oder der Aufführung stets mitgedacht.⁵⁹ Es hat zudem einen eigenen, nicht zu unterschätzenden Anteil an der Bedeutungsproduktion der Aufführung.

55 Roselt 2014 (Anm. 53), S. 280–284.

56 Alessandra Buccheri, *The Spectacle of Clouds, 1439–1650. Italian Art and Theatre*, Farnham 2014; Tanja Kreutzer, *Spettacolo. Geschichte(n) von Theater, Fest und Ephemerem in Giorgio Vasaris »Viten« von 1568*, Bielefeld 2019; Oskar Schlemmer, László Moholy-Nagy und Farkas Ferenc Molnár, *Die Bühne am Bauhaus*, Berlin 2019 (Erstveröffentlichung 1925).

57 Ulrike Haß, *Das Drama des Sehens. Auge, Blick und Bühnenform*, München 2005; zu »Bühnen in der Kunst« bereits Fußnote 18.

58 Wolfgang Kemp, *Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik*, in: ders. (Hg.), *Der Betrachter ist im Bild. Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik*, Berlin 1992, S. 7–28, hier S. 12.

59 Vgl. Beate Fricke und Urte Krass (Hg.), *The Public in the Picture. Involving the Beholder in Antique, Islamic, Byzantine and Western Medieval and Renaissance Art*, Zürich 2015; Tomas Macsotay Bunt, Cornelis van der Haven und Karel Vanhaesebrouck (Hg.), *The Hurt(ful) Body. Performing and Beholding Pain, 1600–1800*, Manchester 2017; Kerr Houston, *The Place of the Viewer. The Embodied Beholder in the History of Art, 1764–1968*, Leiden / Boston, MA 2019.

4. Zusammenfassung der Beiträge im Sammelband

Der Sammelband beabsichtigt, dem für Requisiten notwendigen interdisziplinären Zugang zwischen Theater- und Kunst- / Bild- / Objektwissenschaft, Geschichte sowie *museum studies* gerecht zu werden und auch künstlerische Perspektiven miteinzuschließen. Die Studien haben einen exemplarischen Charakter, die das Spektrum öffnen und mit ungewöhnlichen Positionen ausloten. Fallstudien zu ausgewählten Requisiten werden durch theoretisch angelegte Beiträge zum Verhältnis von theatralem Objekt und Kunstwerk beziehungsweise allgemein zu den unterschiedlichen Auf führungs-, Repräsentations- und Aufbewahrungskontexten von Requisiten ergänzt.

Nur selten stehen Requisiten so deutlich im ›Rampenlicht‹ einer Ausstellung wie in der Schau *Objets lyriques*, die Michael KLEINE und Roman LEMBERG im Herbst 2021 in den Fürstlich Fürstenbergischen Sammlungen in Donaueschingen realisierten. In einem Foto-Essay geben die beiden einen Einblick in die Ausstellung und lenken damit die Aufmerksamkeit auf die spezifische Materialität von Requisiten. Aus ihren ursprünglichen Gebrauchs- und Aufbewahrungskontexten, der Bühne und dem Fundus, gelöst, für sich gestellt und abgeleuchtet, offenbaren die Objekte ihren fiktionalen Charakter und erscheinen als Akteure ihrer eigenen Geschichte.

Die folgenden Beiträge richten den Blick dann zunächst zurück auf Beispiele der Vormoderne. Joanna OLCHAWA widmet sich – kunsthistorische, ritualwissenschaftliche und kulturanthropologische Ansätze zusammenführend – einem einzelnen Objekt, dem Hammer. Über die Wahrnehmung als ein schlichtes Werkzeug hinaus ist er in mittelalterlichen und frühneuzeitlichen Ritualen wie bei Pferdebenediktionen und vor allem in den Passionsspielen verwendet worden. Bei Letzteren wird sein Einsatz als Requisit offensichtlich, wenngleich in den erhaltenen Texten der zentrale Moment der Kreuzigung und der ›Zerstörung der menschlichen Natur Christi‹ selten erwähnt wird. Neben diesen ›Aufführungskontexten‹ fragt die Autorin auch konkret danach, wie der Effekt des Annagelns in einer tatsächlichen Aufführung inszeniert wurde, ohne den Schauspieler zu töten.

Mit dem Schild untersucht Julia SAVIELLO eine Waffe, die seit dem 14. Jahrhundert immer häufiger in Turnieren Verwendung fand. Wurde der Schild zunächst den neuen Anforderungen des Schaukampfes angepasst und etwa mit einer Einkerbung für die dabei häufig geführte Lanze versehen (Tartsche), kamen im 15. Jahrhundert neue visuelle Anreize hinzu. Der Schild fungierte nun als eine Zielscheibe mit teils spektakulären Effekten oder nahm als Bildträger das dem Turnier zugrunde liegende Narrativ auf. Dieser Umwidmung der Waffe und ihrem Einsatz als Requisit und ›Bühne‹ geht Saviello anhand von zwei Beispielen aus dem späten 15. und frühen 16. Jahrhundert nach.

Der Beitrag von Thomas PÖPPER kreist um die Trinkschale in der Hand von Michelangelos *Bacchus*. Verschiedene Autor*innen haben vor ihm bereits die Aufmerksamkeit auf die rohe Ausführung der *tazza* gelenkt, an ihr gar die Spuren einer groben Restaurierung festzumachen versucht. Pöpper schlägt stattdessen vor, das Gefäß als ein Requisite zu deuten, das gerade durch die Art seiner Bearbeitung als solches erkennbar bleiben und so auch die Figur des *Bacchus* als Schauspieler beziehungsweise Modell in der Rolle des Weingottes entlarven sollte. Der Autor gründet seine Überlegungen auf die differenzierte Darlegung des historischen Kontextes der Skulptur, soweit sich dieser rekonstruieren lässt, und greift als ›Rahmenhandlung‹ auf Jean Cocteaus spätere Rezeption des *Bacchus* zurück.

Mit Schwertern und Fahnen fokussiert Stefan HEINZ zwei Objektgattungen, die im Lehenseid von entscheidender Bedeutung waren. Ihr Tausch begleitete das Ritual des Schwurs zwischen Lehnsherr und Vasall und bekräftigte deren gegenseitige Absicherung zusätzlich durch die mit ihnen verbundenen Konnotationen. Neben den Realien widmet sich Heinz insbesondere ihrer unterschiedlichen künstlerischen Darstellung sowie den bildimmanenten Intentionen im Vergleich zu den tatsächlich erfolgten und in den Texten beschriebenen Ereignissen.

Miriam VOLMERT beschäftigt sich in ihrem Beitrag mit der kulturellen Bedeutung von Faltfächern und ihrer künstlerischen wie literarischen Inszenierung im Verhältnis zum Körper. Sie lenkt den Blick auf die englische *consumer culture* des 18. Jahrhunderts, in der Accessoires wie der Fächer als Mittel sozialer Distinktion und Repräsentation beliebt waren und genaue Vorstellungen zu ihrer Handhabung kursierten. Volmert stellt die Kehrseite dieser Mode ins Zentrum ihrer Überlegungen: Joshua Reynolds nimmt in seiner *Parodie auf Raffaels Schule von Athen* ironisch auf den Fächer als modisches Requisite Bezug, erhebt ihn zu einem Bild im Bild und thematisiert so die sozial codierte Wahrnehmung von Körpern, aber auch von Kunst.

Der zweite Teil der Beiträge öffnet Perspektiven von der Moderne bis zur Gegenwart und lässt zugleich Vertreter*innen der Theaterwissenschaft zu Wort kommen. Max BÖHNER fragt nach der Verwendung und den Bedeutungen von Requisiten in US-amerikanischen *gay physique* Zeitschriften der 1950er und 1960er Jahre. Sein besonderes Interesse gilt Requisiten mit einem deutlichen Bezug zur Antike, wie Statuen, Schwerter, Schilde und Streitwagen. Böhner zeigt auf, wie diese Objekte in den neuen Darstellungskontexten der Zeitschriften instrumentalisiert oder inszeniert wurden und die zu dieser Zeit entstehende *Queer Visual Culture* prägten.

Antje KRAUSE-WAHL untersucht den *Werksatz* von Franz Erhard Walther, der in den Jahren 1964 bis 1969 entstanden ist und insgesamt 58 genähte Objekte aus Nesselstoff umfasst, die durch Schaumstoffe und / oder Holzelemente verstärkt werden. Der Künstler präsentierte die einzelnen Stücke in einem bühnenartigen Raum im Rah-

men der Ausstellung *Spaces* im Museum of Modern Art in New York (1969/1970). Im Rekurs auf Walthers Anleitungsbuch diskutiert Krause-Wahl, inwiefern die verschiedenen Objekte (Stirn-, Fuß- und Armstücke) als Requisiten bezeichnet werden können, da sie bestimmte Handlungen und Berührungen seitens der Ausstellungsbesucher*innen einforderten.

Den Übergang von der Kunstgeschichte zur Theaterwissenschaft leitet Kathi LOCH mit einem Beitrag zur Theaterpuppe ein. Ausgehend von der Frage, inwiefern auf der Theaterbühne auch Kunstwerke eingebunden beziehungsweise vorgeführt werden können, erörtert sie den Mehrwert einer Übertragung des Begriffs ›Kunstwerk‹ auf ein ›Theaterding‹ wie die Handpuppe. Besonders relevant erscheint eine solche Begriffsbestimmung angesichts der Musealisierung von Objekten aus dem engeren Umfeld des Theaters. Wie sich aber der Status als Kunstwerk und die Stillstellung im Museum mit den ursprünglichen Verwendungsweisen der Puppen und ihrem komplexen Verhältnis zum Körper der Puppenspieler*innen verbinden lassen, erörtert die Autorin im weiteren Verlauf ihres Beitrags.

Auch Sascha FÖRSTER lenkt den Blick von der Theaterbühne weg zu einem Ort, an dem Requisiten ebenfalls vorzufinden sind – dem Fundus. Er bezieht sich dabei exemplarisch auf das *Props and Costume Hire Department* des *National Theatre* in London. Hier werden Requisiten, Teile des Bühnenbildes und Kostüme aufbewahrt. Doch geht dies keinesfalls, so die zentrale These Försters, mit einem Verlust ihrer theatralen Qualitäten einher. Die Requisiten erinnern vielmehr an vorangehende Aufführungen, worin eine andere Form der Animation auszumachen sei – nach oder zusätzlich zu ihrer Animation durch eine*n Schauspieler*in auf der Bühne.

Birgit WIENS zeichnet in ihrem Beitrag dagegen die Wege nach, die Dinge in unterschiedliche szenografische Zusammenhänge nehmen. Neben der Bühne und dem Fundus widmet sie sich auch der Hinterbühne, wo die Dinge auf ihren Auftritt warten, den Werkstätten, wo sie hergestellt werden, und Bereichen außerhalb des Theaters, denen sie entnommen werden oder an die sie nach der Aufführung als ›Archivale‹ oder Exponat gelangen. Am Beispiel von Arbeiten dreier Bühnenbildner*innen der Gegenwart (Katrin Brack, Annette Kurz und Bert Neumann) zeigt Wiens schließlich auf, dass Theaterdinge nicht nur als Requisiten, sondern zugleich als Co-Akteure und Counterparts von Schauspieler*innen eingebunden werden, und lenkt die Aufmerksamkeit auf deren Materialität und Medialität, die sie als einen zentralen Aufgabenbereich der Szenografie und Szenografie-Forschung erachtet.

Den Sammelband runden zwei Beiträge ab, die noch einmal den Fokus auf die Begriffe und Methoden lenken. Astrid SCHENKA gibt einen Überblick über die theaterwissenschaftliche Beschäftigung mit dem Requisit, zeigt zentrale Etappen in dessen Erforschung auf und berücksichtigt vor allem auch aktuelle Tendenzen und

Impulse, etwa aus der *Object Oriented Ontology* oder dem *New Materialism*. Zugleich versucht sie, aus theaterwissenschaftlicher Perspektive Ansätze der kunsthistorischen Objektforschung einzubinden.

Andrew SOFER bezieht – zwanzig Jahre nach dem Erscheinen seiner wegweisenden Arbeit – Stellung zu der in diesem Band vorgeschlagenen Erweiterung der Requisitenforschung in Richtung der Kunstgeschichte und wirft dabei die Frage auf, inwiefern Requisiten selbst zu einer Art Bühne werden können.

5. Dank

Der Sammelband geht auf die gleichnamige Tagung zurück, welche im Oktober 2020 an der Goethe-Universität Frankfurt am Main und online stattfand.⁶⁰ Sie konnte durch die überaus großzügige finanzielle und ideelle Unterstützung seitens der FONTE Stiftung zur Förderung des geisteswissenschaftlichen Nachwuchses realisiert werden. Dafür sowie für die im Vorfeld geführten inspirierenden und weiterführenden Gespräche möchten wir insbesondere der Stiftungsvorsitzenden, Renate Kroll, herzlich danken. Großer Dank gebührt auch der Benvenuto Cellini Gesellschaft e. V. für die Übernahme der Kosten von zwei Hilfskraftstellen und natürlich Paula Günther und Carina Koch, die uns dank dieses Zuschusses während der Tagung tatkräftig unterstützen konnten.

Ein weiteres herzliches Dankeschön sei an unsere Kolleg*innen gerichtet, die als Moderator*innen und / oder Teilnehmer*innen die Diskussion sehr bereichert haben und dies sowohl in Präsenz in Frankfurt als auch im virtuellen Raum. Namentlich hervorheben möchten wir an dieser Stelle Hans Aurenhammer, Helen Barr, Mechtild Fend und Philippe Cordez, die während der Tagung Moderationen übernommen haben, sowie Antje Krause-Wahl und Kathi Loch, die sich darüber hinaus bereit erklärt haben, Anregungen aus der Tagung in diesem Band fruchtbar zu machen. Danken möchten wir zudem Thomas Pöpper und Andrew Sofer, die wir ebenfalls für das Buch gewinnen konnten. Leider nicht darin vertreten sind die äußerst spannenden Tagungsbeiträge von Brantly Hancock Moore, Matthias Krüger, Franziska Solte und Stephen Huyton, die unser Denken über Requisiten ebenfalls sehr angeregt und um zusätzliche Perspektiven bereichert haben.

Nach der hybriden Tagung war es uns ein Anliegen, unser Vorhaben in einer ebenfalls hybriden Publikationsform – als gedrucktes Buch wie auch online open access – zugänglich zu machen. Ermöglicht hat dies der Verlag *ad picturam* und die

⁶⁰ <https://arthist.net/archive/23433> [letzter Zugriff: 02.02.2022].

Verlegerin Carmen Flum, welche uns von Beginn an mit großem Zuspruch und Leidenschaft unterstützte. Julia Oswald danken wir hingegen für das Lektorat einiger Texte in englischer Sprache und Laura Koblenz für die redaktionelle Unterstützung. Wir fühlen uns zudem geehrt, Druckkostenzuschüsse seitens des Forschungszentrums Historische Geschichtswissenschaften der Goethe-Universität Frankfurt am Main, der Geschwister Boehringer Ingelheim Stiftung für Geisteswissenschaften und der ZEIT-Stiftung Ebelin und Gerd Bucerius erhalten zu haben.

Wir hoffen, dass die im Sammelband verhandelten Requisiten und die mit ihnen verbundenen Themen sowie die vielfältigen ›Bühnen der Kunst‹ zu weiteren Diskussionen und wissenschaftlich-künstlerischen Handlungen anzuregen vermögen.

Joanna Olchawa and Julia Saviello

Introduction: Props on the ›Stages of Art‹

1. *What is a Prop?*

»If in the first act you have hung a pistol on the wall, then in the following one it should be fired. Otherwise don't put it there.«¹ This directive of the Russian writer Anton Chekhov (1860–1904) to remove anything superfluous, both from one's work and from a performance, raises a central question of theater studies – namely the question of what a prop is in the first place. Various answers have been proposed, not only in that discipline but also, as would seem natural, from the perspective of film studies.² Even cultural scientists have addressed the specific nature of the prop,³ which makes clear its relevance beyond the theater stage and the film set. On the contrary, the term has long been used in the vernacular and in contexts in which one might hardly expect to find it: for instance, fake guns, or props imitating the latest models, can be obtained on the internet – though for what purpose remains an open question.⁴

1 Ilia Gurlyand, Reminiscences of A. P. Chekhov in: *Teatr i iskusstvo* 28 (1904), pp. 520–522, here p. 521.

2 »Props are inanimate objects that serve to situate the action, explain the character and/or lend credibility and substance to the world the film evokes. Props are, variously, non-thematic elements of a backdrop, attributes of a character, or the kind of excessive yet indispensable detail that Roland Barthes has in mind when he describes the reality effect of literary realism.« Vinzenz Hediger, The Ephemeral Cathedral: Bodies of Stone and Configurations of Film, in: Alessandra Violi et al. (eds.), *Bodies of Stone in the Media, Visual Culture and the Arts*, Amsterdam 2020, pp. 105–125, here pp. 105–106.

3 »Requisiten sind Dinge, die eine Rolle spielen, und zwar in des Wortes doppelter Bedeutung: als unverzichtbar erforderliche Dinge und als Dinge, die auf der Bühne erscheinen, um sich zu ›verstellen.« Thomas Macho, »Schauspielern denn auch die Dinge?« Anmerkungen zu einer Kulturgeschichte der Requisiten, in: Iris Därmann (ed.), *Kraft der Dinge. Phänomenologische Skizzen*, Paderborn 2014, pp. 11–28, here p. 13.

4 A simple Google search will yield such results. We refrain from providing more detailed information on the relevant websites, as product advertising in film and its relationship to props is outside the thematic scope of this volume.

When trying to locate a more precise definition of the prop and open up consideration of adjacent practices, relations, and disciplines by applying this notion also to historically distant contexts, a surprising number of problems arise: the objects, their use and staging within historically and culturally determined frameworks, as well as the scholarly traditions themselves appear all too disparate. The definition of a prop by way of its active and requisite integration into the plot, which is also echoed in Chekhov's famous comment, only entered the picture relatively late and has been subject to significant scrutiny.

The first general definitions of a prop can be found in various encyclopedias of the nineteenth century and, in a particularly comprehensive manner, in the *Theater-Lexikon* (1841) by Philipp Jakob Düringer and Heinrich Ludwig Barthels:

»Die kleinen Erfordernisse (Geräthschaften), die zu einer theatralischen Vorstellung ausschließlich auf der Bühne erforderlich sind, weder zur Decoration, noch zur Garderobe gezählt werden können, und hauptsächlich, durch die Handlung bedingt, zum besonderen eigenthümlichen Gebrauche der Darsteller, mitunter aber auch theilweise zur Ausschmückung u. dgl. dienen. Alle nur denkbaren Gegenstände können zum Requisit werden, als auch solche, die ihrer Natur nach eigentlich den übrigen Geschäftszweigen eines Theaters angehören: wenn z. B. ein Kleidungsstück dem Schauspieler nicht zur Bekleidung dient, sondern auf der Szene liegt oder dahin gebracht wird, so wird es dadurch zum Requisit, und ist als solches dem Requisiteur, nicht aber dem Garderobier zur Besorgung zu übertragen.«⁵

5 »The small prerequisites (equipment) that are necessary for a theatrical performance exclusively on the stage can be considered neither decoration nor wardrobe and, due to the plot, serve mainly the special idiosyncratic use of the actors, but also sometimes as adornment and the like. All conceivable objects can become props, as well as those that by their nature actually belong to the other areas of the theater: if, for instance, a piece of clothing does not serve the actor as a garment, but lies on the scene or is brought there, it thereby becomes a prop, and as such is to be assigned to the prop master and not to the dresser.« Unless indicated otherwise, all translations are ours. Philipp Jakob Düringer and Heinrich Ludwig Barthels (eds.), *Theater-Lexikon. Theoretisch-practisches Handbuch für Vorstände, Mitglieder und Freunde des deutschen Theaters*, Leipzig 1841, col. 924–925; cf. Macho (note 3), p. 13. The definition in the *Oxford English Dictionary* (1841) also remains general, and much shorter, and this also applies to: Manfred Brauneck and Gérard Schneilin (eds.), *Theaterlexikon*, vol. 1: *Begriffe und Epochen, Bühnen und Ensembles*, Reinbek bei Hamburg 2001, p. 839.

Theater makers today likewise seem to be interested in defining the term ›prop‹ as broadly as possible. Props are whatever is available in the storeroom to be mobilized for a given production. They can be pieces of furniture or objects of daily use, cigarettes or garbage; their function is, in Sandra Strawn's words, »to define the characters in the play, set the time period, support the action needed within the structure of the play, and complete the ›bridge‹ between the characters on stage and the reality of life objects.«⁶

In theater studies, the prop has been and still is mostly understood in a narrower sense. In particular, Andrew Sofer's widely read study *The Stage Life of Props* (2003) has stimulated the discussion. With his concise definition of the prop as »a discrete, material, inanimate object that is visibly manipulated by an actor in the course of performance,«⁷ he assigns great importance to the actors' bodies and closely ties the prop to their movements and actions. But it is not the subordination of the object to the acting subject that is ultimately the focus of Sofer's book but rather »the power of stage objects to take on a life of their own in performance,« as well as their specific materiality and their spatial and temporal dimensions.⁸ The author undertakes such an extended analysis by outlining the various forms of a »stage life of props« and then examining them through five case studies,⁹ including pistols and, of course, Chekhov's related comment.¹⁰

With his attempted ›rematerialization,‹ Sofer turns against an interpretation of the prop¹¹ that was shaped by representatives of the linguistically oriented Prague School of the 1920s to 1940s, who understand the object on stage solely as a sign.¹² Perhaps the most important proponent of this approach, Jiří Veltruský (1919–1994), assigns props the potential to exert a certain »action force« independent of an actor and thus to convey specific meanings.¹³ This position remains singular within struc-

6 Sandra J. Strawn, *The Properties Director's Handbook. Managing a Prop Shop for Theatre*, Burlington, MA 2013, p. 1; cf. Bland M. Wade Jr., Through the Eyes of the Property Director, in: Jane K. Curry (ed.), *The Prop's the Thing: Stage Properties Reconsidered*, Tuscaloosa, AL 2010, pp. 8–10.

7 Andrew Sofer, *The Stage Life of Props*, Ann Arbor, MI 2003, p. 11.

8 Ibid., p. 2.

9 Ibid., pp. 20–29.

10 Ibid., p. 167.

11 This is also the concern of the volume published shortly before Sofer's study: Jonathan Gil Harris and Natasha Korda (eds.), *Staged Properties in Early Modern English Drama*, Cambridge 2002.

12 Petr Bogatryev, Semiotics in the Folk Theater, in: Ladislav Matejka and Irwin R. Titunik (eds.), *Semiotics of Art. Prague School Contributions*, Cambridge 1986, pp. 33–50 (first published: 1938); cf. Hans-Günther Schwarz, *Das stumme Zeichen. Der symbolische Gebrauch von Requisiten*, Bonn 1976.

13 Jiří Veltruský, Man and Object in the Theater [1940], in: Paul L. Garvin (ed.), *A Prague School Reader on Esthetics, Literary Structure, and Style*, Washington, DC 1964, pp. 83–92, here p. 88: »The prop is usually designated the passive tool of the actor's action. This does not, however, do full justice to its nature. The prop is not always passive. It has a force (which we call the action force) that attracts a

turalist or semiotic studies of the prop.¹⁴ Erika Fischer-Lichte, in her comprehensive study *Semiotik des Theaters* (1983), again defines props as signs, however, sets them in close relation to movement: »In other words, props can be classified, generally speaking, as those objects which the actor uses to perform action: as such, they are to be defined as the objects upon which A focuses his intensional gestures.«¹⁵

What the abovementioned studies have in common is that they attempt to distinguish the prop from other objects on stage. Later research has abolished this differentiation. Authors such as Kathi Loch, Eleanor Margolis, Marlis Schweitzer, and Joanne Zerdy see the prop not as representative of a specific object genre on stage but as »Dinge auf der Bühne,« »performing objects,« and »theatrical things.«¹⁶ This approach broadens the spectrum of objects considerably, perhaps circumventing overly artificial distinctions between props and costumes or props and stage sets, and brings objects into greater focus as actors in their own right, compliant with their own affordance (offering character).¹⁷ The present volume aims at an additional expansion of this scope: in continuous dialogue with scholars of theater studies, among other disciplines, it seeks to shed light on the staging of props and on the potential of an art-historical perspective, which has so far been a desideratum.

certain action to it. As soon as a certain prop appears on the stage, this force which it has provokes in us the expectation of a certain action.«

¹⁴ Cf. Sofer (note 7), pp. 9–10.

¹⁵ Erika Fischer-Lichte, *The Semiotics of Theater*, translated by Jeremy Gaines and Doris L. Jones, Bloomington, IN / Indianapolis, IN 1992, p. 107 (first published in German: 1983).

¹⁶ Kathi Loch, *Dinge auf der Bühne. Entwurf und Anwendung einer Ästhetik der unbelebten Objekte im theatralen Raum*, Aachen 2009; Marlis Schweitzer and Joanne Zerdy (eds.), *Performing Objects & Theatrical Things*, Basingstoke 2014; Eleanor Margolis, *Props*, London 2016. In the *Metzler Lexikon Theatertheorie*, too, props are only mentioned under the keyword »things,« Erika Fischer-Lichte, Doris Kolesch, and Matthias Warstat (eds.), *Metzler Lexikon Theatertheorie*, Stuttgart / Weimar 2014, p. 73: »Sammelbegriff für alle in einer Inszenierung vom Zuschauer wahrnehmbaren unbelebten Objekte wie Teile der Dekoration, Requisiten, Kostüme, Masken, Perücken oder Puppen.« (»Collective term for all inanimate objects perceptible to the spectator in a performance, such as parts of the decoration, props, costumes, masks, wigs, and puppets.«)

¹⁷ Cf. Teemu Paavolainen, From Props to Affordances: An Ecological Approach to Theatrical Objects, in: Curry 2010 (note. 6), pp. 116–134. On the outlined attempts to expand perspectives on props: Andrew Sofer, Getting on with Things. The Currency of Objects in Theatre and Performance Studies, in: *Theatre Journal* 68 (2016), pp. 673–684.

2. The Prop in Art History and Visual Studies

The close and constructive dynamic that exists between the performing and visual arts has long been known and has been researched in many facets. Among the meeting points examined to date are the design of pictorial space in comparison with stage design,¹⁸ the expressive capacity of the body (gestures, facial expressions), for instance in *tableaux vivants*,¹⁹ and iconographical references between art and theater.²⁰ Following Michael Fried's reflections,²¹ the relationship to the viewer has also come increasingly into focus.²² Props, however, have hardly been examined as part of these considerations.

Nevertheless, the prop is not foreign to art history. This is less the case with regard to the mobile objects that have been preserved than to painting: artfully arranged objects in still lifes, for example, are often described as props.²³ This use of the term suggests that the artist had a certain repertoire of objects at hand, a kind of supply room, and chose to stage a selection of them in his or her painting. This echoes the etymology of the German ›Requisit‹ (Lat. *requirere*: to require), which Ludwig

18 Cf. George R. Kernodle, *From Art to Theatre: Form and Convention in the Renaissance*, Chicago, IL 1944; Götz Pochat, *Theater und bildende Kunst im Mittelalter und in der Renaissance in Italien*, Graz 1990; Hannah Baader, Das Objekt auf der Bühne: Diamanten, Dinge und Johann Melchior Dinglingers Imaginationen einer Geburtstagsfeier in Agra, in: Manuela Di Giorgi, Annette Hoffmann, and Nicola Suthor (eds.), *Synergies in Visual Culture / Bildkulturen im Dialog*, Munich 2013, pp. 269–284; Martin Warnke, Auf der Bühne der Geschichte. Die ›Übergabe von Breda‹ des Diego Velázquez, in: Uwe Fleckner (ed.), *Bilder machen Geschichte. Historische Ereignisse im Gedächtnis der Kunst*, Berlin 2014, pp. 159–170; Klaus Krüger, Bild und Bühne. Dispositive des imaginären Blicks, in: id., *Zur Eigensinnlichkeit der Bilder. Acht Beiträge*, Paderborn 2017, pp. 75–103.

19 Cf. Philine Helas, *Lebende Bilder in der italienischen Festkultur des 15. Jahrhunderts*, Berlin 1999; Julie Ramos and Léonard Pouy (eds.), *Le tableau vivant ou l'image performée*, Paris 2014.

20 Already analyzed by Émile Mâle, *L'art religieux de la fin du Moyen Âge en France. Étude sur l'iconographie du Moyen Âge et sur ses sources d'inspiration*, Paris 1908, pp. 3–74. For further aspects: Philine Helas, Theatralität und Performanz, in: Ulrich Pfisterer (ed.), *Metzler Lexikon Kunstwissenschaft. Ideen, Methoden, Begriffe*, Stuttgart 2019, pp. 437–440, esp. pp. 437–439.

21 Michael Fried, *Absorption and Theatricality: Painting and Beholder in the Age of Diderot*, Chicago, IL / London 1980.

22 Cf. Caroline van Eck and Stijn Bussels (eds.), *Theatricality in Early Modern Art and Architecture*, Chichester 2011; Laura Weigert, *French Visual Culture and the Making of Medieval Theater*, New York 2015.

23 Cf. Nicolaas R. A. Vroom, *A Modest Message as Intimated by the Painters of the ›Monochrome Ban- ketje,‹* vol. 1, Schiedam 1980, pp. 23–32 (›Subjects and requisites‹), pp. 53–59 (›Requisites and their arrangement‹); *Pierre Bonnard: The Late Still Lifes and Interiors*, ed. by Dita Armory, exh.-cat. New York, The Metropolitan Museum of Art, New Haven, CT 2009, *passim*.

Grempp interpreted in 1584 as »das [...] wesentliche Stuck« (the [...] essential piece).²⁴ The English equivalent – *stage property*, shortened to *prop* – also indicates ownership, designating the objects in question as the property of a theater.²⁵ The assumption of a general supply from which an artist can choose is also the basis for Klaus Krüger’s and Valeska von Rosen’s respective applications of the concept of props to Caravaggio’s works. In some of his paintings, the artist explicitly emphasized the use of props and thus exposed the depicted scene as a role play, with the painting itself as a kind of staging.²⁶ Peter Geimer also employs it – to a similar end – in his study of the French history painter Ernest Meissonier (1815–1891).²⁷

However, the staging of objects on the ›stages of art‹ is obviously not limited to their pictorial representation. Since the Middle Ages, mystery plays, religious or even nautical plays, and festivals and tournaments, to name just a few examples, have offered occasion for the presentation of artefacts, whether borrowed from existing collections or everyday contexts or intentionally produced for the event in question. The staged use of objects – especially in ephemeral events – which we examine here with recourse to the concept of the prop, has only rarely been thematized and critically reflected upon. Although certain studies have sought to understand as props the objects used in religious processions or in the liturgy, such as *Palmesel* or crucifixes with movable arms,²⁸ such an approach is problematized firstly by the fact that these performative settings are intended to exceed representation. Moreover, the objects in these contexts function differently from props, such that a separate category should be introduced for them, as already proposed by Johannes Tripps with the term »handelndes Bildwerk« (acting work of art) or by Kamil Kopania with »animated

24 Ludwig Grempp, *Stattliche Ausföhrung der Vrsachen [...]*, Frankfurt am Main 1584, Register; cf. Hans Schulz and Otto Basler (eds.), *Deutsches Fremdwörterbuch*, vol. 3, Berlin 1977, pp. 349–352, here p. 349 (Requisit): »Erfordernis, erforderliche Eigenschaft, Voraussetzung; Hilfsmittel, wesentliches Stück; (technisches) Zubehöriteil, Ausstattung, Gerät.« For the etymology also shortly: Macho 2014 (note 3), p. 12.

25 Cf. Jonathan Gil Harris and Natasha Korda, Introduction: Towards a Materialist Account of Stage Properties, in: id. /ead. 2002 (note 11), pp. 1–34, here p. 1.

26 Klaus Krüger, *Das Bild als Schleier des Unsichtbaren. Ästhetische Illusion in der Kunst der frühen Neuzeit in Italien*, Munich 2001, pp. 243–244; Valeska von Rosen, *Caravaggio und die Grenzen des Darstellbaren: Ambiguität, Ironie und Performativität in der Malerei um 1600*, Berlin 2009, pp. 27–101.

27 Peter Geimer, Detail, Reliquie, Spur. Wirklichkeitseffekte in der Historienmalerei Ernest Meissoniers, in: *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft* 41 (2014), pp. 213–234, here pp. 227–230.

28 Cf. Ulla Haastrup, Medieval Props in the Liturgical Drama, in: *Hafnia* 11 (1987), pp. 133–170; Robert N. Swanson, Medieval Liturgy as Theatre: The Props, in: Diana Wood (ed.), *The Church and the Arts*, Oxford 1992, pp. 239–253.

sculpture.«²⁹ Likewise, objects such as the red-painted seraphs wings in the treasury of Halberstadt Cathedral, from the fifteenth century,³⁰ or the prominent mask with the facial characteristics of August II »beym Götter Auffzug und darauff gehaltenen Nacht Ringrennen ao. 1709 gebrauchet«³¹ are also to be excluded, since they are considered as attributive objects and parts of a costume. These objects, which in any case represent great exceptions, also draw attention to the problem of limited preservation.³² Especially as it pertains to ephemeral events that took place in premodern times, it is apparent that props, as variable parts of the staging, are hardly mentioned in the dramaturgical texts. This does not imply an empty stage but rather reveals the traits inherent to this textual genre. The observation has led Kathi Loch to speak of »literary glasses« (Literaturbrille) that cloud the view of props.³³ This could be supplemented by the »image glasses« required to appreciate the fact that pictorial representations do more than illustrate past events: they pursue, in visual terms, autonomous intentions and can therefore provide little information about the materiality, sensory perception, and meaning of props.

First approaches to the use of objects in their representative dimensions and staged significance can be found in art history all the same. Mimi Hellman, in her insightful contribution »Furniture, Sociability, and the Work of Leisure in 18th-Century France« (1999), considered pieces of furniture with various compartments and sophisticated locking mechanisms as a medium of social distinction. Her guiding notion that »objects were not simply owned, but indeed *performed*« leads her at some points to

29 Johannes Tripps, *Das handelnde Bildwerk in der Gotik. Forschungen zu den Bedeutungsschichten und der Funktion des Kirchengebäudes und seiner Ausstattung in der Hoch- und Spätgotik*, Berlin 1998; Kamil Kopania, *Animated Sculptures of the Crucified Christ in the Religious Culture of the Latin Middle Ages*, Warsaw 2010, p. 26 (for the strict demarcation from props).

30 Wings: wood, carved and polychrome painted, Halberstadt, ca. 1400/1435 (Halberstadt, Domschatz, inv. no. 108), cf. Harald Meller, Ingo Mundt, and Boje E. Hans Schmuhl (eds.), *Der Heilige Schatz im Dom zu Halberstadt*, Regensburg 2008, pp. 396–397, cat. no. 119 (Johannes Tripps).

31 Johann Melchior Dinglinger, Sonnenmaske, Kupfer, hammered and gilded, Dresden, 1709 (Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, Rüstkammer, inv. no. N 0171); cf. Georg Kohler, Die Rituale der fürstlichen Potestas. Dresden und die deutsche Feuerwerkstradition, in: id. (ed.), *Die schöne Kunst der Verschwendung. Fest und Feuerwerk in der europäischen Geschichte*, Zurich / Munich 1988, pp. 101–134, here p. 129.

32 Cf. Arnold Esch, Überlieferungschance und Überlieferungszufall als methodisches Problem des Historikers, in: *Historische Zeitschrift* 240 (1985), pp. 529–570.

33 Loch 2009 (note 16), p. 42. On the methodological problem, see also: Andreas Kotte, Vom Verstümmeln der Texte angesichts des Wunders. Wirkungsstrategien im geistlichen Spiel, in: Ingrid Kasten and Erika Fischer-Lichte (eds.), *Transformationen des Religiösen. Performativität und Textualität im geistlichen Spiel*, Berlin / New York 2007, pp. 189–200.

refer to such furniture as props.³⁴ The volume *Dinge im Kontext* (Things in Context), edited by Thomas Pöpper in 2015 and resulting from the conference of the same title, connects the (artistic) design of objects with their handling and ties this relationship to pictorial representations of object use. In the introduction, a comparison with the theater characterizes the object as a prop and the user as an actor »wider Willen« (against his or her will).³⁵ Studies on fans, snuff boxes, and other luxury items presented by Miriam Volmert, Danijela Bucher, and Gianenrico Bernasconi have similarly addressed the gestures associated with certain objects, the designer's role in the creation of such gestures, as well as questions about the social ›stages‹ for such objects.³⁶

3. Props on the ›Stages of Art‹: Possible Approaches and Perspectives

Analysis of ephemeral performative acts such as religious plays and princely feasts already constitute an interdisciplinary expansion of the classical canon of art history. The question concerning the prop, conversely, enables this expansion to be carried along. For instance, Chekhov's pistol can be studied not only as a literary and dramaturgical device but, at the same time, with regard to its specific materiality (i.e. as either fake or authentic weapon), to its staging with the help of an audiovisual effect (i.e. gunshot sound, gunpowder smoke, and bullet casings falling to the ground), or to its scenographic (in)sufficiency. Inductively departing from the object and in accordance with existing studies,³⁷ new perspectives can be proposed. The following parameters are central to props: 1. the object, 2. the staging, and 3. the performative context, including a stage and an audience. Notably the use of an object by an actor within an on-stage performance in front of an audience transforms it into a prop.

34 Mimi Hellman, Furniture, Sociability, and the Work of Leisure in 18th-Century France, in: *Eighteenth-Century Studies* 32 (1999), pp. 415–445, here p. 417 (her italics). The term ›prop‹ is used on p. 419, and again when Hellman refers to the contents of the commode (p. 425).

35 Thomas Pöpper, Gebrauchsgesten als ikonische Mensch-Ding-Konfigurationen. Ein designwissenschaftlicher Versuch über Aquamanile, Retiküle und Savonnettes (sowie ›iPhones‹), in: id. (ed.), *Dinge im Kontext. Artefakt, Handhabung und Handlungsästhetik zwischen Mittelalter und Gegenwart*, Berlin / Boston, MA 2015, pp. 15–54, here p. 30.

36 Gianenrico Bernasconi, *Objets portatifs au Siècle des lumières*, Monts 2015, pp. 233–252; id., Tabaksdosen, Fächer und Lorgetten. Konsumartikel und ›Sozialtechniken‹ im 18. Jahrhundert, in: Annette Caroline Cremer and Martin Mulrow (eds.), *Objekte als Quellen der historischen Kulturwissenschaften. Stand und Perspektiven der Forschung*, Köln / Weimar / Vienna 2017, pp. 171–182; Miriam Volmert and Danijela Bucher (eds.), *European Fans in the 17th and 18th Centuries: Images, Accessories, and Instruments of Gesture*, Berlin / Boston, MA 2020.

37 »[The props] are propelled through stage space and real time before historically specific audiences at a given performance event,« Sofer 2003 (note 7), Preface, p. VIII.

3.1. The Object

These inquiries concerning the object are by no means trivial; they include, first of all, the medial distinction between the explicit mention of an object in dramaturgical texts and the mere assumption that a prop is needed to stage a performance, between its depiction in an image with a certain »imaginative theatricality«³⁸ and its presence as a three-dimensional object in a performance context.³⁹ In the last one, the production and design aesthetics, along with the object's materiality and properties such as size, color, and weight, can best be explored. The choice of material accentuates certain iconological or semantic connotations.⁴⁰ In modern and contemporary performances, it is primarily the prop master or set designer who, in consultation with the director, creates or acquires, as well as stewards, such objects.⁴¹ A prop should be selected or adapted to best correspond to the theme of the play, to the stage design, and especially to the intended use by the actor. Therefore, a dummy or an object prepared for a certain effect, such as a weapon made of rubber or plastic, could be more suitable than a ›real‹ one, although the latter is certainly capable of changing and intensifying the behavior of the performer, being aware of the danger it poses.⁴²

The object takes on additional meaning when its pre- and post-›history‹ is taken into account.⁴³ This opens onto other temporal and spatial contexts of use or narratives associated with specific performances. In this respect, objects outside the moment of performance, for instance in a theater storeroom or in a museum, can

38 Term borrowed from: Manfred Kern and Felicitas Biller (eds.), *Imaginative Theatralität. Szenische Verfahren und kulturelle Potentiale in mittelalterlicher Dichtung, Kunst und Historiographie*, Heidelberg 2013.

39 In the sense of »Object is a term covering many things« (Anne Ubersfeld, *Reading Theatre*, Toronto 1999, p. 120) and because of its materiality or specific properties, we, too, prefer the term ›object‹ to that of ›thing.‹

40 Cf. Thomas Raff, *Die Sprache der Materialien. Anleitung zu einer Ikonologie der Werkstoffe*, Munich 2008; Monika Wagner (ed.), *Lexikon des künstlerischen Materials. Werkstoffe der modernen Kunst von Abfall bis Zinn*, Munich 2010.

41 Thematised in *directory handbooks* such as in: Strawn 2013 (note 6).

42 Cf. the tragic incident during the filming of the 2021 Western *Rust*, in which cinematographer Halyna Hutchins was shot. In addition to bullets for a real gun, live ammunition was also mistakenly among the props, cf. Simon Romero, Julia Jacobs, and Glenn Thrush, Alec Baldwin Was Told Gun in Fatal Shooting on Set Was Safe, Officials Say, in: *The New York Times*, 21.10.2021. For guns: Kevin Inouye, *The Theatrical Firearms Handbook*, Burlington, MA 2014.

43 Groundbreaking, though not in regard to props: Arjun Appadurai (ed.), *The Social Lives of Things. Commodities in Cultural Perspectives*, Cambridge 1986; Dietrich Boschung, Patric-Alexander Kreuz, and Tobias Kienlin (eds.), *Biography of Objects. Aspekte eines kulturhistorischen Konzepts*, Paderborn 2015.

still be characterized as props. The object thus points beyond the material, formal, and iconographic levels of meaning to further fields of association and connotation that can be constantly updated.

3. 2. Staging

»Während der Begriff der Performance jede Art von Aufführung meint, intendiert der Begriff der Inszenierung den besonderen Modus der Herstellung von Aufführungen [...].«⁴⁴ By distinguishing ›performance‹ – referring to (primarily physical) actions and acts and encompassing a rather wide spectrum, including sports competitions and rituals and ceremonies such as coronations – from ›mise-en-scène,‹ Fischer-Lichte singles out the latter as a special subcategory comprising planning, rehearsal, and finally dramatization.⁴⁵ Accordingly, the purpose of staging is »[...] unter Rekurs auf und Verwendung von unterschiedlichen Materialien – Räumen, Körpern, Objekten, Licht, Tönen – sinnlich wahrnehmbare Vorgänge zu gestalten, in denen etwas Nicht-Sinnliches, etwas Imaginäres sinnlich in Erscheinung tritt und die in der Aufführung Zuschauern vorgeführt werden.«⁴⁶ Far beyond a theatrical performative framework, staging has been used as an extremely effective instrument for propagating or constituting rulership and power in almost all spheres – social, cultural, political, or confessional – and has already been investigated in the most diverse fields of research.⁴⁷

44 »While the term ›performance‹ refers to any kind of enactment, the term ›mise-en-scène‹ intends the particular mode of producing such enactment [...].« Erika Fischer-Lichte, *Performance, Inszenierung, Ritual. Zur Klärung kulturwissenschaftlicher Schlüsselbegriffe*, in: Jürgen Martschukat and Steffen Patzold (eds.), *Geschichtswissenschaft und ›performative turn‹. Ritual, Inszenierung und Performanz vom Mittelalter bis zur Neuzeit*, Köln / Weimar / Vienna 2003, pp. 33–54, here p. 36. For staging: Josef Früchtel (ed.), *Ästhetik der Inszenierung. Dimensionen eines künstlerischen, kulturellen und gesellschaftlichen Phänomens*, Frankfurt am Main 2001.

45 Erika Fischer-Lichte, *Inszenierung*, in: Fischer-Lichte / Kolesch / Warstat 2014 (note 16), pp. 152–160, here p. 152.

46 »[...] to create sensorily perceptible processes drawing on and using different materials – spaces, bodies, objects, light, sounds – in which something nonsensory, something imaginary, appears sensorily and is presented to the audience in the performance.« Fischer-Lichte 2003 (note 44), p. 43.

47 Selected from the many examples: Romedio Schmitz-Esser, Knut Görich, and Jochen Johrend (eds.), *Venedig als Bühne. Organisation, Inszenierung und Wahrnehmung europäischer Herrscherbesuche*, Regensburg 2017; Margret Scharrer, Heiko Laß, and Matthias Müller (eds.), *Musiktheater im höfischen Raum des frühneuzeitlichen Europa. Hof – Oper – Architektur*, Heidelberg 2020.

Objects can play a decisive role here, especially in premodern stagings, in overwhelming the eyes of the onlookers.⁴⁸

The *mise-en-scène*, however, often does not exclusively aim to create an aesthetic experience, striking and influencing the audience, but creates a space outside of everyday life that allows for a threshold experience, a liminal moment. The principle of liminality is based on Arnold van Gennep's (1909) and Victor Turner's (1969) theories, which characterized rites of passage as consisting of separation, transition, and reaggregation phases; the middle stage stands »betwixt and between the positions assigned and arrayed by law, custom, convention and ceremonial«⁴⁹ and thus generates a moment of destabilization but also of change and innovation. Fischer-Lichte adapted this phenomenon to the theater, understanding performances as liminal phases.⁵⁰ However, in contrast to rituals, it is not the actors who become the protagonists but the audience, the members of which are influenced and affected by the performance. Likewise, liminality is a well-known category in the visual arts, which is considered a further means of marking threshold spaces such as church portals or even illuminated manuscripts.⁵¹ Props can also be understood as »Übergangsbjekte« (liminal objects)⁵² in their use on stage, especially in the case of everyday objects that serve another function prior to and following the performance.

3.3. *The Performative Context: Stage and Audience*

One of the basic categories of a performance, other than time, is space, in which the action takes place, on the one hand, and which is constituted by the interaction between the actors and the audience, on the other.⁵³ Considerations of the stage in the stricter sense of the word as well as of its design and suitable location can already be found in Vitruvius's (first century B.C.) *De architectura libri decem*:

48 »[...] the objects of the early modern stage were often intended not merely to catch, but to overwhelm the eye by means of their real or apparent costliness, motion, and capacity to surprise.« Harris / Korda 2002 (note 11), p. 4.

49 Victor Turner, *The Ritual Process – Structure and Anti-Structure*, London 1969, p. 95.

50 Erika Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, Frankfurt am Main 2019, pp. 305–318 (first published: 2004).

51 Lynn F. Jacobs, *Thresholds and Boundaries. Liminality in Netherlandish Art (1385–1530)*, London / New York 2018; Klaus Krüger (ed.), *Bildpräsenz – Heilspräsenz. Ästhetik der Liminalität*, Göttingen 2018.

52 Macho 2014 (note 3), p. 23.

53 These and further stages in: Jens Roselt, Raum, in: Fischer-Lichte / Kolesch / Warstat 2014 (note 16), pp. 279–287, here p. 280.

»For the spectators at plays, sitting from beginning to end with their spouses and children, are held captive by their enjoyment; because of their pleasure their motionless bodies have wide-open pores, in which the breath of the wind can easily take hold. And if these winds should come from swampy areas or other unhealthful places, they will pour their harmful vapors into the spectators' bodies. And therefore, if the site for a theater is chosen with slightly more care, defects will be avoided.«⁵⁴

In addition to the stage in the amphitheater, other concrete places of performance can be categorized as stages, such as the *Simultanbühne* (multiple stage) for the religious plays of the Middle Ages that sometimes lasted several days and forced the audience to accompany the action, from stage to stage through the city; the *Sukzessionsbühne* (succession stage) in closed architectures of the early modern period; or the *Raumbühne* (space stage), which emerged in the twentieth century, in which the performance space and the auditorium merge into one another.⁵⁵ Each creates its own physical-spatial experience, hierarchy, and efficacy. Unsurprisingly, it was not only architects but also artists who were brought on for the construction and arrangement of the stages, for the sets, and sometimes also for the props, like Filippo Brunelleschi (1377–1446) was for the *sacre rappresentazioni* in fifteenth-century Florence, or who tasked themselves with this, like Oskar Schlemmer did at the Bauhaus at the beginning of the twentieth century.⁵⁶ From the viewpoint of visual studies, we might add the relationship of the stage setting to seeing and perceiving and to imagery in general, as expressed in the metaphor of the image as a stage.⁵⁷ In this way, the depicted *mise-en-scène* is further oriented toward an aesthetics of reception and toward effect aesthetics, i. e. the affective calling to *compassio*, moving and transforming the viewer. At least in premodern times, before the »Autonomie-Ästhetik«⁵⁸ came to be the

54 »Per ludos enim cum coniugibus et liberis persedentes delectationibus detinentur et corpora propter voluptatem in mota patentes habent venas, in quas insiduntur aurarum flatus, qui, si a regionibus palustribus aut aliis regionibus vitiosis advenient, nocentes spiritus corporibus infundunt. Itaque si curiosius eligetur locus theatro, vitabuntur vitia.« Vitruvius, *Ten Books on Architecture*, translation by Ingrid D. Rowland, Cambridge 2002, p. 65 (V, 3,1).

55 Roselt 2014 (note 53), pp. 280–284.

56 Alessandra Buccheri, *The Spectacle of Clouds, 1439–1650. Italian Art and Theatre*, Farnham 2014; Tanja Kreuzer, *Spettacolo. Geschichte(n) von Theater, Fest und Ephemerem in Giorgio Vasaris ›Viten von 1568, Bielefeld 2019; Oskar Schlemmer, László Moholy-Nagy und Farkas Ferenc Molnár, Die Bühne am Bauhaus*, Berlin 2019 (first published: 1925).

57 Ulrike Haß, *Das Drama des Sehens. Auge, Blick und Bühnenform*, Munich 2005.

58 Wolfgang Kemp, *Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik*, in: id. (ed.), *Der Betrachter ist im Bild. Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik*, Berlin 1992, pp. 7–28, here p. 12.

leading principle, the audience was always considered the addressee of the image or performance.⁵⁹ And the onlookers contribute their share, not to be underestimated, to the generation of meaning during the performance.

4. Summary of the Contributions

The volume aspires to an interdisciplinary approach combining theater studies, art history, history, and museum studies as well as artistic perspectives that we collectively consider essential to the analysis of props. The contributions offer, on the one hand, insight into the complexity of the topic by way of case studies; on the other hand, they interrogate, through rather theoretical approaches, the different contexts in which props are performed, represented, and stored as well as the relationship between theatrical objects and works of art.

Props have very rarely been in the spotlight as distinctly as they were in the exhibition *Objets lyriques*, curated by Michael KLEINE and Roman LEMBERG in Donaueschingen in 2021. In their contribution, they offer insight into their work, drawing attention to the specific materiality of props. Detached from their original contexts of use and storage, namely the stage and the storeroom, posed and photographed for themselves, the objects reveal their fictional character and appear as actors in their own histories.

The contributions in the first part of the volume look back at examples from the premodern era. Bringing together approaches from art history, ritual studies, and cultural anthropology, Joanna OLCZAK addresses a single object, namely the hammer. More than a simple tool, the hammer was used in medieval and early modern rituals such as horse blessings and especially in Passion plays. In the latter, its character as a prop becomes apparent, although the central moment of the Crucifixion – the ›destruction of Christ’s human nature‹ – is rarely mentioned in the extant texts. In addition to these performative contexts, the author also discusses how the operation of nailing would have been staged in an actual performance without harming the actor.

Focusing on the shield, Julia SAVIELLO examines a weapon that appeared increasingly in tournaments from the fourteenth century on. While the shield was initially

59 Cf. Beate Fricke and Urte Krass (eds.), *The Public in the Picture. Involving the Beholder in Antique, Islamic, Byzantine and Western Medieval and Renaissance Art*, Zurich 2015; Tomas Macsotay Bunt, Cornelis van der Haven, and Karel Vanhaesebrouck (eds.), *The Hurt(ful) Body. Performing and Beholding Pain, 1600–1800*, Manchester 2017; Kerr Houston, *The Place of the Viewer. The Embodied Beholder in the History of Art, 1764–1968*, Leiden / Boston, MA 2019.

adapted to meet the new demands of the knights' games – for example, being provided with a cutout, or *bouche*, to support the lance – novel visual features were introduced in the fifteenth century. The shield now functioned as a target, sometimes one with special effects, or as an image carrier, taking up the narrative underlying the tournament or pageant. Saviello traces this rededication of the weapon and its use as a prop and ›stage‹ through two examples from the late fifteenth and early sixteenth centuries.

The text by Thomas PÖPPER is concerned with the drinking vessel that Michelangelo's *Bacchus* holds in his right hand. Various authors before him have drawn attention to the rough finish of the *tazza*, deducing from this detail, among others, traces of a later restoration. Pöpper rather proposes an interpretation of the vessel as a prop on account of the way the object is worked, thus also exposing the figure of *Bacchus* as an actor or model in the role of the god of wine. The author bases his considerations on the historical context of the sculpture, as far as this can be reconstructed, and draws on Jean Cocteau's reception of *Bacchus* as a ›narrative framework.‹

By focusing on swords and banners, Stefan HEINZ explores two object types that were of crucial importance in the oath of fealty. Their exchange accompanied the ritual of the oath between feudal lord and vassal. In addition to the realia themselves, the historian takes particular note of the intentions latent in their artistic representations in comparison with texts describing the same events.

Miriam VOLMERT's contribution deals with the cultural significance of folding fans and their artistic and literary *mise-en-scène* in relation to the human body. The author directs attention to English consumer culture of the eighteenth century, in which accessories such as fans were popular means of social distinction and representation and in which precise ideas about their handling circulated. Volmert places the lesser-known side of this fashion at the center of her reflections: Joshua Reynolds, in his *Parody of Raphael's School of Athens*, ironically refers to the fan as a fashionable prop, elevating it to an image within an image and thus thematizing the socially coded perception of bodies as well as of art.

The second part of the volume opens up perspectives from the modern era to the present and allows scholars of theater studies to have their say. Max BÖHNER breaks the first ground, investigating the use and meaning of props in U.S.-American gay physique magazines of the 1950s and 1960s. He is particularly interested in props that make a clear reference to antiquity, such as statues, swords, shields, and chariots. Böhner shows how these were instrumentalized and staged in the magazines and how, in this new context of representation, they shaped the queer visual culture that was emerging at the time.

Antje KRAUSE-WAHL devotes herself to Franz Erhard Walther's *Werksatz*, which was created between 1964 and 1969 and comprises fifty-eight sewn objects made of

muslin and reinforced by foam material and/or wood. The pieces were presented in a stage-like setting in the exhibition *Spaces* at the Museum of Modern Art, New York, in 1969–1970. With reference to his *Anleitungsbuch*, the author discusses the objects (forehead pieces, foot pieces, arm pieces) as props, as they demand action and touch.

The text by Kathi LOCH on the theater puppet signals the transition from art history to theater studies. Starting from the insight that works of art, too, can be integrated into plays, Loch discusses the value of transferring the term ›work of art‹ to a theatrical thing like a hand puppet. Such a definition seems particularly relevant in view of the musealization of objects from the environment of the theater. But how can the status of a work of art and the museum setting be connected to the original uses of the puppets and to their complex relationship to the body of the puppeteers? The author addresses this question in her article.

Sascha FÖRSTER likewise directs attention away from the theater stage and toward another common location for props, the *Fundus*, taking the Props and Costume Hire Department of the National Theatre in London as his example. Places like this are generally conceived of as a kind of supply room for props, costumes, and parts of the stage set. However, according to Förster's central thesis, this by no means entails a loss of their theatrical qualities. Being reminiscent of previous performances, the various objects in the *Fundus* become animated in a way distinct from their animation by an actor on stage.

Birgit WIENS, on the other hand, is interested in the mobility of objects, taking into account a wide range of contexts. In addition to the stage and the supply room, she addresses archives, exhibitions, and the everyday world. The project *Les Sortilèges* (Bayerisches Staatsschauspiel, 1995), for which the visual artist and musician Christian Marclay selected 1000 objects as props from the storeroom, serves as her starting point. The theater scholar focuses on the moment of performance in this project as well as in comparable projects featuring in equal measure props, scenographic objects, and everyday objects.

The volume concludes with two contributions that revisit the topic of props from a theoretical standpoint. Astrid SCHENKA gives an overview of theatrical studies' preoccupation with the prop, pointing out concerns central to its investigation and above all taking into account current impulses, for example from *Object Oriented Ontology* and *New Materialism*. At the same time, she attempts to integrate approaches from art history's object-based curriculum.

Andrew SOFER takes a stand – twenty years after the publication of his seminal work – on the expansion of prop research in the direction of art history as proposed in this volume, turning his attention to an object that becomes a kind of stage itself.

5. Acknowledgments

The volume reflects back on the conference of the same title in October 2020 at the Goethe University Frankfurt am Main and online.⁶⁰ The conference was realized thanks to very generous support from FONTE Stiftung zur Förderung des geisteswissenschaftlichen Nachwuchses – both in financial and non-material ways. We would like to express our sincere thanks – in particular to the foundation’s chairwoman, Renate Kroll – not only for this support but also for the inspiring discussions in preparation for the event. Great thanks are also due to the Benvenuto Cellini Gesellschaft e. V. for covering the costs of two student assistants as well as to the students themselves, Paula Günther and Carina Koch, for their active support during the conference.

Another heartfelt thank you goes to our colleagues who have greatly enriched the discussion. We would like to mention by name Hans Aurenhammer, Helen Barr, Mechthild Fend, and Philippe Cordez, who acted as chairs, as well as Antje Krause-Wahl and Kathi Loch, who each agreed to contribute to this volume after attending the conference as chairs. Similar thanks go to Thomas Pöpper and Andrew Sofer, who pursued the conference with great interest and then agreed to join the book as contributors. Unfortunately, the volume does not include the very exciting papers by Brantly Hancock Moore, Matthias Krüger, Franziska Solte, and Stephen Huyton, who have also greatly stimulated our thinking about props and offered additional perspectives during the conference.

After the hybrid conference, we were keen to make our project accessible in an equally hybrid publication: as a printed book as well as an open-access version online. This format was made possible by Carmen Flum, head of the publishing house *ad picturam*, who supported us from the beginning with great encouragement and passion. We also wish to thank Julia Oswald for editing some of the English texts and Laura Koblenz for her editorial support. We are honored to have received grants to cover printing costs from the ProPostdoc program of the Frankfurt Humanities Research Center at Goethe University, the Geschwister Boehringer Ingelheim Stiftung für Geisteswissenschaften, and the ZEIT-Stiftung Ebelin und Gerd Bucerius.

It is our hope that the various props and ›stages of art‹ discussed in this book, as well as the associated themes, will stimulate further discussions and scholarly-artistic actions.

⁶⁰ <https://arthist.net/archive/23433> [last accessed: 2nd February 2022].

Michael Kleine und Roman Lemberg

Objets lyriques

Der folgende Beitrag gibt einen Einblick in die künstlerische Praxis von Michael Kleine. Anlässlich der Musiktage Donaueschingen 2021 entwickelte er in Zusammenarbeit mit dem Dramaturgen und Musiker Roman Lemberg eine Ausstellung mit dem Titel »Objets lyriques«, die in den Fürstlich Fürstenbergischen Sammlungen zu sehen war. Er kuratierte eine Auswahl von Requisiten aus verschiedenen Opernhäusern und stellte sie als Kunstwerke aus.





















Es gibt eine Kategorie von Objekten, die sich durch besonders aktive Kommunikation mit ihrem Umfeld auszeichnet. Sie erhalten ihre Identität und ihre Faszination durch die Orte, an denen sie gezeigt werden, sakrale und profane Räume, Präsentationsräume der Kunst oder die Vorstellungswelten der Bühne.

Die Magie dieser Objekte liegt darin, dass sie in Beziehung zu den Menschen treten, die sich ihnen zuwenden, dass sie als Medium fungieren, für die, die sich mit ihnen befassen. Sie werden dabei aktiv, werden zum Überträger und geraten in eine Schwingung, die ihre eigene Präsenz übersteigt. Abwesende – wirkliche oder legendäre – Personen wie Heilige oder Künstler*innen werden durch sie vertreten oder vielmehr durch eine aktive, magische Schwingung der Objekte vermittelt. Sie sind mehr als einfach nur Stellvertreter oder Zeichen. Dieses Mehr ist schwer zu benennen und will jedes Mal neu in jeder Beziehung von Betrachter*in, Objekt und Raum entdeckt werden.

Zu dieser Kategorie von Objekten gehören Requisiten. Sie sind nicht von sich aus Requisiten, sondern werden erst dazu in der Sinnordnung der Bühne eines Theaters oder einer Oper. Dort erhalten und spielen sie die ihnen zugewiesenen Rollen, werden als Verweise eingesetzt und werden gar zu eigenständigen Akteuren. Requisiten sind aktive Objekte in Wechselwirkung mit Bühne, Darsteller*innen und Publikum.

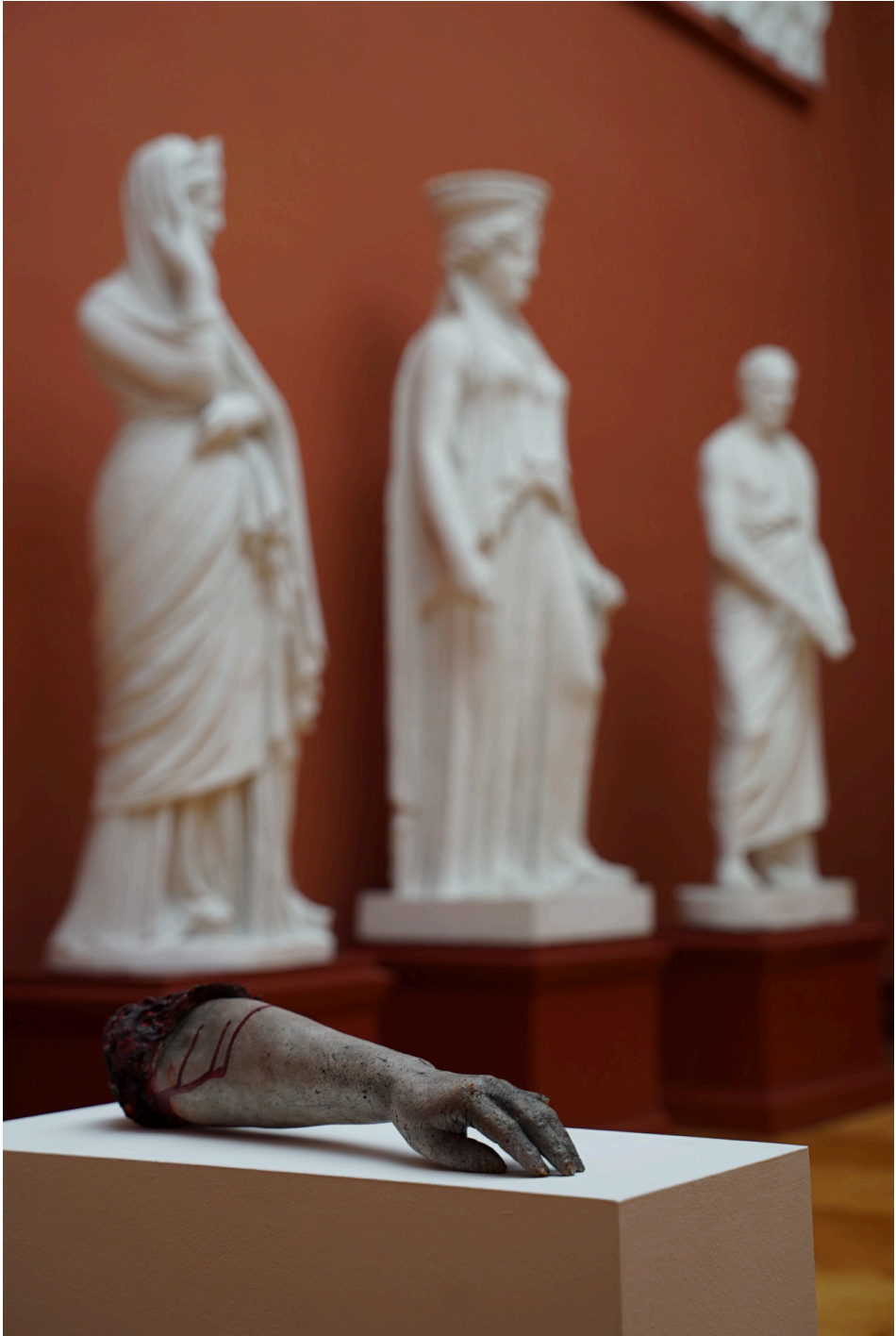
Zum Speicher von Narrativen, Zeichen und Bedeutungen geworden, ›sprechen‹ und ›singen‹ die Requisiten. In der Oper wird diese magische Aufladung besonders herausgestellt, wenn den Objekten Klänge, musikalische Motive und Melodien zugeordnet werden. Wie ein Reservoir nehmen sie die Schwingungen der Musik auf, tragen diese Energie mit sich und geraten in Bewegung zwischen Bühne und Publikum.

Aus der Nähe betrachtet, zeigen sich Requisiten als schlichte Nachbildungen. Dabei scheint es so, als würden ihre einfache Materialität und der improvisierte Gestus des Handwerks ihr fantastisches Potential noch steigern. Die scheinbar kostbare, goldverzierte Monstranz ist ein Messingkerzenständer, beklebt mit einer Blech-Gloriole, mit Kreuzschrauben fixiert. Die Tarnfarbe der Handgranaten blättert ab und legt das rote Blech einer Cola-Dose frei. Der Fernseher ist ein Kasten aus dünnem Sperrholz, dick mit Lack bepinselt.

In den christlichen Passionsspielen nahmen Requisiten eine besondere Stellung ein: Reliquien wurden durch Requisiten vertreten – das Schweißstuch der Veronika, das Grabtuch Christi, die Dornenkrone. Ihre große Wirkungsmacht wurde mit Liedern und Gebeten beschworen. Für die teilnehmenden Gläubigen verschwamm die Differenz zwischen Requisit und Reliquie. Beide bezeugten den Kontakt zum abwesenden Körper. Requisiten und Reliquien stellen eine Beziehung zwischen Körpern her, zwischen Performer*innen auf der Bühne und Zuschauer*innen im Publikum, zwischen Göttern und Gläubigen. Sie bewegen sich zwischen an- und abwesenden

Körpern hin und her und fungieren als Stellvertreter. In gleicher Weise speichert das Kunstwerk die Präsenz des Künstlers oder der Künstlerin und bringt sie ins Spiel. Der Körper, dessen Berührung das Objekt geformt hat, bleibt in ihm anwesend. Wie eine Kontakt-Reliquie fungiert das Kunst-Objekt als Medium, das Anwesenheit über räumliche und zeitliche Distanzen überträgt.

Die Unterscheidung zwischen den Kategorien von Requisit, Reliquie und Kunstwerk verschwimmt in einer Sammlung historischer Artefakte, moderner Kunst und naturhistorischer Relikte.











Bildnachweis

1–15 *Objets lyriques* von Michael Kleine, Ausstellung in den Fürstlich Fürstenbergischen Sammlungen Donaueschingen, 14. Oktober bis 30. November 2021, Dramaturgie: Roman Lemberg, Fotos: Michael Kleine

Vormoderne Perspektiven

Pre-Modern Perspectives

Joanna Olchawa

The Hammer: Reliquary and Prop as Liminal Objects in Medieval and Early Modern Ritual Performances and Passion Plays

Preface: ›Luther's Hammer‹ on the Stage of Paintings

Perhaps more than any other ordinary object, the hammer has long been associated with performativity and action and invested with metaphorical power. It is therefore no coincidence that the motif of the hammer was used in the branding of the three-part special exhibition on the occasion of the 500th jubilee of the Reformation, in 2017 (fig. 1).¹ The choice was justified with the assertion that this tool encapsulated the exhibition's title, *Die volle Wucht der Reformation* (The Full Power of the Reformation), in one concise motif and, as an attribute »inseparable from Martin Luther and his posting of the theses,« referred to him in the form of a pars pro toto.²

Despite the three awards granted to the design company in favor of the concept – the renowned Red Dot Award, the German Design Award, and the iF DESIGN AWARD 2017 – not everyone involved in the exhibitions was equally convinced by the selection and justification of this motif. The hammer drove a figurative hatchet between the advertising professionals and the academics responsible for the exhibi-

1 *Der Luthereffekt. 500 Jahre Protestantismus in der Welt*, ed. by Katrin Ziesak et al., exh.-cat. Berlin, Martin-Gropius-Bau, Munich 2017; *Luther und die Deutschen*, ed. by Christian Heger et al., exh.-cat. Eisenach, Wartburg, Petersberg 2017; *Luther! 95 Schätze, 95 Menschen*, ed. by Mirko Gutjahr et al., exh.-cat. Lutherstadt Wittenberg, Augusteum, Munich 2017.

2 URL: <https://kleinerundbold.com/aktuelles/meldungen/der-hammer-die-visuelle-klammer-der-nationalen-sonderausstellungen-2017>; cf. <https://www.3xhammer.de/de/index.html> [last accessed: 21st July 2021].



1. Advertising poster

Die volle Wucht der Reformation – 3 x hammer.de, exhibitions in Berlin, Eisenach, and Lutherstadt Wittenberg, 2017

tions conception and realization.³ The latter vehemently emphasized that the logo was simply unsuitable for representing the Reformation, as it narrowed the focus to the person of Luther (1483–1546), and more importantly, they pointed out, the hammering of the Ninety-Five Theses had most likely never happened.⁴ The idea of hammering the theses to the door of the Wittenberg Castle Church – an idea anchored in today’s collective memory – stems rather from the nineteenth century’s ideologically biased historiography, tradition of history painting, and general heroization of Luther.⁵ Indeed,

3 Aleida Assmann, Was ist so schlimm an einem Hammer?, in: *Rotary Magazin für Deutschland und Österreich* 1 (2017), URL: <https://rotary.de/gesellschaft/was-ist-so-schlimm-an-einem-hammer-a-10106.html> [last accessed: 21st July 2021]; cf. Alexander Schunka, Luther’s Hammers. German Academic Historiography and Popular Memory of the Reformation in the Context of its 2017 Anniversary, in: *Journal of the Early Modern Christianity* 7 (2020), pp. 201–216.

4 Joachim Ott (ed.), *Luthers Thesenanschlag – Faktum oder Fiktion*, Leipzig 2008; first concerns already in: Erwin Iserloh, Luthers Thesenanschlag – Tatsache oder Legende, in: *Trierer Theologische Zeitschrift* 70 (1961), pp. 303–312.

5 Volker Leppin, »Nicht seine Person, sondern die Wahrheit zu verteidigen.« Die Legende vom Thesenanschlag in lutherischer Historiographie und Memoria, in: Heinz Schilling and Anne Mittelhammer



2. Ferdinand Pauwels,
Luthers Thesenanschlag,
1872, Wartburg-
Stiftung Eisenach,
Kunstsammlung, M 0121

it was on the occasion of the 300th jubilee of the Reformation in 1817 that the theologian was first depicted with a hammer. While the engraver responsible, Friedrich Rosmäsler (1775–1858), opted for an unspectacular and historically plausible depiction, a theatrical variant later emerged.⁶ Around 1872, the history painter Ferdinand Pauwels (1830–1904) staged the protagonist against a simplified backdrop with spectators looking on (fig. 2).⁷ With his arm outstretched, Luther points with the hammer directly at the theses affixed to the church door behind him. Since the moment depicted is one in which the hammer is no longer striking, it proves to be less a functional tool than an instrument of reference: on the one hand, it acts as a pointer that directs, to

(eds.), *Der Reformator Martin Luther 2017. Eine wissenschaftliche und gedenkpolitische Bestandsaufnahme*, Berlin 2014, pp. 85–108.

6 Friedrich Rosmäsler, *Thesenanschlag*, in: H. G. Kreussler, *Denkmäler der Reformation der christlichen Kirche*, Leipzig 1817; URL: https://asset.museum-digital.org/bawue/images/import_58/201705/14093354983.jpg [last accessed: 21st July 2021].

7 Cf. Henrike Holsing, *Luther Thesenanschlag im Bild*, in: Ott 2008 (note 4), pp. 141–172.

the white sheets of the theses, the gaze of the public represented in the painting as well as that of the external viewer; on the other hand, in a symbolic sense, it refers to the Reformation as a whole, which ostensibly commenced with this action. It was precisely this painting that marked the beginning of the emblematic consolidation of the sixteenth-century religious and social movement into a single motif, the hammer, a consolidation whose impact still resonated in the 2017 exhibitions. Nevertheless, despite the absence of historical facts, this choice of motif must still be surprising in regard of its polyvalence of meanings and connotations. But what exactly are they, and how did they take shape historically?

The Hammer: A Range of Cultural Meanings and Connotations in Premodern Times

Based on its material, formal, and functional properties and in the sense of affordance theory, the hammer constantly offers new possibilities for its use.⁸ From a larger cultural and art-historical perspective, the hammer appears as an attribute for divine figures such as Hephaistos, Vulcan, and Minerva; biblical persons like Tubal-Cain, mentioned in Genesis (4:22); and historical martyrs and saints like Adrian, Ampe-lius, Apelles of Genoa, Bernward of Hildesheim, Crispin, Dunstan, Galmier of Lyon, Margaret of Antioch, Marinus of San Marino, Reinoldus of Cologne / Dortmund, Theodore of Octodurum, and William of Norwich. The tool also serves to identify professional groups, including sculptors and other artists as well as blacksmiths and bronze casters; based on these associations, the hammer also accompanies personifications of architecture, sculpture, fortitude, patience, penance, tribulation, and fate, just to name a few.⁹ Where the hammer is found, there is action, power, and strength, art and craft, even creation itself, if one considers the notion of *natura artifex*, a female personification of nature creating animals and humans; moreover, the very ›invention‹ of music is attributed to Pythagoras's hearing four hammers in a

8 James Gibson, *The Ecological Approach to Visual Perception*, London 1986; Richard Fox, Diamantis Panagiotopoulos, and Christina Tsouaropoulo, Affordanz, in: Thomas Meier, Michael R. Ott, and Rebecca Sauer (eds.), *Materiale Textkulturen. Konzepte – Materialien – Praktiken*, Berlin / Boston, MA 2015, pp. 63–70.

9 A cultural history of the hammer does not exist, see only: Lotti L. H. van Looveren, Hammer, in: Engelbert Kirschbaum and Wolfgang Braunfels (eds.), *Lexikon der christlichen Ikonographie*, vol. 2, Freiburg im Breisgau 1970, col. 211; David Bosworth and Eric Ziolkowski, Hammer, in: Dale C. Allison et al. (eds.), *Encyclopedia of the Bible and Its Reception*, vol. 11, Berlin / Boston, MA 2015, col. 116–146.

3. Jael kills Sisera with a hammer, Paris, ca. 1244–1254, New York, J. P. Morgan Library, Ms M. 638, fol. 12v



workshop.¹⁰ But there is also destruction and slaying, as in the Old Testament story of Jael and Sisera (Judges 4:17–24) (fig. 3).¹¹ In Judaism, the hammer was considered an unclean object, precisely because of the noisy, physical work associated with it.¹² It is therefore significant that the building of Solomon’s Temple proceeded without noise: »[...] so that neither hammer nor axe nor any tool of iron was heard in the house while it was being built« (1 Kings 6:7). In medieval and early modern times at least, the hammer was nearly always shown in specific relation to the human body, and vice

¹⁰ Mechthild Modersohn, *Natura als Göttin im Mittelalter. Ikonographische Studien zu Darstellungen der personifizierten Natur*, Berlin 1997; Barbara Münxelhaus, *Pythagoras Musicus. Zur Rezeption der pythagoreischen Musiktheorie als quadrivieraler Wissenschaft im lateinischen Mittelalter*, Bonn 1976; Gene H. Anderson, Pythagoras and the Origin of Music Theory, in: *Indiana Theory Review* 6 (1983), pp. 35–61.

¹¹ Peter Scott Brown, *The Riddle of Jael. The History of a Poxied Heroine in Medieval and Renaissance Art and Culture*, Leiden / Boston, MA 2018.

¹² Bosworth / Ziolkowski 2015 (note 9), col. 117.

versa; hardly any depiction exists without a person holding it.¹³ Body and object seem sometimes to merge, especially when the hammer is treated as an extension of the hand – far beyond its functional, technical use – and thus as having the capacity to emphasize the action itself in a very direct manner.¹⁴ This capacity becomes particularly evident in cases where the hammer is shown engaged in ritual and performative actions.¹⁵

Moreover, the hammer is capable of deforming or transforming not only materials and artefacts but also the person who handles it, as Bruno Latour, for instance, described: »[...] thanks to the hammer, I become literally another man, a man who has become ›other‹ [...]. Those who believe that tools are simple utensils have never held a hammer in their hand, have never allowed themselves to recognize the flux of possibilities that they are suddenly able to envisage.«¹⁶ The phenomenon he alludes to, namely the role played by material objects in social, ritual, and performative practices, has been elaborated in performance and ritual studies, cultural anthropology, and art history: through their use in rituals or ceremonies, religious plays, and even theater,¹⁷ objects can signal a transitional, transformative phase (liminality) between a before and an after.¹⁸ Interestingly, as shown in the studies of Erika Fischer-Lichte, this process applies similarly to the audience attending the ritual or

-
- 13 The discussion can be found in reference to attributes in: Michel Pastoureau and Olga Vassilieva-Codognot (eds.), *Des signes dans l'image. Usages et fonctions de l'attribut dans l'iconographie médiévale (du Concile de Nicée au Concile de Trente)*, Turnhout 2014; Nikolaus Dietrich, *Das Attribut als Problem. Eine bildwissenschaftliche Untersuchung zur griechischen Kunst*, Berlin / Boston, MA 2018.
 - 14 Gottfried Korff, »Schmerzlose Körperteile?« Volkskundliche Bemerkungen zu Aby Warburgs Anthropologie des »Geräts«, in: Philippe Cordez and Matthias Krüger (eds.), *Werkzeuge und Instrumente*, Berlin 2012, pp. 129–149.
 - 15 For the terms cf. Erika Fischer-Lichte, Performance, Inszenierung, Ritual. Zur Klärung kulturwissenschaftlicher Schlüsselbegriffe, in: Jürgen Martschukat and Steffen Patzold (eds.), *Geschichtswissenschaft und »performative turn«*. *Ritual, Inszenierung und Performanz vom Mittelalter bis zur Neuzeit*, Cologne / Weimar / Vienna 2003, pp. 33–54.
 - 16 Bruno Latour, Morality and Technology. The End of the Means, in: *Theory, Culture & Society* 19 (2002), pp. 247–260, here p. 250.
 - 17 In fact, the boundaries between theater and ritual are not easy to define: »Mittelalterliche Liturgie ist theatralisch, und mittelalterliches Theater ist liturgisch«: Jan-Dirk Müller, Realpräsenz und Repräsentation. Theatrale Frömmigkeit und Geistliches Spiel, in: Hans-Joachim Ziegeler (ed.), *Ritual und Inszenierung. Geistliches und weltliches Drama des Mittelalters und der Frühen Neuzeit*, Tübingen 2004, pp. 113–133, here p. 113; cf. Klaus-Peter Köpping (ed.), *Im Rausch des Rituals. Gestaltung und Transformation der Wirklichkeit in körperlicher Performanz*, Hamburg 2000; Erika Fischer-Lichte, The Medieval Religious Plays – Ritual or Theatre?, in: Elina Gertsman (ed.), *Visualizing Medieval Performance. Perspectives, Histories, Contexts*, Aldershot 2008, pp. 249–261.
 - 18 Arnold van Gennep, *Rites of Passage* [1909], London 1977; Victor Turner, *The Ritual Process. Structure and Anti-Structure*, London 1969; cf. for medieval contexts: Martschukat / Patzold 2003 (note 15); Gertsman 2008 (note 17); Klára Doležalová and Ivan Foletti (eds.), *The Notion of Liminality and the Medieval Sacred Space* (Convivium, Supplementum), Brno 2019.

theatrical event: it, too, can be changed.¹⁹ Therefore, in specific (liminal) contexts of use, objects prove especially significant.²⁰ When this context is a performance with actors on a stage and with a spectatorship present, such objects are known as props.²¹ However, extending this classification to objects – including the hammer – for the medieval and early modern eras must be undertaken very carefully, given that the term ›prop‹ has only been in use since the nineteenth century with regard to theatrical equipment, and what we know today as theater did not exist during the periods in question, instead taking the form of performative acts and paraliturgical stagings.²²

Two case studies will show the hammer in action: firstly, on a stage, in public rituals such as horse blessings, in which a bishop struck the animals on their heads with a reliquary in the form of a hammer; secondly, during so-called Passion plays, when the players performed the nailing of Christ to the Cross with a hammer. These so-called props – which, in the latter case, were actual tools borrowed from city workshops and transformed into the ›hammer killing the human nature of Christ‹ – open up new perspectives on medieval and early modern objects and their use in general.

Reliquary: The Hammer of Saint Eligius on the Stage of Rituals

When thinking of hammers (and hammers-as-reliquaries) in a medieval Christian context, and certainly of the tools used in the Passion of Christ, the *arma Christi* come to mind. While thousands of wooden particles of the Cross and over thirty nails are venerated as relics all over the world, not a single hammer assumed to have been employed during the Crucifixion exists as an object of veneration today.²³ One possible reason for this omission is that the tool, because it had not come into direct

¹⁹ Erika Fischer-Lichte, Ästhetische Erfahrung als Schwellenerfahrung, in: Joachim Küpper and Christoph Menke (eds.), *Dimensionen ästhetischer Erfahrung*, Frankfurt am Main 2003, pp. 138–161, here p. 139.

²⁰ Cf. Ian R. Hodder (ed.), *The Meaning of Things. Material Culture and Symbolic Expression*, New York 1989; Hans Peter Hahn and Hadas Weiss (eds.), *Mobility & Transformations of Things. Shifting Contexts of Material Culture through Time and Space*, Oxford 2013; and within performance studies: Erika Fischer-Lichte, *Performativität. Eine kulturwissenschaftliche Einführung*, Bielefeld 2021, pp. 191–212.

²¹ Cf. Andrew Sofer, *The Stage Life of Props*, Ann Arbor, MI 2003, p. 50.

²² Cf. *ibid.*; Kathi Loch, *Dinge auf der Bühne. Entwurf und Anwendung einer Ästhetik der unbelebten Objekte im theatralen Raum*, Aachen 2009; for ›medieval theater‹: Philip Butterworth and Katie Normington (eds.), *Medieval Theatre Performance. Actors, Dancers, Automata and Their Audiences*, Cambridge 2017.

²³ For Passion relics, without mention of the hammer: Michael Hesemann, *Die stummen Zeugen von Golgatha. Die faszinierende Geschichte der Passionsreliquien Christi*, Kreuzlingen 2000; Joe Nickell,

contact with the body of Christ, was not considered one of the contact relics and was consequently assigned less importance.²⁴ The only attestation of an object (now lost) believed to be the hammer from the Crucifixion can be found in connection with the monastery of Laach, today's Benedictine abbey of Maria Laach: in the twelfth century, a Swabian knight named Ulrich presented five relics of Christ's Passion to the abbot Fulbert, in an appeal to join the monastery. The gift included a cup, a knife, a comb, a textile, as well as the hammer. According to Ulrich, he had found them after having a dream in the oratory of Saint Quinctinus in Cologne, a building believed to have been established by the empress Helena (the mother of Constantine the Great), and had stolen them. Even though Frederick I of Schwarzenburg (ca. 1075–1131), Archbishop of Cologne, was opposed to it, he assigned the objects to the monastery of Laach.²⁵ The abbot Johann Augustin Machhausen (1553–1568) could have seen them in 1562, and he describes the hammer as a »small hatchet.«²⁶

There are hammer relics and reliquaries associated with another figure, namely Saint Eligius (589–659/660). Eligius is documented to have worked as a goldsmith as well as an advisor at the Frankish court under King Chlothar II (584–629) and King Dagobert I (603–639) before becoming bishop of Tours and later Noyon, and he is known as the missionary who converted Flanders.²⁷ These occurrences, along with other episodes from his life and work and, above all, forty-five prestigious objects he himself created – such as tableware, jewelry, a saddle, and a tomb for Saint Martin – are described in a vita written as early as ca. 600.²⁸ Shortly after his death, his cult as

Relics of Christ, Lexington, KY 2007; Cynthia Hahn, *Passion Relics and the Medieval Imagination*, Oakland, CA 2020.

²⁴ Bosworth / Ziolkowski 2015 (note 9), col. 121.

²⁵ See the legend in: Bertram Resmini, *Das Erzbistum Trier*, vol. 7: *Die Benediktinerabtei Laach* (Germania sacra, N. F. 31), Berlin / New York 1993, pp. 200–201; the assignment: Richard Knipping (ed.), *Die Regesten der Erzbischöfe von Köln im Mittelalter*, vol. 2, Bonn 1901, no. 285, p. 43.

²⁶ Johann Augustin Machhausen, *Rituale monasticae hyparchiae* [...], Maria Laach 1560–1563 (Bonn, University Library, Hs 64, fol. 138), cf. Resmini 1993 (note 25), p. 201.

²⁷ Hans Fehrle, *Die Eligius-Sage*, Frankfurt am Main 1940; Karin von Etdorff, *Der Heilige Eligius und die Typen seiner Darstellung als Patron der Goldschmiede und Schmiede*, Munich 1956; Hayo Vierck, *Werke des Eligius*, in: Georg Kossack and Günter Ulbert (eds.), *Studien zur vor- und frühgeschichtlichen Archäologie. Festschrift für Joachim Werner zum 65. Geburtstag*, vol. 2: *Frühmittelalter*, Munich 1974, pp. 309–381; Jean Christophe Masmonteil, *Iconographie et culte de saint Éloi dans l'Occident médiéval*, Châtillon-sur-Indre 2012; Rosanna Bianco, *Culto e iconografia di sant'Eligio in Puglia tra medioevo ed età moderna*, in: *Studi bitontini* 95/98 (2013/2014), pp. 7–26; Richard Marks, *SS Eligius and Erasmus: Attribute, Audience and Locus in Late Medieval England*, in: Pastoureau / Vassilieva-Codognot 2014 (note 13), pp. 143–156.

²⁸ Bruno Krusch, *Vita Eligii episcopi Noviomagensis* (MGH Scriptores rerum Merovingicarum 4, II), Hannover / Leipzig 1902, pp. 634–761; cf. Clemens M. M. Bayer, *Vita Eligii*, in: Johannes Hoops et al. (eds.), *Reallexikon der Germanischen Altertumskunde*, vol. 35, Berlin 2007, pp. 461–524.

the patron of goldsmiths and all metalworking artisans spread rapidly from France and Flanders to Italy and Scandinavia. Certain objects were (and still are) directly attributed to him, namely the communion chalice of Chelles, the jade bowl of Abbot Suger of Saint-Denis (1081–1151), the paten of Charles the Bald, and a cross, as well as some of the spolia in the Egbert shrine in Trier. Even today, the ›Works of Eligius‹ is a topos used to describe early medieval goldsmiths' works, which acquire a special value – comparable to that of a relic – on account of having been produced by a saint.

However, since the fifteenth century, particularly in German- and French-speaking regions, numerous legends about another Eligius, a horseshoer, have been circulating.²⁹ The various versions essentially report a miracle in which Eligius removed a leg from a horse that had been difficult to tame, shoed the hoof, and then reattached the leg to the animal's body. Significantly, he was believed to have developed a supernatural technique that considerably facilitated his work with the hammer. The late medieval period saw the amalgamation of these two hagiographies of Eligius, such that the two persons became one saint who was both a goldsmith and a horseshoer. What connects them visually – as a kind of hinge – is the attribute of the hammer, with which he either produces golden chalices or hammers hooves, depending on the context of the depiction and the form and scale of the tool.

Another new element in the ritual and cultural history of Eligius can be dated to the fifteenth century, when reliquaries for his relics first came to be created in the form of a hammer.³⁰ As can be seen on the earliest object, now in Brussels (fig. 4), as well as on twenty-four other examples, the wooden core is mostly covered in finely hammered (!) silver plates. Small glass windows in the sides of the hammer's head reveal the relics inside, and the head itself bears a gilded crown. The artefact in Brussels, notwithstanding its simple form and manufacture, is striking in its valuable materials and, conceptually, in its implication that the saint produced his own reliquary. But the interconnection between the legends of Eligius the goldsmith and Eligius the horseshoer carried over into the use of such objects: the hammer reliquaries were involved in actual performances, which is hardly surprising given their connotations of work, craft, and action. They were used to imitate the manual act of hammering, namely

29 Sabine Griese, Ein neuer Eligius. Die disparate Parallelität von Heiligenvita und Heiligenbild im 15. Jahrhundert, in: Gudrun Litz, Heidrun Munzert, and Roland Liebenberg (eds.), *Frömmigkeit – Theologie – Frömmigkeitstheologie. Contributions to European Church History. Festschrift für Berndt Hamm zum 60. Geburtstag*, Leiden / Boston, MA 2005, pp. 195–210.

30 Carolin Marie Kreuzfeldt, Attribut als Reliquiar – ein neuer Reliquiartypus?, in: Klaus Gereon Bückers and Dorothee Kemper (eds.), *Typen mittelalterlicher Reliquiare zwischen Innovation und Tradition. Beiträge einer Tagung des Kunsthistorischen Instituts der Christian-Albrechts-Universität zu Kiel*, Regensburg 2017, pp. 223–245.



4. Hammer Reliquary of Saint Eligius,
2nd half 15th century, h. 24,5 cm, Brussels,
Musées royaux d'art et d'histoire

during the blessing of horses and riders.³¹ This is attested for at least fourteen hammer reliquaries.³² Since the eleventh century, the ritual was practiced on Eligius's day of commemoration, either on June 25 or December 1, and was therefore firmly anchored in the cycle of the liturgical year; still today, it is celebrated in Bavaria, for instance. How exactly to envision this blessing, intended to protect both horse and rider from accidents and illnesses, is clarified by a few enlightening written and pictorial sources. Generally, the blows with the hammer were only feigned, but regardless, they were symbolically efficient.

Naturally, these benedictions cannot be regarded as theatrical acts, since the *celebrans* (the bishop or priest) performs on behalf of and in the presence of Eligius through the hammer and relics. However, precisely in this

outward performance of piety – in which an ›actor‹ carries something out with an object in front of an audience – the boundaries blur between religious practice and the mimetic representation³³ of a past action, in a way that defies classification today. What remains important here is the constitutive role of the hammer, effecting the transformation of the horse and rider from ›unprotected‹ to ›protected‹ in the course of the blessing, which could hardly have been accomplished with any other object.³⁴

31 Georg Schierghofer, Umrittsbrauch und Roßsegen. Ein Beitrag zur vergleichenden Volkskunde unter besonderer Berücksichtigung Altbayerns, in: *Bayerische Hefte für Volkskunde* 8 (1921), pp. 1–96; Jules Pieters, Bedevaartvaantjes en Paardenommegangen, in: *Ars Folklorica Belgica* 2 (1956), pp. 22–264; and in general for blessings: Christopher Spehr, Segenspraxis und Segenstheologie in der Christentumsgeschichte, in: Martin Leuenberger (ed.), *Segen*, Tübingen 2015, pp. 135–164.

32 Pieters 1956 (note 31), pp. 232–240; cf. Kreuzfeldt 2017 (note 30), pp. 230–231.

33 The term *representatio* could be used for both liturgical and dramatical performances, as emphasized in: Müller 2004 (note 17).

34 For performative practices with reliquaries: Cynthia J. Hahn, Theatricality, Materiality, Relics. Reliquary Forms and the Sensational in Mosan Art, in: Fiona J. Griffiths and Kathryn Starkey (eds.),

Prop: The Hammer in the Passion of Christ on the Stage of Plays

However, one does not need a hammer made of silver, wearing a golden crown and containing relics, to visualize and mediate the outstanding meaning of a specific performance. This could be achieved with any everyday tool, as can be seen in the Passion of Christ. Since the Gospels remain silent on the concrete moment of nailing – only stating briefly, »and they crucified him«³⁵ – it is not surprising that a distinct pictorial tradition evolved filling this gap. In the thirteenth century, two hundred years after miniatures of the act of crucifixion had first appeared,³⁶ further motifs developed such as the *arma Christi*, the depiction of the instruments used during the Passion, and the so-called *Living Cross*, a cross with hands holding, among other objects, a hammer.³⁷ Forming the cultural-historical backdrop to these iconographies was an emerging devotion to the Passion, whose proponents urged people to feel deep compassion for and even to imitate the suffering Christ.³⁸

The precise moment of nailing played a prominent role in devotional practice and especially in Passion plays.³⁹ With various precedents, these plays developed in the context of Passion devotion starting in the fourteenth century. They can be reconstructed today on the basis of a large number of surviving texts, for instance, directing materials with information on stages, actors, and gestures, as well as civic accounts, inventories, permits, stage plans, and even prop lists. It can be concluded that they were theatrical acts and so-called living pictures (*tableaux vivants*) that were

Sensory Reflections. Traces of Experiences in Medieval Artifacts, Berlin 2018, pp. 142–162.

³⁵ Mark 15:20, cf. Luke 23:33, Matthew 27:35, John 19:18.

³⁶ For the earliest depiction of the Crucifixion with the hammering: 1066, London, British Library, Add MS 19352, fol. 23r.

³⁷ Achim Timmermann, *The Avenging Crucifix. Some Observations on the Iconography of the Living Cross*, in: *Gesta* 40 (2001), pp. 141–160; for *arma Christi*: Lisa H. Cooper and Andrea Denny-Brown (eds.), *The Arma Christi in Medieval and Early Modern Material Culture. With a Critical Edition of »O Vernicle«*, Farnham 2013.

³⁸ Alasdair A. MacDonald, Bernhard Ridderbos, and Rita Schlusemann (eds.), *The Broken Body. Passion Devotion in Late-Medieval Culture*, Groningen 1998.

³⁹ Rainer Warning, *Funktion und Struktur. Die Ambivalenzen des geistlichen Spiels*, Munich 1974; Bernd Neumann, *Geistliches Schauspiel im Zeugnis der Zeit. Zur Aufführung mittelalterlicher religiöser Dramen im deutschen Sprachgebiet*, 2 vols., Munich 1987; Dorothea Freise, *Geistliche Spiele in der Stadt des ausgehenden Mittelalters*. Frankfurt – Friedberg – Alsfeld, Göttingen 2002; Ziegeler 2004 (note 17); Ingrid Kasten and Erika Fischer-Lichte (eds.), *Transformationen des Religiösen. Performativität und Textualität im geistlichen Spiel*, Berlin / New York 2007; Ursula Schulze, *Geistliche Spiele im Mittelalter und in der Frühen Neuzeit. Von der liturgischen Feier zum Schauspiel. Eine Einführung*, Berlin 2012.

performed with reference to the Christian salvation narrative. Even if they did not emerge from the liturgy, they were initially an ecclesiastically controlled event; however, in contrast to the liturgy itself, they merely represented – rather than celebrated – Christian salvation. This was also the case when particular elements of and objects used in the liturgy, rituals, and (preliminary) forms of theater crossed those (today's) classification categories and labels in both directions, as Erika Fischer-Lichte pointed out: »They [the medieval religious plays] oscillated between rituality and theatricality; they were highly ambivalent.«⁴⁰ In the Passion plays, the main intention was to visualize the past (in this case, biblical) events in the present, the spectators being invited to engage in *compassio* at different levels. For understanding props and especially the hammer, it is worthwhile to expand on this a little.

A large number of people participated in the staging of the medieval and early modern Passion plays. Most importantly, the event was accompanied by a *proclamator* (also called *precursor*, *regens*, or *rector* and sometimes dressed as one of the Church Fathers) who commented on and explained specific scenes and directed the attention of the audience, which either sat in front of the stage or moved with the players from station to station.⁴¹ The *proclamator* not only sought to ensure a devout attitude of reception but also continuously pointed out that the event was just a play with performers. In the Donaueschingen Passion play dating from the fifteenth century, for instance, it was emphasized that the audience would see a large number of beautiful living pictures performed by people, with the intention of expressing devotion and based upon biblical events:

»ir werdent ir sehen in menschlicher natur
gar menig schön andächtig figur
die vns armen sündler zegütt
geschechen sind vom höchsten güt
dar vmb das er vns selig macht.«⁴²

⁴⁰ Fischer-Lichte 2008 (note 17), p. 255; cf. Thomas P. Campbell, Liturgy and Drama. Recent Approaches to Medieval Theatre, in: *Theatre Journal* 33 (1981), pp. 289–301; Christoph Petersen, *Ritual und Theater. Meßallegorese, Osterfeier und Osterspiele im Mittelalter*, Tübingen 2004.

⁴¹ Glenn Ehrstine, Präsenzverwaltung. Die Regulierung des Spielrahmens durch den Proklamator und andere *expositores ludi*, in: Kasten / Fischer-Lichte 2007 (note 39), pp. 63–79.

⁴² V. 44–48, cf. Anthonius H. Touber, *Das Donaueschinger Passionsspiel*, Stuttgart 1985, p. 57.

This disclaimer underscoring the fictional status of the characters was thus a significant part of the theatricality of the performance. Within the play, individual protagonists, such as the players in the role of angels, addressed the audience, whether urging it to be silent with the imperative *silete* or inviting participation in communal singing. However, it is not clear how engaged the reception really was, as one source notes that amid the large crowd there were many who could neither see nor hear even half of the event:

»Quia vbi multitudo ibi confusio
Sintemal ich weis
das der hunderste mensch
nicht die helfft sehen
geschweig dann hören oder etwas draus behalten kunde.«⁴³

The performance was designed as realistically and sophisticatedly as possible, with expensive sets, curtains, and machinery, elaborate costumes,⁴⁴ and naturally, props. From the written and pictorial sources, but primarily from deductions from the explained performative act, little can be reconstructed precisely.⁴⁵ Even more difficult is the investigation of objects, the props, which may explain why these constitute a remarkably little-studied field.⁴⁶ With the exception of the wings once worn by actors in the role of angels in Halberstadt, dated around 1435 – which can be classified as part of the costume and therefore as attributive props⁴⁷ – hardly anything that can be

⁴³ Joachim Greff, *Ein Geistliches schönes neues spil / auff das heilige Osterfest gestellet [...]*, Zwickau 1542; cf. Glenn Ehrstine, »Ubi multitudo, ibi confusio«: Wie andächtig war das Spielpublikum des Spätmittelalters?, in: Wernfried Hofmeister and Cora Dietl (eds.), *Das Geistliche Spiel des europäischen Spätmittelalters*, Wiesbaden 2015, pp. 113–131, here p. 113.

⁴⁴ Lynette R. Muir, *Playing God in Medieval Europe*, in: Alan E. Knight (ed.), *The Stage as Mirror. Civic Theatre in Late Medieval Europe*, Cambridge 1997, pp. 25–50; Andrea-Martina Reichel, *Die Kleider der Passion. Für eine Ikonographie des Kostüms*, Online 1998, URL: <https://edoc.hu-berlin.de/handle/18452/15091;jsessionid=E940592AC41A171A8159060BC1D4AF2C> [last accessed: 21st July 2021].

⁴⁵ It has already been observed that the preserved texts have been studied more than the performance practice: Klaus Wolf, Für eine neue Form der Kommentierung geistlicher Spiele. Die Frankfurter Spiele als Beispiel der Rekonstruktion von Aufführungswirklichkeit, in: Ziegeler 2004 (note 17), pp. 273–312, here p. 273.

⁴⁶ One of the few helpful studies: Elisabeth Dutton, Protestant Place, Protestant Props in the Plays of Nicholas Grimald, in: Eva von Contzen and Chanita Goodblatt (eds.), *Enacting the Bible in Medieval and Early Modern Drama*, Manchester 2020, pp. 157–174.

⁴⁷ Harald Meller, Ingo Mundt, and Boje E. Hans Schmuhl (eds.), *Der Heilige Schatz im Dom zu Halberstadt*, Regensburg 2008, no. 119, pp. 396–397 (Johannes Tripps).

clearly designated as equipment from the plays has survived.⁴⁸ A few written sources attest to artefacts that 1) originated from the liturgy but ultimately oscillated between liturgical and theatrical contexts; 2) were made solely for the religious plays; 3) were everyday objects that acquired a different function and meaning in the framework of the play. This first attempt to classify the props of religious plays follows their actual uses as mentioned in the sources.

The first category includes objects noted in very early descriptions of the plays from the tenth century. Even if occasionally liturgical objects have been characterized as (sacred) props,⁴⁹ it is appropriate to differentiate between objects produced and used exclusively for the liturgy and those utilized in the plays during their later ›object history.‹ This makes no difference for the objects themselves, but it does for the plays. In the Easter play mentioned in the *Regularis concordia*, for instance, the Marys, having been called back to the tomb by an angel who lifts the curtain, come with censers, pick up a cross, and show it demonstratively.⁵⁰ In the Easter play of the so-called *Fleury Playbook*, around twelve hundred palm branches and candelabras are mentioned,⁵¹ and for the Corpus Christi play of 1479 in Künzelsau, a cross reliquary replaced the central scene of the Crucifixion to encourage the *adoratio crucis*.⁵² There, it was not the representation of past events nor the invitation to *compassio* that were important but rather the presence of the True Cross. Objects such as this reliquary, hybrids of salvation in Christian Kiening's terms (*Hybriden des Heils*),⁵³ oscillate in use within communication contexts.

48 Even in the museum of the Oberammergau Passion plays, only a few props have survived, such as the column of the Flagellation (18th c.), an incense burner (19th c.), the »Egyptian chariot« (1910), a palanquin, the throne of Herod (1930), and a cross (1990); cf. Helmut W. Klinner and Michael Henker (eds.), *Die Erlösung spielen. Eine Dokumentation des Oberammergauer Passionsspieles. Führer durch die Dauerausstellung im Passionsspielhaus*, Oberammergau 1993.

49 Cf. Ulla Haastrup, Medieval Props in the Liturgical Drama, in: *Hafnia* 11 (1987), pp. 133–170; Robert Norman Swanson, Medieval Liturgy as Theatre: The Props, in: *Studies in Church History* 28 (1992), pp. 239–253.

50 *Regularis Concordia Angliae Nationis Monachorum Sanctimonialiumque*, ed. by D. T. Symons, London 1953; Karl Langosch, *Geistliche Spiele. Lateinische Dramen des Mittelalters mit deutschen Versen*, Berlin 1957, pp. 98–105, here p. 100.

51 Dunbar H. Ogden, *The Staging of Drama in the Medieval Church*, Newark, NJ 2002, p. 75.

52 Glenn Ehrstine, The True Cross in Künzelsau: Devotional Relics and the ›Absent‹ Crucifixion Scene of the Künzelsau Corpus Christi Play, in: Cora Dietl, Christoph Schanze, and Glenn Ehrstine (eds.), *Power and Violence in Medieval and Early Modern Theater*, Göttingen 2014, pp. 73–104.

53 Christian Kiening, *Hybriden des Heils. Reliquie und Text des Grauen Rocks um 1512*, in: Peter Strohschneider (ed.), *Literarische und religiöse Kommunikation in Mittelalter und Früher Neuzeit*, Berlin 2009, pp. 371–410.

Artefacts are known that belong to the second category, produced intentionally and exclusively for the plays, as in the case of a Roman Passion play (1498) for which two crosses of gilded wood, banners of white silk, a box with the iron nails, a hollow iron lance, and a rope are noted.⁵⁴ The *Enventario nuovo* of the Dominican fraternity in Perugia (1339) records, in addition to angel costumes and wings, a cross and a lance; meanwhile, the inventory from Gubbio (1428) lists a wooden dove.⁵⁵ Another wooden dove, this one sparkling in appearance, is known from Florence.⁵⁶ Also deserving of special attention are the collection records of the dramatic, musical, and ceremonial acts in Coventry between 1392 and 1642, which feature lists drawn from the account books of smiths, carpenters, and dyers, including references to props.⁵⁷

In the case of the Alsfeld Passion play (1501–1517), moreover, sources not only mention the objects but also explain the procedure of their use in order to achieve the most impressive effect. For the Flagellation of Christ, a servant brought a whip already dipped in red paint. When beating the actor with it, red ›welts‹ were left on the body.⁵⁸ Likewise, the crown of thorns was equipped with little sponges soaked with red paint. When servants pressed it on the head of the actor playing Christ, paint flowed out of the sponges and ran down the face, creating a very dramatic effect.⁵⁹ Also outstanding is the known staging with chairs for the tomb guards,⁶⁰ an unusual, ahistorical solution that could only be understood in the context of the performance: the wobbling of the chairs caused by the actors could make visible and audible the earthquake upon the death of Christ.⁶¹

Finally, the third category of props includes the hammer itself. It can be assumed that in the framework of Passion plays this would have been a tool borrowed from

54 Peter Meredith and John E. Tailby (eds.), *The Staging of Religious Drama in Europe in the Later Middle Ages: Texts and Documents in English Translation*, Kalamazoo, MI 1983, p. 124.

55 Heinz Kindermann, *Das Theaterpublikum des Mittelalters*, Salzburg 1980, p. 206.

56 Alice Villon-Lechner, Sprühende Tauben und flammende Bauten. Das römische Feuerwerk als Friedensfest und Glaubenspropagandatheater, in: ead. and Georg Kohler (eds.), *Die schöne Kunst der Verschwendung. Fest und Feuerwerk in der europäischen Geschichte*, Zurich / Munich 1988, pp. 17–56, here p. 20.

57 Reginald W. Ingram (ed.), *Coventry. Records of Early English Drama*, Manchester 1981.

58 »gaisl vnd Ruettn Jn Rote farb ein gedaucht. hauen im sein Leib der wierdt Pluetig« (863a–b), *Das Admonter Passionsspiel*, ed. by Karl Konrad Polheim, Paderborn 1980, vol. 3, p. 193.

59 »die Cron, Aufs haubt mit ainem Schwämlein in Rote farb Eingedunckht, das im das bluet über das Angesicht Abfleust« (873a–d), *ibid.*

60 »[...] sēzen sich vmb das grab Auf Stielln vnd hiettn« (1251c–d), *ibid.*

61 »khumbt ain Erpiden vnd man scheust wie vor, die khriegskhnecht auf den Stielln wanckln« (1251e–f), *ibid.*

a local smith – and by no means a fake one.⁶² The object was thus removed from its everyday purpose (smithing) and became a prop in the context of the play and specifically in its use by the actor during the central scene, the Crucifixion. It is striking that the hammer is mentioned in the texts only implicitly: in the famous *Frankfurter Dirigierrolle* from the fourteenth century, probably the oldest surviving director's book, as well as in the sources on the Passion plays in Donaueschingen and Alsfeld, the scene of nailing is described from the perspective of one of the flagellants:

»Gebet her stumper nagel dry,
hamer vnd zangen auch da by.
an hende vnd an fusz byndet em strenge
vnd recket en nach des cruzes lenge
bys an der locher zeychen,
das beyn vnd fuß dar an reichenn,
die das neyl da dorch dringen.«⁶³

The actor explains the action: the protagonist, Christ, was first tied to the Cross while it was resting on the ground, and then the Cross with the body was erected with the help of further ropes. Leaning ladders against it, the tormentors climbed to tighten the ropes that bound the arms and legs of Christ, so that additional pain was caused by pulling apart these members. Then the hands and feet were nailed to the Cross. The excessive violence, which seems especially disturbing today, was further emphasized acoustically in the performance, when – as can be traced to the older versions of the *Frankfurter Dirigierrolle* – the dramatic silence was shattered by loud hammer blows,⁶⁴ a description also revealing that real tools were used. Such visual and auditory staging and efficacy clearly outweighed the power of speech. Paradoxically, at just about this central moment of the play, in which the human nature of Christ was believed to have been destroyed, the surviving play texts fall silent.⁶⁵

⁶² As mentioned, for instance, in the smiths' account books, in: Ingram 1981 (note 57), p. 73.

⁶³ *Alsfelder Passionsspiel. Frankfurter Dirigierrolle mit den Paralleltextrn, weitere Spielzeugnisse. Alsfelder Passionsspiel mit den Paralleltextrn*, ed. by Johannes Janota, Tübingen 2002, V. 5594–5600, p. 657; cf. Donaueschingen: »ich bring dir zang vnd seil / ob mir der büt wurd ouch ein teil / mag ich niema komen dar zû / da mit ich ouch ein zeichen tû / mit minen hammer der ist groß / ich müß im dennocht geben ein stoß« (V. 3331–3333), Touber 1985 (note 42), p. 221.

⁶⁴ Klaus Wolf, *Kommentar zur ›Frankfurter Dirigierrolle‹ und zum ›Frankfurter Passionsspiel‹*, Tübingen 2002, p. 211.

⁶⁵ The methodical problem is explained in: Andreas Kotte, *Vom Verstummen der Texte angesichts des Wunders. Wirkungsstrategien im geistlichen Spiel*, in: Kasten / Fischer-Lichte 2007 (note 39), pp. 189–200, here p. 199.

As evident in Künzelsau, the Crucifixion was not always performed on stage by actors, but in cases where it was – as in Frankfurt, Donaueschingen, and Alsfeld – one last practical question arises: how was the actor playing Christ actually nailed to the Cross without being killed, while still achieving the dramatic effect of loud nailing? Though the written sources are silent on this problem, it can be assumed that, as with the flagellum and the crown of thorns, an illusionary trick was at work. Such a device can be found by taking a look backstage, so to speak, at the famous Oberammergau Passion plays, which have been performed nearly every ten years since 1634.⁶⁶ There, curved nails are employed (fig. 5), a solution imaginable for medieval plays as well.



5. Oberammergauer Passionsspiele
»Hinter den Kulissen«

Conclusion: The Hammer as a Liminal Object

From Luther to the Oberammergau Passion plays: based on the perception of the hammer as a simple tool with which, first of all, an act of work is done, in medieval and early modern illuminations and paintings as well as in actual religious and ritual performances, it represents an action, a creative process, the moment of destruction or even killing. The object – in this wide spectrum of associations, in its materiality, and in its direct relation to the body of the acting person – is therefore, from a cultural and anthropological point of view, predestined to mark the transitional stage between a before and an after. Thus, it can be understood as an object emphasizing liminality. The hammer is particularly significant when it is integrated as a reliquary or prop into liminal events and experiences, which include blessings as well as religious

⁶⁶ *Hört, sehet, weint und liebt. Passionsspiele im alpenländischen Raum*, ed. by Michael Henker, Eberhard Dünninger, and Evamaria Brockhoff, exh.-cat. Oberammergau, Ammergauer Haus, Munich 1990.

plays as a form of theater. It is not so much the actors (celebrans or flagellator) who are supposed to undergo a change through the performance, but rather the audience. Already in Pauwels's painting of Luther with the hammer in his hand, pointing at the Ninety-Five Theses, both the depicted and actual viewers of the scene are meant to perceive and learn about the theses. Meanwhile, in the benedictions, the visualized protection addresses the horse and the rider, and in the Passion plays, the visible and audible nailing to the Cross aims to lead the audience to compassion. From a reception-aesthetic perspective, the significance of the hammers depicted or utilized during these moments is immense. The actual materiality of the object always plays a role, albeit in divergent ways: in the blessings, where a blow on the head is only indicated but not actually executed, the object can be made of the rather soft material of silver, which in its material semantics (material iconology) refers to the goldsmith Eligius and is more appropriate for reliquaries due to its material value. In the case of the religious plays, it is rather an ordinary hammer that performs the action and produces the resulting silence-breaking sound. Hence, far beyond definitional distinctions among tools, reliquaries, and props, the objects create still many possibilities for thinking about their materiality and reception and especially about their use on the ›stages‹ of art, ritual, and theater.

Credits

1 Kleiner und Bold; 2 Wartburg-Stiftung Eisenach, Kunstsammlung; 3 New York, J. P. Morgan Library, Creative Commons CC BY; 4 Brussels, Musées royaux d'art et d'histoire, Creative Commons CC BY- MRAH/KMKG; 5 Foto: Stefan Reihls

Julia Saviello

The Shield as Prop and ›Stage‹ in the Early Modern Tournament

Props and Shields

In theater studies, thrusting weapons are a popular reference point for determining what constitutes a prop as distinct from other ›things on stage‹ or items worn on the actor's body.¹ According to Erika Fischer-Lichte in *Semiotik des Theaters* (1983), as long as a sword hangs on a belt, it is part of a costume; only once it is drawn and wielded by the actor does it become a prop.² Starting from Fischer-Lichte's basic distinction, Andrew Sofer defines the prop as »a discrete, material, inanimate object that is visibly manipulated by an actor in the course of performance.«³ The prop can thus be considered a kind of companion, supporter, even amplifier of a movement or action performed by the actor. Embedded in such physical dynamics, a prop can serve as an identity marker, its use indicating something about the character portrayed.⁴ But a sword, for example, can equally be evoked on stage by a walking stick, or a similar

1 With the phrase ›things on stage,‹ I refer to Kathi Loch who uses it as a superordinate category including props (and parts of the costume). Cf. Kathi Loch, *Dinge auf der Bühne. Entwurf und Anwendung einer Ästhetik der unbelebten Dinge im theatralen Raum*, Aachen 2009, pp. 67–70.

2 Cf. Erika Fischer-Lichte, *Semiotik des Theaters. Eine Einführung*, vol. 1: *Das System der theatralischen Zeichen*, Tübingen 1983, p. 151.

3 Andrew Sofer, *The Stage Life of Props*, Ann Arbor, MI 2003, p. 11. For the reference to Fischer-Lichte: *ibid.*, p. 12. Jiří Veltruský, an important representative of the Prague School, already uses the sword as an example to illustrate the antinomy of ›the dynamic forces of action and the static forces of characterization.« Cf. Jiří Veltruský, *People and Things in the Theatre*, in: David Drozd, Tomáš Kačer, and Don Sparling (eds.), *Theatre Theory Reader: Prague School Writings*, Prague 2016, pp. 147–156, here pp. 151–152.

4 Cf. Sofer 2003 (note 3), p. 21.



1. Adam van Breen, Position of the targe while drawing the rapier, engraving, 1616–1618, in: *De Nassausche Wapen-Handelinge*, 's-Gravenhage 1618, pl. 4, Amsterdam, Rijksmuseum, Research Library

object, that the actor merely handles like a stabbing weapon – thereby increasing the play's degree of fiction.⁵

But what about the shield? When it comes to this defensive weapon, it is not always possible to distinguish clearly between its passive attachment to the actor's body and its active use. If it does not hang on the upper body by means of a strap, it is – and this is far more often the case – carried on the left arm and grasped with the left hand (fig. 1), as demonstrated in Adam van Breen's prints for *De Nassausche Wapen-Handelinge van Schilt, Spies, Rappier ende Targe* (1618), a treatise on military practices in the time of Prince Maurice of Nassau but mainly relying on ancient descriptions.⁶ Passive carrying and active holding therefore overlap in the shield's handling.

⁵ Cf. *ibid.*, p. 57. See also Loch 2009 (note 1), p. 145.

⁶ Cf. Christian Beaufort-Spontin, *Harnisch und Waffe Europas. Die militärische Ausrüstung im 17. Jahrhundert*, Munich 1982, pp. 105–108, 152–153, note 210. On the use of shields in general: Wendelin Boeheim, *Handbuch der Waffenkunde*, Leipzig 1890, p. 169; Helmut Nickel, *Ullstein Waffenbuch. Eine kulturhistorische Waffenkunde mit Markenverzeichnis*, Berlin 1974, pp. 13–15.

Sofer likewise concedes that »[...] it is difficult, if not impossible, to pinpoint just when a prop ceases to be passive and becomes active.«⁷ Following this insight, the shield cannot be readily excluded from the category of the prop. On the contrary, its analysis as a stage prop allows us to direct our attention to contexts, increasingly numerous from the late fourteenth century, in which new uses for the shield were devised, namely in tournaments and in pageants preceding them. In these, shields less and less often served only to protect the body: they became targets that made the strict rules of the mock fight comprehensible to the audience and enhanced the visual spectacle through special effects. As image carriers worn on the body and as ›stages‹ for elaborate figural scenes, they also commented on the narrative and general ideals underlying the tournament or the pageant. With their overall design – incorporating unusual materials, ingenious mechanisms, and painterly decoration⁸ – shields thus equally amplified the actions performed before or during the joust and thereby can be considered props even in the narrower sense of the term. I would like to briefly explicate this in the following pages.

Spectacular Targets

By the second half of the fourteenth century at the latest, shields had in large part lost their defensive function in battle.⁹ Plate armor, which appeared at this time, ensured better protection of the body and rendered the shield superfluous.¹⁰ In the tournament, however, the shield continued to play a central role.¹¹ A new type even emerged specifically in the context of jousting: the targe.¹² With a cutout, or *bouche*, in its upper-left corner, the targe provided support for the lance, which was the central

⁷ Sofer 2003 (note 3), pp. 22–23.

⁸ In this respect, the shields to be discussed clearly differ from props on today's stages, which are designed to be perceived from a distance and are rather plain. Cf. Eleanor Margolies, *Props*, London 2016, p. 99.

⁹ Cf. Malcolm Vale, *War and Chivalry: Warfare and Aristocratic Culture in England, France and Burgundy at the End of the Middle Ages*, London 1981, p. 105; Nickel 1974 (note 6), p. 41; id., 'The Tournament: A Historical Sketch', in: Howell Chickering and Thomas H. Seiler (eds.), *The Study of Chivalry: Resources and Approaches*, Kalamazoo, MI 1988, pp. 213–262, here p. 220.

¹⁰ Cf. Helmut Nickel, *Der mittelalterliche Reiterschild des Abendlandes*, Berlin 1958, pp. 55–56.

¹¹ In contrast to today's usage, the term ›tournament‹ denotes a particular kind of *hastilude* from a historic point of view. Cf. Vale 1981 (note 9), pp. 67–68; Tobias Capwell, *Arms and Armour in the Medieval Joust*, Leeds 2018, p. 5.

¹² Cf. Ortwin Gamber, 'Ritterspiel und Turnierrüstung im Spätmittelalter', in: Josef Fleckenstein (ed.), *Das ritterliche Turnier im Mittelalter. Beiträge zu einer vergleichenden Formen- und Verhaltensgeschichte des Rittertums*, Göttingen 1985, pp. 513–531, here pp. 526–527; Dirk Breiding, 'Turniere und

offensive weapon in such duels. While this functional detail represents its most distinctive feature, the targe nevertheless varied greatly in its external form.¹³

As a protective weapon, the targe served a dual purpose in the joust. On the one hand, it closed the gap between the left arm and the torso, which would have otherwise provided a welcome attack surface for the opponent; on the other hand, it served as a kind of target.¹⁴ Its concave surface prevented lance thrusts from easily glancing off, increasing the likelihood of either breaking the lance or lifting the opponent out of the saddle with a skillful thrust, as were the respective aims of the *Gesteck* and the *Rennen*, two modes of jousting.¹⁵

Especially in the *Rennen*, the shield took on unusual shapes. Toward the end of the fifteenth century, Wilwolt von Schaumberg commented that his and his opponent's targes were fitted with small mirrors, which were meant to be hit.¹⁶ Even more sensational was the use of a cushion filled not only with feathers but also with a steel plate, which Wilwolt opted for in place of a targe at a 1477 wedding tournament. As Ludwig von Eyb transmits in his *Geschichten und Taten Wilwolts von Schaumburg* (1507), the feathers flying up into the air after a successful thrust caused great pleasure among the spectators and particularly among the ladies: »Ir harnischmeister riesen die löcher des treffens in den küssenn weyther, das der windt die außgestobenn vedern, als weitt die bann was schlug, die leüth besteübt, des ein gelechter gemacht, den frauen vnd iunckfrauen lüstig zw sehenn was.«¹⁷

Turnierausrüstung in Mitteleuropa, in: Stefan Krause and Matthias Pfaffenbichler (eds.), *Turnier. 1000 Jahre Ritterspiele*, Vienna 2017, pp. 22–39, here p. 29.

¹³ Cf. Nickel 1958 (note 10), p. 58

¹⁴ Cf. id. 1988 (note 9), pp. 216, 223. From the end of the fifteenth century, the targe was no longer worn on the forearm but fixed to the breastplate to increase its functionality within the mock battle. Cf. id. 1974 (note 6), p. 28.

¹⁵ Cf. Dirk Breiding, *Rennen, Stechen und Turnier zur Zeit Maximilians I.*, in: Cornelië Lagerwaard (ed.), »Vor Halbtausend Jahre...«: *Festschrift zur Erinnerung an den Besuch des Kaisers Maximilian I. in St. Wendel*, St. Wendel 2012, pp. 51–82, here pp. 60, 64; Natalie Margaret Anderson, *The Tournament and Its Role in the Court Culture of Emperor Maximilian I (1459–1519)*, PhD thesis, University of Leeds 2017, URL: <https://etheses.whiterose.ac.uk/18205/> [last accessed: 10th March 2023], pp. 153–154.

¹⁶ Ludwig von Eyb der Jüngere, *Geschichten und Taten Wilwolts von Schaumberg. Kritische Edition*, ed. by Helgard Ulmschneider, Münster / New York 2018, fol. 86v–87r / pp. 166–167. Cf. Gamber 1985 (note 12), pp. 528–529; Sven Rabeler, *Niederadelige Lebensformen im späten Mittelalter. Wilwolt von Schaumberg (um 1450–1510) und Ludwig von Eyb d. J. (1450–1521)*, Würzburg 2006, p. 134.

¹⁷ Ludwig von Eyb 2018 (note 16), fol. 87r–87v / p. 167. Cf. Rabeler 2006 (note 16), p. 134; Breiding 2012 (note 15), p. 61.

In *Freydal* (ca. 1512–1515), the tournament book of Emperor Maximilian I, which gave expression to his pronounced enthusiasm for various forms of jousting,¹⁸ targes with other special effects are described and depicted. The miniatures give information about breastplates with sophisticated mechanisms that, when triggered by a hit with the lance, flung the attached shield upward.¹⁹ The design of these shields differed according to three subcategories of the *Rennen*. While in the *Bundrennen* the entire targe was catapulted upward, in the *Geschifttartschenrennen* individual metal plates attached to the targe flew away when hit with the lance (fig. 2). In the *Geschiftscheibenrennen*, on the contrary, the targe was replaced by a round disk with similar mechanisms.²⁰

Helmut Nickel ascribes »theatrical effects« to such shields.²¹ In addition, the narrative framing of the tournament testifies to its increasingly theatrical character, likewise reflecting a departure from the former purpose of the knights' games as a method of military training.²² The beginnings of this development are considered to date back to the thirteenth century: the tournaments based on Arthurian poetry, the so-called Round Tables, are already grounded on the fusion of chivalrous games with role-playing.²³ This theatricality reached its peak in fifteenth-century Burgun-

18 On the *Freydal* in general: Stefan Krause, *Freydal – Medieval Games: The Book of Tournaments of Emperor Maximilian I*, trans. by Agnes Stillfried, Cologne 2019.

19 Cf. Richard Barber and Juliet Barker, *Tournaments: Jousts, Chivalry and Pageants in the Middle Ages*, Woodbridge 1989, pp. 7, 162; Veronika Sandbichler, Torneos y fiestas de corte de los Habsburgo en los siglos XV y XVI, in: Krista De Jonge, Bernardo J. García García, and Alicia Esteban Estríngana (eds.), *El legado de Borgoña. Fiesta y ceremonia cortesana en la Europa de los Austrias (1454–1648)*, Madrid 2010, pp. 607–624, here p. 610. On breastplates with such mechanisms: *The Last Knight: The Art, Armor, and Ambition of Maximilian I*, ed. by Pierre Terjanian, exh.-cat. New York, The Metropolitan Museum of Art, New York 2019, pp. 108–110, cat. no. 31–33 (Pierre Terjanian).

20 Cf. Breiding 2012 (note 15), p. 63; Matthias Pfaffenbichler, Das Turnierfest zwischen Reiterkampf und Oper, in: *Feste Feiern*, ed. by Sabine Haag and Gudrun Swoboda, exh.-cat. Vienna, Kunsthistorisches Museum, Vienna 2016, pp. 42–53, here p. 45; Anderson 2017 (note 15), pp. 134–137. On a *Scheibenschild* in the Musée de l'Armée in Paris, which probably stems from such a context: exh.-cat. New York 2019 (note 19), pp. 110–111, cat. no. 34 (Pierre Terjanian).

21 Cf. Nickel 1988 (note 9), p. 226.

22 Cf. Roy Strong, *Art and Power: Renaissance Festivals 1450–1650*, Woodbridge 1984, pp. 12, 50–57; Nickel 1988 (note 9), p. 213; Barber / Barker 1989 (note 19), pp. 1, 8; Martina Neumeyer, *Vom Kriegshandwerk zum ritterlichen Theater. Das Turnier im mittelalterlichen Frankreich*, Bonn 1998, pp. 21, 128, 343; Alan V. Murray and Karen Watts (eds.), *The Medieval Tournament as Spectacle: Tourneys, Jousts and ›Pas d'armes‹, 1100–1600*, Woodbridge 2020.

23 Cf. Ruth Huff Cline, The Influence of Romances on Tournaments of the Middle Ages, in: *Speculum* 20 (1945), no. 2, pp. 204–211; Roger Sherman Loomis, *Arthurian Influence on Sport and Spectacle*, in: id. (ed.), *Arthurian Literature in the Middle Ages: A Collaborative History*, Oxford 1959, pp. 553–559; Nickel 1988 (note 9), pp. 231–232; Barber / Barker 1989 (note 19), pp. 4, 8; Neumeyer 1998 (note 22), pp. 18, 24, 343–395.



2. Southern Germany,
Geschiftartschen-Rennen,
gouache with gold and silver paint
on paper, 1512–1515, Frey dal,
Wien, Kunsthistorisches Museum,
ms. KK 5073, fol. 29

dy.²⁴ Particularly popular in that region was the *pas d'armes*, in which a variety of arms were brought together and linked to the fiction of defending a certain place, usually a bridge or another such passage within a city or in the countryside.²⁵ The

24 Cf. Évelyne van den Neste, *Tournois, joutes, pas d'armes dans les villes de Flandre à la fin du Moyen Âge (1300–1486)*, Paris 1996, pp. 53–54; Neumeyer 1998 (note 22), pp. 399–401; Sandbichler 2010 (note 19), p. 609. The increasing theatricalization of the tournament in the fifteenth century was already emphasized by Johan Huizinga. Cf. Johan Huizinga, *Herfsttij der middeleeuwen. Studie over levens- en gedachtenvormen der veertiende en vijftiende eeuw in Frankrijk en de Nederlanden* [1919], 5th ed., Haarlem 1941, p. 106. His critical undertones – both with regard to the theatrical framework of the jousting and its military utility – were in turn critiqued. Cf. Vale 1981 (note 9), pp. 63–67; Neumeyer 1998 (note 22), pp. 22–23, 464–465.

25 Cf. Annette Lindner, *Die ›pas d'armes‹. Eine Form des Turniers im burgundischen Raum im 15. Jahrhundert*, PhD thesis, University of Stuttgart 1990, microfiche; Eric Bousmar, Jousting at the Court of Burgundy. The ›Pas d'armes‹: Shifts in Scenario, Location, and Recruitment, in: Wim Blockmans et al. (eds.), *Staging the Court of Burgundy*, Brepols 2013, pp. 75–84, here p. 75; Torsten Hiltmann, Un État de noblesse et de chevalerie sans pareilles? Tournois et hérauts d'armes à la cour des ducs de Bourgogne, in: Werner Paravicini (ed.), *La cour de Bourgogne et l'Europe. Le rayonnement et les limites d'un modèle culturel*, Ostfildern 2013, pp. 253–288, here pp. 255–276.

concomitant theatrical enrichment is generally seen as setting the *pas d'armes* apart from other dramatized forms of jousting.²⁶

Visual Commentary

Shields were an important part of the *pas d'armes*.²⁷ They symbolized with their designs the various modes of combat, and they were hung on trees, where they were touched by the jousters with the sword or the lance to show their readiness to fight and their chosen manner of combat.²⁸ The *Pas de la Bergiere* of 1449, organized by René d'Anjou, stands out in this respect, since the color of the shields was also meant to signal the state of mind of the participants.²⁹ In the case of the *Pas de la Dame sauvage*, which took place in Ghent in 1470, a shield was instead central to the theatrical setting: it bore the image of the wild lady addressed in the title and was presented as a prize to the winner of the tournament, as Olivier de la Marche recorded in his *Traicté d'un tournoy tenu à Gand par Claude de Vauldray* (1469).³⁰

A targe made between 1470 and 1490 and preserved today in the British Museum in London can be placed, due to its painterly design, in the general context of this type of joust (fig. 3). Its elaborate decoration is attributed to the Master of the Portraits of Princes, who was active in and around Brussels at the end of the fifteenth century.³¹

26 Cf. Jean-Pierre Jourdan, *Le thème du pas d'armes dans le royaume de France (Borgogne, Anjou) à la fin du Moyen Âge. Aspects d'un théâtre de chevalerie*, in: Ministère de l'Éducation Nationale (ed.), *Théâtre et spectacles hier et aujourd'hui: Moyen Âge et Renaissance*, Paris 1991, pp. 285–304, here p. 285; Armand Strubel, *Le pas d'armes: le tournoi entre le romanescque et le théâtral*, in: *ibid.*, pp. 273–284, here pp. 273, 283; Eric Bousmar, *Pasos de armas, justas y torneos en la corte de Borgoña (siglo XV y principios del XVI). Imaginario caballeresco, rituales e implicaciones socio-políticas*, in: De Jonge / García García / Esteban Estríngana 2010 (note 19), pp. 561–605, here p. 567. For a critical consideration of the aspect of theatricality as a characteristic of the *pas d'armes*: Catherine Blunk, *Between Sport and Theatre: How Spectacular Was the ›Pas d'armes?‹*, in: Murray / Watts 2020 (note 22), pp. 120–138.

27 Cf. *ibid.*, pp. 125, 129.

28 Cf. Bousmar 2010 (note 26), pp. 569–570. For various examples: Neumeyer 1998 (note 22), pp. 425–426, 431–432, 438–439, 443, 452.

29 Cf. *ibid.*, pp. 428–429.

30 Olivier de La Marche, *Traicté d'un tournoy tenu à Gand par Claude de Vauldray, seigneur de l'Aigle, l'an 1469 (vieux style)*, in: Bernard Prost (ed.), *Traictés du duel judiciaire. Relations de pas d'armes et tournois*, Paris 1872, pp. 55–95, here pp. 64, 95. Cf. Blunk 2020 (note 26), p. 123.

31 Hugh Hudson already noted the possible attribution to the Master of the Portraits of Princes in the object file in 2001. Cf. *L'héritage de Rogier van der Weyden. La peinture à Bruxelles 1450–1520*, ed. by Véronique Bücken, Griet Steyaert, and Brigitte De Patoul, exh.-cat. Brussels, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Tiel 2013, p. 233, cat. no. 45 (Griet Steyaert), note 1.

The shield has a height of 82.8 centimeters and was crafted from a single piece of wood, either a trunk or branch.³² When viewed from the front, it has a slightly concave curvature, and it is divided lengthwise by a raised ridge, worked directly from the wood. Both sides of the weapon were covered first with canvas, then with leather and a layer of lime.³³ On the surface thus prepared, the artist applied underdrawings, which testify to the successive construction of the three figures, followed by the red-dish primer for the gold ground.³⁴

The figures and the barren landscape in which they stand were executed with oil paints. A frame formed by black lines and hatching traces the contour of the targe and its vertical ridge. This visual device separates the figures, who are depicted standing on a uniform piece of rock. A magnificently dressed lady appears on the left side. She faces right with lowered eyes, while lifting from her belt a long chain with a pendant, perhaps a small perfume container.³⁵ The lady wears a dress with a straight neckline, a front-lacing bodice, tight-fitting sleeves, and an A-line skirt. Its precious brocade fabric and trimmings of ermine fur at the hem and cuffs are worked out in detail. For the design of the brocade, the artist used the sgraffito technique, in which the applied gold leaf was partly painted over, only to remove this color in a second step. On her head, the lady wears a hennin with a long white veil, so finely painted that the red dots that are distributed over the gold background shine through the cloth.

The knight on the right turns to the noble lady with slightly bent knees. He wears a full suit of armor resembling the Burgundian style.³⁶ Only the armet and the gauntlets have been discarded by the knight;³⁷ they lie at his feet and are supplemented there by a poleax, the thrusting point of which is aligned with the lower tip of the targe. The pole of this weapon points toward the knight and toward the figure of death who approaches

³² This and the following technical information is based on the detailed examination of the object conducted by Katy Sanders in 2009. Cf. Katy Sanders et al., 'Purely Decorative? Technical Analysis of a Fifteenth-Century Northern European Parade Shield', in: *Studies in Conservation* 57 (2012), no. 1, pp. 268–278, DOI: 10.1179/2047058412Y.0000000019 [last accessed: 9th January 2022], p. 274. The targe was first cleaned in 1938, and subsequent overpaintings were removed in this context. Cf. Thomas D. Kendrick, 'A Flemish Painted Shield', in: *The British Museum Quarterly* 13 (1939), no. 2, pp. 33–34.

³³ On the reverse, the leather pieces overlap along the edge, reinforcing this area. Cf. Sanders et al. 2012 (note 32), p. 273.

³⁴ Cf. *ibid.*, p. 270.

³⁵ Cf. *exh.-cat. Brussels 2013* (note 31), p. 233, cat. no. 45.

³⁶ Cf. Nickel 1974 (note 6), p. 32; Guy Wilson, 'The Arms and Weapons of Burgundy in the Fifteenth Century', in: *The Connoisseur* 194 (1977), no. 781, pp. 190–197, here p. 195.

³⁷ The helmet was slightly altered during a later overpainting. Cf. Kendrick 1939 (note 32), p. 33. Griet Steyaert associated the easily recognizable facial features with the portrait of a member of the Fonseca, which is now kept in the Museum Boijmans van Beuningen in Rotterdam. Cf. *exh.-cat. Brussels 2013* (note 31), p. 233, cat. no. 45.

from behind, depicted as a sunken, darkened corpse. The crossroads thus evoked between the noble lady and Death becomes explicit in the inscription on a banderole above the knight's head, reading »Vous ou la mort« (You or death).

Nickel first interpreted the London targe as a precious prize in the context of the Round Tables.³⁸ Such a use of shields has been transmitted for certain Burgundian *pas d'armes* of the fifteenth century, including the *Pas de la Dame sauvage* of 1470 and the *Pas du Perron fée* held in Bruges as early as 1463.³⁹ Later authors, without going into further detail, considered the London targe to have been merely displayed at a tournament.⁴⁰

The depiction on the targe supports a connection to the Round Tables. In his early attempt to contextualize the object, Nickel referred to Sir Thomas Malory's late treatment of the Arthurian legend, his comprehensive work *Le Morte Darthur*. According to Nickel's reading, the central figures on the London targe are adapted from a shield



3. Master of the Portraits of Princes (?),
Parade Shield, oil on leather over canvas and
wood, ca. 1470–1490,
London, The British Museum

³⁸ Nickel 1974 (note 6), p. 41. See also Wilson 1977 (note 36), p. 195; Vesey Norman, *The Tournament*, in: *Riddarlek och tornerspel / Tournaments and the Dream of Chivalry*, ed. by Lena Rangström, exh.-cat. Stockholm, Livrustkammaren, Stockholm 1992, pp. 304–310, here p. 308.

³⁹ For the *Pas de la dame sauvage*: see above; for the *Pas du Perron fée*: Chloé Horn, Anne Rochebouet, and Michelle Szkilnik (eds.), *Le Pas du Perron fée (Édition des manuscrits Paris, BnF fr 5739 et Lille BU 104)*, Paris 2013, § 19, fol. 165r / p. 132. Cf. Neumeyer 1998 (note 22), p. 441.

⁴⁰ Cf. John Cherry, *Medieval Decorative Art*, London 1991, p. 70; James Robinson, *Masterpieces of Medieval Art*, London 2008, p. 168; Sanders et al. 2012 (note 32), p. 268; exh.-cat. Brussels 2013 (note 31), p. 233, cat. no. 45. Alan R. Young, *Tudor and Jacobean Tournaments*, London 1987, pp. 130–131, refers to the targe as a comparative example of an »impresa shield,« a type he assumes was also used in large numbers in English tournaments.

design closely linked to Lancelot.⁴¹ In fact, Malory describes two shields with unusual and complex paintings that clearly stand out from the others mentioned in the book, whose designs are closer to contemporary heraldry.⁴² Both are connected to Lancelot and to various episodes of the plot. The shield Tristan receives from Arthur's sister Morgan le Fay and then wields during a tournament at the castle of the Harde Roche hints at the ›love triangle‹ among Arthur, Guinevere, and Lancelot: »[...] the shyde was gouldes with a kyngge and a quene therein paynted, and a knyght stondynge aboven them with hys one foote standynge uppon the kynges hede and the othir uppon the quenys hede.«⁴³ The shield Lancelot commissions after being cured of his love-induced madness, on the other hand, shows a knight kneeling before a noble lady against a black background.⁴⁴ Nickel is obviously referring to this passage.

In view of the convincing attribution of the targe to the Master of the Portraits of Princes, who, as noted above, was active first and foremost in Brussels, it is less likely that Malory's *La Morte Darthur* itself – rather than one of Malory's French sources – served as the model for the design of the targe. A connection to the *Lancelot en prose* (*Lancelot-Grail*) has already been raised for discussion by Christiane Hessler, with reference to the description of a magic shield that Guinevere receives from the Dame del Lac.⁴⁵ This weapon shows a knight and a noble lady separated by a vertical crack; the disappearance of this crack later signals the union between the queen and Lancelot.⁴⁶

However, the kneeling posture of the knight suggests that it is not this episode that is invoked on the targe, but rather another passage taken up by Malory. Nickel thus hinted in the right direction, but his identification of the depiction on the shield calls for explanation in greater detail and with recourse to the *Lancelot-Grail*. After Lancelot has been freed from his love madness by the Grail, he remains in the care

⁴¹ Nickel 1974 (note 6), p. 32. The author does not quote the exact paragraph in the text.

⁴² On these shields: Sarah Brazil, *The Codification of Heraldry in Malory's ›Le Morte Darthur‹*, in: *The Coat of Arms* 3rd ser. 10 (2014), no. 227, pp. 1–8.

⁴³ Eugène Vinaver (ed.), *The Works of Sir Thomas Malory*, 2nd ed., 3 vols., Oxford 1967, vol. 2, fol. 227r / p. 554. This shield description and its narrative framework are based on the *Prose Tristan*. Cf. Eilert Löseth, *Le roman en prose de Tristan / Le roman de Palamède et la compilation de Rusticien de Pise. Analyse critique d'après les manuscrits de Paris*, Geneva 1974, §§ 190, 192, pp. 136–141.

⁴⁴ Cf. Vinaver 1967 (note 43), fol. 339v / p. 827: »[...] a shyde all of sable, and a quene crowned in the myddis of sylver, and a knyght clene armed knelynge afore her.«

⁴⁵ Christiane J. Hessler, *Zum Paragone. Malerei, Skulptur und Dichtung in der Rangstreitkultur des Quattrocento*, Berlin 2014, pp. 399–401.

⁴⁶ Alexandre Micha, *Lancelot. Roman en prose du XIII^e siècle*, 9 vols., Geneva 1978–1983, vol. 8, LVIIIa, § 15, p. 206, LXXa, § 35, p. 444. Cf. Hessler 2014 (note 45), pp. 400–401, who interprets the vertical demarcation of the figures on the targe with recourse to the aforementioned gap.

of King Pelles and moves into the Tower of Giants on the Isle of Joy, with the king's daughter. There he stays under the name Chevalier Mal Fet (the Guilty Knight) in order not to be recognized by the Knights of the Round Table. Lancelot eventually challenges the knights of the area to a duel so that he can practice once again in the use of weapons, and for this occasion he asks King Pelles to have a shield made for him according to his instructions:

»Three days later a squire brought in the shield, just as he had described it. When the people of the castle saw it, they were amazed, for they had never seen the like, and without doubt it was the most extraordinary shield in the kingdom at that time. It was blacker than a mulberry, and in the middle, where the boss should have been, was painted a silver queen and a knight on his knees before her, as if he were begging for mercy.«⁴⁷

None of the castle's inhabitants understands the meaning of this representation – except Lancelot and the king's daughter.⁴⁸ Blinded by magic, Lancelot had a fling with the latter, which Guinevere discovered, whereupon she disowned him, causing his madness.⁴⁹ The design of the shield thus refers to an earlier episode of the *Lancelot-Grail* and illustrates the great remorse of the knight who, upon his recovery, continues to be in love with the queen. One day, in the midst of duel, Lancelot (alias the Guilty Knight) himself explains to Parzival the representation on his shield with reference to this event: »Know then that whoever wishes to name me correctly will call me the Guilty Knight, and because of that I bear a fitting device.«⁵⁰

Yet, the figure of death and the accompanying motto »Vous ou la mort« cannot be derived from this paragraph. Even among the coats of arms of the Knights of the Round Table, which were brought together several times in the fifteenth century, no

47 Norris J. Lacy (ed.), *Lancelot-Grail: The Old French Arthurian Vulgate and Post-Vulgate in Translation*, 5 vols., Abingdon / New York 2010, vol. 3, part VI, trans. by Carleton W. Carroll, pp. 335–336. Micha 1978–1983 (note. 46), vol. 6, CVII, § 46, p. 233: »III. jorz après aporta leanz .I. vallez l'escu come il l'ot devisé. Et quant cil del chastel le virent, si s'en mervillerent moult, por ce qu'il n'avoient onques mes veu autel; et sanz faille il ert li plus divers qui a cel tens eust esté el reume, car il estoit plus noirs que meure et ou mi leu, la ou la boucle devoit estre, avoit painte une roine d'argent et devant li un chevalier a genolz ausi come s'il criast merci.«

48 Ibid.: »Et cil de leanz qui virent l'escu et les ymages ne sorent que ce senefioit, for seulement Lancelot et la fille de roi Pellés.« See also *ibid.*, § 43, p. 231.

49 Cf. *ibid.*, CV, §§ 33–38, pp. 173–177.

50 Lacy 2010 (note 47), vol. 3, part VI, p. 337. Micha 1978–1983 (note 46), vol. 6, CVIII, § 7, p. 239: »Et bien saichiez qui droitement me volra nomer si m'apelera le Chevalier Mesfet et de ce port je bonnes enseignes.«

direct counterpart can be found – only general references to courtly love and the knights' courage even in the face of death.⁵¹ Rather than quoting word for word an impresa transmitted in the *Lancelot-Grail*, the figural scene on the shield generates a more complex narrative blending Lancelot's remorse with a general allusion to chivalric duties and ideals. The depiction on the targe may thus have served as a personal motto and guiding principle for the tournament.⁵² In light of this, the weapon should be construed as a prop within a pageant preceding the joust, instead of as a prize handed over to the winner afterward.⁵³

In 1470, 1491, and 1494, *pas d'armes* with differing themes were organized in Ghent, Mechelen, and Antwerp respectively.⁵⁴ In the end, however, it may have been a *pas d'armes* in the considerably more distant castle of Sandricourt that gave rise to the design of the targe. Part of this event, which lasted several days and was attended by nobles from all over France, consisted of ›adventures‹ in a nearby forest, which the participants undertook in the roles of the Knights of the Round Table and, at the banquet that followed, reported on to the noble ladies and judges present – as had been the custom already in the *Lancelot-Grail*.⁵⁵ The extent to which Arthurian literature continued to shape tournaments in the Burgundian Netherlands in the second half of the fifteenth century is evidenced not least by the treatise *La forme quon tenoit des tournoys et assemblees au temps du roy Uterpendragon et du roy Artur*, written around 1470 and preserved in a copy in the Houghton Library at Harvard University.⁵⁶

51 Cf. Michel Pastoureau, *Armorial des chevaliers de la table ronde*, Paris 1983; Lisa Jefferson, 'Tournaments, Heraldry and the Knights of the Round Table: A Fifteenth-Century Armorial with Two Accompanying Texts', in: *Arthurian Literature* 14 (1996), pp. 69–157. The juxtaposition of love fulfillment and death is considered by Huizinga 1941 (note 24), p. 103, to be characteristic of courtly love. For a rather cursory placement of the targe in this thematic context: Alberto Montaner Frutos, 'Emblemática caballeresca e identidad del caballero', in: Eva Belén Carro Carbajal, Laura Puerto Moro, and María Sánchez Pérez (eds.), *Libros de caballerías (de ›Amadís‹ al ›Quijote‹)*. *Poética, lectura, representación e identidad*, Salamanca 2002, pp. 267–306, fig. 9.

52 Comparable mottoes can be found on the earlier standards of the Burgundian booty. Cf. Vale 1981 (note 9), p. 98.

53 Birgit Franke, 'Ritter und Heroen der ›burgundischen Antike‹. Franko-flämische Tapisserte des 15. Jahrhunderts', in: *Städte-Jahrbuch N. F.* 16 (1997), pp. 113–139, here p. 121, already refers to the targe as a prop for a *pas d'armes* in general, without going into further detail.

54 Cf. Bousmar 2010 (note 26), p. 564.

55 The exact course of events of the *pas d'armes* of Sandricourt is documented in a manuscript kept in the Bibliothèque de l' Arsenal, edited by Louis-Augustin Vayssière in 1874. Cf. Louis-Augustin Vayssière, *Le pas des armes de Sandricourt. Relation d'un tournoi donné en 1493 au château de ce nom*, Paris 1874, pp. 49–61. The *pas d'armes* is already mentioned in: Marc de Vulson de La Colombière, *Le vray théâtre d'honneur et de chevalerie, ou le Miroir héroïque de la noblesse*, Paris 1648, pp. 147–170.

56 MS Typ 131. Cf. Edouard Sandoz, 'Tournaments in the Arthurian Tradition', in: *Speculum* 19 (1944), no. 4, pp. 389–420.

Whether the targe actually served one of the jousters as a prop for the role of the Guilty Knight must remain an open question. The targe could just as easily have served as a more general prop in a *pas d'armes* with another thematic focus, perhaps to symbolize chivalric duties. Regardless of the exact performance context for which it was intended, the painterly design of the shield – transforming it into a pictorial ›stage‹ in itself and tying it to an overarching narrative or ideal – would have been central to its use as a prop.

Conclusion

When a shield serves as a prop in a play, it designates as a warrior the character in question. The many shapes the shield has assumed over the centuries, which Arthur Wise traces in his 1968 book *Weapons in the Theatre*, make it possible to distinguish on stage Greek and Roman infantrymen from one another as well as from warriors of other times and cultures.⁵⁷ As a shield type, the targe, including the examples discussed above, can be described as a typical prop of a medieval knight, one that moreover refers to the tournament.⁵⁸

Even before the tournament came to be staged in theater, it took on theatrical forms increasingly from the thirteenth century. Shields and especially targes were already used as props in these knightly duels and their preceding pageants. For this purpose, they were ›enriched‹ in various ways: targes became targets with special effects that surprised the spectators. If this effect relied on the dissolution of the entire form – the shields seeming to explode with the impact of the lance – targes could also remain intact and take on a role as bearers of images. As such, they referenced and at times even consolidated the thematic orientation of the tournament or pageant and, in a more general way, referred to the knightly code of honor, which was always displayed at these events.

⁵⁷ Arthur Wise, *Weapons in the Theatre*, London 1968, pp. 54, 56, 66–67, 80. On weapons in theater and film, see also: Dale Anthony Girard, *Actors on Guard: A Practical Guide for the Use of the Rapier and Dagger for Stage and Screen*, New York 1997; *Pop-arm fantastique! Armes et armures des mondes imaginaires*, ed. by Nicolas P. Baptiste, exh.-cat. Morges, Château de Morges, Gollion 2019.

⁵⁸ Cf. Nickel 1974 (note 6), p. 27; Raphael Beuing, *Schilde. Formen, Verwendung und Terminologie*, in: id. and Wolfgang Augustyn (eds.), *Schilde des Spätmittelalters und der Frühen Neuzeit*, Passau 2019, pp. 1–32, here pp. 14–17.

Credits

1 Amsterdam, Rijksmuseum, Creative Commons CC BY; 2 Wien, KHM-Museumsverband; 3 London, The Trustees of the British Museum. All rights reserved

Thomas Pöpper

Skandalöse Dionysien. Zu Michelangelos *Bacchus* als Theaterfigur und seiner *tazza* als Requisit. Nebst einer Anmerkung zu Jean Cocteaus Illustrationen seiner gleichnamigen Tragikomödie

KARDINAL: Perbacco ...!
(Jean Cocteau, *Bacchus*, II, 6)¹

Vorspiel auf dem Theater: Cocteaus Bacchus

Kunstskandale, vor allem solche der Theaterwelt, beben lange nach. Bis heute gilt die Uraufführung von Jean Cocteaus (1889–1963) Tragikomödie *Bacchus* in Paris im Jahr 1951 als ein Tabubruch.² Im *Figaro littéraire* und im *France Soir* zur Pressefehde medialisiert, entwickelte sich ein hitziger Schlagabtausch und aus diesem eine regelrechte »Bacchus-Affäre«.³ François Mauriac (1885–1970) warf dem Dichter, der wenig später, 1955, zu einem der ›Unsterblichen‹ der Académie française geadelt werden sollte, Gotteslästerung vor. Der Angeprangerte revanchierte sich, indem er den bekennenden Katholiken und nachmaligen Träger des Literatur-Nobelpreises (1952) der

1 Der umgangssprachliche Ausruf (ital. auch *Per bacco*; im franz. Original: »Per Baccho...«) bedeutet wörtlich ›Beim Bacchus!‹, sinngemäß ›(Zum) Donnerwetter!‹. Benutzte Ausgabe: Jean Cocteau, *Bacchus. Tragikomödie in drei Akten*, übers. von Charles Regnier und Gerd von Rhein, mit Zeichnungen von Jean Cocteau, München / Wien / Basel 1954. Vgl. auch Jean Cocteau, *Théâtre. Édition ornée par l'auteur* [...], 2 Bde., Paris 1957, Bd. 2, S. 367–464.

2 Siehe <https://de.wikipedia.org/wiki/Theaterskandal> [letzter Zugriff: 26.02.2021]. Zu Cocteau siehe zum Beispiel Susanne Winter, Jean Cocteau und die Schwierigkeit zu sein, in: Christopher F. Laferl und Anja Tippner (Hg.), *Leben als Kunstwerk. Künstlerbiographien im 20. Jahrhundert* [...], Bielefeld 2011, S. 59–84.

3 *Jean Cocteau. Gemälde, Zeichnungen, Keramik, Tapisseries, Literatur, Theater, Film, Ballett*, hg. von Jochen Poetter unter Mitarb. von Dirk Teuber, Ausst.-Kat. Baden-Baden, Staatliche Kunsthalle, Köln 1989, S. 158.



1. Jean Cocteau (stehend) und Gustaf Gründgens (als Kardinal), Foto anlässlich der deutschen Erstaufführung des *Bacchus* am Düsseldorfer Schauspielhaus, 1952

Unbildung bezichtigte. Bitterböse formulierte Cocteau sogar eine ›Anklage‹ gegen seinen Kritiker (›J'accuse ...‹).⁴

Wovon handelt das Stück, das noch im selben Jahr auf Französisch, zwei Jahre später auf Deutsch im Druck erschien und welches das letzte große Theaterwerk seines Autors bleiben sollte? Kurz gesprochen, spielt *Bacchus* in einem deutschen Städtchen um das Jahr 1523. ›Spielen‹ ist hierbei in einem Doppelsinn zu verstehen. Denn das in besagtem Ort alle fünf Jahre stattfindende Winzerfest verlangt nach einem schauspielenden Weingott, den der wohlgestalte Bauernjunge Hans zu verkörpern auserwählt wurde. Zeitlebens als ›Idiot‹ und ›Dorftölpel‹ verspottet, wird dieser nun ›König und Gott‹ für eine Woche, ausgestattet mit allen Lizenzen. Bravourös deklamiert er in seiner karnevalesken Maskerade reformatorische Protestreden gegen alles,

was der Kirche und dem Feudalstaat heilig ist. Als Exponent der alten Ordnung und Hans' Gegenspieler avanciert ein wohlwollender Kardinal. Man ahnt es bereits: Es passiert, was passieren muss, die Dionysien – und mit ihnen Hans' idealistische Utopie – enden bühnengerecht tragisch.

Das anarchisch-blasphemische Spiel mit dem Sakrosankten erfuhr unter der Regie von Gustaf Gründgens (1899–1963), der in der deutschen Erstaufführung, veranstaltet 1952 am Düsseldorfer Schauspielhaus, auch den Kardinal gab, großen Applaus (Abb. 1). Dies auch, weil, wie der Rezensent der *Zeit* beanstandete, der Regisseur dem Stück seinen aufrührerischen Stachel genommen hatte. »[D]ie Lacher«, gab er weiter zu Protokoll, seien »nicht auf dem geistigen Niveau des anwesenden Autors« gewesen.⁵

4 Vgl. ebd., S. 146–156, hier S. 155 (Céline Giteau) und S. 158–162.

5 Johannes Jacobi, Cocteau-Premiere [...], in: *Die Zeit* 43 (1952), URL: www.zeit.de/1952/43/cocteau-premiere-in-duesseldorf. Vgl. auch magazin.spiegel.de/EpubDelivery/spiegel/pdf/21978090 [letzte Zugriffe: 09.09.2021].

Soweit, so bedauerlich. Was aber hat diese Episode aus der jüngeren Geschichte der Theaterskandale – möglicherweise – mit unserem in der Überschrift benannten frühneuzeitlichen Skulpturenthema zu tun? Nun, die Antwort auf diese Frage sei am Schluss versucht. Halten wir zunächst nur fest, dass die wichtigsten *dramatis personae* in dem einen wie auch in dem anderen Fall die gleichen (wenn auch natürlich nicht dieselben) sind: Außer dem paganen Wein- und Theatergott, genauer gesagt: dessen Mimen, und einem listigen, durchaus nicht missgünstigen Kardinal, ist dies – wenngleich in einem generelleren Sinn – die stereotypische Figur des willentlich oder unwillentlich missverstandenen Künstlers. Übrigens, dass Cocteau scheiternder Bacchus-Akteur mit bürgerlichem Namen Hans heißt, deutsch für Jean, ist vielleicht kein Zufall. Damit zu dem anderen in der Überschrift genannten *enfant terrible*, nämlich:

Michelangelos Bacchus, oder ...

HERZOG: Aber er [Bacchus] ist der Mittelpunkt eines Skandals –
er ist der Skandal selbst!
(Jean Cocteau, *Bacchus*, II, 11)

In der Echokammer der Kunstskandale steht auch Michelangelos (1475–1564) marmorne Verkörperung des Bacchus-Sujets, ein Jugendwerk des damals 21-Jährigen. Bis heute erntet die 1496/1497 in Rom geschaffene, leicht überlebensgroße Aktskulptur an ihrem Verwahrort, dem Museo Nazionale del Bargello in Florenz, verschämt scheele Blicke (Abb. 2).⁶ Ich möchte behaupten, dies hängt – auch – mit *Bacchus'* Bühnennaturell zusammen. Von der Forschung wurde diese Wesensart bislang allerdings übersehen.⁷

6 Inv.-Nr. 10 S (94), <https://www.bargellomusei.beniculturali.it/opere/bargello/90/bacco/> [letzter Zugriff: 11.09.2021]. Vgl. Raphael Rosenberg, »Le vedute della statua«. Michelangelos Strategien zur Betrachterlenkung, in: Alessandro Nova und Anna Schreurs (Hg.), *Benvenuto Cellini. Kunst und Kunsttheorie im 16. Jahrhundert*, Köln / Weimar / Wien 2003, S. 217–235, hier S. 229 (»Was Michelangelo bezweckt, ist die Verunsicherung des Betrachters [...]«).

7 Siehe grundlegend Frank Zöllner, Christof Thoenes und Thomas Pöpper, *Michelangelo. Das vollständige Werk*, Neuausg., Köln 2014, S. 25–26, S. 373–374, Kat.-Nr. S7 (Frank Zöllner); Sergio Risaliti und Francesco Vossilla, *Il Bacco di Michelangelo. Il dio della spensieratezza e della condanna*, Florenz 2007; *Giovinetza di Michelangelo*, hg. von Kathleen Weil-Garris Brandt und Cristina Acidini Luchinat, Ausst.-Kat. Florenz, Palazzo Vecchio und Casa Buonarroti, Florenz / Mailand 1999, S. 362–365, Kat.-Nr. 54 (Eike D. Schmidt); Joachim Poeschke, *Die Skulptur der Renaissance in Italien*, Bd. 2: *Michelangelo und seine Zeit*, München 1992, S. 73–75, und Paola Barocchi, *Il Bacco di Michelangelo / Michelangelo's Bacchus*, Florenz 1982. Weitere Literaturnachweise bei Thomas Pöpper, *Michelangelos*



2. Michelangelo, *Bacchus*, 1496/1497, Marmor, Höhe mit/ohne Basis: 207/190 cm,
Florenz, Bargello, Aufnahme vor 1997

3. Michelangelo,
Bacchus, 1496/1497, Detail des
Oberkörpers und der
Rechten mit Weinschale,
Marmor, Florenz, Bargello,
Aufnahme 2004



Damit ist das Thema benannt: Zu klären wird sein, was Michelangelos Statue zur Theaterfigur macht und, natürlich, worin das Skandalon der *mise en scène* besteht. In dieser Perspektive wird der Trinkschale (ital.: *tazza*) in *Bacchus'* Rechter eine Schlüsselrolle zukommen (Abb. 3).⁸ Über das doppeltehenkelte Gefäß wurde schon mehrfach nachgedacht. Einmal wurde es als mystisches Utensil,⁹ ein andermal als kompositorisches Element erörtert.¹⁰ Die Faktur wurde als florentinisch-quattrocentesk beschrieben,¹¹ als antikisierend etikettiert, aber auch als unklassisch moniert.¹² Sogar als dezidiert anti-klassisch wurde sie apostrophiert.¹³ Einmal galt sie als »un'elegante coppa«, ein andermal als »derbbäuchig« und »grobprofilirt [sic]«, um nur einige der irritierend diskrepanten Charakterisierungen aufzuzählen.¹⁴

Requisiten. Beobachtungen zum ›Bacchus‹ (Florenz), zum ›Hl. Petronius‹ (Bologna) und zu einem Seligen des ›Jüngsten Gerichts‹ (Vatikanstadt) [...], Zwickau 2021, S. 37–38.

- ⁸ Das Folgende basiert im Wesentlichen auf Pöpper 2021 (Anm. 7). Für den vorliegenden Beitrag musste das dort ausführlich entwickelte Argument stärker pointiert werden.
- ⁹ Hans Mackowsky, *Michelangelo* [1908], 4. Aufl., Berlin 1925, S. 29.
- ¹⁰ Hans Kauffmann, *Bewegungsformen an Michelangelostatuen*, in: Kurt Bauch (Hg.), *Festschrift für Hans Jantzen*, Berlin 1951, S. 141–151, hier S. 143.
- ¹¹ Heinrich Wölfflin, *Die Jugendwerke Michelangelos* [1891], eingel. von Joseph Imorde, komm. und bearb. von Karolina Zgraja unter Mitarb. von Leonora Kugler und Noemi Bearth, Basel 2020, S. 71 und Cristina Acidini Luchinat, *Michelangelo – der Bildhauer*, Berlin 2010, S. 38.
- ¹² Ilona Wolff, *Der Bacchus von Michelangelo. Aspekte des Paragone oder: Ein Wettstreit mit der Antike*, Saarbrücken 2016, S. 20.
- ¹³ Luba Freedman, *Michelangelo's Reflections on Bacchus*, in: *Artibus et Historiae* 24 (2003), Nr. 47, S. 121–135, hier S. 129.
- ¹⁴ Marco Palumbo, *Michelangelo e l'iconologia del suo ›Bacco‹*, in: *L'artista* 2014/2015 (2016), S. 6–11 und S. 274, hier S. 6; Wölfflin 2020 (Anm. 11), S. 71.

Bevor wir die Schale erneut betrachten und – das sei vorweggenommen – als theatrales Requisit kontextualisieren wollen, seien einige Fakten referiert: Auftraggeber und Käufer des *Bacchus* war niemand Geringeres als Raffaele Sansoni Riario (1460–1521), Kardinal von San Giorgio in Velabro, Großneffe Papst Sixtus' IV. und einer der reichsten und mächtigsten Männer Roms.¹⁵ Als Kämmerer (*camerlengo*) des Pontifex und, in Zeiten der Sedisvakanz, Sachwalter des Heiligen Stuhls, war er einer der prominentesten Exponenten der Kirche. Eigentümer des *Bacchus* wurde indes Riarios weltlicher Nachbar, Freund und Bankier Jacopo Galli (auch Gallo; gest. 1505). Daran kann nach Auskunft der von Michael Hirst aufgefundenen Dokumente kein Zweifel bestehen.¹⁶ Zwei Biografen und Vertraute Michelangelos – Ascanio Condivi (1525–1574) und Giorgio Vasari (1511–1574) – bezeugen dessen ungeachtet Galli als Auftraggeber – und zwar wider besseres Wissen.¹⁷ Es handelt sich offenkundig um eine taktische Desinformation, um *fake news*. Die dahinterstehende Absicht wird uns aber leider nicht weiter beschäftigen können.

Richtig ist jedenfalls, in Gallis *casa* – das Haus lag in unmittelbarer Umgegend zu Riarios Palast – hat Michelangelo während seines Romaufenthaltes gewohnt, und in Gallis *vigna*, einem innerstädtischen Gartenidyll, hat er die Skulptur aller Wahrscheinlichkeit nach geschaffen. An diesem Ort wurde sie auch, nachdem Riario sie Galli klandestin, ohne Aufsehen zu erregen, buchstäblich auf dem kürzesten Weg, ja übern Gartenzaun gewissermaßen, überlassen hatte, bis in die 70er-Jahre des 16. Jahrhunderts bestaunt, gezeichnet und beschrieben.¹⁸ Dann wurde *Bacchus* nach Florenz verkauft, wo er sich, nach einigen weiteren Umzügen und Neuinszenierungen, bis heute befindet.

Was wir nicht sicher wissen, ist, unter anderem, 1) für welchen Ort und welchen Kontext die Skulptur ursprünglich geschaffen worden war, 2) warum Riario seinen *Bacchus* zurückwies sowie 3) weshalb der Kardinal sich der Skulptur auf elegante Weise entledigte und sie seinem Nachbarn überantwortete.

Gehen wir zur Klärung der Reihe nach vor; zunächst zum ersten Punkt, der Frage nach dem Lokal: Bei dem Bestimmungsort des *Bacchus* dürfte es sich, wie

¹⁵ Vgl. Stefania Pasti, Il cardinal camerlengo Raffaele Riario committente d'arte fra tradizione e innovazione, in: *Roma nel Rinascimento. Bibliografia e note* (2019), S. 31–41.

¹⁶ Michael Hirst, Michelangelo in Rome. An Altar-Piece and the ›Bacchus‹, in: *The Burlington Magazine* 123 (1981), Nr. 943, S. 581–593, hier S. 593; Kathleen Weil-Garris Brandt und Nicoletta Baldini, Cronologia ragionata [...], in: *Ausst.-Kat. Florenz 1999* (Anm. 7), S. 435–451, hier S. 442–444.

¹⁷ Ascanio Condivi, *Das Leben des Michelangelo Buonarroti*, neu übers. und kommentiert von Ingeborg Walter, Berlin 2018, S. 34–37; Giorgio Vasari, *Das Leben des Michelangelo*, neu übers. von Victoria Lorini, hg., komm. und eingel. von Caroline Gabbert, Berlin 2009, S. 47–49.

¹⁸ Kathleen Weil-Garris Brandt, Michelangelo a Roma. Il giardino dei Galli, in: *Ausst.-Kat. Florenz 1999* (Anm. 7), S. 349–351, hier S. 350 mit Kat.-Nr. 53.

allgemein angenommen wird, um die neue Residenz des Kardinals handeln, den Palazzo Riario, später nur noch *Cancelleria* (Kanzlei) genannt und damals wie heute einer der größten und beeindruckendsten Renaissance-Paläste der Ewigen Stadt. Obschon in den 1490er-Jahren noch eine Baustelle, beherbergte er damals einige der aufsehenerregendsten Antiken Roms, unter anderem die über vier Meter hohe *Melpomene*, heute ein Highlight des Pariser Musée du Louvre.¹⁹ Als die kolossale Theatermuse (ihr ergänztes Attribut ist die tragische Maske) erstmals gezeichnet wurde, hatte sie ihren Ort im Innenhof des Riario-Palastes (Abb. 4).²⁰

Das wird kein Zufall gewesen sein. Der Hausherr war, man kann es nicht anders sagen, ein Theaterenthusiast durch und durch. Er gehörte dem Zirkel von Giulio Pomponio Leto (1428–1498) an, der die Wiederbelebung des antiken Dramas nach Kräften betrieb.²¹

Zu diesem Zweck förderte der Kardinal Übersetzungen von Theaterstücken, ließ Bühnen errichten und stattete Aufführungen aus. Mehr als einmal agierte Riario als eine Art Theaterimpresario *avant la lettre*; er schrieb sogar selber ein Stück. Und mehrfach schon diente sein vormaliges Domizil als Theaterkulisse.²² Die *Cancelleria*



4. *Melpomene*, 1. Jahrhundert v. Chr. (?), Marmor, Höhe: 458 cm, u. a. rechter Arm, Hände und Maske ergänzt, Paris, Musée du Louvre

¹⁹ Inv.-Nr. MR 269 (Ma 411), <https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/clo10277748> [letzter Zugriff: 11.09.2021]. Vgl. Michaela Fuchs, *Untersuchungen zur Ausstattung römischer Theater in Italien und den Westprovinzen des Imperium Romanum*, Mainz 1987, S. 5–11 mit Kat.-Nr. EII3.

²⁰ Flavia De Nicola, Nuove acquisizioni sulla prima attività romana di Michelangelo Buonarroti connessa con l'Umanesimo dei Pomponiani, in: *Icoxilòpoli* 2 (2020), S. 605–636, hier S. 614–615 mit Anm. 77.

²¹ Siehe hierzu Vladimiro Zabughin, *Giulio Pomponio Leto. Saggio critico* [...], 2 Bde., Rom 1909–1912, Bd. 1, S. 225–229.

²² Heinz Kindermann, *Theatergeschichte Europas*, Bd. 2: *Das Theater der Renaissance*, Salzburg 1959, S. 36.

sollte alles dies noch in den Schatten stellen:²³ Im 15. Jahrhundert nahm man an, dass sie auf den Ruinen des Pompeius-Theaters errichtet wurde, des ersten dauerhaften, aus Stein gebauten römisch-antiken Theaters überhaupt. Als sicher gilt, dass Riarios neue Residenz ein Theater umfassen sollte, und zwar als baulich integralen Bestandteil und wahrscheinlich im Innenhof. Allerdings blieb der Plan aus verschiedenen Gründen, denen hier nicht weiter nachgegangen werden kann, unausgeführt. Mit an Sicherheit grenzender Wahrscheinlichkeit ist jedenfalls anzunehmen, dass Michelangelos *Bacchus* als Personifikation des mythologischen Erfinders und Protektors des Theaters im Innen- beziehungsweise Bühnenhof des Palastes repräsentativ Aufstellung nehmen und solcherart die Rolle des *genius loci* verkörpern sollte.

Doch dazu sollte es, wie oben angedeutet, nicht kommen; damit zum zweiten offenen Punkt, der Annahmeverweigerung. Es gibt hinreichend Anlass anzunehmen, dass der Kardinal ›seinen‹ *Bacchus* zurückwies, weil ihm dieser, salopp gesagt, nicht gefiel – oder nicht gefallen durfte. Kaum wird es sich dabei um eine Ablehnung des ikonografischen Themas an sich gehandelt haben. Vielmehr wird der Grund entweder im Stil, im Darstellungsmodus der Götterstatue liegen oder aber in einem mehr oder weniger unerwarteten Umschlag der Rahmenbedingungen – womöglich sogar des kirchenpolitischen Klimas (dazu weiter unten). So oder so, der Schlüssel wird in Riarios Sinneswandel liegen.

Zu diesem Problem können hier nur cursorische Annäherungsversuche unternommen werden; zunächst zur ästhetischen Frage: Eine verführerische Fantasie wäre es, sich vorzustellen, dass Riario – wie später der viktorianische Autor John A. Symonds (1840–1893) – beim Betrachten der *all'antica*-Skulptur dachte, *cum grano salis* versteht sich: »If Michelangelo meant to carve a Bacchus, he failed; if he meant to imitate a physically desirable young man in a state of drunkenness, he succeeded.«²⁴

Doch zurück zu den Fakten: Wahr ist, dass Riarios Palast nicht nur seine private Wohnstatt war, sondern, wie schon der Rufname nahelegt, zugleich die offizielle Residenz des *camerlengo* und damit de facto Amtssitz des Heiligen Stuhls (*de jure* ist er es erst seit 1517, seit der Riario abgezwungenen Konfiskation – aber das ist wieder ein anderes Thema). Man wird jedenfalls nicht fehlgehen, an diesem Ort in Fragen des *decorum*, also hinsichtlich Schicklichkeit und Angemessenheit, aber auch in puncto Dezenz höchste Maßstäbe anzulegen. Dass Michelangelos *Bacchus* mit diesem Anspruch konfigurierte, dürfte auf der Hand liegen. Wie schon von

²³ Siehe hier und im Folgenden Christoph Luitpold Frommel, Raffaele Riario, la Cancelleria, il teatro, e il ›Bacco‹ di Michelangelo, in: Ausst.-Kat. Florenz 1999 (Anm. 7), S. 143–148, hier S. 146.

²⁴ John A. Symonds, *The Life of Michelangelo Buonarroti Based on Studies in the Archives of the Buonarroti Family in Florence* [1893], 2 Bde., 2. Aufl., New York 1893, Bd. 1, S. 61.

Zeitgenossen des Cinquecento und erst recht von der Forschung seit dem 19. Jahrhundert immer wieder betont, sei der *Bacchus* allzu profan aufgefasst,²⁵ beirrend androgyn,²⁶ mit einem »Übermaß an Fettgewebe unter der Haut« aufgepolstert.²⁷ Er wirke naturhaft,²⁸ wild,²⁹ frivol,³⁰ ja in seiner Aufmachung als Torkelnder nachgerade peinlich und unanständig,³¹ wenn nicht gar lächerlich und verweichlicht.³² Als aufgedunsener Schlemmer und Trinker, der mit einer Weinschale daherkomme, wurde er sogar als brutal und vulgär wahrgenommen.³³ Mit einem Wort aus dem Theaterjargon: allzu outriert, also übertrieben, überzeichnet.

Aber was genau lässt den Griechengott wie einen über die Stränge schlagenden »nackte[n] junge[n] Kerl«³⁴ von virilen »achtzehn Jahren«³⁵ erscheinen? Wieso wirkt er so wenig *godlike*?³⁶ Nun, am olympischen *code of conduct*, vor allem aber an der älteren Kunstkonvention gemessen, muss Michelangelos *Bacchus* tatsächlich anti-klassisch wirken, um nicht zu sagen: wie eine Parodie seiner selbst.³⁷ Berauschtigkeit und Kontrollverlust bis in die Glieder haben von ihm Besitz ergriffen. Sein kontrastisches Stehen ist eigentlich gar keins. Man hat dem Gott daher schon die Kategorie der Standfigur strittig gemacht und seine Haltung »eine Art Persiflage« oder gar »Verhöhnung« genannt.³⁸ Kalauernd ließe sich von einer Schwangfigur sprechen.

25 Raffaele Maffei da Volterra (1451–1522): »quamquam profanum ut tamen operosum Bacchi signum«; zit. nach Frommel 1999 (Anm. 23), S. 147.

26 Vasari 2009 (Anm. 17), S. 47: »In dieser Figur [*Bacchus*] sieht man, daß er [Michelangelo] eine Art Mischung herrlich gelungener Gliedmaßen angestrebt hat und dabei vor allem die jugendliche Schlankheit der männlichen Figur in Verbindung mit den fleischigen Rundungen eines weiblichen Körpers eingefangen hat [...]«. Vgl. Rona Goffen, *Renaissance Rivals. Michelangelo, Leonardo, Raphael, Titian*, New Haven, CT / London 2002, S. 99 (»bigendering«).

27 Acidini Luchinat 2010 (Anm. 11), S. 50.

28 Kauffmann 1951 (Anm. 10), S. 141 (»Menschenbild als Naturwesen«).

29 Palumbo 2016 (Anm. 14), S. 9 (»un aspetto ferino«).

30 Frommel 1999 (Anm. 23), S. 147.

31 Howard Hibbard, *Michelangelo*, New York / London 1974, S. 41 (»disconcerting«); Ralph Lieberman, Regarding Michelangelo's ›Bacchus‹, in: *Artibus et Historiae* 22 (2001), Nr. 43, S. 65–74, hier S. 65 (»indecorous«).

32 Goffen 2002 (Anm. 26), S. 101 (»ridiculous and effete«).

33 Wölfflin 2020 (Anm. 11), S. 72; Edgar Wind, *Heidnische Mysterien in der Renaissance*, Frankfurt am Main 1987, S. 206.

34 Wölfflin 2020 (Anm. 11), S. 71. Vgl. Symonds 1893 (Anm. 24), S. 59–60 (»terrestrial young man«).

35 Siehe Condivi 2018 (Anm. 17), S. 37.

36 Vgl. Johannes Wilde, *Michelangelo. Six lectures* [...], hg. von John Shearman und Michael Hirst, New York 1991, S. 33 (»not the image of a god«).

37 Vgl. zum Beispiel Goffen 2002 (Anm. 26), S. 102 (»the Bacchus echoes the parodistic interpretations«).

38 Vgl. Kauffmann 1951 (Anm. 10), S. 141–144; Kerstin Schwedes, ›Historia‹ in ›statua‹. *Zur Eloquenz plastischer Bildwerke Michelangelos im Umfeld des Christus von Santa Maria sopra Minerva in Rom*, Frankfurt am Main / Berlin / Bern 1998, S. 156; Zöllner / Thoenes / Pöpper 2014 (Anm. 7), S. 26.



5. Michelangelo, *Bacchus*, 1496/1497,
Detail der Tierfratze, Marmor,
Florenz, Bargello, Aufnahme vor 1950

Offensichtlich ist jedenfalls, dass Gleichgewichtsstörungen in Folge von Weinkonsum dem Jüngling ein Höchstmaß an Energie abfordern, um weder den Muskeltonus noch das Equilibrium zu verlieren. Die Aktskulptur tritt als Balanceakt auf. Den Höhepunkt der statischen Krisis stellt das scheinbar leichte, in Wahrheit leichtsinnige Jonglieren mit der Weinschale dar.³⁹ Auf sie richten sich *Bacchus'* rollende Augen; der schiefe Blick kann die *tazza* kaum fixieren. Mühsam nur gelingt es dem Gott, die Schale zu heben. Sein Gesichtsausdruck gibt dabei zu erkennen, dass die Angst, den geistreichen Trank zu verschütten, nicht unberechtigt ist. Obendrein scheint der geöffnete Mund das Unterfangen noch lallend zu vertonen. Kurz, *Bacchus* führt sich auf, als verlöre er sich in den »Ungebundenheiten des [...] Karnevals«, ja »als sei er in der Taverne.«⁴⁰

Und man wird hinzusetzen können: Wie der Herr, so's Gescherr! Werfen wir einen Seitenblick auf den *Bacchus*-Begleiter, der sein Beinchen lasziv auf einen Baumstamm gelegt hat. Mit Hörnern, Spitzohren und Bocksbeinen sowie einem (heute abgebrochenen) Schwänzchen ausgestattet, wirkt er geradezu schelmenhaft. Der kecke Satyr erscheint zu einem veritablen Nebenthema der Skulpturengruppe aufgewertet, zeigt eine ins Artistische gewendete Körperhaltung und sucht – auch das ist Vorbildlos sowohl in der antiken als auch in der frühneuzeitlichen Kunst – regelrecht Hautkontakt zu seinem Herrn. Von standesgemäßem *social distancing* kann nicht die Rede sein.

Schauen wir noch etwas genauer zu: Zwischen dem Gott und dem Dämon klemmt ein Tierbalg. *Bacchus* rafft die Raubtierhaut kraftlos zu einem Knäuel. Der Satyr findet währenddessen in einer Höhlung des Kadavers Weintrauben zum Vernaschen. Beides, das Entgleiten des Balgs und das Stibitzen der Früchte, bleibt

³⁹ Siehe zum Beispiel Walter Löffler, *Haltung und Bewegung als Ausdruckssprache bei Michelangelo. Das Vokabular und seine Verwendung*, phil. Diss., Universität Tübingen 1987, S. 160 (»Jongleur«).

⁴⁰ Mackowsky 1925 (Anm. 9), S. 29, S. 31. Frommel 1999 (Anm. 23), S. 146, denkt sich *Bacchus* als einen Berauschten, der im Begriff ist, zu einem ekstatischen Tanz sein Bein anzuheben. Für eine ähnliche Deutung siehe Risaliti / Vossilla 2007 (Anm. 7), S. 92. Zum *furor* als Motiv(ation) siehe zum Beispiel Charles H. Carman, Michelangelo's »Bacchus« and Divine Frenzy, in: *Source* 2 (1983), Nr. 4, S. 6–13.

Bacchus unentdeckt. Auch, dass auf dem felsartigen Sockel wie zufällig der fratzen-, oder besser: maskenartige Tierkopf zu liegen kommt, entgeht offenkundig seiner Aufmerksamkeit (Abb. 5).⁴¹ Nicht aber der *Condivis* (1553):

»Auf dem linken Arm trägt er [*Bacchus*] das Fell eines Tigers, des Tiers, das ihm geweiht ist, zum Zeichen dafür, dass er sich an den Trauben ergötzt. Michelagnolo [sic!] machte aber mehr das Fell als das Tier selbst, womit er bedeuten wollte, dass derjenige, welcher sich vom Geschmack und vom Appetit auf diese Frucht und ihren Saft dermaßen hinreißen lässt, am Ende dadurch das Leben verliert.«⁴²

... *Riarios verhinderte Dionysien und ...*

KARDINAL: Wir sind im Vatikan etwas übersättigt vom Anblick antiker Statuen. Ich freue mich, daß ich jetzt einmal eine aus Fleisch und Blut zu sehen bekomme.

(Jean Cocteau, *Bacchus*, I, 6)

Ließe sich im Blick auf das Motiv des abgezogenen Tiergesichts außer an die moralisierende Verteufelung von Alkoholgenuss und Rauschzuständen nicht auch an eine karikierende Variante der klassischen Theatermasken denken? Wer weiß, vielleicht sollte das animalische Antlitz eine schamlos witzige Replik auf die tragische *Melpomene* darstellen – *Bacchus'* verhinderter Nachbarin im Theaterhof?

Fest steht jedenfalls, *Bacchus'* Sorge bleibt trotz aller Nebenthematiken (Satyr, Tierbalg / Maske) wie in einem eingefrorenen Moment – man könnte modern von einem *still* sprechen – auf seine Schale fokussiert. Mehr noch, das Gefäß wird im Kompositorischen regelrecht zum entscheidenden »Zünglein an der Waage«:⁴³ Denkt man es sich weg (oder entfernt man es mitsamt des rechten Unterarms, wie mutmaßlich für das zeitweilige Arrangement im Galli-Garten geschehen),⁴⁴ so fehlt dem Tauselnden das Widerlager seiner Rotation. Die Weintasse ist es, die ihn einen Moment lang stabilisiert. Vordergründig fungiert die *tazza* solcherart als Attribut.⁴⁵ In Wirk-

⁴¹ Vgl. Charles de Tolnay, *The Youth of Michelangelo* [1943], 2. überarb. Aufl., Princeton, NJ 1947, S. 143.

⁴² *Condivi* 2018 (Anm. 17), S. 37. Vgl. dagegen für andere Identifikationen des Tiers Pöpper 2021 (Anm. 7), S. 21 mit Anm. 73.

⁴³ Kauffmann 1951 (Anm. 10), S. 143. Vgl. Schwedes 1998 (Anm. 38), S. 157–158.

⁴⁴ Dieses Problem kann hier nicht vertieft werden; siehe Pöpper 2021 (Anm. 7), S. 13–15.

⁴⁵ Siehe zum Beispiel Umberto Baldini, *The Complete Sculpture of Michelangelo*, London 1982, S. 38–39.

lichkeit aber ist sie darüber hinaus dazu bestimmt, die Funktion eines randvoll mit Bedeutsamkeit gefüllten *containers*, kurz eines Sinnbildes, zu übernehmen.

Wir erinnern uns: Laut Condivis Nachricht aus erster Hand handelt es sich bei *Bacchus'* ekstatischem Treiben – oder sollte man sagen: Umtrieben – um nicht weniger als das Spiel(en) um Leben und Tod. Das Gefäß des Giftes, sprich des Weins, ist folgerichtig nicht nur Utensil, sondern die ikonografische Pointe, gewissermaßen das in die Höhe gereckte Emblem von Michelangelos bacchantischem Plot. Man könnte auch sagen: der dramaturgisch hintersinnige Clou von Riarios – verhinderten – Dionysien.

Das (ver-)leitet zu einer weiteren Frage, eigentlich einer Assoziation nur: Ließe sich in Hinsicht auf dieses Detail nicht entfernt an William Shakespeares (1564–1616) *Hamlet* denken, konkret an die Friedhofsszene (V, 1), in welcher der Protagonist in die Augenhöhlen des ähnlich ikonisch gebrauchten Schädels Yoricks blickt und sodann beginnt, über Existenzielles zu monologisieren?

Nun, vielleicht geht das zu weit. Allerdings scheint mir eine daran anschließende interpretatorische Schlussfolgerung unausweichlich, ja fast schon logisch: Versteht man *Bacchus'* Schale als das, was sie zweifellos ist, nämlich ein theatral inszeniertes Vehikel der Ostentation, so müsste man auch die Statue des Theatergottes selbst als das Abbild jenes Mimen ansehen, der, auf der Bühne des Palastes, eben nicht *Bacchus ist*, wohl aber den *Bacchus gibt*. Insofern könnte *Bacchus* (gemeint ist nun die in der Tat ganz *vivace*, lebendig aufgefasste Statue) nicht nur den Theatergott an und für sich, sondern – auch – das schauspielerische Momentum (s)eines Protagonisten petrifizieren. Wenn man so will: *Bacchus* als doppeltes Theateridol.⁴⁶

Und ja, womöglich gibt Michelangelos Akteur den *Bacchus* etwas outriert: Nicht wirklich *godlike*, sondern nach Art eines Bühnendarstellers, der ja nicht betrunken *ist*, wohl aber einen Betrunkenen *spielt* – was meist zu Überzeichnungen führt (man denke etwa an den sympathischen Butler James aus dem in Deutschland beliebten Fernseh-Sketch *Dinner for One, oder: Der 90. Geburtstag* [1961/1963]).⁴⁷ So wird aus dem imitierten Schwanken ein Schwank, aus der distinguierten Pose eine Posse. *Bacchus* (gleichwie James) fällt, ja ›stolpert‹ regelrecht aus der Rolle.⁴⁸

⁴⁶ Auf das Problem des fehlenden Penis kann nicht weiter eingegangen werden. Nur so viel: Es gibt gute Gründe anzunehmen, dass Michelangelo seinen *Bacchus*(-Mimen) auch in diesem Detail vollkommen und vollständig geschaffen hat. Später, konkret für das Arrangement im Galli-Garten, aber könnte er außer den rechten Arm auch den Penis abgeschlagen haben, um solcherart die Illusion einer antiken Statue zu erzeugen. Der Arm wurde später wieder angefügt, der Penis blieb eine geglättete Fehlstelle; siehe hierzu Pöpper 2021 (Anm. 7), S. 13–15.

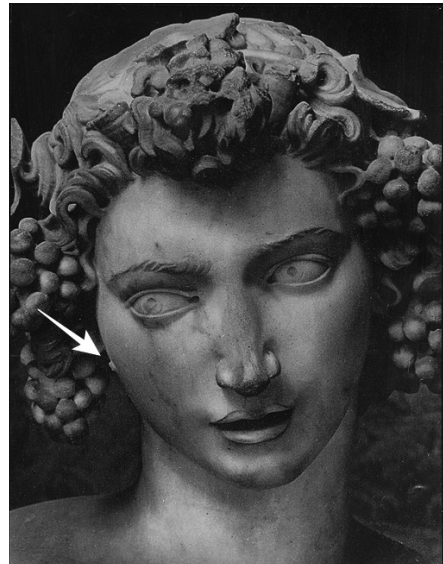
⁴⁷ https://de.wikipedia.org/wiki/Dinner_for_One [letzter Zugriff: 31.12.2020].

⁴⁸ Martin Weinberger, *Michelangelo, the Sculptor*, 2 Bde., London / New York 1967, Bd. 1, S. 63 (›or is he [*Bacchus*] stumbling?«).

Freilich, ob Michelangelo die szenografisch gebrochene Ambivalenz – oder sollte man sagen: die hagiografisch ambivalente Brechung – genauso intendiert hat, wird sich nicht beweisen lassen. Gleichfalls muss Spekulation bleiben, ob er mit seinem *Bacchus* gar ein Sinnbild des neuzeitlichen Theaters schlechthin schaffen wollte, eines Renaissance-Theaters in Champagnerlaune gewissermaßen. Ich halte es jedenfalls nicht für unmöglich.

Zur Bestärkung meiner Hypothese sei am Rand auf einen besonderen Gesichtspunkt hingewiesen. Gemeint ist das Muttermal, das *Bacchus*' rechte Wange ziert, oder besser gesagt: entstellt (Abb. 6).⁴⁹ Denn einem Gott steht eine solche Befleckung nicht gut zu Gesicht. Wie jeder kosmetische Defekt ist der Pigmentnävus ein Marker der Unvollkommenheit – und dies ist eine Domäne des (Allzu-)Menschlichen. Als Schönheitsfehler des Mimen wirkt das Mal demaskierend.⁵⁰ Es sprengt wortwörtlich punktuell die Identifikation und verweist solcherart auf das Rollenspiel an und für sich.⁵¹

Verlassen wir nun diesen – das sei nochmals betont: dem Grunde nach unbeweisbaren – Theater(t)raum und kommen zum dritten offenen Punkt, der Frage, weshalb der Kardinal sich der Skulptur entledigte und sie seinem Nachbarn überantwortete. Mehr als einen Fingerzeig können wir hierzu leider nicht geben: Im



6. Michelangelo, *Bacchus*, 1496/1497,
Detail des Gesichts mit Muttermal (Pfeil),
Marmor, Florenz, Bargello,
Aufnahme vor 1950

49 Vgl. Symonds 1893 (Anm. 24), S. 60: »Nothing [...] could be less godlike than the face of Bacchus. It is the face of a not remarkable good-looking model.«

50 Vgl. dagegen Paul Barolsky und Ralph Lieberman, Michelangelo's Mole, in: *Source* 24 (2005), Nr. 3, S. 36–37 (hier wird das »tiny mole« als selbstreferentieller Verweis des Bildhauerwerks auf seine Gemachtheit verstanden) und Risaliti / Vossilla 2007 (Anm. 7), S. 79–93 (hier wird der »neo« mythologisch ausgedeutet).

51 Michelangelos *Bacchus*-Model, oder besser: -Mimen näher fassen zu wollen, bleibt ein fragwürdiger Ehrgeiz, vgl. Mackowsky 1925 (Anm. 9), S. 30 (einer jener »jungen Männer aus dem Sabinergebirge«, die ausgestattet seien mit dem »obstartige[n] Glanz [...] schön gebräunte[r] Haut« und einer »lässig-träumerische[n] Art ihrer Bewegungen«) oder Baldini 1982 (Anm. 45), S. 39 (jener florentinische »young man who had served as model for the figure in the Santo Spirito Crucifix«).

Sommer, genauer im Juni des Jahres 1497 hatte sich die kirchenpolitische Situation in der *urbs* und im Kirchenstaat empfindlich gewandelt. Nachdem der Lieblingssohn Papst Alexanders VI., Juan Borgia (1476 / 1478–1497), Herzog von Gandía, gemeuchelt worden war (man fand seinen von Stichwunden verstümmelten Leichnam im Tiber), reagierte sein Vater überraschend, vor allem überraschend schnell – und zwar mit einem eilig einberufenen Konsistorium. Dessen, fast möchte man sagen: reumütige Resolution, obgleich nie als Bulle publiziert, rechnet die Kirchengeschichte zu den wichtigen Etappen der Reform um 1500.⁵² Konkret wurde dekretiert, was sich ändern musste: Der Luxus der kardinalizischen Paläste und Lebenshaltung sollte fortan rigide beschränkt werden. Weltliche Lustbarkeiten seien auf den Index zu setzen. Auftritte von Zauberern, Musikern und Komödianten sollten unterbleiben. Und schlussendlich: Der Besuch von Theateraufführungen sei für Kardinäle unschicklich und gehöre strikt verboten.

Es ist das Verdienst Erin Sutherland Minters (2014), zuerst mit Nachdruck auf dieses Faktum und seine Relevanz für *Bacchus'* Schicksal aufmerksam gemacht zu haben: »This was the wrong time for the cardinal [Riario] to enrich the theatrical venue at the heart of his extravagant new palace with Michelangelo's large-scale, tipsy ›Bacchus‹ [...]«. ⁵³ Zwar erlosch das Interesse Alexanders VI. an Reformen so schnell wie es entstanden war. Doch im Sommer des Jahres 1497 war das Timing denkbar schlecht. Just auf dem Höhepunkt des päpstlichen Aktionismus wurde die Skulptur vollendet (nachweislich vor dem 1. Juli).⁵⁴ Riario, wollte er als *camerlengo* für seinen ›Chef‹ nicht untragbar werden, musste professionell und unverzüglich handeln. Etwas anderes als die sprichwörtliche Notbremse zu ziehen, war kaum möglich. Er zahlte rasch die letzte Rate an Michelangelo (dokumentiert für den 3. Juli),⁵⁵ nahm das ›gottlos‹ schauspielernde Theateridol aber nicht in Besitz, sondern entledigte sich seiner ohne viel Aufhebens zu verursachen – und das gerade noch rechtzeitig, bevor *Bacchus* in Riarios Palast umziehen und seinen bühngerechten Einstand geben konnte.

⁵² Siehe Jürgen Dendorfer, ›Habita ... plenissima informatione‹. Zur Kurienreform Papst Alexanders VI. (1497), in: Arndt Brendecke (Hg.), *Information in der Frühen Neuzeit. Status, Bestände, Strategien*, Münster 2008, S. 83–108, hier S. 83–84.

⁵³ Erin Sutherland Minter, Discarded Deity. The Rejection of Michelangelo's ›Bacchus‹ and the Artist's Response, in: *Source* 28 (2014), Nr. 3, S. 443–458, hier S. 455.

⁵⁴ Siehe Weil-Garris Brandt / Baldini 1999 (Anm. 16), S. 444.

⁵⁵ Siehe Hirst 1981 (Anm. 16), S. 593.

Und so: Riarios Ruf war gewahrt; Michelangelo blieb nichts anderes übrig, als eine gute Miene zum bösen Spiel zu machen; und Galli in der Rolle des lachenden Dritten durfte sich freuen. Kurzum, der Skandal war abgewendet, Riarios Dionysien gescheitert und *Bacchus* als doppeltes Monument des Theaterwesens abgesetzt.

... ein verräterisches Requisit

Wenn ich Recht habe, sieht man *Bacchus*' Schalenrequisite die intendierte Denkmalshaftigkeit deutlich an – und es ist merkwürdig, dass auch dies von der Michelangelo-Forschung bislang unbeachtet blieb. Weder ist die *tazza* eine typische Kyxlix noch ein Kantharos. Der Tassenkörper sei hierfür – ich wiederhole Heinrich Wölfflins (1891) Worte – allzu »derbbäuchig« und »grobprofilirt«. ⁵⁶ Was zweifellos richtig ist: Besonders im Vergleich mit der nahezu unüberbietbaren (Illusion von) Weichheit des jugendlichen Körpers, der technischen Perfektion und Schärfe sowohl in der Detailbehandlung als auch in der Konturierung einer Vielzahl ergiebiger Ansichten, ⁵⁷ im Vergleich also zur auf Allansichtigkeit rechnenden bildhauerischen Elaboriertheit des *Bacchus* wirken die flachen, breiten Henkel seiner Schale reichlich ungelent und grobkantig sowie ihre gestanzten anmutenden Rosettenornamente uninspiriert und monoton.

Alles das sollte nicht verwundern, ließe sich sofort einwenden: Die *tazza* sei eben etwas frei Ersonnenes, ein Kunstgefäß eigenen Rechts, dazu ein marmornes Bildhauerwerk, kein dünnwandiges Töpferprodukt. Außerdem kalkuliere sie, ökonomisch betrachtet, auf Fernsicht und spare sich daher unnötige Finessen. Letzteres Argument kann aber nicht verfangen. Denn es müsste – sogar eher noch – auch für *Bacchus*' Kopfputz aus Efeu- und Weinlaub gelten. Dieses absichtsvoll (über-)wichtig gestaltete und deshalb etwas derangiert wirkende, gleichwohl aufwendig drapierte Gebinde – es stellt, wenn man so will, ein naturnahes Minimalkostüm dar – ist im hohen Maß verfeinert und delikats ausgeführt – man beachte nur die stupend *à jour* gearbeiteten, nahezu vollrunden Trauben.

Ich möchte daher eine andere Interpretation vorschlagen: Wäre es nicht möglich, ja nach den oben angestellten Beobachtungen sogar glaubhafter, dass die *tazza* bewusst als ein robustes Theaterrequisit erkennbar sein sollte? Ihre Faktur sollte uns jedenfalls nicht verdächtig scheinen – wie etwa noch Edgar Wind (1958), der sie als

⁵⁶ Wölfflin 2020 (Anm. 11), S. 71.

⁵⁷ Vgl. Poeschke 1992 (Anm. 7), S. 75.



7. a/b Rom, Palazzo Riario/della Cancelleria, 1480/1490, Fassadentravée im Piano nobile und Wappen des Kardinals Raffaele Riario

eine »ungeschickte Restauration« ansah.⁵⁸ Ich möchte gewissermaßen das Gegenteil vorschlagen. In meinen Augen beweist die *tazza* geradezu den Esprit ihres Schöpfers, ist, wenn man so will, typisch michelangelesk: Verstanden als Requisite, steht sie ebenso hintersinnig wie auch programmatisch für die uneigentliche, tropische Lesart des *Bacchus* als Bacchus-Mime. Sie instrumentiert ihn zur Theaterfigur.

Hinzu kommt Folgendes: Das nach Winds Überzeugung »geschmacklose« Rosettenornament scheint mir nicht zur »bloßen Dekoration« angebracht.⁵⁹ Es fungiert vielmehr als ein ebenfalls feinsinniger, diesmal heraldischer Verweis auf die wortwörtlich spielerische Ambivalenz des *Bacchus*. Ein Zufall wird es jedenfalls nicht sein, dass die archaischen *rosette* dem Wappenzeichen der Riario, der Rosenblüte, ähneln (Abb. 7 a/b). Riario-rose sind am Baudekor (zum Beispiel an Fensterädikulen, am Balkon, an Kapitellen) und im Raumschmuck der *Cancelleria* (zum Beispiel in den Kassettendecken, aber auch auf dem Tafelgeschirr) omnipräsent.⁶⁰ Verstanden als requisitäre Wappen-*tazza*, beweist sie nicht nur die Authentizität der Schale (denn

⁵⁸ Wind 1987 (Anm. 33), S. 206–207. Diese Auffassung blieb eine Mindermeinung und darf heute als widerlegt gelten. Vgl. bereits Tolnay 1947 (Anm. 41), S. 142 (»of the same marble«); siehe jetzt Pöpper 2021 (Anm. 7), S. 29–30.

⁵⁹ Wind 1987 (Anm. 33), S. 206–207.

⁶⁰ Die Identifikation der Rosetten mit Riario-Rosen wurde zuerst geäußert von Kathleen W. Christian im Rahmen ihres Vortrags »Cardinal Riario, Michelangelo's ›Bacchus‹, and the Antique. A New Proposal«, gehalten im Mai 2012 auf der Tagung *Michelangelo and His World in the 1490s* am Metro-

infolge von Condivis und Vasaris oben angedeuteten *fake news* musste man bis in die 1980er-Jahre, konkret bis zu einem Archivfund von Bankdokumenten, Galli für den Auftraggeber der Statue halten).⁶¹ Vielmehr bietet das Gefäß den entscheidenden Hinweis auf *Bacchus'* theatralische Doppelrolle: Der ›göttliche‹ Mime bespielt offenkundig ein Riario-Service, ein vielleicht eher metallenen denn keramisch zu denkendes, jedenfalls zeitgenössisches (Fundus-)Objekt.

Nachspiel: Cocteaus Bacchus-Illustrationen

Ich gestehe, daß mich die Feigenblätter der Statuen im Vatikan schockiert haben.
Dagegen hätte ich es normal gefunden, daß man die Edelsteine des
Kirchenschatzes unter Feigenblättern versteckte...
(Jean Cocteau zu seiner Arbeit am *Bacchus*, 1952)⁶²

Soweit zur Interpretation von Michelangelos *Bacchus* als Theaterfigur und der Kontextualisierung seiner *tazza* als Requisit (sowie seines Kopfputzes als Kostüm). Kommen wir nun, wie oben angekündigt, abschließend auf Cocteaus *Bacchus* zurück. Mag auch die Konstellation von Protagonist (Bacchus-Mime) und Antagonist (Kardinal), aber auch dessen redliches Bestreben, die Tragödie abzuwenden (im Stück legt der Kardinal Hans einen Widerruf und den Umzug in ein Kloster eindringlich ans Herz), durchaus Parallelen zu Michelangelos abgewendeten ›*Bacchus*-Skandal‹ aufweisen, so wäre es doch schier abwegig, eine direkte Bezugnahme von Cocteaus Reformationsstück auf die oben skizzierte römische Episode des späten Quattrocento zu unterstellen. Das sei hier keinesfalls insinuiert.

Anders verhält es sich mit des Dichters Grafiken: Die 1954 vom Münchner Verlag Kurt Desch veranstaltete Übersetzung des *Bacchus* wurde vom Autor mit zehn Illustrationen, eigentlich binnenzeichnungsfreien Strichbildern versehen. Später, 1957, erschienen für eine zweibändige Anthologie im Pariser Verlag Bernard Grasset auch Farblithografien zum Stück; eine davon zierte noch die aktuelle französische Buchhandelsausgabe.⁶³ Zwar sind Ähnlichkeiten zu Cocteaus älteren Orpheus-Grafiken

politan Museum of Art, New York; siehe den Videomitschnitt unter <https://youtu.be/L9vcs3rfGAI> [letzter Zugriff: 20.01.2021]. Von der Forschung blieb dieser Vorschlag bislang unbeachtet.

⁶¹ Siehe Hirst 1981 (Anm. 16).

⁶² Zit. nach Friedrich Hagen, *Leben und Werk des Jean Cocteau*, 2 Bde., Wien / München / Basel 1961, Bd. 1, S. 214–215.

⁶³ Siehe die oben in Anm. 1 zitierten Ausgaben. Vgl. hierzu Uta Hardegger, *Jean Cocteau (1889–1963). Studien zum graphischen Werk*, Hildesheim / Zürich / New York 2004, S. 474–478. Aktuelle fran-



8. Jean Cocteau, *Bacchus*, 1957,
Lithografie, 225 x 152 mm, unsigniert,
Herstellung: Mourlot Frères, Paris

auffällig (*Orphée*, 1927; Illustrationen 1944).⁶⁴ Doch rekurrieren auch diese letztlich auf michelangeloske Jünglingsgestalten. Cocteau selbst hat mehrfach seine Bewunderung sowohl für Michelangelo als avantgardistisch-rebellische Künstlerpersönlichkeit als auch für dessen viriles Menschen-, oder besser: Männerbild betont.⁶⁵

In Hinsicht auf jenen Steindruck, der Hans als Bacchus-Mimen darstellt, wurde von der Cocteau-Forschung mehrfach allgemein auf Michelangelos *ignudi* der *Sixtinischen Decke* (Vatikanstadt) und vor allem auf den *David* (Florenz) als Vorbilder verwiesen.⁶⁶ Doch scheint, wie zuerst Uta Hardegger (2004) zutreffend bemerkte, einer der Inspirationspfade direkt auf Michelangelos *Bacchus* zurückzuführen – was meines Erachtens in der Gegenüberstellung der Anlitze beziehungsweise Profile tatsächlich unübersehbar ist (Abb. 8). Die Autorin verweist zudem auf cocteausche Keramiken, die – auch das wird man nicht bestreiten können – die Michelangelo-Skulptur, genauer den Deuteragonisten, den spitzbübischen Satyr also, nicht minder wiedererkennbar wiedergeben (Abb. 9 a/b).⁶⁷

zösische Ausgabe: <http://www.gallimard.fr/Catalogue/GALLIMARD/Folio/Folio-theatre/Bacchus> [letzter Zugriff: 12.09.2021]. Vgl. überblicksartig Friedrich Hagen, *Jean Cocteau als Zeichner*, Lizenzausg., o. O. [Gütersloh] o. J. [1960].

⁶⁴ Vgl. Hardegger 2004 (Anm. 63), S. 427–432 mit Abb. 298 und 369.

⁶⁵ Siehe ebd., bes. S. 360–366 und S. 492–493 (mit Nachweisen). Für ein explizites Beispiel siehe Annie Guédras (Hg.), *Jean Cocteau. Erotische Zeichnungen*, Köln 1999, S. 79.

⁶⁶ Andere Illustrationen für das Stück deuten interessanterweise u. a. auf Hans Holbein d. J. (gest. 1543) als Vorlage; vgl. Hardegger 2004 (Anm. 63), S. 475–478. Siehe auch Jean-Jacques Kihm, Elizabeth Sprigge und Henri C. Béhar, *Jean Cocteau. Sein Leben – ein Meisterwerk [...]*, München / Wien / Basel 1970, S. 311.

⁶⁷ Siehe Hardegger 2004 (Anm. 63), S. 477–478 mit Anm. 203.



9. a/b Jean Cocteau, *Faune aux raisins*, 1962, Zierteller, Durchmesser 36 cm, Auflagenwerk (15 Stück), Herstellung: Madeline-Jolly, Villefrance-sur-Mer und Michelangelo, *Bacchus*, 1496/1497, Detail des Satyr, Marmor, Florenz, Bargello

Allein, was folgt aus diesen Beobachtungen? Nun, ich halte es für naheliegend anzunehmen, dass, wenn ein Künstler, vor allem aber ein Dichter unter derart nachvollziehbarer Berufung auf seine Quellen – gewissermaßen wortwörtlich – zitiert, dass ein solcher kunstimmanenter Verweis also nicht bedeutungslos sein wird. Hierzu ein Vorschlag: Mit Cocteaus kongenialer Anverwandlung von Michelangelos schauspielendem *Bacchus*, für dessen *conchetto* das Requisit der Trinkschale konstitutiv ist, bei dieser An-, oder eigentlich: Rückverwandlung für Illustrationen seines Theaterstücks und später für eine flache Schale – eines ›Dekorationsrequisits‹ par excellence – schließt Cocteau gewissermaßen einen bis heute unerkannt gebliebenen Motivkreis.

Freilich, eine Reihe von weiterführenden Fragen sollte sich aus diesen – wohlge-merkt immer noch reichlich hypothetischen – Mutmaßungen erheben: Wer könnte etwa sagen, ob nicht 1497 in Rom die gleichen Fehdebegriffe getauscht wurden wie 454 Jahre später in Paris: ›Gotteslästerung!‹, ›Unbildung!‹. Und hat Cocteau womöglich die Maskerade, in die er seinen Protagonisten Hans kleidete, in Michelangelos *Bacchus*(-Mimen) präfiguriert gesehen? Hat er von dem historischen Konflikt zwischen dem die Grenzen des *comme il faut* übertretenden Künstler und dem die dogmatische Staatsräson wahrennden Kardinal gewusst? Und, wichtiger noch, hat Cocteau das Theatralische, auch im Sinne von: das aufs Theater Bezogene von

Michelangelos kühnem *statua*-Konzept intellektuell antizipiert, vielleicht geahnt oder auch nur erspürt, als er auf Inspirationssuche für seine *Bacchus*-Illustrationen war? Allesamt Fragen, die ich nicht abschließend beantworten kann. Ich reiche sie hiermit gerne an die Theaterwissenschaft weiter...⁶⁸

Bildnachweis

1 © Theatermuseum der Landeshauptstadt Düsseldorf, Foto: Liselotte Strelow; 2 © Kunsthistorisches Institut in Florenz – Max-Planck-Institut, Foto: Ivo Bazzechi (techn. Retusche: M. Frost, Chemnitz); 3 © Kunsthistorisches Institut in Florenz – Max-Planck-Institut, Foto: Roberto Sigismondi; 4 *Giovinazza di Michelangelo*, hg. von Kathleen Weil-Garris Brandt u. a., Ausst.-Kat. Florenz, Palazzo Vecchio und Casa Buonarroti, Florenz u. a. 1999, S. 146; 5 © Gary Todd / Wikimedia Commons; © Kunsthistorisches Institut in Florenz – Max-Planck-Institut, Foto: Roberto Sigismondi; 6 Ludwig Goldscheider, *Michelangelo. Die Skulpturen*, 2. Aufl., London 1950, Taf. 17 (Pfeil vom Verf. eingefügt); 7 Mit freundlicher Genehmigung von © Roberto Piperno; 8 Jean Cocteau, *Théâtre. Édition ornée par l'auteur [...]*, 2 Bde., Paris 1957, Bd. 2, S. 448/449; 9a https://www.plazzart.com/de_DE/kauf/moderne-kunst/jean-cocteau-faune-aux-raisins-1962-ceramique-originale-signee-369480 [letzter Zugriff: 02.09.2021]; 9b Ludwig Goldscheider, *Michelangelo. Die Skulpturen*, 2. Aufl., London 1950, Taf. 17

68 Systematische, untereinander stark unterschiedliche Analysekategorien der ›Theaterdinge‹ probieren zwei jüngere Publikationen, auf sie sei hier cursorisch verwiesen: Kathi Loch, *Dinge auf der Bühne. Entwurf und Anwendung einer Ästhetik der unbelebten Dinge im theatralen Raum*, Aachen 2009, bes. S. 22–27, S. 41–59, und Markus Joss, Die Menschen werden mechanisch, in: Markus Joss und Jörg Lehmann (Hg.), *Theater der Dinge. Puppen-, Figuren- und Objekttheater*, Berlin 2016, S. 73–93.

Stefan Heinz

Mit Schwert und Fahne. Der Lehenseid als Sujet in der Kunst des Spätmittelalters und der Frühen Neuzeit

In den pandemischen Zeiten virtueller Tagungen und Vorträge muss es nahezu wie eine Ironie erscheinen, dass die Präsenz vor Ort in der Machtkonsolidierung des Spätmittelalters eine übergeordnete Stellung einnahm.¹ In der Tradition der mittelalterlichen Reisherrschaft musste der politische Führer präsent sein, um die landesherrliche Ordnung aufrechtzuerhalten. Zudem funktionierte Herrschaft noch weitgehend nach anderen Gesetzmäßigkeiten hinsichtlich Zeremoniell und Zeichen. Gerd Althoff hat hierzu die vielzitierte Redewendung von den »Spielregeln der Politik« geprägt, die – sehr verkürzt – die Bedeutung von Handlungen, Ritualen und Zeichen in der mittelalterlichen Politik hervorhebt.² Diese durch das moderne Begriffspaar *Performanz* und *Transparenz* beschreibbaren Zeremonien dienten der Sichtbarmachung politischer Handlungen und Inszenierungen.

Der Lehenseid

Ein zentrales Element in dieser Systematik ist die Eidesleistung, als Huldigung oder Lehenseid, die noch im 16. Jahrhundert dem gegenseitigen gesellschaftlichen Verhältnis von Schutz und Trutz gegen Treue und Pflicht funktionierte. Damit steht die

¹ Vorliegender, während der Corona-Pandemie 2020/21 entstandener Beitrag versucht ein historisch ausgerichtetes Themenfeld für die Kunstgeschichte und politische Ikonografie zu erschließen. Die Anmerkungen sind daher bewusst kurz gehalten, wenngleich zu Einzelaspekten zahlreiche weitere Nachweise, besonders aus anderen Fachdisziplinen, möglich wären.

² Gerd Althoff, *Spielregeln der Politik im Mittelalter. Kommunikation in Frieden und Fehde*, Darmstadt 1996.

Übertragung von Machtbefugnissen in einem direkten Kontext, die auf verschiedenen Wegen symbolisiert werden konnte.

Es ist bezeichnend, dass die meisten Publikationen zu dieser Thematik von Historiker*innen stammen, vornehmlich der Rechts- und Ritualwissenschaften sowie Expert*innen für Realien, während die Kunstgeschichte das Thema bislang eher randständig zur Kenntnis genommen hat. Da das Sujet vorrangig in chronikalischen Bildquellen zu finden ist, lag es lange Zeit nicht im Blickfeld einer an Stil- und Zuschreibungsfragen orientierten Forschung. Erst mit dem *Iconic Turn* gelangten auch solche Fragen in die Interessenssphären der Kunstgeschichte, die zuvor wichtige Impulse von den historischen Bildwissenschaften empfangen durfte.³ Wegweisend war sicherlich die Magdeburger Ausstellung *Spektakel der Macht* im Jahr 2008, in welcher der Lehenseid indes nur knapp behandelt wird.⁴

Dabei zählt der Lehenseid zu den historischen Grundbegriffen und meint sehr verkürzt das öffentlich durch einen Schwur versicherte, juristisch gleichwohl bindende gegenseitige gesellschaftliche Abhängigkeitsverhältnis zwischen Lehnsherr und Vasall. Seit dem Frühmittelalter bestand der Ritus, bei dem eine Sache (meist Land), das *Benefizium*, auf Zeit verliehen wurde und sich im Gegenzug die auf Schutz (Herr) beziehungsweise Treue (Vasall) basierende Beziehung konstituierte.⁵ Die Bedeutung des Aktes erklärt seine Präsenz in bildlichen Darstellungen, deren Häufigkeit jedoch im überschaubaren Rahmen bleibt. Zur didaktisch mitunter notwendigen Visualisierung – sei es in Lehrbüchern, sei es in Ausstellungen – wird daher nicht selten auf die wenigen Beispiele zurückgegriffen, die erhalten sind. Eine dieser oft reproduzierten Darstellungen, die den Lehenseid im Spätmittelalter illustrieren, findet sich im sogenannten Lehenbuch Pfalzgraf Friedrichs von 1471, heute im Besitz des Generallandesarchivs Karlsruhe.⁶ Thronend empfängt der Pfalzgraf und Kurfürst Friedrich der Siegreiche den Lehenseid eines Untergebenen, assistiert vom Kanzler

3 Vgl. beispielhaft Heike Schlie, Der Vollzug durch das Bild. Vertrag und Eid als Sakrament, in: Stefanie Ertz u. a. (Hg.), *Sakramentale Repräsentation. Substanz, Zeichen und Präsenz in der Frühen Neuzeit*, Paderborn 2012, S. 117–144.

4 *Spektakel der Macht. Rituale im Alten Europa 800–1800*, hg. von Barbara Stollberg-Rilinger u. a., Ausst.-Kat. Magdeburg, Kulturhistorisches Museum, Darmstadt 2008, S. 170, Kat.-Nr. II.21.

5 Vgl. Karl-Heinz Spieß, Lehenbuch, Lehnregister, in: *Handwörterbuch zur deutschen Rechtsgeschichte*, Bd. 2, Berlin 1978, Sp. 1686–1688; Bernhard Diestelkamp, Lehen, -swesen, Lehnrecht, I. Allgemein, Frankreich und Deutsches Reich, in: Robert-Henri Bautier u. a. (Hg.), *Lexikon des Mittelalters*, Bd. 5, München / Zürich 1991, Sp. 1807–1811.

6 Karlsruhe, Generallandesarchiv, Best. 67, Nr. 1057. Vgl. Konrad Krimm, Das Lehenbuch Pfalzgraf Friedrichs des Siegreichen und seine Miniaturen, in: Volker Rödel (Hg.), *Mittelalter. Schloß Heidelberg und die Pfalzgrafschaft bei Rhein bis zur Reformationszeit* (Schätze aus unseren Schlössern 7), Regensburg 2002, S. 61–74.

und mehreren Höflingen. Der scheinbar bewusst nicht identifizierbare Vasall hebt die Hand zum Schwur und versichert so seine Treue.

So aussagekräftig die Darstellung auch sein mag, sie illustriert einen Sachverhalt, der letztlich vorrangig im Text festgehalten wurde. Bezeichnenderweise ist diese Seite eben nur eine von 373 Pergamentblättern, neben einer weiteren Miniatur, die Friedrich als knienden Stifter vor der Gottesmutter zeigt. Lehenbücher sind Verwaltungsschriftgut, in dem allenfalls, wie im Übrigen ebenso im Karlsruher Exemplar, die Wappen künstlerisch ausgeführt werden.⁷ Dabei ist die schriftliche und bildliche Fixierung bereits das Ergebnis eines kontinuierlichen Prozesses. Als zusätzliche Einschränkung ist zu konstatieren, dass die Karlsruher Miniatur nur das Aktivlehen wiedergibt, also diejenigen Lehen, die der Pfalzgraf vergab. Diese Reduktion ist in der Schriftgattung implementiert. Dementsprechend wird das empfangene Passivlehen, beispielsweise das Reichslehen, nicht dargestellt. Der Umstand, dass der Pfalzgraf es de facto vom Kaiser aufgrund verschiedener Auseinandersetzungen gar nicht erhalten hat, ist damit hinfällig. Jedenfalls übernimmt das bekannte Bild letztlich die Funktion eines Titelblattes im Sinne einer Inhaltsangabe, selbst wenn sie sich erst auf Folio 41v findet.

Gedruckte Titelblätter als visualisiertes Rechtsverständnis

Abseits davon finden wir Illustrationen des Sachverhalts zunächst in Rechtsbüchern im weitesten Sinne. Eine der wegweisenden Bildquellen stammt aus dem 1509 erstmals gedruckten *Laienspiegel*. Der Autor Ulrich Tengler (um 1440–1527) verfasste wohl eines der bedeutendsten Rechtswerke der Frühen Neuzeit, weil er neben römisch-kanonischem Recht auch einheimische Regularien festhielt und diese abseits der – noch heute dem Laien keineswegs sofort verständlichen – juristischen Fachsprache vermittelte.⁸ Die Originalausgabe von 1509 und der 1511 neu aufgelegte *Neü Layenspiegel* erlangten nicht zuletzt wegen ihrer über 30 Holzschnitte Bekanntheit. Geschaffen wurden sie von Hans Schäufelein (um 1485–1539) und einem Meister H. F.

Obwohl für die Neuauflage ein überarbeiteter Druckstock geschaffen wurde, ähneln sich die Darstellungen sehr, so dass man von einer Orientierung am älteren

⁷ Vgl. Woldemar Lippert, *Die deutschen Lehnbücher. Beitrag zum Registerwesen und Lehnrecht des Mittelalters* [1903], Aalen 1970.

⁸ Vgl. den informativen Onlineartikel: Andreas Deutsch, *Laienspiegel*, publiziert am 15.04.2011, in: *Historisches Lexikon Bayerns*, URL: <http://www.historisches-lexikon-bayerns.de/Lexikon/Laienspiegel> [letzter Zugriff: 04.08.2021].



1. Ulrich Tengler, *Layen Spiegel*,
von rechtmässigen ordnungen in
Burgerlichen vnd peinlichen regi-
menten, Augsburg 1509
[VD16 T 337], Titelholzschnitt

Werk ausgehen darf, die eine eigene Ikonografie festigte. Die Bilder sind so komponiert, dass sie den Einstieg über die Rückenfigur im Zentrum schaffen, die zu einer bewusst aufsteigenden Blickführung in Richtung des Kaisers überleitet (Abb. 1). Inhaltlich zeigen beide, wie ein bayerischer Herzog vom Kaiser belehnt wird. Hinsichtlich der Zeitstellung dürfte es sich um Albrecht IV. den Weisen (1447–1508) handeln, der 1505 belehnt worden ist. Den realen Verlauf intendiert die Darstellung nur bedingt, sondern greift tradierte Schemata auf. Immerhin ist die heraldische Verteilung der geistlichen und weltlichen Fürsten im Original getroffen, die bei einigen Raubdrucken, die es in großer Zahl gab, vertauscht worden ist.

Vorbild ist eine Darstellung, die bereits 1493 in den Druck ging. Es ist das Titelblatt des *büch der lehenrecht*, das der Augsburger Notar Jodokus Pflanzmann (um 1430–1497) verfasst hatte.⁹ Seine Arbeit ist eine verkürzte Übersetzung der *libri feudorum*; eines Corpus, der über Umwege letztlich auf eine Handschrift des 12. Jahrhunderts zurückgeht. Zu diesem Druck steuerte der berühmte Maler Hans Burgkmair

⁹ Zur Person und Publikation vgl. Ursula Altmann, Nachwort, in: *Kaiserliches Lehnrecht. Die Libri feudorum in der Fassung des Jodokus Pflanzmann* (Reprint der Original-Ausgabe 1494, Bibliothek seltener Bücher im Neudruck 4), Leipzig 1989, S. 60–74.



2. Jodocus Pflanzmann,
Das buch der lehenrecht,
Augsburg 1493, Titelholzschnitt

(1473–1531) einen Titelholzschnitt bei, der aufgrund seiner Qualität die Publikation aufwerten und selbst ausgesprochen bildwirksam werden sollte. Die Hersteller um den Verleger Erhart Ratdold (1447–1528) wählten die Belehnung des Grafen von Württemberg, Eberhard im Bart, vielleicht wegen dessen Einsatz für die Übersetzung lateinischer und griechischer Texte (Abb. 2).¹⁰

Bei den genannten Drucken ist auffällig, dass keine symbolische Delegation von Objekten stattfindet. Selbst die Fahnen, seien es nun bayerische Wecken oder das Wappen Württemberg-Möpelgart, werden nicht in einer aktiven Handlung übergeben, wengleich ihre Bildpräsenz offensichtlich notwendig erscheint. Die Szenen lassen sich dennoch als ein sogenanntes Fahnenlehen bezeichnen, da ein weltlicher Herrschaftsbereich vom König oder Kaiser übergeben wird. Bei diesem Vorgang kann eine Fahne überreicht werden, wird aber mitunter nur mitgeführt. Die in lexikalischen Einträgen zu findende Verknappung, dass per se weltliche Lehen

¹⁰ *Augsburg macht Druck. Die Anfänge des Buchdrucks in einer Metropole des 15. Jahrhunderts*, hg. von Günter Hägele und Melanie Thierbach, Ausst.-Kat. Augsburg, Diözesanmuseum St. Afra, Augsburg 2017, S. 94–95, Kat.-Nr. 4 (Helmut Zäh). Klaus Graf, Eberhard im Bart und die Herzogserhebung 1495, in: 1495. *Württemberg wird Herzogtum. Dokumente aus dem Hauptstaatsarchiv Stuttgart*, bearb. von Stefan Molitor, Stuttgart 1995, S. 9–38.

mit Fahne, geistliche mit Zepter und Ritterlehen mit Schild vergeben wurden, ist verkürzt so nicht ganz haltbar, zumindest nicht mehr für das 15. und 16. Jahrhundert. Die Variationen werden vielfältiger und die Abweichungen von der Tradition größer.

Varianz trotz Regelwerk: Spätmittelalterliche Bilderchroniken

Diese Beobachtung spiegelt sich in der reichhaltigsten Quellengattung für das Sujet, den Chroniken. Unter ihnen stellt die berühmte *Richental-Chronik* von 1465 wohl eine der bekanntesten dar, die zudem auf eine überaus reiche Forschungsgeschichte zurückblicken kann.¹¹ Die nach dem Chronisten Ulrich Richental (1360–1437) benannte Beschreibung des Konstanzer Konzils (1414–1418) liefert eine sehr ausführliche Schilderung der Ereignisse, die in zahlreichen Varianten überliefert wurde. Was über die Hälfte der Handschriften zusätzlich heute berühmt werden ließ, sind die szenischen Illustrationen, besonders jene, welche die spätmittelalterliche Lebenswelt veranschaulichen – sei es die Alltags-, sei es die Festkultur. Die Abschriften selbst reichen bis ans Ende des 15. Jahrhunderts und variieren im Text teilweise beachtlich.

Doch weichen die diversen Handschriften und Drucke nicht alleine im Geschriebenen voneinander ab, besonders die Illustrationen haben keineswegs die Einheitlichkeit, die bei der Darstellung eines fest gelegten Rituals zu erwarten wäre. Um dies an einem Beispiel festzumachen, sei auf die Verleihung der Regalien an den Mainzer Erzbischof Johann von Nassau (1360–1419) verwiesen. Dass die Texte nicht auf diese Belehnung eingehen, stellt bis in die jüngste Vergangenheit die Historiker*innen vor die Frage, ob der Akt überhaupt stattgefunden hat oder ob Johann nicht schon vorher abgereist war. Besonders bemerkenswert ist vor diesem Hintergrund, dass die Illustrationen nicht auf die Szene verzichten wollen – nur fehlt die Einheitlichkeit in der Bildtradition. Damit werden der Eigenwert der Bilder und die von der bloßen Darstellung des Rituals losgelösten Funktionen als Teil einer erzählerischen Struktur des Gesamtereignisses recht deutlich.

Während im sogenannten Aulendorf-Exemplar, das sich in der Public Library in New York (Spencer Collection, Ms. 32) befindet, vorrangig die erhobene Schwur-

¹¹ Seit 2019 als digitale Edition vorliegend: Ulrich Richental, *Die Chronik des Konzils von Konstanz*, hg. von Thomas Martin Buck (MGH Digitale Editionen 1), URL: <https://edition.mgh.de/001> [letzter Zugriff: 04.08.2021]. Zu den Illustrationen vgl. Gisela Wacker, *Ulrich Richentals Chronik des Konstanzer Konzils und ihre Funktionalisierung im 15. und 16. Jahrhundert. Aspekte zur Rekonstruktion der Urschrift und zu den Wirkungsabsichten der überlieferten Handschriften und Drucke*, phil. Diss., Universität Tübingen 2001, URL: <http://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bsz:21-opus-5203> [letzter Zugriff: 10.03.2023].

hand den Akt verdeutlicht, hält Erzbischof Johann im Konstanzer Exemplar einen Kreuzstab. Seine Begleiter, der Präsentator seiner Mitra und zwei Fahnenträger, bleiben gleich, doch zeigt die New Yorker Federzeichnung neben dem Mainzer Rad den Reichsadler in den Fahnen, während in Konstanz das Familienwappen zu sehen ist. Im Wiener Exemplar (Österreichische Nationalbibliothek, Codex 3044) ist diese heraldische Kombination ebenfalls zu sehen, doch legt der Belehnte hier die Hände auf ein Buch. Zudem fehlt der Vorleser der Bestallungsurkunde ebenso wie der demonstrativ zeigende Schwerthalter des Königs. Im Konstanzer Exemplar (Rosgartenmuseum, Hs1) sowie in der zweiten Prager Fassung (Nationalbibliothek, Codex VII.A.18) wies dieser mit der Schwertspitze auf das Haupt des Herrschers, was allgemein als Achse zwischen Gott und Kaiser verstanden wird.

Dass ähnliche Abweichungen im unteren Register derselben Seite vorliegen, in dem die Belehnung des Adligen Adolf von Kleve (1425–1492) gezeigt wird, deutet auf identische Vorstellungswelten des jeweiligen Zeichners hin. Es gibt somit ein territorial abweichendes Bildverständnis des Rituals. Der Schwur auf dem Codex oder die Bibel ist nicht nur bis heute im Zeremoniell erhalten geblieben, er lässt sich zudem an anderen chronikalischen Bildbeispielen belegen, beispielsweise der *Grandes Chroniques de France* (um 1459) des Künstlers Jean Fouquet (1420–1478/1481). So zeigt eine Miniatur rückblickend König Eduard I. von England (1239–1307) vor Philipp IV. dem Schönen (1286–1314) kniend, der ihm 1286 den Lehenseid für seine in Frankreich gelegenen Besitzungen abnimmt.¹² Philipp hält die für den französischen König typischen zwei Stäbe, neben dem Zepter auch die sogenannte Schwurhand, welche – ähnlich wie das Schwert – die Gerichtsbarkeit symbolisiert.

Wie erwähnt, greift der Merksatz, geistliche Lehensträger würden nur mit dem Zepter belehnt, zu kurz. Arnold Pöschl hat schon 1928 herausgestellt, dass die Zepterbelehnung bei manchen Prälaten wegfiel und »Regalien mit Buch, Handschuh oder anderen Symbolen« übergeben wurden.¹³ So sehen wir im Wiener Exemplar der *Richental-Chronik* den Bischof von Cammin, der gleichzeitig Fahne und Schwert erhält (Abb. 3). Der Text erläutert, dass er das Schwert erhalten habe, weil er ein Herzogtum führe und »richt mit dem Schwert«. Die Begründung mag einleuchten, doch erklärt sie nicht, warum diese beiden Motive ausgerechnet beim Mainzer Erzbischof Johann von Nassau fehlen, der als geistlicher Kurfürst und Reichserzkanzler einer

¹² Paris, Bibliotheque Nationale, ms. fr. 6465, fol. 301v. Cornelia Logemann, Des Königs neue Räume. Genealogie und Zeremoniell in den »Grandes Chroniques de France« des 14. Jahrhunderts, in: Ursula Kundert (Hg.), *Ausmessen – Darstellen – Inszenieren. Raumkonzepte und die Wiedergabe von Räumen in Mittelalter und früher Neuzeit*, Zürich 2007, S. 41–72.

¹³ Arnold Pöschl, *Die Regalien der mittelalterlichen Kirchen* (Festschrift der Grazer Universität 1927), Graz 1928, hier S. 97.



3. Pfalzgraf Hans von Bayern und der Bischof (Magnus?) von Cammin erhalten das Schwert, zwei Register in der *Richental-Chronik*, Wien, Österreichische Nationalbibliothek Cod. 3044, fol. 218

der bedeutendsten Territorialherren des Reiches war. Der Bischof von Cammin wiederum erhält das Schwert unmittelbar in die Hand, ähnlich wie Hans von Bayern (Pfalzgraf von Pfalz-Neumarkt, 1383–1443) im Register darüber, wo es besonders sinnfällig umgesetzt wird, wenn beide Figuren fokussiert gleichzeitig den Schwertgriff umfassen. In diesem Detail findet sich der gesamte Grundgedanke der Translation von Macht mittels eines Zeichens umgesetzt.

Dessen ungeachtet lässt sich konstatieren, dass ein striktes Regularium des Lehenseides für geistliche Fürsten offensichtlich fehlt. Auf dem Reichstag zu Worms 1495 beispielsweise, wo es zu einer immensen Anzahl an Belehnungen kam,¹⁴ wurden alle Fürsten mit der Fahne belehnt, darunter auch der Trierer Kurfürst und Erzbischof Johann II. von Baden (1456/1465–1503). Zwar fehlen

¹⁴ Zur Bedeutung der Reichstage als Orte der Belehnung vgl. Rosemarie Aulinger, *Das Bild des Reichstages im 16. Jahrhundert. Beiträge zu einer typologischen Analyse schriftlicher und bildlicher Quellen* (Schriftenreihe der Historischen Kommission bei der Bayerischen Akademie der Wissenschaften 18), Göttingen 1980, S. 287–296.

Illustrationen, doch wird der Lehenseid des Trierer Kurfürsten im einschlägigen Urkundentext überliefert. Demnach näherten sich am 15. Juli 1495 zunächst die vier Hofämter dem Thron des Kaisers, darunter der Erbmarschall »mit einem weißen Banner, darin ein rot Creutz«. ¹⁵ Es handelt sich folglich um das Stifswappen von Kurtrier, da das badische Familienwappen aus einem Schrägbalken besteht. Laut der chronikalischen Beschreibung trat anschließend der Erzbischof an den Kaiser heran, mit zwei Grafen im Gefolge, einem Siegelträger sowie Gerlach III. von Isenburg-Grenzau (1430–1502), der »hat getragen das rot banner«. Es handelt sich bei dieser zweiten Fahne um die sogenannte Blutfahne, die auch am Tag zuvor bei der Belehnung des Mainzer Kurfürsten Berthold von Henneberg (1441/1442–1504) als »das rot fenlin, das beteud die regalia, genant das blutfanen« zu sehen war. Sie stand für die Blutgerichtsbarkeit und damit analog zum Schwert für das wichtigste Herrschaftsrecht. ¹⁶ In der *Richental-Chronik* wird dieser Vorgang für den pfälzischen Kurfürsten gezeigt, dessen Eid hingegen wiederum mit dem Buch geschieht. Schwertübergaben sind trotzdem an mehreren Punkten der *Richental-Chronik* zu finden, so bei dem Grafen Eberhard IV. von Nellenburg (1363–1422), dem darüber hinaus im Hintergrund der Lehenbrief vorgelesen wird. In beiden Händen hält er Schwert und Fahne, wobei das Schwert grundsätzlich als das wichtigste Delegationszeichen der Macht angesehen werden kann. ¹⁷

Blick zurück nach vorn: Gemalte Bilderchroniken des 16. Jahrhunderts

Zu diesem Aspekt lohnt sich ein Blick in weitere Chroniken, besonders wenn sie einer historischen Ausrichtung folgen, wie beispielsweise in der sogenannten *Fries-Chronik*. ¹⁸ Die nach dem Würzburger Kanzleisekretär Lorenz Fries (1489/1491–1550) benannte Chronik behandelt die Geschichte Frankens und Würzburgs von der legen-

¹⁵ Folgende Zitate nach: *Kaiser, Reich, Reformen. Der Reichstag zu Worms*, hg. von der Landesarchivverwaltung Rheinland-Pfalz, Ausst.-Kat. Koblenz, Landeshauptarchiv, Koblenz 1995, S. 219–221, Kat.-Nr. C14–C15 (Claudia Helm).

¹⁶ Zur Blutfahne vgl. Aulinger 1980 (Anm. 14), S. 289; Mathias F. Kluge, *Die Macht des Gedächtnisses. Entstehung und Wandel kommunaler Schriftkultur im mittelalterlichen Augsburg* (Studies in Medieval and Reformation Traditions 181), Leiden 2014, S. 195–197.

¹⁷ Gernot Kocher, Das Schwert – Alltagsgerät und Rechtssymbol, in: Dieter Pötschke (Hg.), *vryheit do ik ju openbar. Rolande in der Stadtgeschichte* (Herz-Forschungen 23), Berlin / Wernigerode 2007, S. 203–209.

¹⁸ Universitätsbibliothek Würzburg, Signatur M.ch.f.760. Das Werk ist digital erschlossen. URL: <http://franconica.uni-wuerzburg.de/ub/permalink/fries> [letzter Zugriff: 04.08.2021].

dären Gründung bis ins Jahr 1495.¹⁹ Vom Werk wurden zwei Reinschriften angefertigt, ein Exemplar für den Fürstbischof, ein zweites für das Domkapitel. Das sogenannte Domkapitel-Exemplar blieb bis heute erhalten, während das bischöfliche Exemplar 1572 beim Brand der Festung Marienberg zerstört wurde. Der amtierende Fürstbischof Julius Echter von Mespelbrunn (1545–1617) ließ daraufhin einen neuen Codex auf der Basis des erhaltenen Exemplars anfertigen. Während der Text umgehend von einem professionellen Kanzleischreiber kopiert wurde, zog sich die Fertigung der Miniaturen hin, bis man 1581 den renommierten Nürnberger Buchmaler Georg Mack d. Ä. (gest. 1601) fand. Seine Adaptionen behalten allgemein die Kompositionen bei, sind meist jedoch etwas erzählfreudiger.

Bislang in der Forschung unberücksichtigt blieb indes der Vergleich mit den späteren Fassungen, denn es existieren insgesamt über 150 Abschriften, mehrere davon mit Miniaturen, die nur teilweise als Kopien anzusehen sind. Beispielsweise zeigt der Vergleich eines Registers mit der Ermordung Bischof Konrads in der Würzburger Domimmunität im Jahr 1202 zwischen den Fassungen des 16. und denen des 17. beziehungsweise 18. Jahrhunderts (beispielsweise in den Bibliotheken von Schloss Weißenstein ob Pommersfelden und von Schloss Kynžvart / Königswart in Tschechien) erhebliche Unterschiede auf. Zwar variieren Ort und Tat – also die Kernpunkte der Erzählung – keineswegs, doch sind die restlichen Elemente nicht daran geknüpft. Keine Version entspricht dem Setting des Jahres 1202 hinsichtlich Kleidung, Bauten oder Mobiliar. Was die *Fries-Chronik* folglich so interessant macht, ist der Umstand, dass sie zwar in den textlichen Ausführungen stets historisch gedacht ist, durch die Bilder aber wird versucht, die Ereignisse, die im hohen Mittelalter stattfanden, in eine Gegenwart zu translozieren und damit aktuelle Anknüpfungspunkte zu schaffen.

Eine Schwertübergabe als bedeutendes historisches Ereignis und Manifestation einer Machtverschiebung dokumentiert eine Miniatur zu Bischof Erlung. Als dieser 1116 mit dem Kaiser in Konflikt geriet, wurde ihm das Herzogtum Ostfranken entzogen und bis 1120 an den Staufer Herzog Konrad III. von Schwaben übergeben. Die gezeigte Waffe existiert als Realie noch heute. Zwar handelt es sich nicht um ein hochmittelalterliches Schwert, doch genoss es zur Entstehungszeit der *Fries-Chronik* bereits eine hohe Wertschätzung als althehrwürdiges zeremonielles Objekt. Fürstbischof Johann III. von Grumbach (vor 1400–1466) hatte es fertigen und mit seinem Wappen versehen lassen. Die ebenso prachtvolle wie charakteristische Form mit einem achtkantigen Jaspis als Knauf und der gegenläufig geschwungenen Parier-

¹⁹ Vgl. Christiane Kummer, Grundsätze und Planungsstufen der Illustration der Würzburger Bischofschronik des Lorenz Fries von 1546, in: Susanne Rau (Hg.), *Geschichte schreiben. Ein Quellen- und Studienhandbuch zur Historiografie (ca. 1350–1750)*, Berlin 2010, S. 253–265.

stange verdeutlicht den außerordentlichen Stellenwert bei verschiedenen Aspekten des Würzburger Zeremoniells in den folgenden Jahrhunderten – vom Amtsantritt bis zur Beerdigung. Mit der Auflösung des Fürstbistums 1803 gelangte es über die Schatzkammer der Wittelsbacher in die Münchener Residenz.²⁰ Die Alternative zur Schwertübergabe bildet in der *Fries-Chronik* die Übertragung eines Briefes oder eines Privilegs. Das wichtigste Dokument für die Würzburger Bischöfe ist in diesem Kontext die *Guldene Freyheit*. In diesem Dokument sicherte Kaiser Friedrich I., genannt Barbarossa (1122–1190) 1168 Bischof Herold von Höchheim (gest. 1171) die volle Gewalt in Bistum und Herzogtum zu. Dieses Privileg ist gemeinsam mit dem Akt der Übergabe also nichts weniger als die Geburtsstunde des Fürstbistums und nimmt folglich in der Geschichtsschreibung einen dominanten Stellenwert ein. Die Bedeutung der historischen Szene für die Identität der Würzburger Bischöfe kann hingegen kaum hoch genug eingeschätzt werden und sollte Bestand haben. Noch 1753 setzt der berühmte venezianische Maler Giovanni Battista Tiepolo (1696–1770) diese Szene im Deckengemälde der Würzburger Residenz, die gleichermaßen in einer historisierenden Tradition steht, um.²¹

Die Verleihung von Herrschaftswürden ist in den unterschiedlichen Exemplaren der *Fries-Chronik* ebenfalls Variationen unterworfen, wenn sie dargestellt wird. So beschreibt der Text im Echter-Exemplar auf Folio 505r »wie Bischof Rudolf die Regalia und Guldenzoll geliehen worden«. Der Kaiser hatte Rudolf von Scherenberg (1401–1495) 1468 nicht nur die weltlichen Güter verliehen, sondern bestätigte zugleich den *Guldenzoll*. Diese Abgabe auf Wein – ein Gulden pro Fuder, das die Stadttore passierte – sicherte die Hochstiftsfinanzen weitgehend, was die Bildwürdigkeit der Maßnahme in den Miniaturen des Echter- sowie des Domkapitel-Exemplars erklärt. Ein mit Fässern beladener Wagen ist vor dem Stadttor zu sehen sowie der Fuhrmann, der an einer Art ›Kassenhäuschen‹ den Zoll entrichtet. Auch einige der Kopien, wie die 1742 angefertigte Version, die als Codex 337 in Schloss Weißenstein aufbewahrt wird, zeigen exakt diese Szene, zwar mit etwas weniger Personal, aber die Komposition übernehmend. Bemerkenswert ist jedoch, was in den Beispielen nicht zu sehen ist – die im Text genannte Verleihung der Regalien. Folglich wird auch hier deutlich, dass die Bilder zusätzliche Funktionen als eine bloße Illustration des Textes übernehmen.

²⁰ Erik Soder von Gundenstube, Das herzogliche Schwert der Würzburger Bischöfe. Kunsthandwerk und Anspruchssymbol, in: *Tilman Riemenschneider. Werke seiner Glaubenswelt*, hg. von Jürgen Lenssen, Ausst.-Kat. Würzburg, Museum am Dom, Regensburg 2004, S. 169–181.

²¹ Vgl. Bernhard Rösch, Der Kaisersaal der Würzburger Residenz als Denkmal der Greiffenclau. Neue Aspekte zu Giovanni Battista Tiepolo als Porträtist, in: *Wallraf-Richartz-Jahrbuch* 74 (2013), S. 175–198.

Das wäre kaum erwähnenswert, würden nicht andere Varianten tatsächlich auf die Begebenheit rekurren. Beispielsweise bleibt der Text in der Fassung von Codex 227 in Pommersfelden identisch, doch ist statt der Zollabgabe der Fokus in der begleitenden Darstellung auf die Übertragung der Herrschaftsgewalt gelegt. Zu diesem Zweck sehen wir den knienden Fürstbischof Rudolf, begleitet von zwei Herolden mit den Bistumswappen (Rennfährlein und Rechen), wie er nach dem Schwert greift. Dieselbe Motivauswahl treffen auch Exemplare in Kynžvart / Königswart und Würzburg (Abb. 4).²² Trotz der identischen Komposition wird in den drei Versionen im Detail ein sehr unterschiedliches Streben nach der Macht erkennbar. Gerade in der Würzburger Version scheint es ein geradezu gieriger Griff nach dem Schwert zu sein, während es in der Fassung von Kynžvart / Königswart nahezu unerreichbar erscheint, sollte es überhaupt für ihn gedacht sein und nicht als Attribut des Kaisers gelten. Die Tradition der Fahnenträger beim Lehenseid gibt die Illustration nicht auf, was den gesteigerten Stellenwert der Heraldik in der Frühen Neuzeit dokumentiert. Sie findet eine beispielhafte Parallele in den immer höher werdenden Ansprüchen bei Ahnenproben.²³ Den eingangs erwähnten Dualismus von Aktiv- und Passivlehen verdeutlicht der Umstand, dass beide Wappen gleichermaßen in einer Miniatur im Lehenbuch des Würzburger Fürstbischofs Friedrich von Wirsberg (1507–1573) zu sehen sind, der mit dem Schwert in der Hand selbst zum Lehensherrn wird.²⁴ Es kommt mit der gedrehten Parierstange dem erhaltenen Exemplar sogar sehr nahe. Die Schwurhand des Lehensmanns berührt er hingegen mit einem Stab, während ein Kanzleisekretär den Text des Lehenseides vorliest. Der Bildaufbau scheint von den Chroniken beeinflusst worden zu sein. Er greift die querrrechteckige Registerform auf, während in den älteren Darstellungen noch Ansätze einer Zentralperspektive zu beobachten waren.

Die Entscheidung für die Registerstruktur ist gleichermaßen der Textgattung geschuldet, wie sich an der *Spalatin-Chronik* zeigen lässt. Der humanistisch gebildete Theologe und Historiker Georg Spalatin (1484–1545) hatte 1510 vom sächsischen Kurfürst Friedrich dem Weisen (1463–1525) den Auftrag erhalten, eine Chronik der Sachsen, Thüringer und Meißner von den Anfängen bis in die eigene Zeit zu schreiben. Das Großprojekt blieb zwar unvollendet, doch hatte die Cranach-Werkstatt bis 1517

²² Zámek Kynžvart / Bibliothek Schloss Königswart, 13-B-2 (8780), fol. 458v; Würzburg, Universitätsbibliothek, M. ch.f. 248, fol. 302r.

²³ Vgl. Elizabeth Harding und Michael Hecht (Hg.), *Die Ahnenprobe in der Vormoderne. Selektion – Initiation – Repräsentation* (Symbolische Kommunikation und gesellschaftliche Wertesysteme 37), Münster 2011.

²⁴ Würzburg, Staatsarchiv, Standbücher 884. Vgl. Frauke van der Wall (Hg.), *100 Jahre Fränkischer Kunst- und Altertumsverein Würzburg* (Mainfränkische Hefte 91), Würzburg 1993, S. 5.



4. Fürstbischof Rudolf von Scherenberg erhält das Schwert, Register in der sogenannten *Fries-Chronik*, Würzburg, Universitätsbibliothek, M. ch.f. 248, fol. 302r

rund 1800 Illustrationen fertiggestellt.²⁵ Aufgrund der vergleichbaren Aufgabenstellung und Entstehungszeit wäre nun eine ähnliche Anzahl von Schwertübergaben wie bei der *Fries-Chronik* zu erwarten. Die *Spalatin-Chronik* kommt jedoch weitgehend ohne diese Darstellungstradition aus, wenngleich es mehrere Regalien-Verleihungen gibt. Die einzige gezeigte Schwertübergabe zeigt keinen Lehenseid, sondern die Verleihung des Reichsschwertes vom Mainzer Erzbischof Hildebert (vor 927–937) an Kaiser Otto I. den Großen (912–973) im Rahmen des übergeordneten Krönungszeremoniells, bei dem auch der Gürtel übergeben wurde. Eine rituelle Schwertübergabe ist somit keineswegs gleichbedeutend mit einem Lehenseid, wenngleich die Grundstruktur verwandt ist. Ähnlich verhält es sich bei der Übergabe eines Schwertes in

²⁵ Vgl. Christiane Andersson, Die Spalatin-Chronik und ihre Illustrationen aus der Cranach-Werkstatt, in: Claus Grimm u. a. (Hg.), *Lucas Cranach. Ein Maler-Unternehmer aus Franken* (Veröffentlichungen zur bayerischen Geschichte und Kultur 26), Regensburg 1994, S. 208–217.

einer Skulptur an der Dresdner Jungfernbastei.²⁶ Da der Fürst Moritz von Sachsen (1521–1553) ohne Erben tödlich verwundet worden war, übernahm sein jüngerer Bruder August (1526–1586) die Linie und damit das Kurfürstenamt. Dementsprechend wird ihm in der monumentalen Figurengruppe das Kurschwert von seinem – dem Tode geweihten – Bruder übergeben. Offensichtlich geht es nicht um eine Hierarchisierung der Macht, also eine Delegation von oben nach unten, sondern quasi um eine Aufteilung auf Augenhöhe. In den Bilderchroniken wird hingegen meist eine Hierarchie deutlich, nicht zuletzt durch den demonstrativen Habitus des Kniens.²⁷ Dieses sehen wir in der *Spalatin-Chronik* in recht vielen Registern, allerdings thematisieren diese nicht die Übergabe des Schwertes, sondern seinen Einsatz beim Ritterschlag. Die relative Häufigkeit dieser Darstellung resultiert aus dem Geschichtsverständnis der Chronik, da die niederadeligen Vorfahren und Verwandten so eine Standeserhöhung erfuhren, die zu einer Bildwürdigkeit führte.

Der Lehenseid als ein historisierendes Motiv

Sowohl Ritterschlag als auch Schwertübergabe waren somit am Beginn der Frühen Neuzeit weitgehend im Bildgedächtnis präsent geblieben, was auch im 17. Jahrhundert nicht abebbte, teilweise sogar eine Monumentalisierung erfuhr: Im Benediktinerkloster Scheyern in Bayern widmet sich ein Gemäldezyklus der 1620er Jahre der Verbindungsachse des Klosters mit den Wittelsbachern.²⁸ Die Erlangung der Kurwürde im Jahr 1623 als lange gehegtes Anliegen der Wittelsbacher nimmt daher im Zyklus eine zentrale Position ein. Herzog Maximilian I. (1563–1651) hatte 1623 – aufgrund der über seinen Widersacher, den Pfalzgrafen und König von Böhmen Friedrich V. (1596–1632) verhängten Reichsacht – die Gelegenheit zur Rangerhöhung ergriffen. Dies geschah gegen den Protest diverser Kurfürsten, wenngleich die Darstellung weniger wie ein *Coup d'Etat* wirkt, sondern eher eine allseitige Zustimmung suggeriert. Eine denkbare Vorlagenzeichnung, die dem Maler Johann Matthias Kager

26 Claude Keisch, Das Dresdner Moritzmonument von 1553 und einige andere plastische Zeugnisse kursächsischer Staatsrepräsentation, in: *Jahrbuch der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden* (1971), S. 145–165. Seit dem Jahr 2000 befindet sich vor Ort eine Kopie.

27 Ulrich Kuder, Mittelalterliche Selbstminderungsriten im Bild, in: Tobias Frese und Annette Hoffmann in Zusammenarbeit mit Katharina Bull (Hg.), *Habitus. Norm und Transgression in Bild und Text. Festgabe für Lieselotte E. Saurma-Jeltsch*, Berlin 2011, S. 37–57.

28 *Die Wittelsbacher am Rhein. Die Kurpfalz und Europa. Begleitband zur 2. Ausstellung der Länder Baden-Württemberg, Rheinland-Pfalz und Hessen*, hg. von Alfried Wieczorek u. a., Ausst.-Kat. Mannheim, Reiss-Engelhorn-Museum, 2 Bde., Regensburg 2013, Bd. 2, S. 216, Kat.-Nr. B6.02 (Sabine Witt).

(1575–1634) zugeschrieben wird, befindet sich in der Staatlichen Graphischen Sammlung München.²⁹ Sie zeigt eindeutig dieselbe Komposition, doch ist umstritten, ob es sich hierbei um einen Vorentwurf handelt, eine Variante oder eine Nachzeichnung für ein anderes Werk: Im Fürstensaal des Augsburger Rathauses hängt ein gleichzeitig entstandenes Gemälde des Hofmalers Kaiser Rudolfs II. Matthäus Gundelach (1566–1653), das die Belehnung an Herzog Moritz von Sachsen mit der Kurwürde durch Karl V. auf dem Reichstag zu Augsburg 1548 zeigt.³⁰ Einigen Anachronismen zum Trotz ist die Komposition identisch, was auch daran liegt, dass die Belehnung 1548 der Präzedenzfall für die Bayerische Kurwürde war. Nicht zufällig fanden beide daher an einem 25. Februar statt.

Darüber hinaus liegt erneut eine Historisierung – nun im Rahmen der Stadtgeschichte – vor, die in der Tradition der kleinformatischen Darstellungen in den gezeigten Chroniken steht und zudem noch im 17. Jahrhundert ein Bildgedächtnis über die Elemente des Rituals voraussetzt.

Vor der Herausforderung, eine historische Belehnung bewusst interpretierend, aber dennoch anschaulich korrekt wiederzugeben, standen auch andere Künstler und Auftraggeber. Der Straßburger Genealoge Johann Jacob Lucke (1574–1653) beispielsweise, bekannt für seine numismatischen Werke, plante den Druck einer Chronik des elsässischen Hauses Rappoltstein, wohl im Auftrag seines Gönners Graf Eberhard von Rappoltstein (1570–1637). Die Familienchronik ist zwar nie im Druck erschienen, doch steuerte der Künstler und Kupferstecher Friedrich Brentel (1580–1651) in Vorbereitung eine Radierung mit dem Stammbaum bei, in der die historischen Vorfahren Eberhards vorgestellt werden sollten.³¹ Ein Detail des Stammbaums zeigt die Szene, in der Maximin Smasmann I. von Rappoltstein (1398–1451) 1436 von Kaiser Sigismund (1368–1437) als Statthalter des Elsass' eingesetzt wird. Dementsprechend ist die Szene als Lehenseid inszeniert, bei dem ein blankes Schwert aufrecht übergeben wird. Die bemerkenswerte Wendung liegt in der motivischen Vorlage für die Darstellung: Es handelt sich um eine Medaille, die den berühmtesten Ritter Franz von Sickingen (1481–1523) zeigt, wie dieser 1518 mit Kaiser Maximilian I. (1459–1519) einen Vergleich erwirkt, nachdem er zuvor mit der

²⁹ *Elias Holl und das Augsburger Rathaus*, hg. von Wolfram Baer, Hanno-Walter Kruft und Bernd Roeck, Ausst.-Kat. Augsburg, Stadtarchiv, Regensburg 1985, S. 373–374, Kat.-Nr. 299 (Tilman Falk).

³⁰ Ebd., S. 224–225, Kat.-Nr. 28 (Gode Krämer). Zugehörig sind weitere Gemälde im Zusammenhang des Zeremoniells. Vgl. ebd., S. 224, Kat.-Nr. 26–27 (Gode Krämer).

³¹ Wolfgang Wegner, Untersuchungen zu Friedrich Brentel, in: *Jahrbuch der Staatlichen Kunstsammlungen in Baden-Württemberg* 3 (1966), S. 107–194, hier S. 127–128.



5. Fränkisches Herzogsschwert, sogenanntes *Marschallschwert*, um 1460, München, Schatzkammer der Residenz

Reichsacht belegt worden war.³² Innerhalb des medialen Transfers kommt es zugleich zu einer Verschiebung des Inhalts, denn die Medaille zeigt gar keinen Lehenseid, entsprechend trägt der Kaiser auch kein Schwert, sondern hält einen Zepter in der Hand. Um diese Bildvorlage verwenden zu können, musste Brentel sie aus dem Kontext lösen und für die neue Argumentation adaptieren. Die Schwertübergabe wird auf diesem Weg zu einer Chiffre für Standeserhöhung und Machtzuwachs.

Auf dieser Basis ergibt sich vice versa die Möglichkeit, Lehenseide als solche zu erkennen, selbst wenn sie weniger offensichtlich sind. Ein Beispiel hierfür bietet das Grabdenkmal für den Trierer Erzbischof Richard von Greiffenklau (1467–1531) im Trierer Dom.³³ Das zu Lebzeiten errichtete Renaissance-Denkmal präsentiert in einer Bildnische den knienden Kurfürsten unter dem Kreuz. Besondere Beachtung verdienen jedoch zwei Medaillons oberhalb des Bildfeldes, die zwei einander zugewendete Personen zeigen, deren Identifizierung die Forschung lange Zeit vor ein Rätsel stellte.

Die linke Figur lässt sich unzweideutig als Karl V. (1500–1558) identifizieren, der 1525 als amtierender Kaiser dargestellt wurde. Die Physiognomie des Habsburgers ist eindeutig; mit dem Eisenstich des Radierers Hieronymus Hopfer (1500–1550) kann sogar eine direkte Vorlage benannt werden. Das gegenüberlie-

³² Die Medaille, von der mehrere Gussvarianten existieren, ist auf vielen Ausstellungen präsent, vgl. zum Beispiel *Ritter! Tod! Teufel? Franz von Sickingen und die Reformation*, hg. von der Generaldirektion Kulturelles Erbe Rheinland-Pfalz (GDKE), Ausst.-Kat. Mainz, Landesmuseum, Regensburg 2015, S. 141–143, Kat.-Nr. 2.16 (Hans-Joachim Bechtoldt). Der Verfasser bereitet eine umfassendere Studie zu dem Objekt vor.

³³ Vgl. Stefan Heinz, *Erzbischof Richard von Greiffenklau und sein Grabmal. Zur Memoria eines geistlichen Kurfürsten am Beginn der Reformationszeit* (Studien zur internationalen Architektur- und Kunstgeschichte 153), Petersberg 2017, hier S. 356–369.

gende Medaillon auf der rechten – also heraldisch linken und somit untergeordneten – Seite ist schwieriger zuzuordnen, so dass verschiedene historische Figuren zur Identifizierung vorgeschlagen wurden. In der direkten Gegenüberstellung und mit dem Wissen um die im Vorangegangenen thematisierten Schemata erscheint es wahrscheinlich, dass hier eine Schwertübergabe dargestellt wird. Vor diesem Hintergrund ist anzunehmen, dass Kurfürst-Erzbischof Richard sich selbst in diesem Medaillon als direkter Lehensherr des amtierenden Kaisers auf der anderen, höherwertigen Seite veranschaulichen lässt.

Welchen hohen Status das Schwert bei Fürsten – auch den geistlichen – der Frühen Neuzeit genoss, lässt sich vielfach belegen. Neben dem bereits erwähnten fränkischen Herzogsschwert (Abb. 5) kann in diesem Kontext auf das Kölner Kurschwert verwiesen werden.³⁴ Erzbischof Hermann von Wied (1477–1552) hatte ein älteres Zeremonialschwert um 1530 mit seinem Wappen schmücken lassen. Schwertgriff und Scheide stammen noch von 1480, während die geätzte Inschrift auf der Klinge durch Erzbischof Maximilian Heinrich 1662 ergänzt wurde. Besonders charakteristisch ist der Aufwand, den Kardinal Albrecht von Brandenburg (1490–1545) um ein vom Kaiser verliehenes Ehrenschild betrieb. Dieses fand seinen Weg sogar zeitweise in die Sammlung des *Halleschen Heiltums* und sorgte dafür, dass Albrecht erst ab dem Zeitpunkt der Übergabe 1520 das Schwert in seinem Wappen führte.³⁵

Objekte des Lehenseides auf der Bühne der Kunst?

Abschließend betrachtet kann festgehalten werden, dass der Lehenseid als Sujet in der spätmittelalterlichen und frühneuzeitlichen Kunst, Kultur und als Handlung in der Politik eine nicht zu unterschätzende Rolle spielte, selbst wenn das Ritual vorrangig in einer historischen beziehungsweise historisierenden Perspektive gelesen wurde. Man könnte zahlreiche weitere Beispiele aus der spätmittelalterlichen Buchmalerei ergänzend heranziehen, um die Vielschichtigkeit der Modi und die Allgegenwart

³⁴ Köln, Domschatzkammer, Inv.-Nr. L 185. *Krönungen. Könige in Aachen. Geschichte und Mythos*, hg. von Mario Kramp, 2 Bde., Ausst.-Kat. Aachen, Krönungssaal des Rathauses, Mainz 2000, Bd. 2, S. 651–652, Kat.-Nr. 8.7 (Dela von Boeselager).

³⁵ Vgl. Livia Cárdenas, Albrecht von Brandenburg – Herrschaft und Heilige. Fürstliche Repräsentation im Medium des Heiltumsbuches, in: Andreas Tacke (Hg.), *Ich armer sundiger mensch. Heiligen- und Reliquienkult am Übergang zum konfessionellen Zeitalter* (Schriftenreihe der Stiftung Moritzburg, Kunstmuseum des Landes Sachsen-Anhalt 2), Göttingen 2006, S. 239–270, hier S. 264–267. Harald Drös, Alles unter einem Hut. Die Wappen Albrechts von Brandenburg, in: *Der Kardinal. Albrecht von Brandenburg, Renaissancefürst und Mäzen*, hg. von Andreas Tacke, Ausst.-Kat. Halle, Moritzburg, Regensburg 2006, Bd. 2, S. 29–49, hier S. 36–39.

des Motivs im sozialen Gefüge zu betonen. Diese Varianz der Darstellungsformen ist dabei teilweise den verschiedenen Rechtsauffassungen geschuldet, doch scheinen zugleich ein unterschiedliches Bildverständnis und divergierende Funktionen ausschlaggebend gewesen zu sein. Allen Diskrepanzen zum Trotz ist diesen Darstellungen gemein, dass im Rahmen eines Zeremoniells meist ein Schwert übergeben wird oder zumindest als Delegationszeichen präsentiert wird.

Wird damit der Gegenstand zu einem Requisit auf der ›Bühne der Kunst‹? Grundlegende Unterschiede zu den Theaterrequisiten liegen zweifellos auf der Hand, die allem voran die Wertigkeit des Objektes berühren. Sie betreffen neben dem materiellen insbesondere den ideellen Wert: Nicht selten sind die Zeremonialschwerter mit Reliquien versehen oder haben selbst den Charakter einer Reliquie. Die offensichtliche Qualität, die durch die Kunstfertigkeit ihrer Herstellung gewährleistet war, steht den höfischen Prunk- und Jagdwaffen kaum nach. Wie Matthias Müller unlängst herausgestellt hat, verbindet sich in deren Bildsprache oftmals das Zerstörerische mit dem Produktiven im weitreichenden Diskurs von *arma et litterae*, was die Waffen letztlich zu Historienbildern macht.³⁶

Über ihre Funktion als Realien hinaus sind Schwerter in den chronikalisch-historischen Darstellungswelten zudem von einer zentralen Repräsentanz. Die jeweiligen Bildregister der einzelnen Chroniken erinnern de facto an Bühnen – beispielsweise bezüglich des kulissenhaften Raumszenarios, der Reduktion des Bildpersonals oder der Fokussierung auf ein direkt erkennbares Handlungsmoment. Durch diese Konzentration kommt den Schwertern eine geradezu ikonische Bedeutung zu. Sie dienen nicht allein der Inszenierung einer Machtübertragung, sondern legitimieren diese durch ihren objektigen Charakter. Als eine Kompensation lässt sich vor diesem Hintergrund die Umwidmung zu einem Requisit der Macht deuten. Parallel zur Historisierung des Sachverhaltes kommt es zu einer Historisierung des Gegenstandes. Die ursprüngliche Waffe wird zu einem Delegationszeichen über die hohe Gerichtsbarkeit, deren semiotische Bedeutung sowohl weltlichen als auch geistlichen Fürsten bewusst war. Nicht unerheblich ist es daher zu betonen, dass das Schwert als Waffe am Beginn des 16. Jahrhunderts militärisch kaum mehr relevant war, ab 1550 letztlich gar keine Daseinsberechtigung mehr besaß. Davon blieb die Zeichenhaftigkeit jedoch weitgehend unberührt.³⁷ Ähnlich wie Rüstungen auf adeligen Grabmälern

³⁶ Matthias Müller, *Waffenbilder und Bilderwaffen. Bildliche Evokationen und Sinnstiftungen fürstlicher Gewalt auf kursächsischen Zeremonial- und Prunkwaffen des konfessionellen Zeitalters*, in: ders. und Peter Hahn (Hg.), *Zeichen und Medien des Militärischen am Fürstenhof in Europa*, Berlin 2017, S. 36–52.

³⁷ Zur Bedeutung, die bis in die aktuelle Populärkultur weitergeführt werden kann, vgl. *Faszination Schwert. Große Sonderausstellung im Landesmuseum Württemberg*, hg. vom Landesmuseum Württemberg, Ausst.-Kat. Stuttgart, Altes Schloss, Stuttgart 2018.

nicht selten eine Altherwürdigkeit des Geschlechts evozieren sollten, erzeugten Illustrationen von Lehenseiden oder Schwertübergaben eine weitreichende Beweiskraft für aktuelle politische Gegebenheiten. Auf der Bühne der Kunst werden die militärisch sekundären Objekte somit tatsächlich zu Requisiten der Macht und Teil einer maßgeblichen Legitimierungsstrategie für die eigene Herrschaft.

Bildnachweis

1–3 und 5 Creative Commons CC BY; 4 Würzburg, Universitätsbibliothek

Miriam Volmert

Fächer als gestische und bildnarrative Objekte im englischen 18. Jahrhundert

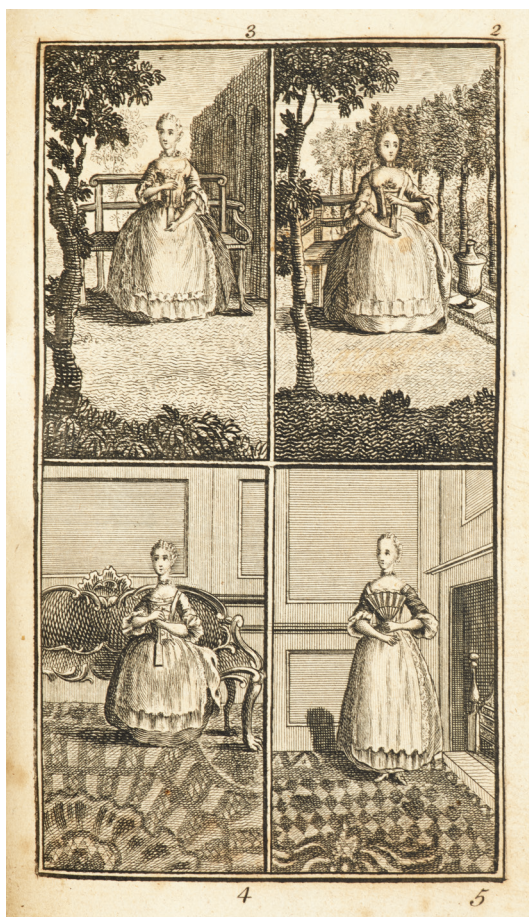
I

Im 18. Jahrhundert gehörte der Fächer zu den Objekten der englischen *consumer culture*, denen im Rahmen einer über den Körper verhandelten sozialen Selbstrepräsentation der *middle* und *upper classes* eine wachsende Bedeutung zukam.¹ In populären Etikettenbüchern wie Matthew Towles 1770 erschienenem *The Young Gentleman and Lady's Private Tutor*, die darauf ausgerichtet waren, gesellschaftliche Regeln der bürgerlichen *politeness* zu verhandeln, tritt der Faltfächer als ein zentrales Accessoire der weiblich codierten Mode in Erscheinung, dessen Verwendung es präzise zu regulieren gilt.² Während der Autor in anderen Kapiteln seines Buches teils im Wortlaut auf eine ältere Publikation zurückgreift, widmet er dem Fächer eigens ein neues Unterkapitel.³ Von Illustrationen begleitet erläutert er die verschiedenen korrekten »Positions of the Fan«, die in sechs Varianten das Präsentieren eines Fächers

1 Siehe u. a. Susanne Scholz, *Objekte und Erzählungen. Subjektivität und kultureller Dinggebrauch im England des frühen 18. Jahrhunderts*, Königstein 2004, S. 143–163; Angela Rosenthal, *Unfolding Gender: Women and the ›Secret‹ Sign Language of Fans in Hogarth's Work*, in: Bernadette Fort und Angela Rosenthal (Hg.), *The Other Hogarth: Aesthetics of Difference*, Princeton, NJ 2001, S. 120–141, hier S. 131–132; Andrew Sofer, *The Stage Life of Props*, Ann Arbor, MI 2003, S. 117–166; Theresa Braunschneider, *The People that Things Make: Coquettes and Consumer Culture in Early Eighteenth-Century British Satire*, in: Shelley King und Yaël Schlick (Hg.), *Refiguring the Coquette. Essays on Culture and Coquetry*, Lewisburg, PA 2008, S. 39–61.

2 Matthew Towle, *The Young Gentleman and Lady's Private Tutor*, London 1770, S. 194–195.

3 Ebd. Im Wortlaut enge inhaltliche Bezüge bestehen zu dem Etikettenbuch, das François Nivelon unter dem Titel *The Rudiments of Genteel Behavior* 1737 herausgab. Bei Nivelon indes erscheinen Fächer zwar als Accessoire in den begleitenden großformatigen Illustrationen, in denen angemessene Körperhaltungen präsentiert werden; sie werden jedoch noch nicht explizit in einem gesonderten Unterkapitel angesprochen (siehe u. a. die Illustrationen zu den Kapiteln »The Courtsie« und »Walking«, in: François Nivelon, *The Rudiments of Genteel Behavior*, London 1737, Tf. 1, 3).



1. George Langley Smith, Positions of the Fan, Kupferstich, Illustration in: Matthew Towle, *The Young Gentleman and Lady's Private Tutor*, London 1770, o. S. (zwischen S. 194 und 195), London, The British Library, 8404.bb.23

im geöffneten wie im geschlossenen Zustand, in stehender wie auch in sitzender Haltung umfassen (Abb. 1). Die Anweisungen projizieren die Vorstellung, dass mit dem Fächer grazile und präzise einstellbare Positionen einzunehmen sind, bei denen er nahezu prothetisch mit dem Körper der Trägerin harmonieren kann. Es mag sich hier die Intention spiegeln, die gesellschaftliche Handhabung, den »genteel and proper Use« dieses Accessoires klarer und expliziter als einige Jahrzehnte zuvor zur normativen Anschauung zu bringen.⁴

Towles Fokus auf das Accessoire des Fächers und die mit ihm verbundenen Regeln seiner Präsentation korrelieren mit einer zu dieser Zeit zunehmenden Verbreitung und Popularisierung von Faltfächern, die in England in aristokratischen und bürgerlichen Kreisen sozusagen zur Grundausrüstung des weiblich codierten Körpers

⁴ Towle 1770 (Anm. 2), S. 194.

zählen konnten.⁵ Nachdem Faltfächer im 16. Jahrhundert aus Asien über Portugal nach Europa eingeführt worden waren, wurden sie seit dem 17. Jahrhundert auch in zunehmend großer Zahl in den städtischen Zentren Europas gefertigt.⁶ In Robert Campbells 1747 erschienenem *London Tradesman*, einem Handbuch zu zeitgenössischen Berufsfeldern, findet die Fächermalerei denn auch als etablierter heimischer Berufszweig Eingang; die Tätigkeit des *fan painter* verlange indes, so der Autor, »no great Fancy«; es komme weniger auf die Bilderfindung als darauf an, eine »Glare of Colours« zu produzieren.⁷ Dies mag darauf anspielen, dass sich bemalte Fächer um die Mitte des 18. Jahrhunderts durch einen visuellen Gestaltungsreichtum auswiesen.⁸ Neben den seit dem 17. Jahrhundert in Europa auf Fächern verbreiteten Darstellungen, die Themen der zeitgenössischen großformatigen Historienmalerei aufnahmen, zeigten Fächer nun eine zunehmende Vielfalt an Sujets und Kompositionsweisen auf (Abb. 2–4). Neben klassischen mythologischen, pastoralen oder biblischen Sujets kamen etwa Bild- und Textmotive hinzu, die auf aktuelle politische Entwicklungen, wissenschaftliche Diskurse und temporäre soziale Ereignisse Bezug

-
- 5 Die 1763 von Daniel Fenning publizierte Ausgabe des *Royal English Dictionary* führte unter dem Eintrag »Fan« denn auch keine älteren Fächertypen (wie etwa Fahnen- und Federfächer) mehr auf, sondern erläuterte ausschließlich den sich um diese Zeit in der Modekultur etablierten Typus des Faltfächers. Daniel Fenning, *The Royal English Dictionary: Or, a Treasury of the English Language*, 2. Aufl., London 1763, s. v. »Fan«, o. S.
 - 6 Zur Geschichte des Fächers vgl. einführend u. a. *Der Fächer. Kunstobjekt und Billetdoux*, hg. von Christl Kammerl, Ausst.-Kat. Karlsruhe, Badisches Landesmuseum, München 1989, S. 24–26; Jane Roberts, Prudence Sutcliffe und Susan Mayor (Hg.), *Unfolding Pictures: Fans in the Royal Collection*, London 2005, S. 9–15. Siehe zudem ausführlich Pierre-Henri Biger, *Sens et sujets de l'éventail européen de Louis XIV à Louis-Philippe*, phil. Diss. Université de Rennes 2015, URL: <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-01220297/document> [letzter Zugriff: 21.02.2022]; Georgina Letourmy, *La feuille d'éventail: expression de l'art et de la société urbaine, Paris 1670–1790*, phil. Diss. Université de Paris 2006, Mikrofiche, Lille 2008.
 - 7 Robert Campbell, *The London Tradesman. Being a Compendious View of All the Trades, Professions, Arts, both Liberal and Mechanic, now practised in the Cities of London and Westminster [...]*, London 1747, S. 211.
 - 8 Stäbe und Deckstäbe von Fächern wiederum waren oft aus kostbaren und nuanciert verarbeiteten Materialien wie Perlmutter, Schildpatt und Elfenbein gefertigt, aber auch günstigere Materialien wie Knochen oder Holz kamen zum Einsatz. Demgegenüber wurde das Fächerblatt oft aus Vellum gefertigt, andere Materialien waren u. a. Leder, Seide, Spitze und Papier. Vgl. zu Material und Fertigung von Fächerblättern u. a. Letourmy 2006 (Anm. 6), S. 41–57. Zu Deckstäben und Monturen von Fächern vgl. u. a. Mathilde Semal, *L'indispensable monture de l'éventail, véritable attribut social? La richesse des montures de la collection Preciosa (Musée Art & Histoire, Bruxelles)*, in: Miriam Volmert und Danijela Bucher (Hg.), *European Fans in the 17th and 18th Centuries. Images, Accessories, and Instruments of Gesture*, Berlin / Boston, MA 2020, S. 238–249.



2. Faltfächer, Großbritannien, 1780–1799, bemaltes Papier, Elfenbein,
New York, The Metropolitan Museum of Art

nahmen und mitunter auch propagandistische oder satirische Botschaften trugen.⁹ Nicht selten wurden auf einem Fächerblatt mehrere kleine Darstellungen in einzelnen Bildfeldern miteinander kombiniert und mit dekorativen Ornamenten akzentuiert. Die performative Handhabung des sukzessiven Aufklappens und Präsentierens der Fächerbilder fand in diesen segmentierten Gestaltungen einen ästhetischen Widerhall.

Neben den Fächerobjekten selbst geben diverse Bild- und Textquellen Aufschluss darüber, dass die Bedeutung von Faltfächern als vielseitig einsetzbare und gestisch kommunizierbare Bildkörper und damit auch die Frage ihrer visuellen wie körperlichen Wirkmacht im 18. Jahrhundert intensiv reflektiert und verhandelt wurden.¹⁰ Fächer konnten als bildstiftende Bekleidungsaccessoires und Sammelobjekte gelten,

⁹ Vgl. zur Bandbreite der Bildthemen auf Fächern im Überblick u. a. Biger 2015 (Anm. 6), S. 25–249; Letourmy 2006 (Anm. 6), S. 96–270; Marie Luise Barisch und Günter Barisch, *Fächer. Spiegelbilder ihrer Zeit*, München 2003; Roberts / Sutcliffe / Mayor 2005 (Anm. 6).

¹⁰ Siehe u. a. Rosenthal 2001 (Anm. 1); Sofer 2003 (Anm. 1), S. 143–163; Braunschneider 2008 (Anm. 1); Letourmy 2006 (Anm. 6); Miriam Volmert, »A picture in her hand.« Erinnerungsbilder und Souvenirformen in Faltfächern des 18. Jahrhunderts, in: Bettina Gockel und Miriam Volmert (Hg.), *Wahrnehmen, Speichern, Erinnern. Memoriale Praktiken und Theorien in den Bildkünsten, 1650–1850*, Berlin 2018, S. 193–218.



3. Faltfächer mit Darstellung des Gartens von Chiswick House, Großbritannien, 1757, bemaltes Ziegenleder, durchbrochenes, geschnitztes, bemaltes und vergoldetes Elfenbein, Metall, Glas, New York, The Metropolitan Museum of Art

als identitätsstiftende Erinnerungsmedien wie auch als Träger des Modegeschmacks fungieren, und sie konnten dahingehend dazu dienen, künstlerische, gesellschaftliche und politische Diskurse zu kommunizieren. Die auf den Fächern angebrachten Variationen und entfaltbaren Reihungen von Bildern und Texten scheinen ihrerseits konzeptuell eng an die Funktion des gestischen Instrumentes gebunden und sind so neben der persönlichen Betrachtung in Nahaussicht immer auch auf die Kommunikation und Repräsentation im gesellschaftlichen Raum angelegt.¹¹ Das Tragen, das sukzessive Aufklappen und das partielle oder vollständige Verbergen eines solchen portablen Bildes kann so auch als Statement begriffen werden, das eine spezifische Verbindung der Trägerin zu kollektiv geteilten Inhalten vermittelt beziehungsweise performativ vorführt.¹²

11 Siehe im Überblick u. a. Biger 2015 (Anm. 6); Letourmy 2006 (Anm. 6); zu Fallstudien zu verschiedenen bildmedialen Funktionsweisen von Fächern siehe die Beiträge in Volmert / Bucher 2020 (Anm. 8).

12 Spezifische Fächertypen, etwa Maskenfächer oder Fächer mit verborgenen Funktionen und Accessoires (zum Beispiel mit Apparaturen, Uhrwerken, Puderdosen, Lorgnetten oder Spiegeln), spiegeln wiederum, dass sich das Spannungsfeld von Sehen und Verbergen auch auf anderen Ebenen mit dem Fächerobjekt selbst und seiner Handhabung verbinden konnte. Siehe zur codierten Rolle des Fächers



4. Unmontiertes Fächerblatt mit botanischen Darstellungen, England, 1792,
Kupferstich auf Papier, London, Victoria and Albert Museum

Vor dem Hintergrund der in der englischen *consumer culture* des 18. Jahrhunderts komplexen Diskursivierung von Kleidung und Modeaccessoires als Requisiten der sozialen Repräsentation beschäftigt sich der vorliegende Beitrag mit der kulturellen Bedeutung von Faltfächern und ihrer künstlerischen Reflexion als Bildkörper und Körperbild. Es wird diskutiert, dass Faltfächer in zeitgenössischen satirischen und karikaturesken Text- und Bildquellen als eine gestisch-kommunikative Handlungsmacht inszeniert werden, die sowohl mit ihrer körperlich gesteuerten, nahezu prothetischen Ausdruckskraft wie auch ihrer visuellen Eigenständigkeit verbunden wird. Exemplarisch wird schließlich ein karikatureskes Gruppenbildnis von Joshua Reynolds als ein Beispiel sozialer Selbstrepräsentation analysiert, in dem die überzeichnete Inszenierung rollenspezifischer Attribute und Accessoires zur zentralen bildnarrativen Aufgabe gemacht wird. Dem Fächer kommt in dieser Bilderzählung, wie zu diskutieren sein wird, gerade aufgrund seines objektspezifischen medialen Status die Funktion eines komplexen Requisites zu, über das sozial codierte Prozesse der Bild- und Körperwahrnehmung in verdichteter, selbstreferenzieller Weise verhandelt werden können.

als komplexes Instrument des Sehens im englischen 18. Jahrhundert Rosenthal 2001 (Anm. 1). Zu verschiedenen Typen von derartigen ›Funktionsfächern‹ siehe zum Beispiel Barisch / Barisch 2003 (Anm. 9).

II

In der literarischen, visuellen und materiellen Kultur des englischen 18. Jahrhunderts wurden Fächer vielfältig in ihrer gesellschaftlichen Rolle als genderspezifisch codierte Körperaccessoires und Instrumente der sozialen Kommunikation reflektiert. Literarische Quellen wie etwa Towles Etikettenbuch, aber auch diverse satirische und karikatureske Perspektiven auf die zeitgenössische Mode spiegeln eine im 18. Jahrhundert zunehmende Beschäftigung mit den optischen und haptischen Erscheinungsformen von Fächern, aber auch mit der nahezu prothetischen Ausdruckskraft dieser Körperaccessoires.¹³ Dabei sollten, wie zuletzt Pierre Henri Biger dargelegt hat, historische Diskurse über den gestischen Gebrauch von Fächern indes nicht zu der populär verbreiteten Annahme führen, dass im 18. Jahrhundert eine Art ›Fächersprache‹ existiert habe – im Sinne von quasi fixierten Bewegungszeichen auf Basis eines feststehenden Katalogs an Empfindungsausdrücken, mit denen Fächerträgerinnen ihrem Gegenüber spezifische Botschaften übermittelt hätten.¹⁴ Die kommunikative Funktion des Fächers kann dennoch untersucht werden mit dem Fokus auf seine Bedeutung als portabler Bildkörper, aber auch als aktivierbares gestisches Instrument der ihn tragenden Besitzerin; denn beides wird in diversen Kontexten spezifisch unter dem Aspekt der Kontrolle vs. der Autonomie seiner sprechenden Handlungsmacht reflektiert.¹⁵ Der Fächer findet sich bei Towle als ein zentrales kommunikatives Instrument thematisiert, das als dienstbare, aber potenziell eben auch eigenmächtige Erweiterung des agierenden Körpers der sozialen Etikettierung bedarf. Das unterschwellig präsente Gegenbild zu derartig durchstrukturierten Fächerhaltungen, dasjenige eines allzu affektierten, körperstarken Einsatzes von Fächern, wird demgegenüber in nicht wenigen satirischen Schriften und Karikaturen gezeichnet.¹⁶ Ein häufig zitiertes, frühes satirisches Beispiel ist eine sogenannte Annonce, die der Autor Joseph Addison 1711 in seinem moralischen Journal *Spectator* veröffentlichte.¹⁷ In ihr wird eine militärisch anmutende ›Fächerakademie‹ beworben, in der, einem Waffengebrauch gleich,

¹³ Siehe u. a. Rosenthal 2001 (Anm. 1); Sofer 2003 (Anm. 1); Braunschneider 2008 (Anm. 1), S. 50–53; Scholz 2004 (Anm. 1), S. 143–163; Volmert 2018 (Anm. 10), S. 204–208.

¹⁴ Pierre-Henri Biger, *Vrais et faux langages de l'éventail*, in: Volmert / Bucher 2020 (Anm. 8), S. 23–39.

¹⁵ Siehe hierzu etwa Rosenthal 2001 (Anm. 1); Sofer 2003 (Anm. 1).

¹⁶ Siehe Rosenthal 2001 (Anm. 1); Sofer 2003 (Anm. 1); Braunschneider 2008 (Anm. 1); Volmert 2018 (Anm. 10); Biger 2015 (Anm. 6), S. 266–270; Letourmy 2006 (Anm. 6), S. 293–294.

¹⁷ Joseph Addison, in: *The Spectator* (27. Juni 1711), Nr. 102, vgl. Henry G. Bohn (Hg.), *The Works of the Right Honourable Joseph Addison*, London 1873, Bd. 2, S. 428–431. Zur Rezeption von Addison vgl. Biger 2020 (Anm. 14). Siehe zudem mit Blick auf Addisons argumentative Struktur auch Scholz 2004 (Anm. 1), S. 143–163; Letourmy 2006 (Anm. 6), S. 293–294; Sofer 2003 (Anm. 1), S. 119–120, 157–163; Volmert 2018 (Anm. 10), S. 205–208.

in sechs Grundexerzitionen wichtige Haltungen des Fächers eingedrillt werden sollen: »Handle your Fans, Unfurl your Fans, Discharge your Fans, Ground your Fans, Recover your Fans, Flutter your Fans.«¹⁸

Vor allem zwei dieser sechs Schritte des Fächergebrauchs werden vom Autor ausführlicher als besonders ›zeitaufwendig‹ zu erlernende und besonders effektvolle Figurationen beschrieben – nämlich einerseits das sukzessive bildentfaltende Öffnen des Fächerblattes – »that pleases the spectator more than any other« – sowie andererseits das dynamische *fluttering* – das als »master piece of the whole exercise« die expressive Bewegung des geöffneten Fächers bezeichnet.¹⁹ Hier deutet sich trotz oder gerade durch die satirische Perspektive die Auseinandersetzung mit dem Potenzial der bewegten, flüchtigen, auch fernwirksamen Bildlichkeit von Fächern an: Der Fächer ist bei Addison gendercodiert als »modish machine«, als »weapon« wie auch als »picture« inszeniert, der als prothetische Erweiterung des Körpers wie auch in seiner eigenen Bildlichkeit in dieser Suggestion eine subversive Kraft auf sein Gegenüber ausübt.²⁰ Diese ambivalente kommunikative Funktion des Fächers wird auch in anderen satirischen Texten und literarischen Darstellungen thematisiert; so etwa in John Gays 1714 verfasstem Gedicht *The Fan*, in dem der Fächer als mächtiges Instrument der Verführung auftritt, mit dem die Trägerin ihr Gegenüber in den Bann ziehen kann, dessen eigener auf dem bemalten Fächerblatt dargebotener Bildkraft sie sich aber auch nicht entziehen kann.²¹

Wie Andrew Sofer in seiner Studie *The Stage Life of Props* im Rahmen seiner Analyse zur Bedeutung des Fächers als Requisit im englischen Theater des 17. und frühen 18. Jahrhunderts deutlich gemacht hat, können diese und andere zeitgenössische Texte auf ihre satirische Reflexion eines kulturellen Verhandlungsbedarfs gelesen werden, der sich auf das subversive Potenzial der Handhabung weiblich codierter Attribute bezieht. Wenn es, wie Sofer diskutiert, um 1700 – in einer Zeit, in der weibliche Schauspielerinnen offiziell auf den öffentlichen Bühnen zugelassen wur-

18 »Women are armed with fans as men with swords, and sometimes do more execution with them. To the end, therefore, that ladies may be entire mistresses of the weapon which they bear, I have erected an Academy for the training up of young women in the Exercise of the Fan, according to the most fashionable airs and motions that are now practised at court. The ladies who carry fans under me are drawn up twice a day in my great hall, where they are instructed in the use of their arms, and exercised by the following words of command: *Handle your Fans, Unfurl your Fans, Discharge your Fans, Ground your Fans, Recover your Fans, Flutter your Fans* [...].« Addison 1711 (Anm. 17), S. 428. Hervorhebungen im Original.

19 Ebd., S. 429–430.

20 Ebd., S. 428–429.

21 John Gay, *The Fan* (1714), in: John Gay, *Poems on Several Occasions*, London 1753, Bd. 1, S. 27–59. Siehe hierzu Scholz 2004 (Anm. 1), S. 152; Sofer 2003 (Anm. 1), S. 119.

den –, in Theaterinszenierungen darum ging, genderspezifische Performativität über das Attribut des Fächers zu regulieren, avancierte der als Requisit performativ zum Einsatz gebrachte Fächer zu einem expressiven, nur bedingt kontrollierbaren Instrument, dessen Fluidität seiner Trägerin Handlungsmacht verlieh.²²

Auch die Kunsthistorikerin Angela Rosenthal hat sich mit dem narrativen Potenzial des Fächers als »multivalent sign« beschäftigt, das sie im Kontext der im frühen englischen 18. Jahrhundert erstarkenden sozialpolitisch bedeutsamen Dingkultur mit einem exemplarischen Fokus auf William Hogarths Grafiken untersucht. In Hogarths satirisch-moralisierenden Bilderzählungen treten Fächer als typisiertes Accessoire der gehobenen weiblichen Gesellschaft, wie Rosenthal aufzeigt, nicht nur beiläufig in Erscheinung. Vielmehr erhalten sie durch die erzählte individuelle Handhabung der Protagonistinnen – die ihren Fächer etwa als Instrument für Akte des verborgenen Blickens und Beobachtens einsetzen – narrativ die doppelbödige Funktion, Eleganz als Affektiertheit und moralische Integrität als Scheinheiligkeit zu entlarven.²³ Der Fächer wird bei Hogarth als Attribut und Accessoire sozial etikettierter Weiblichkeit und damit als Zeichen des Anspruchs auf die Zugehörigkeit zu einer höheren sozialen Schicht eingeführt. Er wird aber zugleich, so könnte man resümieren, auf der erzählerischen Ebene in die Funktion eines Requisites überführt, das das Enthüllen gesellschaftlich zweifelhafter Handlungen voranbringt. Der Fächer als Requisit dient auf dieser Ebene der Offenlegung sozialer Konstrukte, die über etikettierende Attribute auf instabile Weise ausverhandelt werden.

Im Folgenden möchte ich an einem anderen Beispiel vertiefend aufzeigen, wie der Fächer gerade aufgrund seines objektspezifischen medialen Status in Bilderzählungen in affirmativer Weise als ein erzählerisch zentrales Requisit auftreten kann, wenn es darum geht, Praktiken der gesellschaftlichen Rollenzuschreibung zu verhandeln, die in diesem spezifischen Fall eng an Prozesse des Sehens von Kunst gebunden sind. Im Unterschied zu Hogarths bildsatirischen Erzählungen, die auf die Offenlegung gesellschaftlicher Typen ausgerichtet sind, richtet sich der Fokus auf eine Darstellung, die als karikatureskes Gruppenbildnis individueller Personen konzipiert ist. Es geht dabei um die vielfigurige Darstellung, die der englische Künstler Joshua Reynolds um die Mitte des 18. Jahrhunderts in Rom von einer Gruppe britischer und irischer Connoisseurs anfertigte und deren Komposition sich im Bildaufbau humoristisch an Raffaels bekanntes Fresko der *Schule von Athen* anlehnt (Abb. 5). Als ein von einem der Karikierten in Auftrag gegebenes Werk, das an den gemeinsamen Italienaufenthalt des dargestellten Personenkreises erinnert, kann diese Darstellung als eine Form

²² Sofer 2003 (Anm. 1), S. 117–166.

²³ Rosenthal 2001 (Anm. 1).

der selbstironischen Reflexion sozial geteilter Praktiken von Kennerschaft gelesen werden; die porträtierten Figuren treten dabei in kontrastreichen Rollenbildern auf. Die in dieser Karikatur in Szene gesetzten Mittel der karikaturesken Überzeichnung individueller Porträts verbinden sich mit einer vielschichtigen Inszenierung von einzelnen den Figuren zugeordneten Objekten. Als Accessoires und Instrumente der wissenschaftlichen und künstlerischen Praxis nehmen sie vor der zitierten Folie der Raffael'schen Komposition spezifische Funktionen narrativer Requisiten ein, mit denen gerade durch die Offenlegung von Schablonierungen des Connoisseurs zeitgenössische Diskurse um Kennerschaft in ironischer Weise verhandelt werden können. Die Figur eines Fächerträgers nimmt, wie ich hier argumentieren möchte, dabei eine selbstreferenzielle Position ein, in der objektspezifische Codierungen der Kommunikation von Bild und Körper der subversiven Kommentierung des Bildgeschehens dienen.

III

Die sogenannte *Parodie auf die Schule von Athen* wurde von Reynolds, gemeinsam mit einigen kleineren Karikaturen, während seines Aufenthaltes in Rom 1751 angefertigt. Sie stellt eine Gruppe britischer und irischer Italienreisender dar, die sich zur selben Zeit in Rom befanden. In Auftrag gegeben wurde das Bild wohl von dem irischen Reisenden Joseph Henry of Straffan, der selbst im Bild mit dargestellt ist.²⁴ In einer übergreifenden parodierenden Italienreferenz zitiert die generelle Figurenverteilung die Komposition eines anderen Kunstwerks, das den Grand-Tour-Reisenden bestens bekannt war: Raffaels um 1511 geschaffenes Fresko der *Schule von Athen* in der vatikanischen *Stanza della Segnatura*, das als Teil eines komplexen Bildprogrammes der Darstellung der Philosophie gewidmet ist (Abb. 6). Im 18. Jahrhundert war das Renaissancewerk nicht zuletzt in der Reiseliteratur als eines der bedeutendsten Kunstwerke Roms kanonisiert.²⁵ Vor einer gewaltigen gotischen Architekturkulisse, die Raffaels zentralperspektivisch in die Tiefe führende Rundbögen ersetzt, überführt

²⁴ Zu der Auftraggeberschaft und der Identifikation der einzelnen Figuren im Bild siehe Cynthia O'Connor, *The Parody of the School of Athens. The Irish Connection*, in: *Bulletin of the Irish Georgian Society* 26 (1983), S. 4–22; *The Milltowns: A Family Reunion*, hg. von Sergio Benedetti, Ausst.-Kat. Dublin, National Gallery of Ireland, Dublin 1997, S. 51–65.

²⁵ Vgl. etwa Jonathan Richardson d. Ä. und Jonathan Richardson d. J., *An Account Of Some of the Statues, Bas-reliefs, Drawings and Pictures in Italy, etc. with Remarks*, London 1722, S. 209–213; Edward Wright, *Some Observations Made in Travelling through France, Italy, &c. In the Years 1720, 1721, and 1722*, London 1730, Bd. 1, S. 262.

Reynolds das überzeitliche Gefüge der Philosophen Raffaels in die Versammlung eines zeitgenössischen Bekanntenkreises von Italienreisenden und Connoisseurs, die musizierend, diskutierend, eifrig schreibend und posierend in Szene gesetzt werden.

Edgar Wind hatte 1949 in einem kurzen Artikel darauf aufmerksam gemacht, dass Reynolds eine 1751 erschienene Ausgabe von Giovanni Pietro Bellori 1695 erstmals publizierter Beschreibung von Raffaels Fresken besaß.²⁶ Bellori hatte Raffaels *Schule von Athen* ausführlich als Repräsentation rein menschlicher Wissenschaften gedeutet. Namentlich hatte er zentrale Philosophen im Bild identifiziert, die die Komposition gliedern: Neben dem mittigen Paar von Platon und Aristoteles sah Bellori etwa links vorn den Philosophen und Mathematiker Pythagoras, rechts verortete er den Mathematiker Archimedes, in der Rückenfigur mit dem Globus ganz rechts sah er den Philosophen Zarathustra, und die mittige Figur auf den Stufen wies er als den griechischen Philosophen Diogenes aus.²⁷ Edgar Wind wies nach, dass Reynolds sich generell an Bellori Figureninterpretation der *Schule von Athen* orientierte.²⁸

In ironischer Brechung rufen die Gesten und Objekte Raffaels *Schule von Athen* in Erinnerung. Das bei Raffael zentrale Figurenpaar etwa, das als Platon und Aristoteles gedeutet worden ist, findet bei Reynolds ein Echo in einem Duo gestikulierender Figuren (Abb. 5). Die Aristoteles zitierende Figur verweist angeregt auf die Seite eines geöffneten Buches. Ihr Gegenüber deutet wie Platon mit seiner Hand nach oben, doch hält es dabei ein Vergrößerungsglas empor, das offenbar zum Studium eines winzigen Objektes herangezogen wird. Mittig findet sich auf den Stufen liegend der Auftraggeber Joseph Henry in der Position des Raffael'schen Diogenes; metareferenziell spielt der Besitzer der Karikatur so auch die Rolle des der Gemeinschaft den Spiegel vorhaltenden Kynikers. Unter den Zuhörern des Duos um ›Platon‹ und ›Aristoteles‹ greift ein junger, elegant gekleideter Mann grazil in eine modische Schnupftabakdose, unten rechts ist eine Rückenfigur mit geöffnetem Faltfächer an die Stelle von Raffaels Philosophen mit dem Globus gerückt, und links daneben findet in Anlehnung an Raffael eine mathematische Zirkelvermessung statt, nun aber an einem von Hunden beschnüffelten Gebäckstück. Der Bezug zu Raffaels Bildwerk wird im kompositionellen Gefüge wie auf der Ebene einzelner Objekte in humoristischer Brechung vergegenwärtigt. Die Dargestellten werden durch den enthüllten Kontrast zu Raffaels Figuren als keineswegs überzeitliche Philosophen, sondern als eher auf kennerschaftliche Interessen und sinnliche Vergnügen ausgerichtete Personen vorgeführt.

²⁶ Edgar Wind, A Source for Reynolds' Parody of »The School of Athens«, in: *Harvard Library Bulletin* 3 (1949), Nr. 2, S. 294–297.

²⁷ Giovanni Pietro Bellori, *Descrizione delle Immagini Dipinte da Raffaello d'Urbino nel Palazzo Vaticano, e nella Farnesina alla Lungara [...]*, Rom 1751, S. 29–47.

²⁸ Wind 1949 (Anm. 26).



5. Joshua Reynolds, *Parodie auf Raffaels Schule von Athen*, 1751, Öl auf Leinwand, 97 × 135 cm, Dublin, National Gallery of Ireland Collection, Milltown Gift, 1902, NGI.734

Neben Joseph Henry konnten auch weitere der dargestellten Figuren unter anderem von Denys Sutton, Cynthia O'Connor und Sergio Benedetti durch den Abgleich mit den von Reynolds enthaltenen Namenslisten²⁹ und dem visuellen Vergleich mit zeitgenössischen Bildnissen namentlich den Bildfiguren von Reynolds' Gruppenkarikatur zugeordnet werden.³⁰ Links vorn ist in der Musizierendengruppe etwa James Caulfeild zu sehen, ein Landsmann Joseph Henrys, der wie dieser um 1750 gerade eine mehrjährige Grand Tour unternahm.³¹ Links hinter ihm wurde die

²⁹ Diese Liste, in der Reynolds die Namen derjenigen notierte, die ihm für seine römische Karikatur Modell gesessen hatten, ist publiziert in Algernon Graves und William Vine Cronin (Hg.), *A History of the Works of Sir Joshua Reynolds, P.R.A.*, London 1899, Bd. 3, S. 1231.

³⁰ O'Connor 1983 (Anm. 24), S. 8–20; Ausst.-Kat. Dublin 1997 (Anm. 24), S. 51–65; Denys Sutton, *The Roman Caricatures of Reynolds*, in: *Country Life Annual* (1956), S. 113–116; David Mannings und Martin Postle, *Sir Joshua Reynolds. A Complete Catalogue of his Paintings*, New Haven, CT 2000, Bd. 1, S. 491–492, Kat.-Nr. 1962.

³¹ Zu Caulfeilds Grand Tour siehe näher Cynthia O'Connor, *The Pleasing Hours. James Caulfeild, First Earl of Charlemont 1728–99. Traveller, Connoisseur and Patron of the Arts in Ireland*, Cork 1999.



6. Raffael, *Die Schule von Athen*, 1511–1512, Fresko, 500 × 770 cm,
Rom, Stanza della Segnatura, Musei Vaticani

Figur des ›Platon‹ mit dem Vergrößerungsglas als Joseph Leeson identifiziert, ein irischer Kunstmäzen und Onkel von Joseph Henry. In der vorn am Tisch sitzenden Figur wurde Edward Murphy vermutet.³² Murphy hatte die Funktion eines Tutors inne und begleitete, den sozialen Gepflogenheiten der aristokratischen Grand Tour entsprechend, als erzieherischer Aufseher den Reisenden Caulfeild nach Italien.³³

Dass es sich bei Reynolds' Gruppenbildnis um eine von den Dargestellten gewollte, beauftragte Karikierung in der Tradition der italienischen *caricatura* handelt,³⁴ ist in

³² Siehe u. a. O'Connor 1983 (Anm. 24), S. 8–20; Ausst.-Kat. Dublin 1997 (Anm. 24), S. 51–65; Sutton 1956 (Anm. 30).

³³ Vgl. O'Connor 1999 (Anm. 31).

³⁴ Unter diesem Typus von Karikaturen, der in Rom seit dem 16. Jahrhundert entwickelt worden war und u. a. mit Künstlern wie Annibale Carracci (1560–1609), Agostino Carracci (1557–1602), Gian Lorenzo Bernini (1598–1680) sowie Carlo Marratta (1625–1713) assoziiert wurde, lassen sich skizzenhaft und informell angelegte karikatureske Porträtzeichnungen fassen; sie waren überwiegend dem privaten Amüsement eines kleinen, elitären, geschlossenen Kreises vorbehalten und wurden von den Porträtierten als kontrollierte Überschreitung des künstlerischen Regelkanons durchaus mit kennerschaftlichem Wohlwollen entgegengenommen. Im frühen 18. Jahrhundert entwickelte

der Forschung allgemein unbestritten.³⁵ Zu fragen bleibt dabei nach den narrativen Beziehungen von Bildelementen und Figuren zueinander und dahingehend nach der spezifischen Art des visuellen Humors und der sozialen Codierung von Objekten und Figuren.³⁶ Wenn hier in einem gewitzten, mit Bildtraditionen experimentieren-

Pier Leone Ghezzi diesen Typus weiter. Seine in großer Zahl gefertigten Karikaturzeichnungen der römischen Gesellschaft waren unter Grand-Tour-Reisenden nachgefragt; auch Joseph Henry, der Auftraggeber von Reynolds' *Parodie auf die Schule von Athen*, sowie weitere von Reynolds karierte Personen ließen sich von Ghezzi karikieren. Siehe u. a. Ausst.-Kat. Dublin 1997 (Anm. 24); O'Connor 1983 (Anm. 24). Druckgrafische Reproduktionen von zeitgenössischen wie auch älteren Karikaturzeichnungen, die unter Connoisseurs kursierten, spiegelten ihrerseits das gesteigerte Interesse an diesem karikaturesken Genre. Siehe zu dieser neuen Rezeption der Karikatur, die letztlich in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts zu einer fortschreitenden Popularisierung und Kollektivierung und damit zu einer Veränderung des Genres führte, Ruben Rebmann, Pier Leone Ghezzi and the Crisis of the »Loaded Portrait« in the Eighteenth Century, in: Mona Körte u. a. (Hg.), *Inventing Faces: Rhetorics of Portraiture between Renaissance and Modernism*, Berlin 2013, S. 147–174. Zur Tradition der italienischen *caricatura* und ihrer Weiterentwicklung und Rezeption im 18. Jahrhundert vgl. auch Gerd Unverfehrt, *Karikatur – Zur Geschichte eines Begriffs*, in: *Bild als Waffe. Mittel und Motive der Karikatur in fünf Jahrhunderten*, hg. von Gerhard Langemeyer u. a., Ausst.-Kat. Hannover, Wilhelm-Busch-Museum, Dortmund, Museum für Kunst und Kulturgeschichte, Göttingen, Kunstsammlung der Universität und des Kunstvereins, München, Stadtmuseum, München 1984, S. 345–354, hier 345–348; Amelia Rauser, *Caricature Unmasked: Irony, Authenticity, and Individualism in Eighteenth-Century English Prints*, Newark, DE 2008, v. a. S. 15–55; Werner Busch, *Die englische Karikatur in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Ansätze zu einer Entwicklungsgeschichte*, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 40 (1977), S. 227–244, v. a. S. 233–235; Diana Donald, *The Age of Caricature. Satirical Prints in the Reign of George III*, London / New Haven, CT 1996; Deidre Lynch, *Economy of Character: Novels, Market Culture, and the Business of Inner Meaning*, Chicago, IL / London 1998, S. 56–60.

³⁵ Siehe u. a. Werner Busch: *Unklassische Italienreisen*, in: *Viaggio in Italia. Künstler auf Reisen 1770–1880. Werke aus der Sammlung der Staatlichen Kunsthalle Karlsruhe*, hg. von der Staatlichen Kunsthalle Karlsruhe, Ausst.-Kat. Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle, München 2010, S. 58–71; Mark Hallett, *Reynolds. Portraiture in Action*, New Haven, CT / London 2014, S. 80–81; Bruce Redford, »Frisch weht der Wind«: Reynolds und das parodistische Porträt, in: Horst Bredekamp u. a. (Hg.), *Edgar Wind. Kunsthistoriker und Philosoph*, Berlin 1998, S. 13–31, hier S. 20–23; O'Connor 1983 (Anm. 24), S. 18; Maeve O'Dwyer, *From Batoni's Brush to Canova's Chisel: Painted and Sculpted Portraiture at Rome, 1740–1830*, phil. Diss. University of Edinburgh 2016, URI: <http://hdl.handle.net/1842/23623>; Miriam Volmert, »... erudito nelle Antichità e in Letteratura.« Karikatureske Bildreflexionen der Grand Tour um 1750, in: Achatz von Müller u. a. (Hg.), *Keyßlers Welt. Europa auf Grand Tour*, Göttingen 2018, S. 205–228; Henry Keazor, *Raffaels Schule von Athen. Von der Philosophenschule zur Hall of Fame*, Berlin 2021, S. 126–151.

³⁶ Im Zentrum der meisten Beiträge stehen demgegenüber einerseits breitere Perspektiven auf die Rolle dieses und anderer Beispiele im Kontext der Entwicklung des Karikaturgenres im 18. Jahrhundert (zum Beispiel Busch 1977 [Anm. 34]; Rebmann 2013 [Anm. 34]) respektive im breiteren Kontext von Reynolds' künstlerischem Werk (Hallett 2014 [Anm. 35]) oder andererseits das Beziehungsgeflecht der Dargestellten, ihre Identifikation und ihr repräsentatives Selbstverständnis vor dem Hintergrund ihrer gemeinsamen Erfahrungen im Rahmen ihres Italienaufenthalts (O'Connor 1983

7. Charles Grignion nach
William Hogarth,
Schlussvignette, entworfen
für den Katalog der Ausstel-
lung der *Society of Artists*,
1761, Kupferstich und
Radierung, 21 × 31,3 cm,
New York, The Metropolitan
Museum of Art



den Spiel die Gruppe der vermeintlich engstirnigen Connoisseurs im Zitieren von Raffael identitätsstiftend als kennerschaftliche Gemeinschaft karikiert wird, ist das Zusammenwirken der einzelnen Figurenrollen und der vorgeführten Objekte als Requisiten von zentraler Bedeutung. Requisiten wie etwa das Vergrößerungsglas bekommen in der verdichteten Erzählung die Funktion, Prinzipien sozialer Praktiken zu generalisieren; zugleich werden diese wiederum gerade durch die karikaturreske Verschneidung von gegenläufigen Figurentypen ironisch mit der Suggestion eines höheren Prinzips relativiert.

Der durch das Figurenduo so zentralisierte Blick durch die Lupe etwa konnte zu der Zeit, wie beispielsweise eine bekannte Grafik von Hogarth zuspitzt, zunächst auf eine Form von Kennerschaft verweisen, die als pedantisch und kurzsichtig galt (Abb. 7). In dieser Darstellung, die als Schlussvignette im Katalog der ersten Ausstellung der *Society of Artists* in Spring Gardens 1761 erschien, markiert die Lupe des Gentleman-Affen, der einige als »Exoticks« bezeichnete und mit älteren Jahresdaten (1502 und 1600) versehene tote Pflanzen wässert, einen engstirnigen Fokus auf die bloßen Details von (nicht englischen beziehungsweise wohl vor allem italienischen)

[Anm. 24]; O'Dwyer 2016 [Anm. 35]; Ausst.-Kat. Dublin 1997 [Anm. 24]; Sutton 1956 [Anm. 30]). Zu einer Kontextualisierung der Karikatur Reynolds' im Rahmen einer Geschichte der künstlerischen und kulturellen Rezeption von Raffaels *Schule von Athen* siehe zuletzt Keazor 2021 (Anm. 35).

Kunstwerken, die unhinterfragt als Kanon gelten.³⁷ Solche satirischen Überzeichnungen konnten eine um diese Zeit von verschiedenen Künstlern kultivierte Kritik an einer antiquierten Kennerschaft wirkungsvoll verdichten.³⁸

In Reynolds' Karikatur wiederum führt gerade der Kontrast zu den symbolischen Gesten des Raffael'schen Figurenduos von ›Platon‹ und ›Aristoteles‹ auf humorvolle Weise die Kurzsichtigkeit eines objektbezogenen Dialogs vor Augen. In der zentralen Gruppe des Philosophenduos werden durch den Einsatz von kennerschaftlichen Attributen zwei Prinzipien des reisenden Connoisseurs sezierend gegenübergestellt; das konzentrierte Schauen durch die Lupe wird so ironisch zu einer symbolischen Geste einer größeren kennerschaftlichen Weltanschauung gesteigert und durch die Gegenfigur zugleich relativiert. Das ostentativ hochgehaltene Vergrößerungsglas des einen, dessen winziges Studienobjekt den äußeren Bildbetrachtenden verborgen bleibt, wie auch das geöffnete, zum Gespräch herangezogene Buch des anderen werden aus einer durch die Entfernung der Figuren bereits abstrahierenden Perspektive als zwei wesentliche Instrumente und Herangehensweisen von Connoisseurship inszeniert. Dies erfolgt zugleich durch den Modus der individuellen Karikatur der beiden Personen im Duktus der selbstironischen Maskerade.³⁹

Direkt unterhalb dieses Figurenpaares erscheint die auf den Stufen sitzende Figur Henrys in der halbkreisförmig verdichteten Struktur der Figurenanordnung, die sich von Raffaels breiterer horizontal gestaffelter Reihung unterscheidet, als Dreh- und Angelpunkt dieser Erzählung. Gegenüber den ihn umringenden Gruppen markiert seine Figur in verschiedener Hinsicht den Außenstehenden: Einerseits assoziiert der Bezug auf Raffaels Figur des antiken Philosophen Diogenes eine die Gesellschaft kritisch spiegelnde Position, die auf die Hinterfragung sozialer Normen angelegt ist; auf Henrys augenöffnende ›Außenseiterrolle‹ als Auftraggeber der Karikatur wird so angespielt. Andererseits setzt er sich von dem Ensemble der anderen Figuren durch eine unkontrolliert, weder affektiert noch pedantisch wirkende Jungenhaftigkeit ab.⁴⁰ Im Zusammenspiel mit den Gesten und Attitüden der anderen Figuren wie-

37 Siehe zum Beispiel Harry Mount, *The Monkey with the Magnifying Glass: Constructions of the Connoisseur in Eighteenth-Century Britain*, in: *Oxford Art Journal* 29 (2006), Nr. 2, S. 167–184, hier S. 171–174.

38 Siehe u. a. ebd. und Jason M. Kelly, *The Society of Dilettanti: Archaeology and Identity in the British Enlightenment*, New Haven, CT / London 2009, S. 25–27.

39 Siehe hier auch Volmert 2018 (Anm. 35), S. 218.

40 Das Buch, in das er, gänzlich nach innen gekehrt, vertieft zu sein scheint, wurde von O'Connor durch die schwach zu erkennenden Wörter »Larry Grog« mit dem Autor Lawrence Grogan of County Wexford in Verbindung gebracht, der vor allem durch seine um 1725 verfasste Ballade von Ally Croker bekannt war. Die in der Ballade erzählte Geschichte eines jungen, törichten Mannes mag ihrerseits auf burlesk-profane Weise das Bild der unerfahrenen Jugendhaftigkeit untermalen, das mit Henrys

derum, die Henry nach hinten und nach vorn rahmen, kann diese Unbedarftheit erzählerisch mit dem in der zeitgenössischen Reiseliteratur stilisierten Prototypen des jungen Reisenden korrelieren, dessen Geist es im angeleiteten Studium erst zu formen gilt.⁴¹ Gegenüber dem oberhalb von Henry stehenden ›Philosophenpaar‹, das das Objektstudium und die Lektürereferenz als zwei grundlegende Prinzipien repräsentiert, mag die weiter unten an einem Büchertisch sitzende, schreibende Figur wiederum die angeleitete Umsetzung dieser Ideale verkörpern: Der Habitus und die praktische Tätigkeit dieser Figur verweisen auf das Stereotyp des gelehrten Tutors beziehungsweise *bear leader*, der den jungen Reisenden als Erzieherfigur begleitet und die faktische Organisation des Italienprogramms im Auge behalten sollte.⁴²

Figur selbst zum Ausdruck gebracht wird. Cynthia O'Connor, Henry, Joseph, in: John Ingamells (Hg.), *A Dictionary of British and Irish Travellers in Italy 1701–1800*, New Haven, CT / London 1997, S. 484.

41 Besonders wegweisend war in edukativer Hinsicht hier bereits Richard Lassels' 1670 erschienene *Voyage of Italy* gewesen, in der er sich in seinem Vorwort den verschiedenen »Profits of Travelling« und den damit verbundenen Aufgaben des Reisenden widmet. Richard Lassels, *The Voyage Of Italy, Or A Compleat Journey Through Italy, London 1670*, Bd. 1, Preface, o. S. Das Bild des unbedarften Reisenden wurde wiederum auch in anderen zeitgenössischen Karikaturen von Reynolds und Ghezzi bedient. Eine Übersicht über die verschiedenen von Ghezzi und Reynolds angefertigten Karikaturen von Grand-Tour-Reisenden im Umfeld Henrys und Leasons bieten u. a. Ausst.-Kat. Dublin 1997 (Anm. 24) und O'Connor 1983 (Anm. 24). Vor allem Henry ließ sich in mehreren Karikaturen in der Rolle des jungen Reisenden in Szene setzen, der von seiner Lektüre angeleitet wird. So zeigt eine Karikatur Ghezzi's ihn mit einem hoch vor der Brust gehaltenen aufgeschlagenen Buch und weit aufgerissenen Augen auf einer Erkundungstour durch eine unbestimmte Antikenlandschaft (Pier Leone Ghezzi, *Joseph Henry of Straffan, Co. Kildare, 1744–1751*, Feder in Braun über Spuren schwarzer Kreide auf Papier, 31,2 × 21,3 cm, New York, The Metropolitan Museum of Art). Eine der von Reynolds im Umfeld zur *Parodie auf die Schule von Athen* angefertigten kleineren Karikaturen, in denen einige Figurenkonstellationen der Parodie aufgegriffen werden, zeigt Henry (als Gegenbild zu miteinander konversierenden Figurenpaaren) ebenfalls mit großen Augen in ein Buch absorbiert, das eine Darstellung der *Cloaca Maxima* zeigt (Joshua Reynolds, *Lord Bruce, John Ward, Joseph Leeson Jr and Joseph Henry, 1751*, Öl auf Leinwand, 64 × 49,5 cm, Dublin, National Gallery of Ireland).

42 So hebt etwa Richard Lassels hervor, dass Eltern von jungen Grand-Tour-Reisenden mit »greatest care« daran gehen sollten, »providing their children (I speak to men of high condition) a good Governour, to travel with them, and have a care of their Persons, and breeding: that is, play the part of the Archangel Raphael to young Toby, and Lead them safe abroad, and bring them safe home [...].« Lassels 1670 (Anm. 41), o. S. Eine bekannte Karikatur Ghezzi's, die den Tutor James Hay porträtiert und ihn in buchstäblicher Anspielung auf seine Funktion als *bear leader* als gestrengen Begleiter eines kleinen, etwas unwillig erscheinenden Bären zeigt, greift diesen Topos auf. (Pier Leone Ghezzi, *Caricature of Dr James Hay as a bear leader, 1720er-Jahre*, Zeichnung, 36,3 × 24,3 cm, London, The British Museum). Indem diese Karikaturzeichnung von Arthur Pond in den späten 1730er-Jahren druckgrafisch reproduziert wurde, dürfte sie dem breiteren Kreis von britischen und irischen Connoisseurs im Umfeld Henrys bekannt gewesen sein. Zu Ponds Reproduktionen siehe u. a. Louise Lippincott, *Selling Art in Georgian London: The Rise of Arthur Pond*, New Haven, CT 1983, S. 131–134 und Rebmann 2013 (Anm. 34).

Mit diesen rahmenden ideellen Autoritäten, die sich auf die Formung des Reisenden in der Figur Henrys ausrichten, kontrastieren vorn auf der rechten und linken Seite zwei Gruppen, in denen mit den Handlungen des Musizierens und des Vermessens angewandte Facetten der Unterweisung und des Studiums präsentiert zu werden scheinen. Der Blick auf die mit Archimedes und seinen Schülern assoziierte Figurengruppe rechts vorn etwa trifft auf das in der Imagination erwartete Motiv der mathematischen Zirkelvermessung. Indem indes die Rechentafel am Boden durch ein einem englischen Pie ähnelndes gefülltes Backwerk ersetzt wurde, das mit dem Zirkel berührt und zugleich von einem Hund beschnüffelt wird, erfährt diese intellektuelle Aktivität augenscheinlich eine ›Versinnlichung‹. Zugleich wiederum mag, ausgehend von Raffaels Thematisierung der Kreiszahl, durch den hier dargestellten Pie eine beiläufig-gewitzte lautmalerische Anspielung auf den griechischen Buchstaben ›Pi‹ erfolgen, der erst seit dem 17. Jahrhundert, unter anderem durch den englischen Mathematiker William Oughtred, und im frühen 18. Jahrhundert durch den der Royal Society angehörigen Mathematiker William Jones eingeführt worden war.⁴³ Die in der Figurengruppe mit der zeitgenössischen Wissenschaft verknüpfte Kreisberechnung von Archimedes, die bei Raffael auf die Symbiose von Kunst und Wissenschaft verweisen mag, kann bei Reynolds wiederum in der breiteren Bilderzählung, in der narrativen Relation zu der Tätigkeit der gegenüberliegenden Gruppe und des zentralen Duos, mit antiquarischen Vermessungen assoziiert werden, die im Umgang mit antiken Skulpturen und Bauwerken vorgenommen werden.⁴⁴

Die verschiedenen Gruppierungen von Gelehrten, Grand-Touristen und Künstlern rufen durch die Strukturierung ihrer Interaktionen auf vielschichtige Weise und mit unterschiedlichen karikaturesken Referenzen die Positionen und Haltungen der Figuren Raffaels in Erinnerung. Die Einzelfiguren fallen dabei gerade durch den aufgerufenen Vergleich wiederum umso stärker mit ihren eigenen, sehr spezifischen Handlungen ins Auge. Figuren und Objekte erzeugen in diesem Spannungsfeld, das zwischen ihrer eigenen Inszenierung und der Referenz auf Raffaels Fresko entsteht, eine narrative Struktur, in der mit verschiedenen Rollenbeziehungen über die soziale Praxis von Grand Tour und Kennerschaft reflektiert wird. Das Netz der Figuren und der ihnen zugeordneten, als Requisiten eingesetzten Objekte trägt auf einer zweiten Ebene dazu bei, für die porträtierten Rezipienten der Karikatur die Projektion einer selbstbewussten und wissenden Gemeinschaft zu konstruieren: Diese zeichnet sich durch ihre – im Vergleich zu ihren Bildfiguren – weitsichtigere Kennerschaft aus,

⁴³ Vgl. zu der Deutung dieser ›Archimedes‹-Szene auch Volmert 2018 (Anm. 35), S. 220–221. Zur Geschichte des Pi vgl. Jörg Arndt und Christoph Haenel, *Pi – Unleashed*, Heidelberg 2001, S. 165–208.

⁴⁴ O'Connor 1983 (Anm. 24), S. 20.

die sich nicht auf Details, sondern auf ein aktiviertes und kreativ arbeitendes Bildgedächtnis Raffaels stützt; nur sie kann zugleich, so die Suggestion, in der Position sein, die Rollen des kurzsichtig schauenden Pedanten spielerisch anzunehmen und sie auf diese Weise als solche zu identifizieren.

IV

Die Gestalt eines Fächerträgers in einem dunklen venezianischen Mantel, die sich unten rechts im Bild, am Arm eines als der Maler Thomas Patch gedeuteten Mannes, in die Szene hineinbewegt, trägt auf metareferenzeller Ebene entscheidend zu dieser Erzählung bei (Abb. 8). Die Figur steht an der Stelle, wo in Raffaels Fresko eine Rückenfigur mit einem Globus in der Hand platziert ist, die im 17. und 18. Jahrhundert zumeist als Zarathustra identifiziert wurde.⁴⁵ Aller Wahrscheinlichkeit nach porträtiert diese Rückenfigur keine individuelle Person, sondern gehört zu einer Gruppe von stilisierten »idea figures«, die Reynolds neben den benannten individuellen Personen ebenfalls in das Bild integrierte.⁴⁶ In ihrer androgyn erscheinenden Gestalt mit dem lang über den Rücken fallenden blonden Haar und dem hoch gehaltenen Faldfächer mag sie zunächst, im Zusammenspiel mit den anderen Figuren, die vor allem mit Venedig konnotierte subversiv-sinnliche Gegenseite der sozialen *Rite de Passage* der Grand Tour verkörpern.⁴⁷ Auf einer Metaebene kann diese Figur, wie argumentiert werden soll, zugleich dazu dienen, die Prinzipien der spielerischen Maskerade und den damit verbundenen Diskurs des assoziativen Sehens und Erinnerns von Kunst zu verdichten.⁴⁸

Während andere Accessoires im Bild in Gruppenkonstellationen oder als Objekt eines intensiven Einzelstudiums vorgeführt werden, scheint der hier präsentierte Fächer eine übergeordnete Zeigefunktion einzunehmen. So ist die bemalte Haupt-

⁴⁵ Siehe hierzu etwa die Reynolds bekannte Deutung bei Bellori. Bellori 1751 (Anm. 27), S. 40. Siehe ebenso Richardson / Richardson 1722 (Anm. 25), S. 211–212.

⁴⁶ Die Liste, in der Reynolds die Namen der porträtierten Figuren notiert hatte, nennt vier »idea figures«. Siehe Graves / Vine Cronin 1899 (Anm. 29), S. 1231. Zu Vorschlägen, welche Bildfiguren nicht namentlich zugeordnet werden können und auch aufgrund ihrer im Bild nicht näher identifizierbaren Erscheinung ggf. zu dieser Gruppe zählen (dazu zählt etwa auch die die Treppe heraufsteigende Rückenfigur) siehe die Schemata zur Figurenzuordnung bei O'Connor 1983 (Anm. 24), S. 22; Ausst.-Kat. Dublin 1997 (Anm. 24), S. 52.

⁴⁷ Vgl. Volmert 2018 (Anm. 35), S. 222. Siehe zu diesem Topos Venedigs in der Kunst und Reiseliteratur im Umfeld der Grand-Tour-Kultur u. a. die Studie von Bruce Redford, *Venice and the Grand Tour*, New Haven, CT / London 1996.

⁴⁸ Einige Überlegungen hierzu auch in meinem Artikel Volmert 2018 (Anm. 35), S. 223, 226–228.



8. Detail aus Abb. 5

seite des Fächers, die normalerweise einem Gegenüber gezeigt würde, gerade nicht zu den Bildfiguren, sondern zu den äußeren Bildbetrachter*innen gedreht.⁴⁹ Die sozial hochcodierte Bedeutung des Fächers als sprechendes Accessoire wie auch als eigenständiges Bild, wie sie bereits von Addison satirisch reflektiert worden war,⁵⁰ wird hier übertragen für eine Reflexion der Bildrezeption genutzt und mit der Funktion der künstlerischen Selbstreferenzialität verbunden. Dabei konnten die zeitgenössischen Bildbetrachtenden, die mit der *Schule von Athen* und mit Belloris Figurendeutungen zu dieser vertraut waren, zudem gewahr werden, dass Reynolds in dieser Bildgruppe am seitlichen rechten Rand auch die Bildfigur ausgespart hat, die als Selbstbildnis Raffaels gedeutet wurde und die in der *Schule von Athen* aus dem Bild heraus die Betrachtenden anblickt.⁵¹ Der zu den Bildbetrachtenden gewandte Fächer nimmt demgegenüber als narratives Requisit nicht nur in seiner Position

⁴⁹ Reynolds hat sich während seiner Italienreise, im nahen zeitlichen Umfeld seiner *Parodie auf die Schule von Athen*, wie zwei überlieferte Skizzen seines toskanischen Skizzenbuches zeigen (*Sketchbook, bound in vellum, of drawings of Old Masters, made at Florence and on the journey from Florence to Rome*, London, The British Museum, Inv.-Nr. 1859,0514.305, fol. 11r, 9r), auch mit der Darstellung von geöffneten Faltfächern beziehungsweise mit der körperlichen Haltung des Fächertragens auseinandergesetzt. Siehe Volmert 2018 (Anm. 35), S. 224–225. Zu den Skizzen, die sich an Darstellungen aus Cesare Vecellios Werk *De gli habitanti antichi, et moderni di diverse parti del mondo* (Venedig 1590) anlehnen, siehe generell Giovanna Perini Folesani, *Sir Joshua Reynolds in Italia (1750–1752). Passaggio in Toscana. Il taccuino 201 a 10 del British Museum*, Florenz 2012, S. 302–305.

⁵⁰ Zu Addison siehe oben.

⁵¹ Siehe Bellori 1751 (Anm. 27), S. 40.

und Gerichtetheit, sondern auch in seiner Gestaltung eine selbstreferenzielle, sprechende Funktion ein, mit der eine Reflexion über die Schöpfung der Karikatur selbst assoziiert werden kann: Bei näherem Hinsehen sind auf dem bemalten Fächerblatt Figurengruppen auszumachen, die in einer für Fächer dieser Zeit typischen Form im halbrundförmigen Umlauf des gesamten Fächerblattes verteilt sind. Während die Komposition dieser figürlichen Darstellung im Einzelnen nicht näher erschlossen werden kann, ist zugleich festzustellen, dass ihre warmen Rottöne denjenigen der Karikatur selbst ähneln. Auch die auf dem Fächerbild angedeutete Gedrängtheit der Figuren erinnert an das größere Gefüge der in der Gruppenkarikatur präsentierten Personen. Das Prinzip, dass auf Fächerblättern im frühen 18. Jahrhundert häufig Darstellungen zu sehen waren, die klassischen Werken der Historienmalerei entlehnt waren, kehrt sich in Reynolds' Darstellung in der auf dem Fächerblatt selbst evozierten Referenz auf die *Parodie auf die Schule von Athen* um. Der Eindruck, dass über den Fächer farbig und strukturell eine Art *Mise en abyme* integriert wird, verstärkt sich auch aus umgekehrter Perspektive. So assoziiert die strukturelle Anordnung der Figuren in Reynolds' Karikatur wiederum die Form eines Fächerblattes, indem die Personen nicht, wie bei Raffael, in horizontalen Registern übereinander gruppiert sind, sondern in einem fächerblattartig geformten Rundbogen um den in der Mitte zu sehenden Tisch und die dahinter positionierte Figur Henrys gestaffelt sind.⁵²

Diese ineinandergreifenden Strukturen lenken die Aufmerksamkeit auf gestalterische Prozesse des Zitierens, Kopierens und Neuverknüpfens und einer daran gebundenen assoziativ arbeitenden Bildrezeption, welche für die Konzeption des bemalten Fächerblattes (und für das mit vielen Fächerblättern der Zeit verbundene Wahrnehmungsspiel), aber auch für die Gestaltungsprinzipien der Karikatur selbst von Bedeutung sind. Das die Maskerade aufrufende Bild des Fächerträgers wirft so auch eine ergänzende Perspektive auf die Funktion und Wirkmacht der Karikatur. Als *Pars pro Toto* scheint der Fächer das assoziative Spiel zu verkörpern, das der Karikatur unterliegt – nämlich eine Bildreferenz zu besitzen, die erst aus der wissenden Distanz heraus erkennbar wird. An die Bildbetrachtenden adressiert, wird der Fächer zu einer evokativen Ausdrucksform, die die Prozesse der Wahrnehmung und des Erinnerns in selbstreflexiver Weise offenlegt. Auf übergeordneter Ebene wird so die Bedeutung der in wissender Distanz eingesetzten, kreativ arbeitenden Imagination noch einmal hervorgehoben. Durch die in den aufeinander referierenden Kompositionen der Karikatur einerseits und der Fächerblattdarstellung andererseits angelegte Interrelation der Figurenwelten werden die Bildbetrachtenden umso mehr dazu eingeladen, das Gefüge der versammelten Connoisseurs und die künstlerischen

⁵² Siehe hierzu auch Volmert 2018 (Anm. 35), S. 226.

Bedingungen ihrer Bildgestaltung selbst zu reflektieren. Durch diese selbstreflexive Spiegelung macht dabei gerade das durch das Fächerblatt angeregte Assoziationspiel wiederum auf den assoziativen Prozess aufmerksam, der durch die Betrachtung von Reynolds' Komposition in Bezug auf Raffaels *Schule von Athen* ausgelöst wird.

Der Fächer als ein zentrales narratives Requisite, der das Attribut des Globus ersetzt, wird zu einem entscheidenden Handlungsträger, wenn es darum geht, kreative Formen von Kunstkennerchaft gegenüber dem Topos engstirniger Kurzsichtigkeit auszuspielen. Gegenüber dem im Bild mit den mittigen Figuren karikierten, akribischen Studieren von Objekten aus großer Nahsicht bedarf es der mit dem Fächer markierten wissenden und kreativen Distanz, um die Karikatur zu verstehen – und damit wiederum zu eben dem porträtierten Kreis zu gehören, der sich in dieser Karikatur ein Erinnerungsbildnis geschaffen hat.

Reynolds' Karikatur scheint programmatisch das im frühen 18. Jahrhundert reflektierte ästhetische Prinzip der Inkongruenz zu visualisieren, das von dem Philosophen Francis Hutcheson als zentrale Ursache für die Empfindung von Komik beschrieben wird. So hatte Francis Hutcheson in seinen 1725 erstmals erschienenen und 1750 erneut publizierten *Reflections upon Laughter*⁵³ den »contrast between ideas of grandeur, dignity, sanctity, perfection, and ideas of meanness, baseness, profanity« als wesentliche Ursache für das Empfinden von Komik theoretisiert. Lachen wird in seiner Sicht ausgelöst durch »the bringing together of images which have contrary additional ideas, as well as some resemblance in the principal idea«.⁵⁴ Er wandte sich damit explizit von der von Thomas Hobbes im *Leviathan* (1651) formulierten Vorstellung ab, dass Lachen generell mit einem Überlegenheitsgefühl zu erklären sei, das die lachende Person im Angesicht unterlegener Geschöpfe empfinde.⁵⁵ Dabei warnte er auch, dass bei einer bewussten Produktion solcher inkongruenter Formen auf die angemessene Gesellschaft achtzugeben sei; denn nur die richtige Rezipientenschaft sei durch »just discernment and reflection« in der Lage, die Ideen dann noch zu erkennen, die Ebenen zu trennen und »to separate what is great from what is not so«.⁵⁶

Reynolds' Gruppenbildnis spielt durch die Spannung der Figuren mit der Option, dass die karikierten wie auch nicht im Bild befindliche Rezipienten sich durch das

53 Francis Hutcheson, *Reflections upon Laughter, and Remarks upon The Fable of the Bees*, Glasgow 1750. Die Essays waren zuerst 1725 im *Dublin Journal* publiziert worden.

54 Ebd., S. 19.

55 Thomas Hobbes, *Leviathan, Or The Matter, Forme and Power of a Common Wealth Ecclesiasticall and Civil*, London 1651, Teil 1, Kap. 6, S. 27. Über Theorien des Humors in der Frühen Neuzeit siehe übergreifend Michael Billig, *Laughter and Ridicule. Towards a Social Critique of Humour*, London 2005.

56 Hutcheson 1750 (Anm. 53), S. 35, 29.

Verstehen der Karikatur distinguieren – wenn sie sich als Betrachtende durch eine nicht kurzsichtige, sondern synthetisierende Kenntnis von Raffael auszeichnen. Der Fächer, im englischen 18. Jahrhundert vielfältig als nahezu prophetisches gestisches Instrument wie auch als Träger eigener Bildlichkeiten reflektiert, nimmt als Bildrequisit unter diesem Duktus der Inkongruenz in der Karikatur eine zentrale, die Ebenen bündelnde und spiegelnde Funktion ein. Während er in Referenz auf den Globus der Figur Zarathustras in buchstäblicher und symbolischer Verflachung das Prinzip zeitgebundener Ding- und Schwelten verkörpert, fungiert der Fächer als ein präsentierter Bildkörper zugleich auch als Erkenntnisträger, der sich auf die Ebene der Bildlichkeit der Karikatur selbst bezieht. In ironischer Analogie zum Globus als Erkenntnissymbol wird das bildstiftende Potenzial des zeitspezifischen Modeaccessoires ausgeschöpft, um hieraus ein Weltbildsymbol zu kreieren, das selbstreferenziell auf die spezifische Figurenwelt der Karikatur verweist.

Bildnachweis

1 © The British Library Board, General Reference Collection DRT Digital Store 8404.bb.23; 2, 3, 7 New York, The Metropolitan Museum of Art; 4 © London, Victoria and Albert Museum; 5/8 Photo © National Gallery of Ireland; 6 bpk | Scala

Moderne und zeitgenössische Perspektiven

Modern and Contemporary Perspectives

Max Böhner

Staging Props and Men in Mid-Century Queer Visual Culture

After 1945, a new queer visual culture emerged that was constituted by physique magazines, private photographs, underground films, pulp novels and their covers, and works of fine art by artists such as George Quaintance, Tom of Finland, Jess, David Hockney, Andy Warhol, Robert Smithson, and Robert Mapplethorpe.¹ Despite differences in medium and viewership, each of these art forms shared what I call a »twilight aesthetic,« which pivoted on the ambiguities of simultaneous and oscillating queer visibility and invisibility. This aesthetic was also pronounced in mainstream film culture, especially in the sword-and-sandal films, epic films, Western films, war films, and outlaw films produced in Hollywood. These genres offered characters and circumstances that queer subjects could readily interpret as queer. Furthermore, it offered queer men the opportunity to gaze at sexually charged and staged male bodies through a homoerotic lens and thereby receive inspiration for their own aesthetic that was in parts heavily inspired by Hollywood.

In the following essay, I focus on the interconnections between the visual culture of marginalized groups and mainstream visual culture and specifically examine the role that *Twilight Aesthetics* played in this dynamic. Although props were important to queer visual culture, they were but one part of a much broader aesthetic system that expands beyond the scope of this essay. As I argue, the extensive use of props can be seen as a mode of semi-camouflage during a repressive era of censorship and state-sanctioned oppression and violence, which simultaneously hid and (re-)pre-

¹ While this article serves as a preparation for my dissertation project, some aspects of the following are based on and derived from my Master's thesis, submitted at the Humboldt-Universität zu Berlin in 2018: *Inszenierte Maskulinitäten. Camp in Physique Pictorial, 1951–1969*. I wholeheartedly thank Ty Vanover for his thorough reading and editing of this essay as well as the editors of this volume for their profound help. Research for this project was supported by the Terra Foundation for American Art.

sented the queer agenda of these magazines, photographs, and films through a process of appropriation and historicization.

Twilight Aesthetics: *Queer Visual Culture In-between*

While the term ›twilight‹ refers to the transition between day and night, or vice versa, it also signifies the hybrid light at dusk or dawn itself, between brightness and darkness. The term thus allows us to describe the in-between state of a queer visual culture that defied the binaries of visible / invisible, conscious / unconscious, high / low culture, and mainstream / underground. The notion of *Twilight Aesthetics* also refers to the referentiality of multi-layered and coded queer images in the middle of the 20th century that were published in a legal gray area, oftentimes overstepping the mark of what was legal. *Twilight Aesthetics* worked metaphorically and symbolically – long before gay and lesbian identity constructions and mainstream visibility in mass media that began in the 1970s. While lesbian artists and image producers worked, first and foremost, with and through literary publications, using visual abstraction and reduction to work against censorship, most gay male artists and image producers relied on ambiguity that approached margins of legality, deploying allusions, references, and visual codes that were largely created through the use of poses, image combinations and appropriation, costumes, set designs, and, not least, props.

Twilight Aesthetics made forms of queer sexuality, desire, and affection only partially visible by alluding to it, which subsequently rendered the publication of this queer visual material and the creation of queer networks possible, as in the case of physique magazines, and the photographs and film stills shown in them. By arguing against the notion of the ›closet,‹² I want to treat the queer visual culture following the Second World War as far more entangled with a supposedly ›straight‹ visual culture than it may at first appear and as far more vital with regard to the spread and migration of images. This article will focus on one aspect of these intermedial relations: the staging of men and objects by queer artists and image producers who appropriated motifs, performances, and aesthetics of mainstream Hollywood film to create their own queer imagery. It also focusses on how queer artists appropriated the aesthetic of physique photography and film for their works when this aesthetic had been established and had become a relatable source.

2 Cf. Eve Kosofsky Sedgwick, *Epistemology of the Closet* [1990], updated with a new preface, Los Angeles, CA / London 2008; Craig M. Loftin, *Masked Voices: Gay Men and Lesbians in Cold War America*, Albany, NY 2012.

My argument is that, through the re-use or appropriation of heteronormative (but sometimes inherently homoerotic and / or queer) iconographies, performances, and aesthetics in mass media, queer subjects were able to create their own queer visual culture that cut across various media. I want to read this appropriation, in conversation with the work of José Esteban Muñoz, as a practice of disidentification that allowed exchange and fantasy through performances, literary works, and, most of all, images.³ Mid-century queer visual culture articulated queer desire, which in turn led to the formation of a gay community and identity during these decades.⁴

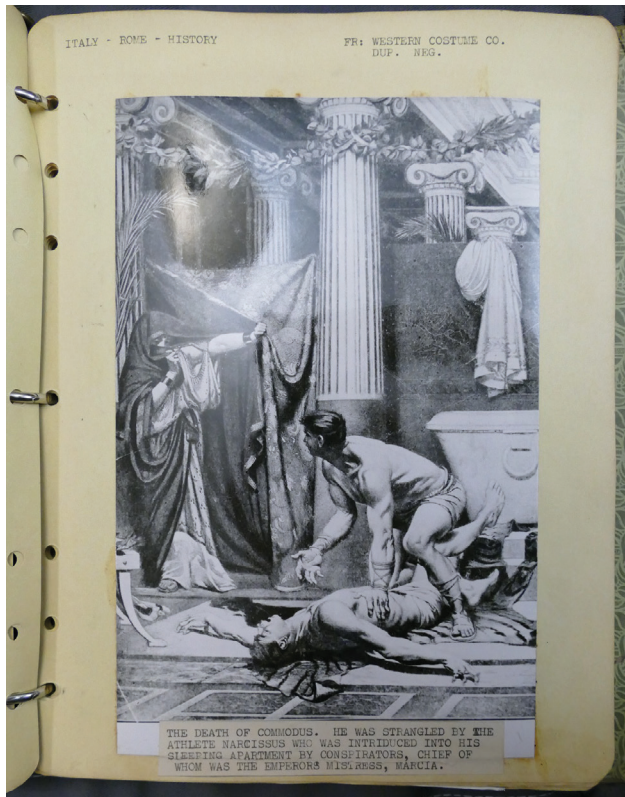
Forging the Past in the Present: From Hollywood to Queer Culture

In countless American gay physique photographs of semi-nude men from the 1950s and 1960s, published in magazines such as *Grecian Guild Pictorial*, *Adonis*, *BIG* or *Physique Pictorial*, as well as in drawings, paintings, and queer underground films by Andy Warhol, Kenneth Anger, James Bidgood, and Jack Smith, props played a vital role. As mentioned above, I argue that props were used in a mode of visibility and invisibility to both represent and hide queerness, being as visible as possible and as invisible as necessary by appropriating common mass media imagery. In the context of an emerging queer visual culture and community that worked across media, props served as much more than just equipment; they created a vision of a bygone era.

This vision, in itself, does not differ substantially from contemporaneous mainstream Hollywood film. Studios such as Metro-Goldwyn-Mayer had whole research departments to, among other things, study the past based on archeological sites, architecture, artworks, and artifacts for the studios' costume and set design depart-

3 Cf. José Esteban Muñoz, *Disidentifications. Queers of Color and the Performance of Politics* (Cultural Studies of the Americas 2), Minneapolis, MN / London 1999.

4 As this mid-century queer visual culture is mostly white, middle-class, and gay cis male, it also needs to be mentioned that these image worlds embody forms of racism and classism with the eroticization and fetishization of Black, indigenous, and People of Color and of the working class. While this imagery has to be considered as an important part that led to a queer liberation – and should not simply be disregarded as cheesy proto porn or just another facet of gay male Camp – it also includes forms of racism, misogyny, and classism, and even internalized anti-queer perspectives that to this day shape the discourses on (and critique of) some parts of gay culture, such as white gay cis male club culture or pornography. Cf. e.g. John Mercer, *Gay Pornography: Representations of Sexuality and Masculinity*, London / New York 2017, pp. 145–155; C. Winter Han, *Racial Erotics: Gay Men of Color, Sexual Racism, and the Politics of Desire*, Seattle, WA 2021; Tan Hoang Nguyen, *A View from the Bottom: Asian American Masculinity and Sexual Representation* (PERVERSE MODERNITIES, ed. by Jack Halberstam and Lisa Lowe), Durham, NC / London 2014.



1. Page from the Quo Vadis research bible by MGM, vol. 1, copy 3, no page number

ments. As Aaron Rich has pointed out in his important article about these so-called ›research bibles,‹ the research departments' studies were at least partially based on reproductions of artworks to create a version or vision of antiquity (and historical settings in general) that seemed familiar to the audience (fig. 1).⁵ This might explain Hollywood's eclecticism and historical inaccuracy regarding historical films that seemingly never tried to create a perfect copy of antique architecture, interiors, props, hair styles or costumes, but were instead based on commonly shared references that the audience could readily identify, thus using, constructing, and disseminating a form of collective memory.⁶

5 Aaron Rich, The Accent of Truth. The Hollywood Research Bible and the Republic of Images, in: *Representations* 145 (2019), no. 1, pp. 152–173.

6 Hollywood's creation of a form (and imagery) of antiquity is studied in detail in: Lloyd Llewellyn-Jones, *Designs on the Past. How Hollywood Created the Ancient World*, Edinburgh 2018.

Importantly, however, queer image producers actively queered straight mainstream visual culture by recreating and reconfiguring the image of past eras and spaces, such as antiquity or the ›Wild West.‹ By queering not just the common assumptions about and historical facts of these times but also the objects that belong to a form of a pseudo-past themselves, the props that queer subjects used transcended their utilitarian function, taking on an agency and potentiality that simultaneously hid, (re-) presented, and even performed queer sexuality, sex, desire, and affection.

Mainstream Hollywood film in the 1940s to 1960s strongly influenced contemporary queer culture. Most strikingly, mid-century epic films and cheaply produced sword-and-sandal films with lavish set designs used an incredible number of pseudo-antique props, such as statues, swords, antique-like chairs, shields, and chariots. Outlaw-films, which glamourized shiny motorbikes and leather gear, and Western films with horses, whips, guns, and lassos, were also appropriated and given new meaning by queer men, who used them to design a visual history of queerness. In so doing, they legitimized being queer by inscribing queerness in the past, a tactic that differed considerably from the use of alibis or pure camouflage. Instead, I argue that this queer historicity emerged from what queer theorists Jack Halberstam, José Esteban Muñoz, and Elizabeth Freeman have described as an anachronistic, non-linear and non-chronological queer temporality.⁷ What proves to be of vital importance regarding this part of queer history is Muñoz's notion of queerness:

»Queerness is not yet here. Queerness is an ideality. Put another way, we are not yet queer. We may never touch queerness, but we can feel it as the warm illumination of a horizon imbued with potentiality. We have never been queer, yet queerness exists for us as an ideality that can be distilled from the past and used to imagine a future.«⁸

It is precisely this queer potentiality that can be found in (and distilled from) the imagery queer subjects created and distributed in the United States in the mid-twentieth century.

7 Cf. Judith Halberstam, *In a Queer Time and Place. Transgender Bodies, Subcultural Lives*, New York / London 2005; José Esteban Muñoz, *Cruising Utopia. The Then and There of Queer Futurity*, New York / London 2009; Elizabeth Freeman, *Time Binds. Queer Temporalities, Queer Histories*, Durham, NC / London 2010.

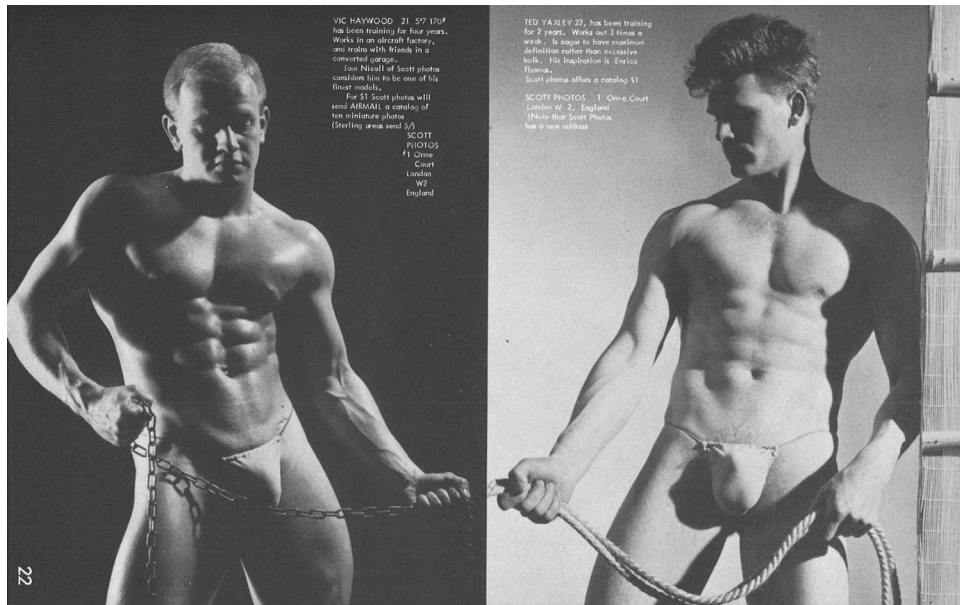
8 Muñoz 2009 (note 7), p. 1.

Antiquity Unchained: A Blueprint for Physique Magazines

What interests me here is how props were vivified in this visual culture, how they were used through the performative interactions by and with the models and actors. Physique magazines were produced and sold as small, cheaply printed magazines or catalogs, advertising mail-order homoerotic photographs and films to gay men. My investigation will focus on *Physique Pictorial*, the most popular and influential of the hundreds of physique magazines published in this period. It was not only the earliest physique magazine to be published (beginning in 1951), but also the one with the longest print run (from 1951 to 1990), and the one with the most issues published in the 1950s and 1960s.

In a 1958 issue of *Physique Pictorial*, the reader / viewer is presented with two photographs. The photograph at left depicts a model holding a chain, while the photograph at right shows a model holding a rope (fig. 2).⁹ The two objects almost become one through the intermedial image arrangement of Bob Mizer, the editor, photographer, and director of *Physique Pictorial*. His image combination presents both men as connected to each other, across two photographs, despite (or maybe even because of) the different backgrounds of each photograph: while the photograph on the left shows a black background, the background in the right photograph is bright, intensified by the fact that *Physique Pictorial*, like most other physique magazines, was printed in black and white. Two images, two virtual spaces, and two men merge, holding the richly (and sexually) connoted objects of a chain and a rope. Both men clasp the props with both hands and look down at the objects in their grasp. While the chain is hard and cold and the rope is soft, both are equally charged with aggressive or even dangerous connotations. The two objects almost become united at the level of the image, allowing the viewer to read the two monochrome photographs

9 As in most physique magazines and their pages, text plays a visually subordinate but vital role, despite the perceptual focus on the images and their aesthetics, not least because of the images' size compared to the small textual elements printed on them and because of the structurally repetitive character of the textual components, but also, of course, because of the motifs of muscular, half-clad bodies that seem to attract attention better than small texts. In this spread, the two textual elements function as the typical short, (oftentimes pseudo-)biographical description of the depicted models, mentioning details about the size of the available photographs or films and how they could be ordered by mail. Especially the clearly eroticized, obviously fictitious biographies support the commercial marketing of gay male imagery and the instructive parts of these texts. But, first and foremost, they support the images that cannot contain this kind of context and thereby become even more connoted with erotic pleasure and fantasy, also by making it easier to differentiate between the almost indistinct bodies (due to the typical aesthetics, the poses, etc.), that gain at least some individuality and recognition value through the texts.



2. *Physique Pictorial*, vol. 8, no. 3 (Fall 1958), p. 22

as one. While it seems unlikely that Bob Mizer knew of the German film *Geschlecht in Fesseln* from 1928 (interestingly translated as *Sex in Chains*) with its queer plot, this page from *Physique Pictorial* can be decoded as a visual statement that shows both men not *in chains* (neither literally nor figuratively, as films set in prison with a homoerotic or queer plot might suggest), but as two men on their own, simply holding props that connect and visually bind them together, creating a tender and implicit homoeroticism for the beholder.

While a form of agency seems to be attributed to the props through the interactions ›on stage‹ by the models and ›behind the scenes‹ at the level of the medium by Bob Mizer, the models become objectified living sculptures in the movement of ›not yet‹ and ›not anymore,‹ stressing and also denying the ephemerality of the pose through the medium of photography.¹⁰ It is exactly this in-betweenness of the pose that mirrors the in-between state and ambiguity of queer life, queer gender performance, and queer visual culture in this period. In the context of physique maga-

10 »Als Kippfigur organisiert sie [die Pose] die Beziehungen zwischen den Medien im Modus des ›nicht ganz‹ und ›nicht genau‹, der stetigen Revision, der vorbehaltlichen Zuordnung und [...] des ›nicht mehr‹ und ›noch nicht‹[...].« Bettina Brandl-Risi, Gabriele Brandstetter, and Stefanie Diekmann, *Posing Problems. Eine Einleitung*, in: eaed. (eds.), *Hold it! Zur Pose zwischen Bild und Performance* (Recherchen 89), Berlin 2012, pp. 7–21, here p. 19.

zines and photography, images of daily poses (such as being on the phone or taking a shower) that sometimes read as clumsy, awkward, or amateurish are placed alongside filmic, glamorous, and heroic poses. While physical culture, nudist, bodybuilding, and fitness magazines, such as *Strength and Health*, had been published since the turn of the century in the US, physique magazines with their focus on male beauty (instead of fitness) differed from these while using established standards of US magazine culture for their own purposes, namely the creation of their own mass media queer visual culture. This visual culture shifted the focus from copying corporeal cultural techniques, such as dieting and training, to a new way of beholding male bodies in mass media: as erotically staged bodies, captured at a stand-still to prolong the ephemerality of the pose.

Another facet of the dynamic queer intermedial phenomenon is the aforementioned relationship between mid-century Italian sword-and-sandal (or peplum) films or Hollywood's historical epic films and queer culture. Mervyn LeRoy's *Quo Vadis* (1951), Riccardo Freda's *Sins of Rome* (1953) or Pietro Francisci's *Hercules* (1958) are just a few examples of hundreds of epic and peplum films produced in the years following World War II. The history of films set in ancient times leads back to the silent film era, but they had a revival and gained most popularity after the Second World War. Although antiquity had long served as a blueprint for queer men thinking and writing about desire, sexuality, and art before the 1950s – going back to Johann Joachim Winckelmann's accounts from the eighteenth century – it seems that the association between antiquity and sexuality was intensified by epic and peplum films and their visual spectacles in the 1950s and 1960s.

The most striking aspect of the physique magazines' adaptation and intensification of sexualized antiquity is their eclectic configuration and composition of the costumes and set designs, the textual elements such as the films' titles and their plot summaries, the models' poses, and the props they used to create a vision of a queer antiquity in the present. As Jon D. Fair notes: »What matters is not so much whether the Greeks had exceptional bodies or how perfectly ancient artists conceived them, but the extent to which the Victorians and their successors were inspired by Greek iconography to shape their own cultural ideals.«¹¹ In using the image of antiquity, the subjects behind the camera did not merely inscribe themselves within a history of historically inaccurate and overtly simplistic clichés that represented Greco-Roman antiquity as a site of lust, bodily perfection, homoerotic pleasure, and same-gender sex; they used antiquity as a justification and validation of queerness that dated back thousands of years.

¹¹ John D. Fair, *Mr. America. The Tragic History of a Bodybuilding Icon*, Austin, TX 2015, p. 7.

The magazines presented male-to-male fighting scenes, sado-masochistic depictions of power relations, homosocial and homoerotic bonding, and heroic masculinities through poses, gazes, set designs, and props, which created a vision of an eternal queer past that stood in stark contrast to queer ephemerality and society's denial of a queer presence and present (not to mention a queer future). The men posing for physique photographers, as Kenneth Krauss argues, perform masculinities »[...] even when posed in a way that may have compromised their machismo. At such moments they, or at least their images, look ›camp,‹ excessive, overdone, almost silly.«¹² With the stylistic device of exaggeration and the juxtaposition of otherwise incompatible iconographies, physique magazines re-interpreted mainstream film culture and its masculinities that were changing in the 1950s and 1960s, not least through their depictions of wrestling men in sword-and-sandal films or rebellious teenagers in outlaw films. Bodily perfection is not emphasized as in earlier (and contemporaneous) physical culture magazines. Through this disidentification with society's dominant iconographies and normative performances of gender and sexuality, physique magazines did not present a process of assimilation or plain refusal, but instead a productive working with and against dominant culture, not least by omitting female characters and the roles they play in every peplum and epic film, focusing on men only.

Staging Bodies, Staging Objects

Another photograph by Bob Mizer, printed in the winter edition of *Physique Pictorial* in 1964, shows a (white) gladiator and a (white) slave (fig. 3). Multiple aspects are striking regarding this image's iconography and aesthetic. The set is cluttered: The ground, which is revealed as the studio floor in the image's foreground, is shiny and seems three-dimensional. The wall in the background mimics the fluting of a Doric column, which makes the wall appear as corrugated iron. In the background on the left, we can see a ledge with an object on top of it, and in the middle (as well as on the right-hand side) we see two circular, similarly grooved objects that seem to be shields or mirrors. Another round object without any attributable function hangs in the middle of the wall. In front of the wall stands a small, detached column, on which another object, likely a small sculpture, is placed. Behind the gladiator stands a throne-like chair with opulent ornaments of vines and a small dagger on top of it. In the foreground, the two models can be seen, one gazing out of the image, hold-

¹² Kenneth Krauss, *Male Beauty. Postwar Masculinity in Theater, Film, and Physique Magazines*, Albany, NY 2014, p. 276.

square meter, with one of the photographs framed, allude to the biker as queer by showing him as a James Dean fan. The scene is juxtaposed with an excerpt from the 1953 outlaw biker film *The Wild One* starring another queer icon, Marlon Brando. Brando, playing a bike gang leader in the film, performs a form of masculinity we might call »toxic« today. Both visual references in *Scorpio Rising* are more than a justification of male strength and the celebration of outlaws, queer or not; they also exceed a purely visual reference to queer icons. Indeed, the photographic and filmic images seem to have provided the visual ground, or at least parts of it, for films such as *Scorpio Rising* and for a whole period of queer underground cinema in the US in the 1950s and 1960s. Furthermore, the fact that Brando and Dean are included in *Scorpio Rising* represents the potential of a queer reading of otherwise straight material that included moments or aspects that could be read as queer. Although the actor does not use or even touch the photographs in the background, they serve as a literal background and depict the biker as embedded within a queer visual culture that was also recognizable by other queer subjects.

Prison scenes from *The Wild One* (or other films set in the homosocial and potentially homoerotic space of the prison) can easily be juxtaposed with physique photographs or films that were set in prison, such as another spread from *Physique Pictorial* (fig. 6). The space of the prison in queer visual culture might be interpreted and decoded as a metaphor for queer subjects feeling imprisoned or as a representation of their actual experiences in prison or the rebellious aspects that being queer involved. However, it also shows how simple objects, such as metal bars, can be used as props to create a scenario that can be touched, played with, and resignified with sexual connotations. To some extent reminding the observer of medieval visual representations of Christian martyrs that show the latter with the torture device or deadly weapon that was used to kill them, for example Peter of Verona usually



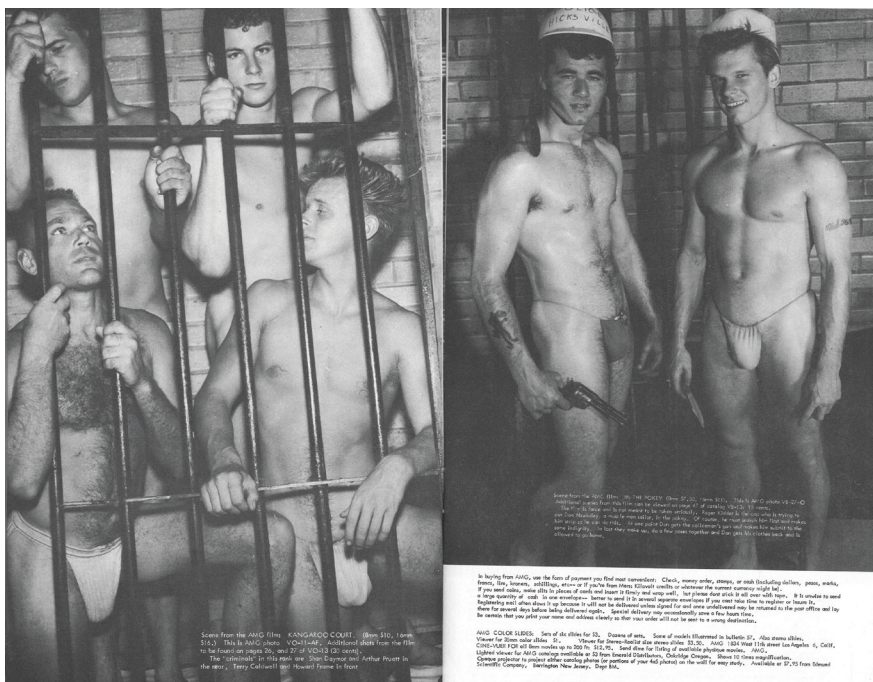
4. *Physique Pictorial*, vol. 14, no. 2,
Oct. 1964, p. 12



5. Screenshot from *Scorpio Rising*, directed by Kenneth Anger, USA 1964

being depicted with a scimitar or cleaver in his head, both men in the photograph on the right (from the AMG film *In the Pokey*) seem to have brought the weapons (a pistol and a knife respectively) that might have been the central instruments of the crimes that brought them to prison. But being half-naked, with the model on the right smiling at the camera / the viewer, the photograph on the right (like the one on the left page) queers the motif and topos of the prison by presenting a homo-social and homoerotic site of lust instead of a violent environment. Furthermore, the props (once again) lose their perceived dangerousness through the facial expression, the poses, the body positioning within the photographs, and the image combination across these two pages.

In Robert Morissey's film *Flesh* from 1968, produced by Andy Warhol, Joe Dallesandro plays a hustler in New York City. In one scene, we witness one of Dallesandro's encounters with a physique artist, who positions him the way he wants to photograph and draw him in the nude. This direct reference to physique culture represents it as an outdated, coded form of sexuality for elderly gay men and follows (and presents) its biggest myth: that of providing photographs and films only for artists as a template for their artistic production. The antique-like poses the hustler takes are common. In



6. *Physique Pictorial*, vol. 10, no. 4 (Winter 1960), released April 1961, pp. 10–11

contrast to these, another pose the protagonist strikes is that of being on the phone, which by 1968 had already been established through countless similar photographs in physique magazines showing men talking on the phone (or pretending to do so) (fig. 7). While copies of Michelangelo’s *David* and other pseudo-antique props or images of queer icons as props seem to simultaneously present and hide queerness, the use of the phone points to something different. As opposed to providing historical background (as in the pseudo-antique photographs and films) or literal background (as in *Scorpio Rising*), the phone is used as a prop to simply present queer men as busy, preoccupied, and connected to lovers, partners, friends, and family. It also represents a sense of contemporaneity in contrast to the images based on the past, thereby representing queerness as being directly in the present and normalizing queerness through a form of quotidian normality and innocence. Queer boys are represented as the boys next door.

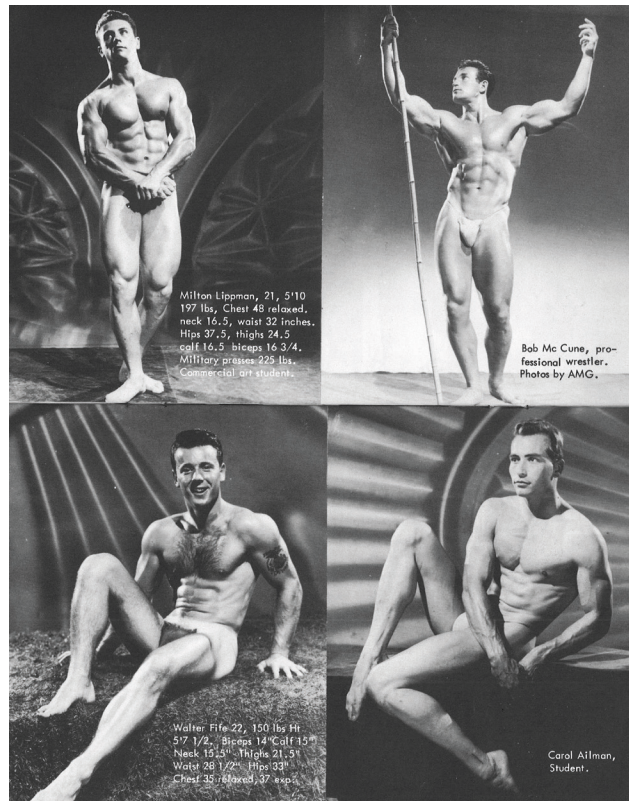
There can be no simple answer to the question of why gay men appropriated mainstream imagery, especially the dramatic aesthetics of Hollywood’s ›Golden Age‹ and, in the 1960s and early 1970s, also queer physique aesthetics and motifs from the (by then) established visual subculture. But what is beyond speculation



7. Screenshot
from *Flesh*,
directed by
Paul Morrissey,
USA 1968

is that mainstream visual culture was predestined to be appropriated by queer men for multiple reasons: it was strongly stylized and extremely artificial (in the sense of historically inaccurate sets and props that served as representations of their respective time of creation), and because Hollywood's imagery presented and embodied female hyper-femininity and male hyper-masculinity. It also presented what was legal to show at a certain point in time. In addition, Hollywood's imagery was in the process of becoming outdated and embodied opulence, full of exaggeration and on the edge of decline. The same can be said about the hundreds of Italian peplum films from the 1950s and 1960s that successively lost their charm due to the genre's inherent repetitiveness. It is no surprise that queer physique imagery, equally stylized and in the process of becoming outdated, with its exaggerated aesthetics and repetitive visual formulas, would be appropriated and re-used in the context of art, by artists such as Paul Morrissey, Andy Warhol, Robert Mapplethorpe, and Robert Smithson. During the McCarthy era of virulent anti-queer attitudes and politics, queer performances and migrating imagery formed queer sexuality and queer masculinities, using and exceeding forms of normative masculinities through pastiche that sometimes, but not always, deployed the performative aspects and aesthetics of camp. While the bodies in physique magazines and photography might seem normative from today's point of view, they were, in fact, unusually queer in their working with and against hetero-normative/-sexist ideals by exaggerating male masculinities and disallowing them to be taken too seriously or turn toxic.

8. *Physique Pictorial*, vol. 5,
no. 1, Spring 1955, p. 22



I would like to close with one final observation about the use of props behind the camera. Bob Mizer took glass objects belonging to his mother, with whom he lived together throughout her life, to create ornamental patterns, projected on the background of his studio (fig. 8).¹³ In this page from *Physique Pictorial's* Spring 1955 edition, the patterns in (and on) the background frame the model in the upper left corner to enhance his small waist and big shoulders (and thereby his masculinity), while the other patterns in the two photographs in the lower half of the page allude to sunshine and the models being shone on from above and from the side respectively. All three photos show the glamourization of masculinity and of each model: indirectly through the light that Mizer sent through these objects and directly through

¹³ At least according to F. Valentine Hooven, who unfortunately does not make a reference to the source of this information: F. Valentine III Hooven, *Beefcake. The Muscle Magazines of America 1950-1970* [1995], Cologne 2002, p. 135. Ditto for Kate Wolf who claims that Mizer created these effects »by placing pieces of crystal on an overhead projector set behind a sheet« in her article: Kate Wolf, Beyond the Muscle, in: *East of Borneo*, November 2 (2016), URL: <https://eastofborneo.org/articles/beyond-the-muscle/> [last accessed: 15th March 2022].

the headlights he used to light the models and the patterns created by light that sometimes even imitate a source of light themselves. Mizer added this element of literal, semi-material shine – of concrete crystalline objects which he used as props behind the scenes – to create abstract variations of light and shade with geometrical patterns which also resemble earlier Hollywood star photography made by studio photographers.¹⁴

*Of Copies Without an Original and Something Lost that Never Was:
(Re)producing Queerness*

David K. Johnson stresses that the evocation of antiquity by queer men was one way to legitimize and naturalize same-gender desire by creating a folklore of a collective past.¹⁵ As Thomas Waugh points out, the role of antiquity was not as significant in the middle of the twentieth century in Western culture as back in the times of gay photographer Wilhelm von Gloeden in the late nineteenth and early twentieth centuries: »[N]ow classical references referred ironically to earlier artistic appropriations or else engaged in transforming mythological matter into a stripped-down, frankly elemental sexual modernity.«¹⁶ In my opinion, this argument falls short, as I hope to have shown above. On the contrary, antiquity was present on the silver screen and in queer subculture more than ever at mid-century. It could rather be questioned how serious the role of antiquity was taken by, studied by or represented in the works of Wilhelm von Gloeden, Wilhelm Plüschow or other queer artists from the late nineteenth or early twentieth century. What makes these mid-century queer images camp is their departure from a notion of authentic antiquity and from the urge to look for an alleged origin or original. This resembles Judith Butler's definition of gender in her study on drag as »a kind of imitation for which there is no original; in fact, it is a kind of imitation that produces the very notion of the original as an effect and consequence of the imitation itself,« emphasizing the discursive

14 For an in-depth analysis of Robert Smithson's early mixed media works, for which he used female pin-up as well as male beefcake imagery based on physique magazines, and the works' elements of shine, see Eva Ehninger, Against the Biological Metaphor: Robert Smithson's Crystalline Figuration, in: Antje Krause-Wahl, Petra Löffler, and Anne Söll (eds.), *Materials, Practices, and Politics of Shine in Modern Art and Popular Culture* (Material culture of art and design), London / New York 2021, pp. 185–205.

15 David K. Johnson, Physique Pioneers: The Politics of 1960s Gay Consumer Culture, in: *Journal of Social History* 43 (2010), pp. 867–892, here p. 873.

16 Thomas Waugh, *Hard to Imagine. Gay Male Eroticism in Photography and Film from Their Beginnings to Stonewall*, New York 1996, pp. 118–119.

character of gender performativity.¹⁷ Returning to Winckelmann, we might even call this treatment of antiquity the »Nachahmung of Nachahmung.« As Whitney Davis notes, »in the never-completed ethical project of the *Nachahmung* of *Nachahmung*, of the coming-to-be of oneself in coming-after another who admires and imitates his image modeled in turn on someone coming-after-his-image [...], surely the ideal will be attenuated and transformed.«¹⁸ Through this eclectic attenuation and transformation of an ideal without an original or origin and of imagery without historical accuracy, as in the case of Hollywood, earlier queer works of art and visual culture as well as mainstream media culture laid the foundation for distinct qualities of mid-twentieth century *Twilight Aesthetics* through mass reproduction. Indeed, the loose and apparently nonchalant backward movement towards visual culture from the past that enabled the creation of an in-between aesthetic can be seen as one key visual strategy of *Twilight Aesthetics*. Queer theorist Heather Love writes that:

»Camp [...] with its tender concern for outmoded elements of popular culture and its refusal to get over childhood pleasures and traumas, is a backward art. Over the last century, queers have embraced backwardness in many forms: in celebrations of perversion, in defiant refusals to grow up, in explorations of haunting and memory, and in stubborn attachments to lost objects.«¹⁹

The actual objects seen in mid-century queer visual culture are not actually lost. I propose to read Heather Love's description of camp as a »backward art« not only figuratively, by thinking of these objects as representing something that is lost (such as the myth of free lust and queer love in Greek antiquity), but also literally as a way back to an imagined past to create a visual culture in the present. While these props may represent the past – something that was there and is gone now, a lost object – they certainly represent something that never really was but »that can be distilled from the past and used to imagine a future,« to refer to Muñoz's concept of a queer utopia.²⁰

17 Judith Butler, Imitation and Gender Insubordination, in: Sara Salih and Judith Butler (eds.), *The Judith Butler Reader*, Malden, MA 2004, pp. 119–137, here p. 127.

18 Whitney Davis, *Queer Beauty. Sexuality and Aesthetics from Winckelmann to Freud and Beyond*, New York 2010, p. 35.

19 Heather Love, *Feeling Backward. Loss and the Politics of Queer History* [2007], Cambridge, MA / London 2009, p. 7.

20 Muñoz 2009 (note 7), p. 1.

Almost every physique photograph or film shows men in strongly stylized and pseudo-antique poses. This hyper-stylization was likely due to the seemingly paradoxical character of the pose itself, which scholars have coined and described as the movement of standstill or seemingly motionless motion: »Der Körper wird durch das Innehalten in der Bewegung, in der Pose einen Moment lang zur Plastik, zum Bild. Und er ist solchermaßen *im Rahmen einer Bewegung*, die anhält,« as Brandl-Risi, Brandstetter, and Diekmann note.²¹ Another interesting description of male poses can be found in Thomas Waugh's path- and groundbreaking study of gay male eroticism in photography and film from its earliest examples in the nineteenth century to Stonewall in 1969 of physical culture photography from around 1900, which can almost be read as a precise description of the poses in physique photography, created and published decades later:

»In the absence of the penis, the majority of the Physical Culture poses are the stern frontal assertion of phallic power that are still all too familiar, the most common poses highlighting the arms. [...] While the bulk of some other muscle is often accentuated, the athlete's arms – taut, rigid, flexed, swollen, interlinked, outstretched, or upheld – repeatedly acquire the graphic status of surrogate phallus. At the same time, the powerful aggressive-defensive signal of folded arms is inevitably one of sexual protectiveness. Other poses emphasize intimacy with the charisma of the star, with some going as far as the configurations of access and vulnerability seen in von Gloeden or in the earlier heterosexual *piquanterie*.«²²

While the relationship between Hollywood's glamour and the glamour of physique magazines and photography is a different and still understudied topic that is beyond the constraints and argument of this article, the poses that Waugh describes apparently did not change (or at least did not change much) between the turn of the century and the 1950s and 1960s, which shows their imitability and reproducibility in spite of all that had changed between 1900 and half a century later. The poses' visual and performative stability – despite their inherent *instability* of being a motion of and in standstill, oftentimes full of muscular tension – may have laid the foundation for this new queer visual culture that needed to first reproduce objects, imitate genre-typical scenes and plots from mainstream film and poses and topoi from the zone of so-called high art – but apart from these areas and their discourses. Instead, queer image producers created an in-between category, a twilight zone, using, changing,

²¹ Brandl-Risi / Brandstetter / Diekmann 2012 (note 10), p. 7.

²² Waugh 1996 (note 16), p. 189.

reconfiguring established aesthetics, motifs, and performances that could be recognized or perceived as queer by other queer viewers; a queer visual culture that was too close to contemporaneous mainstream visual culture and historical visual culture to be outright forbidden and thereby invisible enough. But it was also too visible and explicit by deliberately showing queerness on all levels (regarding the images, the texts, the medium of the magazine, the way the physique studios were run), in order to overstep the legal limits regarding obscenity laws again and again and thereby pushing the boundaries and, eventually, liberating queer imagery and the individuals behind, in, and in front of them.

In American mid-century queer visual culture, the staging of objects *and* men (as objects of desire for other men) appropriated forms of the past and the present (with a link to the past, such as the sword-and-sandal films) to create a new, eclectic queer aesthetic that pivoted on ambiguity and an intricacy of motifs, signs, and allusions that often could not be reduced to one meaning. To stay within the legal limits of what could be published, queer people had to create their own visual culture that both followed dominant culture in order to stay as invisible or camouflaged as necessary, but also exceeded it to be as visible as possible.

Lastly, this queer visual culture also changed what we consider ›high art,‹ when artists such as Robert Mapplethorpe, Robert Smithson, and Andy Warhol made visual references to physique culture in their own works from the 1960s and 1970s. Such artists represented physique photographers at work, referenced physique aesthetics, or pictured their downfall. When most physique magazines ceased publication during the mid- to late 1960s and their aesthetics and visual vocabularies became outdated and replaced by more obvious eroticism and so-called ›hardcore‹ pornography, their visual and performative strategies, aesthetics, and motifs could be appropriated and reconfigured in the field of art.

Credits

1 Metro-Goldwyn-Mayer Research Department Files, UCLA Library Special Collections, Coll. 323, Box 5; © Warner Brothers; 2, 3, 6, 8 Scan: Schwules Museum Berlin © The Bob Mizer Foundation; 4 The Complete Reprint of Physique Pictorial, 1965–1977, Vol. II, Köln 1997, Scan: Max Böhner © The Bob Mizer Foundation/Taschen Verlag; 5 Magick Lantern Cycle, DVD, Zweitausendeins Edition 2014 © Kenneth Anger/ZWEITAUSENDEINS; 7 Flesh, DVD, MiB 2005 © The Andy Warhol Foundation

Antje Krause-Wahl

›Props‹ aus Stoff – Aktivierte Männlichkeiten in Franz Erhard Walthers Handlungsobjekten

Bei Franz Erhard Walthers *Mantel-Stahlstück* (1969) handelt es sich um einen aus dunkelrotem Stoff genähten Mantel mit mehreren applizierten Taschen, der handlich zusammengefalteter werden kann. Dazu gehören zwei taschenförmige Objekte aus Stoff, in denen sich neben dem Mantel Stahlstücke unterschiedlicher Größe befinden. Bei der Aktivierung des *Mantel-Stahlstückes* während der Retrospektive Franz Erhard Walthers 2020 im Haus der Kunst in München betrat Walthers Sohn Lehmann Walther mit den taschenförmigen Objekten in der rechten und linken Hand den Ausstellungsraum. In einem abgegrenzten und hell ausgelegten Bereich in der Mitte des Raumes legte er die Objekte auf den Boden, die jeweils aufgeknotet und ausgerollt wurden. In der Mitte kam der Mantel zu liegen, der mit einem kurzen Ruck ausgefaltet wurde. Aus den taschenförmigen Objekten wurden die Stahlstücke herausgenommen und in die Manteltaschen gesteckt. Nachdem die Manteltaschen gefüllt waren, wurden ober- und unterhalb des am Boden liegenden Mantels weitere Stahlstücke ausgelegt. Schließlich nahm der Performer den durch die Stahlstücke schwer gewordenen Mantel, zog ihn mit sichtbarer Anstrengung an und verknotete diesen vor der Brust mit den an dem Mantel befestigten Bändern (Abb. 1). Für mehrere Minuten verharrte er reglos inmitten der Szene, um dann die Manteltaschen zu leeren, indem die Stahlstücke mit Schwung herausgeworfen wurden. Der leicht gewordene Mantel wurde abschließend abgestreift und zusammengeknüllt auf dem Boden zurückgelassen.

Das *Mantel-Stahlstück* ist ein aus Textil gefertigtes Objekt, das in der Benutzung aktiviert wird und auf den Nutzer rückwirkt. Es wurde in der Zeit entwickelt, in der Walther mit seiner Frau Johanna und den gemeinsamen zwei Kindern in New York lebte und hier vor allem an seinem Werksatz arbeitete. Walther prägte für seine Objekte den Begriff ›Handlungsobjekte‹. Er nutzte aber auch den Begriff des Instruments, um zu betonen, dass seine Objekte in bestimmter Art und Weise genutzt



1. Lehman Walther aktiviert 2020 Franz Erhard Walthers *Mantel-Stahlstück*, 1969

werden sollen.¹ Mit diesem Anliegen war er nicht allein. In den 1960er Jahren fand eine Vielzahl von Happenings und Performances statt, in denen Künstler*innen mit vorhandenen oder eigens für das Ereignis hergestellten Objekten agierten. Für diese aktivierten und aktivierenden Objekte wurden, wie Kristin Poor dargestellt hat, neue Terminologien gesucht. Yvonne Rainer und Robert Morris nutzten Hybride wie »body-substitutes«, »object-protagonists«, »body-surrogates«, »body adjuncts«, »animated objects« oder »inert protagonist(s)«. ² Poor selbst schlägt den Begriff des »sculptural prop« vor, den sie wie folgt definiert: »the sculptural prop exists always in relation to the performing body in motion. It is activated in a performative context, whether by the artist or by a performer at the direction of the artist.«³

1 Zum Unterschied zwischen Werkzeug und Instrument vgl. Philippe Cordez, *Werkzeuge und Instrumente in Kunstgeschichte und Technikanthropologie*, in: ders. und Matthias Krüger (Hg.), *Werkzeuge und Instrumente*, Berlin 2012, S. 1–19.

2 Die Begriffe hat Kristin Poor zusammengestellt, Kristin Poor, *Handling Judson's Objects*, in: Ana Janevski und Thomas J. Lax (Hg.), *Judson Dance Theater: The Work is Never Done*, New York 2018, S. 76–81, hier S. 81. Poor schlägt »sculptural prop« vor, um Requisiten als Handlungsträger zu charakterisieren, mit denen Künstler*innen die Annahme der Objekthaftigkeit von Kunstwerken selbst zum Thema machen.

3 Ebd.

Walthers Handlungsobjekte wurden vor allem in den Diskursen um Partizipation verortet. In Ausstellungen im DIA Center for the Arts in Beacon, im Centre d'Art Contemporain in Wiels oder im Haus der Kunst in München war es möglich, die Objekte aus Walthers *Werksatz* zu nutzen. Dieser nimmt einen zentralen Platz in der Geschichte der Ausweitung der Skulptur hin zur Partizipation ein.⁴ Vor allem in Ausstellungskatalogen wurde dargestellt, wie Walther soziales Miteinander herstellt und reflektiert.⁵

Blickt man auf die wechselseitige Aktivierung von Körper und Objekt, so ist allerdings zu unterscheiden zwischen Performances, in denen Künstler*innen mit den Objekten in Bezug auf den eigenen Körper agieren, und denjenigen, die dazu dienen, eine*n oder mehrere Betrachter*innen in die Aktivitäten zu involvieren. Daraus ergeben sich unterschiedliche Perspektiven. Mit seinem *Mantel-Stahlstück*, so meine These, erstellt Walther ein Handlungsobjekt, mit dem vor allem der männliche Künstlerkörper im sozialen Gefüge der 1960er Jahre adressiert wird. Die Bedeutung der verwendeten Materialien und die spezifische Form dieses Objekts werden in einem Vergleich mit anderen in der Benutzung zu aktivierenden Objekten aus Stoff herausgearbeitet, den *parangolés*, die der Künstler Hélio Oiticica 1972 in New York entwarf.⁶

Bei Franz Erhard Walthers *Werksatz* handelt es sich um Objekte aus zumeist Baumwollstoffen, zum Teil mit Schaumstoff verstärkt, die am Körper getragen werden und mit denen Partizipierende agieren können. Er wurde und wird entweder als Lagerform (die Objekte werden verpackt in einem Regal oder auf einer markierten Fläche platziert) oder als Handlungsform (zu ihrer Benutzung) ausgestellt. Zwischen 1964 bis 1972 entstanden insgesamt 62 Arbeiten, von denen heute 58 Teil des *Werksatzes* sind.⁷ Rezipierende können Objekte mit verschiedenen Körperteilen berühren, in sie kann man hineinschlüpfen oder sich komplett einhüllen. Sie können alleine

4 Beispielsweise: Ursula Ströbele, OBJEKTE, benutzen. Angewandte(s) in der Kunst seit Franz Erhard Walther und Hans Haacke, in: Hans Körner und Manja Wilkens (Hg.), *Angewandte Kunst und Bild*, München 2018, S. 134–151.

5 Franz Erhard Walther, *First Works Set*, New York / London 2006; *Franz Erhard Walther: The Body Decides*, hg. von Elena Filipovic, Ausst.-Kat. Brüssel, Wiels, Centre d'Art Contemporain, Bordeaux, Musée d'Art Contemporain, Köln 2014; *Franz Erhard Walther: Shifting Perspectives*, hg. von Jana Baumann, Ausst.-Kat. München, Haus der Kunst, München 2020.

6 Die Männlichkeitsforschung in der Kunstgeschichte hat Textilien bisher vor allem in Bezug auf Repräsentationen von Männlichkeit untersucht. Grundlegend: Amelia Jones, ›Clothes Make the Man‹: The Male Artist as a Performative Function, in: *Oxford Art Journal* 18 (1995), Nr. 2, S. 18–32; Anne Söll und Gerald Schröder (Hg.), *Der Mann in der Krise? Visualisierungen von Männlichkeit im 20. und 21. Jahrhundert*, Köln 2015. Ich folge den phänomenologischen Ansätzen der queere feministischen Forschung, um diese für die Männlichkeitsforschung fruchtbar zu machen.

7 Wie sich der *Werksatz* erweitert und Walther die Werktitel einzelner Objekte verändert, ist im Anhang der Neuauflage von *Objekte, benutzen* nachvollziehbar. Es ist festzustellen, dass dadurch

oder gemeinsam benutzt werden. Der Körper und potentielle Handlungen werden auf diese Weise durchgespielt.

Obwohl Walther erste Handlungsobjekte bereits 1966 in Düsseldorf zur Benutzung ausgestellt hatte,⁸ wurde der gesamte *Werksatz* erst in der von Jennifer Licht kuratierten Ausstellung *Spaces* gezeigt, die vom 28. Dezember 1969 bis zum 1. März 1970 im Museum of Modern Art in Midtown Manhattan, New York stattfand.⁹ In dieser gestalteten sechs Künstler Räume, die die ökologischen, technologischen und sozialen Veränderungen in New York erlebbar machten. Michael Archer, Dan Flavin und Robert Morris arbeiteten mit Geräuschen oder Neonlicht, sie pflanzten Bäume und brachten ›Materialien‹ aus dem urbanen Environment in den Ausstellungsraum, um dadurch die Betrachter*innen für ihre Umwelt neu zu sensibilisieren. Licht beschrieb in ihrem Katalogtext, dass Räume nun nicht mehr repräsentiert, sondern von den ausstellenden Künstlern geformt und charakterisiert würden und daher Betrachter*innen in Situationen einbinden könnten. Im Gesamtgefüge der Ausstellung wurde Walther der Part zuteil, Körper im sozialen Gefüge der Stadt erfahrbar zu machen. Er erhielt einen Ausstellungsraum in der 5th Street. Auf einem mit Stoff ausgeschlagenen Boden lagen 63 zusammengefaltete oder verschnürte Objekte, beziehungsweise sie standen an den Wänden. Während der Öffnungszeit war Walther anwesend und begleitete das An- und Ausprobieren der Objekte. Er ließ das verbaute Fenster zur Straße öffnen, sodass durch die große Glasfront von außen die Aktivierungen der Objekte beobachtbar wurden.

Walther gab den einzelnen Objekten Titel wie *Objekt für die Stirn*, *Gehobjekt*, *Objekt zum Hineinlegen*, *Ichobjekt*, *Blindobjekt*, *Objekt zum Vergessen*, *Objekt für Ruhe*, *Objekt für zwei*, *Schlafobjekt* oder *Streikobjekt*. Diese Titel markieren deutlich, dass die Handhabungen als Erkundungen des Subjektes und dessen Handlungen gedacht waren. Jüngere Veröffentlichungen haben Objekte wie *um Brutalität zu verstehen* (Nr. 33, 1967), *Politisch* (Nr. 36, 1967) oder *Streik* (Nr. 41, 1967) in den politischen Kontexten der BRD verortet. Als Anzeichen dafür wurden vor allem die Fotografien genannt, die der Fotograf Tim Rautert von der Benutzung der Objekte in der Hoch-

der *Werksatz* abstrakter und aus seiner Verortung in seinem historischen Kontext gelöst wird. Vgl. Peter Weibel (Hg.), *Franz Erhard Walther: Objekte, benutzen*, Köln 2014, S. 316–317.

8 In der Ausstellung *Frisches* (1966) in Düsseldorf nutzten Joseph Beuys, Jörg Immendorff, Verena Pfisterer und Chris Reinecke Franz Erhard Walthers Objekte. Ebenfalls in Düsseldorf hatte Walther in der Ausstellung *Benutzen – als Element der Kunst* (1966) ca. 20 Objekte vorgeführt. Eine Genealogie der Ausstellungen findet sich in: *Franz Erhard Walther. Orte der Entstehung – Orte der Wirkung. Ausstellungen 1962–2000*, hg. von Martin Köttering, Ausst.-Kat. Nordhorn, Städtische Galerie, Nordhorn 2001.

9 *Spaces*, hg. von Jennifer Licht, Ausst.-Kat. New York, The Museum of Modern Art, New York 1969.



2. Kaspar König in Franz Erhard Walthers *Ichobjekt*, 1964

rhön angefertigt hatte, dem Mittelgebirge bei Walthers Heimatstadt Fulda, durch das nach dem Zweiten Weltkrieg die innerdeutsche Grenze verlief und in dem sich russische und amerikanische Militäranlagen gegenüberstanden. Die politischen Konnotationen des Ortes wurden als Zeichen dafür gesehen, dass Walthers antizipierte Handlungen, obwohl er sich von dezidierten politischen Aktionen distanzierte, Teil der Neuordnung der Bundesrepublik waren, in der sich die Demokratie im Kalten Krieg erst finden musste.¹⁰ *Politisch* beispielsweise besteht aus zwei Objekten aus zwei überkreuz genähten Stoffbahnen, die an ihren Enden jeweils ein Loch aufweisen, durch das jeweils einer der vier Partizipierenden seinen Kopf stecken kann. Die Stoffbahnen sind verschieden lang, sodass bei einem Wechsel der Objekte der Abstand zwischen den Agierenden variiert, was entweder Abstand oder Annäherung der Partizipierenden bedeutet. *Politisch* war als Verkörperung von Diskussionsverläufen gedacht, wie das von Walther König 1968 herausgegebene Künstlerbuch *Objekte, benutzen* nahelegt.¹¹ Dieses war eigentlich ein Handbuch, in dem die Handhabungen der Objekte

¹⁰ Caroline Lilian Schopp, Active Duty. The Art of Franz Erhard Walther, in: *Artforum International* 56 (2018), S. 166–332, und vor allem Gregor Quack, *Das soziale Gewebe: Zwischenmenschlichkeit und Textilpolitik der Nachkriegszeit im Werk Franz Erhard Walthers*, in: Ausst.-Kat. München 2020 (Anm. 5), S. 201–213.

¹¹ Kasper König (Hg.), *Franz Erhard Walther: Objekte, benutzen*, Köln / New York 1968.



3. Franz Erhard Walther, *Weste*, 1965

wenn es im Buch einleitend heißt, dass die subjektiven Erlebnisse und Gedanken, die Walther bei der Benutzung seiner Objekte schildert, »sekundär« seien und »keinen Anspruch auf Verbindlichkeit« erheben, so wird der Bezug auf Walthers Lebensrealität deutlich: als Familienvater, der sich in den sich verändernden gesellschaftlichen Strukturen situiert.

In Bezug auf das *Mantel-Stahlstück* sind vor allem drei Handlungsobjekte und ihre Präsentation in *Objekte, benutzen* relevant. Das Buch beginnt mit dem *Blindobjekt*, einem gepolsterten Sack, in den man hineinschlüpfen konnte, um, wie die begleitenden Notizen darlegen, »imaginäre Räume mittels der Berührung« entstehen zu lassen. Ungefähr in der Mitte der Publikation befindet sich ein Handlungsobjekt, das aus dem Rahmen fällt, da es anders als die übrigen von keinem Text begleitet wird: Das *Ichobjekt* (1964) – in der Ausstellung *Spaces* als »Instrument Identity« bezeichnet und ab 1976 unter dem Titel *Beinstück* geführt – ist eine Art Windel, die über die Kleidung zwischen den Schritt gelegt und wie eine Latzhose mit zwei Trägern über den Schultern befestigt werden konnte. Walther beschreibt es als ein »zwischen den Beinen zu tragendes Werkstück, das auf den Schultern am

von eingeladenen Künstlerfreunden – Walther nennt Robert Ryman, Paul Thek, Richard Artschwager, Donald Judd, Bill Crocier, James Lee Byars – vollzogen und in Fotografien von Barbara Brown abgebildet wurden. Inspiriert von Schriftsätzen aus Werbung und Nachrichten fertigte Walther Textzeichnungen an mit Überlegungen und Gedanken zu den einzelnen Objekten. Zu *Politisch* skizzierte er einen möglichen Handlungsablauf, und zwar eine Diskussion von 12 bis 24 Uhr. Er nennt Diskussionsthemen: »12.00 – (2) Diskussion, ob das Objekt verfassungsfeindlich aufklärt. [...] 13.00 – (3) Wirklichkeit für die Reichen. Liberalismus als Kapitalverschwendung und freundliche Familienväter. [...] 17.00 – (8) Entwicklung neuer gesellschaftlicher Formen. [...] 24.00 – (1) und nochmals ganz unscheinbare Familien.« Auch

Körper fixiert wird.«¹² Es besteht aus einem 2 cm starken schwarzen Tuch, in das Filzwatte eingenäht worden war. In *Objekte, benutzen* wird es von Kaspar König präsentiert und in drei Ansichten fotografiert (Abb. 2). *Objekte, benutzen* schließt mit einer *Weste* (1965, Nr. 11), die aus Zeltstoff geschnitten und mit einer dicken Schaumstoffschicht gefüttert ist (Abb. 3).

Stoffe berühren

Phänomenologische Ansätze der *Textile* und *Fashion Studies* haben die Wechselwirkungen von Stoffen und ihren Träger*innen untersucht. Zentral sind die Schriften Maurice Merleau-Pontys, in denen der Philosoph dargelegt hat, dass der Körper nicht ein passiver Rezipient von Stimuli sei, sondern ein Medium selbst, das Welt erfährt und das Selbst artikuliert. Externe Stimuli haben nicht nur Einfluss auf den Körper, sondern sind aktiv vermittelt, formieren das Subjekt, das sich in einem Prozess des Werdens befindet.¹³ Im Tragen von Kleidung lassen sich Prozesse der wechselseitigen Einflussnahme von Kleid und Körper beachten. Es findet, so Cora von Pape, eine Interaktion statt, in der äußerliche, physische Veränderung des Materials und innere, psychische Veränderung der Tragenden in Relation stehen.¹⁴ In ihrer Studie *The Fashioned Body* hat Joanne Entwistle Kleidung als eine Ausweitung des verkörperten Selbst, als eine Art zweiter Haut beschrieben. Kleidung ist eine »embodied situated bodily practice«¹⁵, ihre Form und ihre Materialität kommunizieren nicht allein eine angenommene Identität, sondern wirken auf ihre Träger*innen ein. Die in ihnen enthaltenen gesellschaftlichen Codes werden gelebt, wahrgenommen und von ihren Träger*innen verkörpert, zugleich können diese aber auch mobilisiert und destabilisiert werden.

12 Franz Erhard Walther im Gespräch mit Kasper König und Peter Weibel, in: Weibel 2014 (Anm. 7), S. 35.

13 Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Paris 1945 [dt. *Phänomenologie der Wahrnehmung*, übers. v. Rudolf Boehm, Berlin 1966]. Zur Relevanz Merleau-Pontys für die Modeforschung vgl. Llewellyn Negrin, Maurice Merleau-Ponty. The Corporeal Experience of Fashion, in: Agnès Rocamora und Anneke Smelik (Hg.), *Thinking Through Fashion*, London 2016, S. 115–131, und Stefano Marino, Body, World and Dress, Phenomenological and Somaesthetic Observations on Fashion, in: *Meta: Research in Hermeneutics, Phenomenology, and Practical Philosophy* 12 (2020), Nr. 1, S. 27–48.

14 In ihrer Untersuchung von Künstler*innenkleidung kommt Cora von Pape zu dem Schluss, dass durch den Kontakt mit dem textilen Material bei Walther neue Künstler-Objekt-Betrachter-Konstellationen entstehen, vgl. Cora von Pape, *Kunstkleider: Die Präsenz des Körpers in textilen Kunst-Objekten des 20. Jahrhunderts*, Bielefeld 2015, S. 48.

15 Joanne Entwistle, *The Fashioned Body*, Malden, MA 2000, S. 39.



4. Hélio Oiticica, *P15 Parangolé Cape 11, Incorporo a revolta (Embody Revolt)*, 1967, getragen von Nildo da Manguera

In den 1960er und 1970er Jahren nutzten zahlreiche Künstler*innen tragbare Textilien, um marginalisierte Subjektpositionen zu artikulieren.¹⁶ Die *parangolés* waren seit 1965 zentraler Bestandteil der künstlerischen Arbeiten Hélio Oiticicas. Die ersten wurden aus Baumwolle und synthetischen Stoffen wie Nylon hergestellt, die aneinandergenäht voluminöse Hüllen bildeten, die Körper komplett bedeckten. Sie waren von den Kostümen und der Tanzkultur der Sambaschulen in den Favelas in Rio de Janeiro inspiriert und wurden im Rahmen der Ausstellung *Opinião 65* im Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro getragen. Der Begriff *parangolés* ist ein Slangwort für ein spontanes Ereignis, ist aber auch verwandt mit *parangona*, Schlagzeile. Ihren Träger*innen wurde der Einlass verwehrt und so wurden die sozialen Spannungen

¹⁶ Die Kunstgeschichte hat sich dem Textilien umfassend gewidmet. In der jüngeren Forschung breit rezipiert wurde der Gebrauch des Textilien als »textile Politik«, mit dem Julia Bryan-Wilson die politische Agenda des Textilien betont, die in der Art und Weise liegt, wie Techniken und Materialien gegen etablierte Ordnungen eingesetzt werden. Julia Bryan-Wilson, *Fray: Art and Textile Politics*, Chicago, IL / London 2018. Zur Verbindung von Textilien und Taktilem wurde vor allem im Kontext lateinamerikanischer Kunstproduktion geforscht. Zu Oiticica vgl. vor allem: Anna Dezeuze, *Tactile Dematerialization, Sensory Politics, Hélio Oiticica's Parangolés*, in: *Art Journal* 63 (2004), Nr. 2, S. 58–72. Zur Rolle der Berührung im lateinamerikanischen Kontext generell: Mara Polgovsky Ezcurrea, *Touched Bodies: The Performative Turn in Latin American Art*, New Brunswick, NJ 2019.

und Ungleichheiten in der brasilianischen Gesellschaft deutlich, in der unter der Militärdiktatur Klassenunterschiede und Rassismus erstarkten. Oiticicas *parangolés* waren Instrumente der Kritik: *From adversity we live* beispielsweise war ein aus Jute-stoff genähter Umhang, aus dem ein mit dem titelgebenden Satz beschriftetes zweites Stoffstück herausgeholt und aus einer Plastiktüte Papierschnipsel genommen und geworfen werden konnten. Die *parangolés* wurden in den 1960er Jahren zu Demonstrationsobjekten, die sich durch die Gesten der Bewegung entfalten, wie Carlos Basualdos und Irene Small dargelegt und Anna Dezeuze anhand eines eigenen Versuchs ausprobiert haben.¹⁷

In der Konzeption ist zentral, dass verschiedene, bearbeitete Textilien am Körper getragen werden. Die rechteckige Form des *parangolé Incorporo a revolta* (1968) übernimmt das Format eines umgehängten Plakates (Abb. 4). Anstelle einer Pappe sind hier verschiedene Schichten übereinandergelegt, die so aneinander befestigt sind, dass sie hochgeklappt werden können. Zuunterst befindet sich ein weiches Kissen, auf das ein roter Stoff genäht ist, auf den die Schrift *Incorporo a revolta* aufgestickt ist. Darüber ist ein grober Leinenstoff gelegt und darüber wiederum eine Kokosmatte. Aus Fotografien, die das Objekt in Benutzung zeigen, lässt sich schließen, dass es sich um eine sperrige Konstruktion handelt, die den Körper zunächst in seiner Beweglichkeit einschränkt. Damit andere den demonstrierenden Schriftzug lesen können, muss der*die Tragende die Matte über den Kopf schleudern. Damit kann das *parangolé*, wenn getragen, als Ermächtigungsstrategie verstanden werden. Den Träger*innen werden Einschränkungen in der Gesellschaft durch die Konstruktion des Objektes bewusst, denen er*sie sich in Bewegung erwehrt. Denn das Wahrnehmen durch Berührung, so Eve Kosofsky Sedgwick, bringt das Subjekt aus dem dualistischen Verständnis von Handlung und Passivität heraus. Textur wahrzunehmen bedeute, sich auf Spekulationen anstelle auf Festschreibungen einzulassen:

»to perceive texture is always, immediately, and de facto to be immersed in a field of active narrative hypothesizing, testing, and re-understanding of how physical properties act and are acted upon over time.«¹⁸

17 Dezeuze 2004 (Anm. 16); Renato Rodrigues da Silva, Hélio Oiticica's Parangolé or the Art of Transgression, in: *Third Text* 19 (2005), Nr. 3, S. 213–231; Irene Small, *Helio Oiticica, Folding the Frame*, Chicago, IL 2016.

18 Eve Kosofsky Sedgwick, *Touching Feeling: Affect, Pedagogy, Performativity*, Durham, NC 2003, S. 13. Zu einer queeren Phänomenologie grundsätzlich: Sara Ahmed, Orientations, Toward a Queer Phenomenology, in: *GLQ: A Journal of Lesbian and Gay Studies* 12 (2006), Nr. 4, S. 543–574.



5. Hélio Oiticica, *Untitled*,
P32 Parangolé Cape 25, 1972, getragen von
Romero Cavalcanti in New York City

Das *P32 Parangolé Cape 25* verband Oiticica einen transparenten und einen opaken Stoff zu einer zweiten Haut. Sie wurden so miteinander vernäht, dass auf dem Körper einmal der transparente, ein anderes Mal der opake Stoff an der Oberfläche erscheint (Abb. 5). Auf dem ansonsten nackten Körper Romero Cal-

Zugleich entzieht sich der Körper einer fixen und fixierbaren Identität, wenn er sich in der Bewegung in einen unförmigen Textilkörper verwandelt.

1972 entwarf Hélio Oiticica, dessen Arbeiten nur wenige Monate nach Walther im Museum of Modern Art in New York in der von Kynaston McShine organisierten Ausstellung *Information* zu sehen waren (2. Juli bis 20. September 1970), Kleidungsstücke aus Gaze, einem dünnen, transparenten Gewebe.¹⁹ Diese in New York entworfenen *parangolés* wurden von Freunden anprobiert und die Möglichkeiten, sie zu tragen, auf Fotografien festgehalten.²⁰ Für das *P32 Parangolé Cape 25* verband Oiticica einen transparenten und einen opaken Stoff zu einer zweiten Haut. Sie wurden so miteinander vernäht, dass auf dem Körper einmal der transparente, ein anderes Mal der opake Stoff an der Oberfläche erscheint (Abb. 5). Auf dem

ansonsten nackten Körper Romero Cal-

¹⁹ In *Information* zeigte er die Arbeit *Nest*, die aus mehreren geometrischen Modulen bestand, die durch Stoffe voneinander getrennt waren. Die Besucher*innen konnten in diese hineinkriechen und sich hier aufhalten. Sie wurden im Katalog als »sensorial experiments, partizipation und enviroments« beschrieben. Siehe Anm. 16.

²⁰ Vgl. Hélio Oiticica, Mario Montez: Tropicamp, in: *Afterall Journal* 38 (2011), übers. v. Max Jorge Hinderer Cruz [Originalveröffentlichung in: *Presença* 2 (1971)], S. 16–21, URL: https://queertheoryvisualculture.files.wordpress.com/2018/01/oiticica_mario-montez-tropicamp.pdf [letzter Zugriff: 13.06.2022]. In diesem Text verbindet er die Übertreibung und den Kitsch, die Vorliebe für synthetische Materialien und Stofffülle, die die Ästhetik des *Camp* charakterisiert, mit dem *Tropicalia / Tropicalismo*, um zu beschreiben, dass die brasilianische Kultur ein Hybrid aus unterschiedlichen kulturellen Einflüssen sei.

sen. Die transparenten und opaken Stoffe, die die nackte Haut umhüllen, weiten als Stoffhaut den Körper aus, öffnen ihn für einen sensorischen Kontakt mit der Umwelt, stülpen sich zugleich um. Oiticica konzipiert mit den Stoffen einen sinnlich erfahrbaren Körper, der nicht durch Hüllen begrenzt ist und das Subjekt nicht auf eine geschlossene Identität fixiert.

Ausgestellt in New York standen Walthers Handlungsobjekte inmitten von künstlerischen Arbeiten und Diskursen, in denen »textile props« sensorische und sinnliche Körpererfahrungen ermöglichten, durch die Nutzer*innen ihrer selbst gewahr werden konnten. Arbeiten, die Walther explizit erwähnt, waren diejenigen von James Lee Byars, der für das Schaufenster der Gallery One ein zum *Identity Object* formgleiches Stück mit nahezu gleichen Abmessungen entworfen hatte, allerdings aus Seide.²¹ In diesem New Yorker Kontext, in dem Künstler*innen Subjekte zu einem Teil der Konzeption ihrer Arbeiten werden ließen, sorgte Walthers *Werksatz* für Irritationen. In der Ausstellung *Spaces* wurden die Arbeiten Walthers als Disziplinierungen des Subjekts wahrgenommen, wie es die Kuratorin Jennifer Licht vorausschauend im Katalogtext beschreibt:

»Sometimes one is completely enclosed within a piece and excluded from perceiving anything but the immediate knowledge of one's own being; sometimes one is placed together with other participants, yet isolated from them and forced by the object to maintain a relation regulated by distance. These activities are disturbing and arouse rarefied feelings of one's own physical and mental processes, and one's relationship to others.«²²

Walthers disziplinierende Ummantelungen standen den vorgestellten Öffnungen des Subjekts diametral entgegen. Aber in dieser Negativität wird vor allem deutlich, dass Walther seine Handlungsobjekte vor einem anderen Hintergrund entwickelt hatte.²³

21 Vgl. Weibel 2014 (Anm. 7), S. 37. Ich nehme an, Walther meint Bert Sterns *Pop Shop On 1st*, der Mode und Editionen zeitgenössischer Künstler*innen vertrieb. Die Arbeiten Byars wie *Hat for 100*, in denen sich Menschen kollektiv in Seidenstoffe hüllen konnten, wurden in der *Vogue* als Ermöglichkeiten erotischer Begegnungen beschrieben. Vgl. *Vogue's own boutique*, in: *Vogue* (15. Januar 1969), S. 197.

22 Ausst.-Kat. New York 1969 (wie Anm. 9), S. 45. Auch andere Ausstellungsrezensionen beschreiben dies und Walther selbst zeigt sich verärgert darüber, dass die Rezipierenden die Objekte nicht nach seinen Anweisungen benutzen.

23 Zu Walther in New York insbesondere: Agata Klaus, *Transferprozesse in der Conceptual Art: Hanne Darboven, Hans Haacke und Franz Erhard Walther in New York*, Hamburg 2018, Onlinepublikation, URL: <https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:gbv:18-90782> [letzter Zugriff: 21.05.2022].

Gestärkte Baumwolle

Franz Erhardt Walthers Materialwahl geht, so der Künstler, auf eine Entdeckung in der Schneiderwerkstatt des Vaters seiner Frau, Johanna Walther, zurück. Dort entdeckte er ein Glanzkissen, das zum Ausbügeln von Ärmelansätzen in Anzüge geschoben wird.²⁴ Dass Walther mit Stoff ein Material gefunden hatte, in dem die Idee der Berührung, mit der er bereits in Arbeiten davor experimentierte, konkretisiert werden konnte, führt eine frühe Arbeit vor Augen: Für *Untitled* erstellte er sechzehn Kissenformen aus Werbeanzeigen aus Zeitschriften, die die sinnliche Erfahrung der Betrachter*innen ansprechen sollten (Abb. 6). Auf den Abbildungen sind Oberflächen und Texturen weiblicher Körper zu sehen: Haut, Haare oder Lippen, Stoffe, die Hüften oder die Brüste umschmiegen, oder eine Hand, die ein Stoffstück hält. Die unebenen Oberflächen der ›Kissen‹ greifen die Abbildungen von Berührungsmomenten auf.

In den frühen kleineren Objekten, die diesen Arbeiten folgten, setzte Walther Stoffe variantenreich ein. Er betonte die haptischen Qualitäten, indem er mit Formen oder Materialvergleichen arbeitete wie in *Zwei Rote Samtkissen (gefüllt und leer)* (1963) oder in *Zwei Nesselpackungen, zwei Papierpackungen* (1962 / 1963). Das *Stirnstück* (1963) aus grobem dunkelrotem Samt, schwarzem Baumwollstoff und Filzfutter sollte mit der Stirn berührt werden. In zahlreichen Katalogen wurde der Moment der Berührung hervorgehoben, wenn Fotografien Rainer Ruthenbecks ausgewählt wurden, auf denen die Schatten von Händen die Objekte streifen.²⁵

Im *Werksatz* aber bestehen, bis auf das *Stirnstück*, die meisten Objekte aus schweren Baumwollstoffen oder Autoplanen, die durch Schaumstoff verstärkt wurden, um die Objekte zu polstern oder zu isolieren. Dadurch verschiebt sich der Fokus von der schmeichelnden Berührung eines Objektes mit der Hand oder der Haut hin zu Objekten, die Körper wie im *Blindobjekt* umschließen, um in Isolation eine Konzentration auf die Sinne und die Erfahrung des Körpers zu ermöglichen. Wenn Walther in einem Katalog aus dem Jahre 1977 in seinem gepolsterten *Ichobjekt* über ein Feld schreitet, wird der Titel von folgendem Zusatz begleitet: »I am conscious of myself, I am carrying myself.«²⁶ Das *Ichobjekt* ist als Objekt gedacht, mit dem sich das Subjekt seiner Identität bewusst wird und sich dadurch stabilisieren kann. Die *Weste* wie-

²⁴ Vgl. Weibel 2014 (Anm. 7).

²⁵ Franz Erhard Walther, *Arbeiten 1955–1963*, hg. von Götz Adriani, Ausst.-Kat. Tübingen, Kunsthalle, Köln 1972.

²⁶ Götz Adriani (Hg.), *Franz Erhard Walther, Arbeiten 1969–1976: 2. Werksatz 1972*, São Paulo 1977, S. 45.



6. Franz Erhardt Walther, *Luftkissen aus Illustrierten-Werbung*, 1963

derum ist eine Konstruktion, die einen Körper überdimensional werden lässt, der gleichzeitig von dieser Konstruktion eingeschlossen wird.

In der Bundesrepublik musste nicht nur Demokratie eingeübt werden, wie es Gregor Quack in Bezug auf Walthers *Werksatz* beschrieben hat,²⁷ sondern zugleich stand die Rolle des Mannes zur Disposition. In den 1960er Jahren begann in der bildenden Kunst eine Auseinandersetzung mit der väterlichen Autoritätsfigur. 1963 beschrieb Alexander Mitscherlich Deutschland als auf dem »Weg in die vaterlose Gesellschaft«.²⁸ Für Mitscherlich war die Auseinandersetzung mit dem Vater zugleich eine Beschäftigung mit der »paternistischen Gesellschaft« und der »paternitären Gesellschaftsordnung« und der Verfall väterlicher Autorität korrelierte mit dem Zerfall der politischen Ordnungen.²⁹ Künstler rebellierten gegen diese Ordnung, indem sie männliche Autoritätsfiguren dekonstruierten, ihre eigene sich im

²⁷ Vgl. Quack 2020 (Anm. 10).

²⁸ Alexander Mitscherlich, *Auf dem Weg zur vaterlosen Gesellschaft: Ideen zur Sozialpsychologie*, München 1963.

²⁹ Dag Schölper, Männer- und Männlichkeitsforschung – ein Überblick, in: *gender...politik...online* (2008), URL: http://web.fu-berlin.de/gpo/pdf/dag_schoelper/dag_schoelper.pdf [letzter Zugriff: 21.05.2022]. Insbesondere der Exkurs zur Väterforschung: S. 8–10.



7. Beuys in Franz Erhard Walters *Weste* (1965) Nr. 11 aus dem *Ersten Werksatz*, während der Ausstellung *Frisches*, die Chris Reinecke und Jörg Immendorff in ihrer Wohnung ausrichteten, 1966

Weste und verdoppelte die eigene Bekleidung auf kuriose Weise (Abb. 7). Wenn Walther eine *Weste* entwirft und diese *Weste* auch selbst trägt, erscheint sie als ein zu groß geratenes Kleidungsstück, das seinen Träger einschränkt und auf eine nun ganz konkrete Autoritätsfigur hinweist.

Umbruch befindende Rolle allerdings nur bedingt reflektierten.³⁰ Das *Mantel-Stahlstück* ist ein Handlungsobjekt, in dem diese Umbruchssituation erfahrbar wird. Der Mantel, gefüllt mit Stahlplatten, konnotiert väterliche Autorität und / oder die in dieser Generation präsenten autoritären Männerbilder, die – wörtlich genommen – beschwerend wirken, aber von sich geworfen werden können. Die ersten Objekte des *Werksatzes* entstanden in der Zeit, in der Walther an der Kunsthochschule Düsseldorf eingeschrieben war. In der Kunsthochschule traf Walther nicht nur auf ein System, in dem autoritäre Strukturen in den Meisterklassen noch nachwirkten, in der Klasse von Beuys wurde er auch mit einem Lehrer konfrontiert, der die Erfahrungen des Krieges in seinen Arbeiten und durch die Materialmetaphorik seiner Kleidung mythologisierte.³¹ Joseph Beuys wählte in der Ausstellung *Frisches* (1966) in Düsseldorf von Walthers Handlungsobjekten gerade die

³⁰ Vgl. hierzu Stefan Germer, Die Wiederkehr des Verdrängten. Zum Umgang mit deutscher Geschichte bei Georg Baselitz, Anselm Kiefer, Jörg Immendorff und Gerhard Richter, in: *Jahresring* 46 (1999), S. 38–55, und Gerald Schröder, *Schmerzensmänner – Trauma und Therapie in der westdeutschen und österreichischen Kunst der 1960er Jahre*, München 2011.

³¹ Vgl. hierzu Benjamin Buchloh, Beuys. The Twilight of the Idol, in: *Artforum International* 28 (1980), Nr. 5, S. 35–43, hier S. 37. Und insbesondere zu Beuys' Filzanzug: Karen Ellwanger, Wolle macht Männern Mut, in: Museen der Stadt Delmenhorst auf der Nordwolle (Hg.), *Im Zeichen des Schafes*, Oldenburg 2000, S. 123–128. Mit Filz ist auch das *Ichobjekt* gefüttert.



8. Franz Erhard Walther,
Mantel-Stahlstück, 1969

Zugleich lässt sich das *Mantel-Stahlstück* (Abb. 8) in New York in den künstlerischen Diskursen verorten, in denen an einem erweiterten Skulpturbegriff gearbeitet wurde. In seiner Biografie *Sternenstaub* berichtet Walther, dass er eine Einladung von Robert Morris zu der Gruppenausstellung *Nine at Leo Castelli* (1968) ablehnte, da er sich nicht vereinnahmen lassen wollte.³² In dieser Ausstellung versammelte Robert Morris, der, wie einleitend dargestellt, maßgeblich daran beteiligt war, durch Handlungen mit Objekten die Relation zwischen Subjekten und Objekten neu zu definieren, künstlerische Arbeiten, die mit einem erweiterten Skulpturbegriff experimentierten. Unter anderem wurde Richard Serras *Prop* (1968) ausgestellt, eine Bleiplatte an der Wand, die allein durch die Kraft einer Stange gehalten wurde, die gegen die Platte lehnte. Ebenso wie Serra arbeitete auch Walther mit den Wirkkräften innerhalb eines Werkes. Bei Walther ist es der Mantel aus schwerer Baumwolle und gefüllt mit Stahlplatten, der auf den Körper einwirkt, und getragen das Subjekt zeitweilig

³² *Sternenstaub. Ein gezeichneter Roman, 71 ausgewählte Erinnerungen*, hg. von Sylvia Martin, Ausst.-Kat. Krefeld, Kunstmuseen, Museum Haus Lange, Berlin 2011; *Franz Erhard Walther, Tagebuch*, hg. von Heiner Friedrich, Ausst.-Kat. New York, Museum of Modern Art, Köln 1971.

zu einem Objekt, einer Skulptur macht, eine Position, aus der sich das Subjekt aber auch wieder zu lösen vermag. In den Arbeiten Franz Erhard Walthers betrifft die Aktivierung der Handlungsobjekte und das Aktiviert-Werden ihres Trägers, diese neue Relationalität, jedoch auch das männliche Künstlersubjekt im Kern, dessen Autorität als Beherrschung über das Objekt in den 1960er Jahren in Frage gestellt ist.

Bildnachweis

1 Film Still aus »Activation of ›Mantelstahlstück« (1969) with Lehmann Walther«, Haus der Kunst, 2020; <https://www.youtube.com/watch?v=JOLOKiEddvI&list=PLYTITjIwVIsXuE8E2P-8tnFI5MIHUIjA> [letzter Zugriff: 20.05.2022]; 2, 3 Kasper König (Hg.), Franz Erhard Walther: Objekte, benutzen, Köln / New York 1968, o. S. © VG Bildkunst; 4 Hélio Oiticica, Nildo of Mangueira with P15 Parangolé Cape 11 ›I Embody Revolt« 1967, at Engenheiro Duarte Street, Jardim Botânico, Rio de Janeiro, in: Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira, São Paulo 2022, URL: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra12915/parangole-p15-cap-11-incorporo-a-revolta> [letzter Zugriff: 10.06.2022], © César and Claudio Oiticica, Rio de Janeiro. Fotografie von Claudio Oiticica; 5 Richard Meyer, Art & Queer Culture, London 2013, S. 135, © César and Claudio Oiticica, Rio de Janeiro; 6 Franz Erhard Walther: Shifting Perspectives, hg. von Jana Baumann, Ausst.-Kat. München, Haus der Kunst, München 2020, S. 35 © VG Bildkunst; 7 Franz Erhard Walther: Shifting Perspectives, hg. von Jana Baumann, Ausst.-Kat. München, Haus der Kunst, München 2020, S. 88 © VG Bildkunst; 8 Franz Erhard Walther: Shifting Perspectives, hg. von Jana Baumann, Ausst.-Kat. München, Haus der Kunst, München 2020, S. 94 © VG Bildkunst

Kathi Loch

Ist das Kunst oder kann ich damit spielen? Über die Theaterpuppe als Kunstwerk und / oder Gebrauchsgegenstand

1. Das Kunstwerk auf der Bühne

Spannende gedankliche Räume können sich öffnen, wenn sich Geisteswissenschaften untereinander Begriffe ausleihen, zum Beispiel, wenn die Kunstgeschichte Dinge in der bildenden Kunst als Requisiten beschreibt. Ausgehend von dieser fruchtbaren Erfahrung soll im Folgenden der umgekehrte Versuch unternommen und die Frage gestellt werden: Was passiert, wenn ich mit dem Begriff des Kunstwerks im Kontext der theatralen Aufführung operiere, ihn also von der »Bühne der Kunst« auf die tatsächliche Bühne transplantiere, ihn auf die Bühnendinge – von denen das Requisit nur eine Kategorie ist – anwende? Welche gedanklichen Spannungsfelder eröffnen sich dadurch? Für welche Phänomene und konkreten Beispiele kann ein analytischer Mehrwert entstehen?

Die erste Spur, auf die die Begriffstransplantation führt, ist der Auftritt von Werken der bildenden Kunst auf der Bühne. Das passiert nicht so häufig, aber man hat schon Kunstwerke (oder zumindest Repliken solcher) die Bühne erobern sehen. In *Drama Queens. Stage play without actors* ließ beispielsweise das Künstlerduo Michael Elmgreen & Ingar Dragset anlässlich der *Skulptur Projekte Münster 2007* Kunstwerke auf der Bühne des Münsteraner Stadttheaters ferngesteuert umherfahren und miteinander diskutieren, unter anderem über den Unterschied zwischen Theaterbühne

¹ Natürlich operiert die Theaterwissenschaft bereits mit dem Begriff ›Kunstwerk‹, aber eben im Sinne des raum-zeitlichen ›Gesamtkunstwerks‹. Aus der Kunstgeschichte soll nun aber der Begriff des bildlich-skulpturalen Werks im Sinne der bildenden Kunst geborgt werden. Zum Paradigmenwechsel vom »Werkbegriff zum Ereignisbegriff« in den Anfängen der deutschen Theaterwissenschaft vgl. Erika Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, Frankfurt am Main 2004, S. 55.

und Galerie oder über die Rolle des Publikums.² Die Akteurinnen waren sieben, in der Größe modifizierte Kopien von Skulpturen Alberto Giacomettis, Jeff Koons, Jean Arps und anderer bedeutender Künstler*innen des 20. Jahrhunderts. Ein etwas konventionellerer Fall sind Theaterstücke wie *Kunst* von Yasmina Reza, in dem ein (wirklich sehr minimalistisches) Bild im Mittelpunkt steht,³ oder *NippleJesus* des britischen Schriftstellers Nick Hornby, das gerne direkt im Kunstmuseum inszeniert wird.⁴ Auch hier fungiert ein auf der Bühne präsentés beziehungsweise im Offstage behauptetes Kunstwerk als Anlass für Reflexionen über die Frage, was Kunst überhaupt sei – allerdings diskutieren in diesen Fällen menschliche Rezipienten, nicht die Werke selbst. Gemeinsam ist den genannten Beispielen, dass in ihnen tatsächlich existente oder imaginierte Kunstwerke physisch oder sprachlich repräsentiert werden – es kommen keine Originale zum Einsatz. Der Bedeutungsrahmen der Inszenierung würde sich sofort verschieben (und eine ganz andere Brisanz erlangen), wenn zum Beispiel am Ende von *Drama Queens* eine echte Warhol'sche Brillo-Box aus dem Schnürboden fallen würde. Die Aufführung rückte damit in die Nähe von Robert Rauschenberg, der eine Zeichnung von Willem de Kooning ausradierte, oder Jake und Dinos Chapman, die eine Serie von Goya-Drucken übermalten, und sie verlagerte sich damit von der theatralen in eine performative Sphäre. Doch ob Sprechen über Kunst oder sprechende Kunst, ob Akteurin oder Latour'scher Aktant, ob theatrale Repräsentation oder performative Präsenz: Im engen Sinne verstanden, bleibt das Kunstwerk auf der Bühne ein Nischenphänomen.

Wird es ergiebiger, wenn wir fragen, inwieweit Dinge auf der Bühne Kunstwerk-Charakter erlangen können? Richten wir den Blick auf die häufigsten Kategorien von Theaterdingen, ist auch dies eher die Ausnahme: Es mag gelegentlich Requisiten geben, die aufgrund ihrer besonderen Gestaltung oder hohen Artifizialität herausragen, ihren Werkzeug-Status hinter sich lassen und vielleicht sogar über die Lebensdauer der Inszenierung hinweg aufbewahrt werden. Ein Objekt dieser Kategorie (allerdings weniger ein Requisit als ein Bühnenbildelement) hatte seinen großen Auftritt, als 2015 René Pollesch an der Berliner Volksbühne seine erste Oper *Von einem, der auszog, weil er die Miete nicht mehr bezahlen konnte* inszenierte. In keiner Kritik und auf fast keinem Foto fehlte der Hinweis auf einen lebensgroßen, künstlichen und begehbaren Orca-Wal, der im Verlauf der Aufführung von der Decke

2 Die Inszenierung ist auf der Archivseite der *Skulptur Projekte* dokumentiert: <https://www.skulpturprojekte-archiv.de/en-us/2007/projects/132/> [letzter Zugriff: 29.07.2021].

3 Die Uraufführung unter dem Originaltitel *Art* fand 1994 in Paris statt.

4 *NippleJesus* erschien 2000 als Kurzgeschichte. Die deutschsprachige Erstaufführung fand 2004 in Stuttgart statt. Im Jahr 2021 war das Stück zum Beispiel im Kunsthaus Göttingen zu sehen (Premiere am 11.06.2021).

schwebte.⁵ Unzweifelhaft wurde er zum *Key visual* der Inszenierung. Dass Kostüme als eigenständige Werke – wenn nicht der bildenden Kunst, zumindest aber der Haute Couture – betrachtet werden, passiert häufig dann, wenn sich berühmte Modeschöpfer*innen als Kostümbildner*innen betätigen. Diese öffentlichkeitswirksame Strategie verfolgt zum Beispiel der Berliner Friedrichstadtpalast. Er zeigte unter anderem bereits Revuen mit Kostümen von Jean Paul Gaultier⁶ oder mit Kopfbedeckungen von Philip Treacy,⁷ und diese Setzungen dominierten die öffentliche Wahrnehmung der Aufführungen vor allen Inhalten und sonstigen Mitwirkenden.

Ungeachtet einer Prominenz ihrer Schöpfer*innen verbleiben Requisiten und Kostüme immer in enger Beziehung zu den menschlichen Bühnenkörpern und sind diesen in der Regel untergeordnet. Man nimmt sie selten als eigenständige Werke und / oder Aktanten wahr. Dies gelingt – wenn man sich erneut den Wal in der Aufführung Polleschs in Erinnerung ruft – am ehesten noch bei großen, auratischen Objekten an der Grenze zum Bühnenbild. Oder es ergibt sich in Momenten ihrer inszenierten oder ungeplanten Widerspenstigkeit, wenn das Requisit im Eifer des spielerischen Gefechts außerplanmäßig kaputtgeht. Oder wenn das Kostüm den*die Akteur*in nicht nur kleidet, sondern sie in ihrer Beweglichkeit einschränkt oder vollständig überformt – man denke an Oskar Schlemmers *Triadisches Ballett*, in dem die Performer*innen als innere Mechanik der sich bewegenden Kostüme erscheinen.⁸ Die Kostüme werden hier nicht von Körpern getragen, die Körper stecken eher in ihnen.

Die meisten Bühnendinge bleiben indes Objekte. Sie fügen sich in das Gesamtkunstwerk der Aufführung ein, ohne selbst als Werk hervortreten. Es gibt jedoch eine Gruppe von Bühnendingen, die sich nicht nur in Einzelfällen, sondern sozusagen ›wesensbedingt‹ im Spannungsfeld zwischen Kunstwerk und Gebrauchsgegenstand bewegen, indem sie vor oder neben die Bühnenkörper treten und sich von den Körpern, auch wenn sie diese niemals ganz hinter sich lassen, emanzipieren: Puppen.

5 Vgl. beispielsweise Dirk Pilz, Ich habe nichts mit mir zu tun, in: *Frankfurter Rundschau online* (2015), URL: <https://www.fr.de/kultur/theater/habe-nichts-11681029.html> [letzter Zugriff: 29.07.2021].

6 Uraufführung von *The One Grand Show* war am 06.10.2016.

7 Uraufführung von *VIVID* war am 11.10.2018.

8 Die Uraufführung des *Triadischen Balletts* fand 1922 in Stuttgart statt.

2. Der doppelte Doppelstatus der Theaterpuppe

Was ist eine Theaterpuppe? Sie kann als ein Ding verstanden werden, das auf einer Bühne einen Körper repräsentiert. Sie kann anthropomorph oder zoomorph gestaltet sein, muss es aber nicht, denn zum Leben erweckt wird das Ding nicht durch seine äußere Gestalt, sondern durch Bewegung. Animation bedeutet, ein Ding durch Atem- und / oder Blickbewegungen zum Körper zu machen. Das ist die Basis. Weitere Binnenbewegungen des Körpers und die Bewegung des Körpers im Raum kommen meist noch hinzu, sind aber nicht zwingend. Die Animation verleiht der Puppe ein Eigenleben und damit eine Eigenständigkeit, Prominenz und Aura, die über den Moment ihres Auftritts auf der Bühne hinausreichen kann. Durch die Animation bleibt auch die Puppe an den Körper der Spieler*innen gebunden. Die Bindung kann sehr eng sein, wie beim sogenannten prothetischen Kaukautzky, einer Puppenart, bei der Kopf und Hände des*der Puppenspielers*in in die Puppe integriert werden, oder sehr weit, wie bei traditionellen Marionetten, deren Fäden oft mehrere Meter lang und deren Spieler*innen durch das Bühnenbild verborgen sind.⁹ In allen Konstellationen bleibt der Puppenkörper jedoch als vom Körper (des*der Puppenspielers*in) verschiedenes und geschiedenes Ding erkennbar – sogar wenn das Publikum sehr jung und die Puppe sehr naturalistisch gestaltet ist.¹⁰

Das Resultat der Animation ist ein auf mehreren Ebenen oszillierender Blick der Zuschauenden: Erstens bedeutet der fundamentale ontologische Doppelstatus, dass die Theaterpuppe auf dem schmalen Grat zwischen Ding und Körper, zwischen Objekt und Subjekt operiert. Darauf basiert zweitens der funktionale Doppelstatus zwischen geführtem Werk(Zeug) und eigenständigem (Kunst)Werk. Der ontolo-

9 Sogar bei mechanischen Puppentheaterformen wie dem historischen *Theatrum mundi*, bei dem die Spieler*innen nicht sichtbar und nicht direkt mit den sich über die Bühne bewegenden Figuren verbunden sind, verschwindet der Körper nicht ganz; vgl. dazu Astrid Schenkas Überlegungen zu allen Formen des mechanischen Theaters: »Für den Eindruck des Mechanischen ist es nicht notwendig, einen Menschen gleichzeitig mit dem bewegten Objekt auf der Bühne zu sehen. Dennoch beschreibe ich das Mechanische als genuin menschlich. Der Mensch schreibt sich auf zwei Weisen in die Inszenierungen ein: in der Anordnung der Inszenierung sowie in der Wahrnehmung und Zuschreibung einzelner Anordnungen als mechanisch.« Astrid Schenka, *Aufführung des offen Sichtlichen. Zur Poesie des Mechanischen im zeitgenössischen Theater*, Bielefeld 2020, S. 194.

10 Bei Theaterpuppen kann wenig Interesse an der naturgetreuen Nachbildung von Menschen festgestellt werden. Das Potential liegt ja gerade darin, Wesen auftreten zu lassen, die anders aussehen und andere Fähigkeiten als ›normale‹ Schauspieler*innen haben. Außerdem führt die Verbindung von naturalistischer Gestaltung und nicht naturalistischer Bewegung geradewegs in die unbehaglichen Abgründe des »uncanny valley« (zum Phänomen: Masahiro Mori, *The Uncanny Valley* [1970], in: *IEEE Robotics and Automation* 19 [2012], Nr. 2, S. 98–100).

gische Doppelstatus ist grundlegend für die Wahrnehmung der Puppe als Puppe.¹¹ Zwar kann mit ihm gespielt werden, indem der Prozess der Animation thematisiert, bewusst gemacht oder ›entzaubert‹ wird, aber er muss in Balance gehalten werden, sonst bleibt das Ding einfach ein unbelebtes Ding. Beim funktionalen Doppelstatus ist der Spielraum größer. Wie sehr die Puppe als Werkzeug beziehungsweise Kunstwerk verstanden und wahrgenommen wird, hängt eng mit den jeweiligen diskursiven, sozialen und ökonomischen Rahmenbedingungen der Puppentheateraufführung zusammen.

Die Puppe als individuell gestaltetes Werk eines*r Künstler*in ist im professionellen deutschsprachigen Theaterbetrieb ein relativ junges Konzept. Es wurde erst im 20. Jahrhundert mit dem Aufkommen des ›künstlerischen Puppentheaters‹ etabliert. Davor stand der Werkzeugcharakter im Vordergrund: Im traditionellen Marionettentheater wurden Puppen nach dem Baukastenprinzip zusammengesetzt. Körper, Köpfe, Perücken, Kostüme wurden immer neu kombiniert, damit jede der Rollen im umfangreichen Repertoire besetzt werden konnte – so wie sich Schauspieler*innen mit Kostüm, Perücke und Maske für die eine oder andere Rolle zurechtmachen.¹² Auch im traditionellen Handpuppentheater war die Puppe kein Individuum, sondern ein Typ: Kasper, seine Frau, der Tod, der Teufel, das Krokodil. Von diesen Standard-Rollen haben sich viele bis in aktuelle Spielzeug-Sets hinein erhalten, auch wenn das, was uns heute als ›Kasperletheater‹ begegnet, nur noch eine bereinigte und gezähmte Form des traditionellen Handpuppentheaters darstellt. Dieses war ehemals derb, voller Gewalt und dabei höchst unterhaltsam, und wurde für ein erwachsenes (also zahlungsfähiges) Publikum gespielt. An vielen erhaltenen Puppen sieht man deutliche Gebrauchsspuren – der Klassiker ist die abgeschlagene Nase bei Figuren, die als Kaspers Gegenspieler regelmäßig von jenem Prügel bezogen – und die Spuren der fortwährenden Instandsetzung, insbesondere die Erneuerung oder Hinzufügung von Farbschichten (Abb. 1). Eine Theaterform, die einen solch pragmatischen Gebrauch ihrer Puppen noch heute praktiziert, ist das vietnamesische Wassermarionettentheater, das inzwischen vor allem in Hanoi und für ein touristisches

11 Eine knappe Zusammenfassung des breiten Diskurses um die »binocular vision« (Bert States) findet sich zum Beispiel in: Elizabeth Ann Jochum und Todd Murphey, Programming Play. Puppets, Robots, and Engineering, in: Dassia N. Posner, Claudia Orenstein und John Bell (Hg.), *The Routledge Companion to Puppetry and Material Performance*, Abingdon / New York 2014, S. 308–321, hier S. 308–310.

12 »Aus Kosten- und Platzgründen hatten die Prinzipale nämlich gewöhnlich nur 20 bis 30 Körper und 50 bis 60 Köpfe, aber viele hundert Kostümteile. Aus diesen wurden für jede Vorstellung die Marionetten neu zusammengesetzt.« Lars Rebehn, Traditionelle Puppenspielformen, in: Staatliche Kunstsammlungen Dresden (Hg.), *Die Puppentheatersammlung des Museums für Sächsische Volkskunst*, Dresden 1999, S. 6–27, hier S. 19.



1. Heinrich Niedermeier,
Teufel (Ausschnitt), Erzgebirge,
um 1869, Handpuppe aus bemaltem
Holz, Textilien und Fell,
54,5 × 18 × 8 cm, Puppentheater-
sammlung der Staatlichen
Kunstsammlungen Dresden

Publikum aufgeführt wird. Auch hier gibt es ein Ensemble typischer Figuren, das stark beansprucht wird – in diesem Fall jedoch nicht durch den ruppigen Umgang mit den Puppen, sondern durch die ständige Feuchtigkeit. Ein ausrangiertes Set, das ursprünglich aus dem Staatlichen Puppentheater Hanoi stammt, konnte kürzlich in die Dresdner Puppentheatersammlung aufgenommen werden. Alle Figuren zeigen deutliche Spuren des jahrelangen Spiels im Wasserbassin (Abb. 2).

Mit den historischen Avantgarden erwachte zu Beginn des 20. Jahrhunderts in Europa ein intellektuelles Interesse an der Puppe.¹³ Es gründeten sich im deutschsprachigen Raum Bühnen, die Puppentheater nicht mehr (nur) als Broterwerb, sondern als künstlerischen Ausdruck verstanden, allen voran 1906 das *Marionettentheater Münchner Künstler* von Paul Brann (1873–1955):

¹³ Als wichtigster Theoretiker in diesem Zusammenhang ist sicherlich Edward Gordon Craig zu nennen. Sein Text »The Actor and the Über-Marionette« erschien erstmals 1908. Vgl. Edward Gordon Craig, *Der Schauspieler und die Übermarionette*, in: ders., *Über die Kunst des Theaters*, Berlin 1969, S. 51–73.



2. Unbekannter Künstler,
Mann mit Büffel (Ausschnitt),
Hanoi, 2. Hälfte des 20. Jahrhunderts,
Wassermarionette aus bemaltem und
lackiertem Holz, Bambus, Metall,
Schaumstoff und Textil,
60 × 86 × 32 cm, Puppentheater-
sammlung der Staatlichen
Kunstsammlungen Dresden

»Das *Marionettentheater Münchner Künstler* verkörperte in seiner Modernität eine gegenüber dem zeitgenössischen Puppenspiel völlig neuartige Konzeption. In der Zusammenarbeit des Dramaturgen und Regisseurs Paul Brann mit Vertretern des Münchner Kunstgewerbes entstanden erstmalig Inszenierungen als nach materialästhetischen Gesichtspunkten durchgearbeitete und formal in sich geschlossene Theaterkunstwerke. Entspricht dieses Ideal eines Gesamtkunstwerkes aus künstlichem Darsteller in einer künstlichen Bühnengestaltung unter exakt angepasstem Einsatz von Licht, Musik und Sprache heute nicht mehr ausschließlich den Ansprüchen an das Figurentheater der Gegenwart, so war Branns Anlehnung an die Stimmungs-dramaturgie eines Regisseurs wie Max Reinhardt bahnbrechend für die Überführung des Marionettenspiels in die gesellschaftliche Akzeptanz eines gebildeten städtischen Theaterpublikums.«¹⁴

¹⁴ Archiv des *FigurentheaterForum München*, URL: <http://archiv.figurentheater-gfp.de/ausstellung-paul-brann.php> [letzter Zugriff: 29.07.2021]. Vgl. auch Mascha Erbelding, Brann, Paul, in: Manfred Wegner (Hg.), *Handbuch zum Künstlerischen Puppenspiel 1900–1945*, München 2019, S. 21–33.

Das Puppentheater wurde zum ästhetischen Experimentierfeld: Der Werbegrafiker Ivo Puhonny (1867–1940) gründete 1911 das an Paul Brann orientierte *Baden-Badener Künstler-Marionettentheater*; der Architekt Carlo Böcklin (1870–1934), ein Sohn des Malers Arnold Böcklin, zeichnete Illustrationen zu Kaspergeschichten, die zur Vorlage für ein Handpuppenset wurden; die Pianistin und Sängerin Tilla Schmidt-Ziegler (1875–1946) entwickelte sich zu einer der ersten künstlerischen Handpuppenspielerinnen Deutschlands. Aber auch bildende Künstler*innen wandten sich im ersten Drittel des 20. Jahrhunderts der Theaterpuppe zu: Im Œuvre von Paul Klee (1879–1940) bilden 50 Handpuppen, von denen 30 erhalten geblieben sind, eine eigene – und eigentümliche – Werkgruppe. Die Köpfe bestehen aus Gips und einzelnen Fundstücken (*Zündholzschachtelgeist*), die Kostüme aus Textilresten. Er fertigte sie zwischen 1916 und 1925 für seinen Sohn Felix an, der sich ein eigenes Kasperltheater gewünscht hatte.

»Klees Handpuppen sind Zwittergeschöpfe – und dies in mehrfacher Hinsicht. Sie sind Produkte an der Grenze zwischen Kunstwerk und Spielzeug, und sie sind Produkte eines Dialogs zwischen Kind und Erwachsenem, Vater und Sohn, Paul und Felix Klee. In den Puppen treffen eine verfeinerte künstlerische Fantasie und die Unmittelbarkeit kindlicher Spielfreude zusammen. Die Puppen sind private Bastelarbeiten und stehen zugleich im Zusammenhang von Klees komplexem Werk und seinem hochreflektierten Denken.«¹⁵

Am Schweizerischen Marionettentheater von Alfred Altherr entstanden 1918 zwei Inszenierungen, »die in die Kunstgeschichte eingehen sollten. [Der Maler Otto] Morach [(1887–1973)] kreierte Marionetten zur Musikkomposition ›La boîte à jou-joux‹ von Claude Debussy, [die Künstlerin Sophie] Taeuber [(1889–1943)] entwarf Marionetten zu ›König Hirsch‹ von Carlo Gozzi.«¹⁶ Während Morachs Puppen »nach kubistischem Vorbild geschnitzt und in warmen Pastellfarben ausgeführt«¹⁷ waren, stellten Taeubers Puppen »in abstrakte geometrische Formen gegossene Gestalten dar, die durch ihre spezifischen Bewegungsmöglichkeiten vordergründig mit dem Raum und erst in zweiter Linie mit dem Text korrespondierten.«¹⁸ Zu ebenfalls sehr geometrischen Entwürfen gelangte am Weimarer Bauhaus Kurt Schmidt (1901–1991). Er entwarf 1923 auf Anregung von Oskar Schlemmer ein Set von acht Marionetten

¹⁵ Christine Hopfengart, Zwittergeschöpfe – Klees Handpuppen zwischen Kunst und Kasperltheater, in: Zentrum Paul Klee, Bern (Hg.), *Paul Klee. Handpuppen*, Ostfildern 2006, S. 8–31, hier S. 8.

¹⁶ Hana Ribí, Altherr, sen., Alfred Johann, in: Wegner 2019 (Anm. 14), S. 58–69, hier S. 61.

¹⁷ Ebd., S. 64.

¹⁸ Ebd., S. 62.

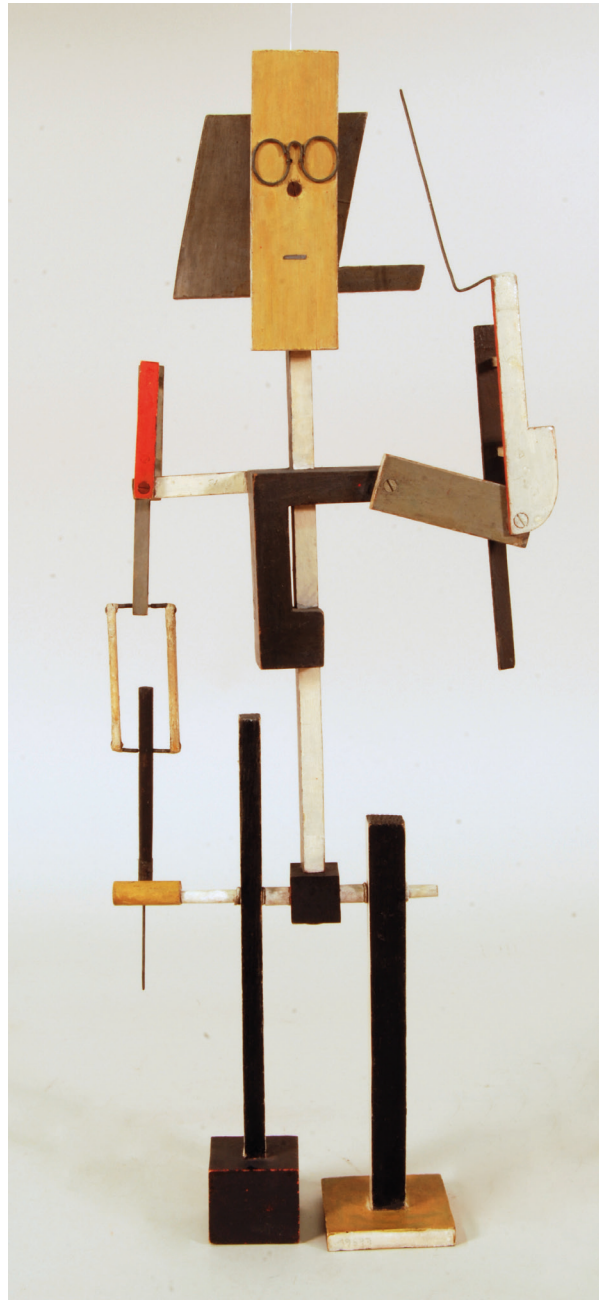
für eine Inszenierung von *Die Abenteuer des kleinen Buckligen aus Tausendundeiner-nacht*, die schließlich von der Künstlerin Toni Hercht gebaut wurden (Abb. 3):

»In dem Jahre der Bauhausausstellung konnte schon von einem festen Bauhausformencharakter gesprochen werden und dies sollte auch in den Figurinen zum Ausdruck kommen. Auf keinen Fall kam eine geschmäckerliche dekorative Wirkung in schönen und gefälligen Formen in Frage. Genau so wenig sollte vom Expressionismus her auf reinen Ausdruck in erregendster und gesteigertester Weise gesehen werden. Klare, reine auf die drei Grundprinzipien Quadrat, Kreis und Dreieck gefügte und aus ihnen entwickelte Formenelemente sollten die prinzipiellen Gestaltungsträger sein. Aber keine irgendwelchen Formenspielerien waren zu schaffen, sondern jede einzelne Figur sollte auch psychologisch ihrem Grundcharakter Ausdruck verleihen.«¹⁹

Zwischen all diesen singulären Projekten und den Akteur*innen des künstlerischen Puppentheaters lassen sich zahlreiche Verbindungslinien entdecken: Beispielsweise schuf Paul Klee seine ersten Handpuppen in München. Es ist nicht unwahrscheinlich, dass er dort Paul Branns Theater besucht hatte. 1919 hatte er bei einem Zürich-Besuch eventuell die Puppen von Sophie Taeuber gesehen²⁰ und 1920 ging er nach Weimar, wo er auf Kurt Schmidt traf, der sicherlich die Handpuppenvorstellungen erlebte, die Paul Klees Sohn Felix am Bauhaus gab. Die Ausbildung des künstlerischen Puppentheaters – und damit eines veränderten Blicks auf die Puppe – war also in den Zeitgeist eingebettet. Sie erfolgte mit einem hohen gestalterischen Anspruch, in Abgrenzung von traditionellen Formen und in Auseinandersetzung mit den Kunstströmungen der Zeit. Auch wenn viele der genannten Inszenierungen nicht (Schmidt, Morach) oder nur kurz (Taeuber) öffentlich beziehungsweise nur semi-öffentlich (Klee) gezeigt wurden, waren sie wirkungsvoll. Allerdings haben sie eher dem Genre Puppentheater zu mehr ›hochkultureller‹ Anerkennung verholfen, als die Theaterpuppe dauerhaft in der bildenden Kunst etabliert. Dennoch finden sich auch in der zeitgenössischen bildenden Kunst immer wieder Beispiele für die Auseinandersetzung mit der Theaterpuppe. Der Videokünstler Wael Shawky etwa schuf 2010 bis 2015 seine vielgezeigte Video-Trilogie *Cabaret Crusades*, in denen er Episoden aus den Kreuzzügen mit Marionetten inszenierte. Die aus Muranoglas gefertigten

¹⁹ Kurt Schmidt, Das Marionettenspiel: »Die Abenteuer des kleinen Buckligen aus Tausendundeiner-nacht« am Bauhaus Weimar 1923, in: *Staatliche Puppentheatersammlung Dresden, Mitteilungen*, 15 (1972), Nr. 3–4, S. 38–40, hier S. 38.

²⁰ Zu dieser These vgl. Hopfengart 2006 (Anm. 15), S. 18.



3. Kurt Schmidt, *Arzt aus »Die Abenteuer des kleinen Buckligen aus Tausendundeinernacht«*, Weimar, 1923, Marionette aus bemaltem Holz und Draht, 52 × 18 × 6 cm, Puppentheatersammlung der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden

Puppen werden heute ebenso als Kunstwerke in Museen ausgestellt wie Paul Klees Handpuppen.²¹

Künstlerische, das heißt individuell gestaltete Puppen sind heute im professionellen Theater die Regel: Puppen werden für eine bestimmte Inszenierung entworfen und hergestellt. Dabei kommt es oft zur Arbeitsteilung zwischen einer Gestalterin, einem Gestalter (zuständig für Konzeption und Ästhetik) und einer Puppenbauerin, einem Puppenbauer (zuständig für Technik und Handwerk). Der Preis der Singularität: Sie limitiert die Einsatzmöglichkeiten des Objekts, oft auf eine einzige Inszenierung. Künstlerische Puppen sind damit meist viel schneller abgespielt als traditionelle, und eher selten werden sie von einer Spieler*innengeneration an die nächste vererbt. Der Weg der künstlerischen Puppe führt mit größerer Wahrscheinlichkeit und Geschwindigkeit in den Fundus oder an den ›Ort der Kunst‹, ins Museum.

3. Das Nach-Bühnenleben der Theaterpuppe

Der oszillierende Status der Puppe ist auf der Bühne und während einer Aufführung immer präsent und macht ihre Faszination aus. Aber was geschieht mit dieser Doppelnatur, wenn die Puppe die Bühne – kurzzeitig oder endgültig – verlassen hat? Die Frage ist insofern berechtigt, als dass die wenigsten Puppen nach ihrer Bühnenkarriere zu Müll, also einfach entsorgt werden. Meistens existieren sie als Relikt, als Zeugnis, als Materialreservoir, als ausgedientes Werkzeug, als Skulptur weiter. Das Nachdenken über die Doppelnatur der Theaterpuppe kann also besonders ergiebig werden, wenn wir ihr Nach-Bühnenleben nachvollziehen. Wie könnte dieses aussehen?

Die abgespielte Puppe durchlebt gewöhnlich einen Prozess der Entfunktionalisierung und gleichzeitigen Historisierung: Auf der Bühne war sie ›Spiel-Zeug‹ im Sinne eines Werkzeugs. Sie war ein Mittel, um den Lebensunterhalt zu verdienen, aber auch ein verzaubertes Ding, lebendig und doch immer vom Stillstand, der ihr Tod ist, bedroht. Der Aufenthalt im Fundus des Theaters, auf dem Dachboden der Puppenspielerfamilie oder auch nur in der Transportbox versetzt die Theaterpuppe in eine Art ›Schlaf‹. Dieser Stillstand ist ein offener Zustand, es besteht noch die Chance auf Reanimation, auf ein ›Erwachen‹ und eine erneute Aufnahme des Spielbetriebs (wenn auch vielleicht in anderer Rolle, mit anderem Kostüm oder sogar umgebaut und mit anderen Puppen als denen des ursprünglichen Figurenensembles). Wird die

²¹ Eine von Shawkys Glasm Marionetten wird zum Beispiel in der Dauerausstellung des Museums für Kunst und Gewerbe in Hamburg präsentiert. Die erhaltenen Handpuppen von Paul Klee befinden sich im Besitz des Zentrum Paul Klee in Bern.

Puppe schließlich in eine Sammlung, in ein museales Depot überführt, ändert sich ihr Status erneut. Sie ist dann Kunstgut und unterliegt gewissen konservatorischen Standards. Damit ist sie vor Zerstörung sicher, aber auch endgültig stillgestellt. Mit der Aufnahme in eine Sammlung ist die Puppe meist in neue Hände gelangt und hat sich aus ihrem Entstehungs- und Verwendungskontext gelöst. Dieser Transfer bedeutet nicht nur neue Aufbewahrungsbedingungen, sie ermöglicht auch neue Blicke auf das Objekt, vielleicht sogar im Rahmen einer Ausstellung. Als Exponat kann die Theaterpuppe sozusagen ›wiederauferstehen‹ – in einem neuen Kontext und als etwas Anderes.

In der Ausstellung kann das Oszillieren zwischen Ding und Körper nicht mehr im Vordergrund der Präsentation stehen, denn mit der Bewegung ist der Theaterpuppe die Voraussetzung ihres ontologischen Doppelstatus genommen. In der Ausstellung wird eher die andere Balance in den Fokus rücken: jene zwischen dem Status als Gebrauchsgegenstand und Zeitzeugnis aus einem bestimmten historischen Kontext einerseits, und dem Status als autonomes Kunstwerk und ästhetisches Phänomen andererseits. Je nach Ausstellungskonzeption und -gestaltung wird der eine oder andere Aspekt in den Vordergrund gerückt werden oder es wird eben gerade ein Gleichgewicht angestrebt, das zum Beispiel bei traditionellen Marionetten nicht nur von deren Funktionalität erzählt, sondern auch ihren ästhetischen Wert hervorhebt und zum genauen Betrachten der gestalterischen Details ermuntert. Oder die von einem*r Künstler*in gebaute Puppe wird nicht nur als singuläres Werk inszeniert, sondern um Informationen zu ihrem kulturhistorischen Kontext ergänzt.

In vielen Fällen dürfte die Ausstellungspraxis eher zur Skulpturalisierung der ausgestellten Theaterpuppe tendieren, denn der Kunstcharakter schiebt sich leicht in den Vordergrund, wenn die Puppe dem Aufführungskontext entnommen wurde und nun regungslos und vereinzelt präsentiert wird. Der requisitenhafte Anteil ihrer Natur – das Dienende, die Gebundenheit an einen Spieler*innenkörper – verschwindet aus der Wahrnehmung. Es gilt für sie im Besonderen, was Krzysztof Pomian über museale Exponate im Allgemeinen schreibt:

»Mochte diesen Gegenständen in ihrem früheren Leben ein bestimmter Verwendungszweck zukommen, als Museumsstücke haben sie ihn verloren. Somit rücken sie in die Nähe der Kunstwerke, die jeder nützlichen Zweckbestimmung entbehren.«²²

22 Krzysztof Pomian, *Der Ursprung des Museums. Vom Sammeln* [1988], Berlin 1998, S. 14.

Aber ist dieser frühere Kontext wirklich ganz »verloren«? Wie kann in der Ausstellung der frühere Kontext wieder evoziert werden? Oder wie kann zumindest markiert werden, dass ein Kontextverlust vorliegt? Wie begegnen Museen der Tatsache, dass das Spiel, in dem sich die Doppelnatur der Puppe realisiert, aus konservatorischen Gründen nicht mehr stattfinden kann? Den Ausstellungsmacher*innen steht hier eine ganze Palette von Konzepten zur Verfügung: der Einsatz von dokumentarischen Medien, die Puppen im Prozess der Animation zeigen; der Einsatz von Repliken oder digitalen Modellen, die in Bewegung versetzt werden können; die Inszenierung von Situationen und Atmosphären durch einen entsprechenden Umgang mit Raum, Licht, Klang; die intellektuelle Kontextualisierung über Texte und Dokumente; das Angebot von Ersatzhandlungen (zum Beispiel kann ich, um das Gewicht einer bestimmten Puppe zu erfahren, ein Gewichtsäquivalent hochheben).

Bei all den Möglichkeiten sollten aber auch bestimmte Prämissen berücksichtigt werden: Eine Puppentheaterausstellung ist keine Puppentheateraufführung. Ein Museum ist kein Theater und sollte auch nicht versuchen, eines zu sein. Die Ausstellung ist keine Zeitmaschine, die ihre Besucher*innen in ein vergangenes Ereignis zurückbeamt. Allenfalls ist sie ein Fernrohr, durch das wir einen Blick aus der Gegenwart in die theatrale Vergangenheit einer Puppe werfen können. Das museale Setting ermöglicht es, eine Vorstellung zu entwickeln, eine Ahnung von dem Zauber, der sich zum Beispiel durch die perfekte, aber mit einfachen Mitteln erzeugte Illusion eingestellt hat. Dabei wird immer eine Distanz bleiben. Die Kunst der Ausstellung wäre es, diese Distanz nicht als Mangel zu begreifen, sondern sie produktiv zu nutzen. Der Ausstellung wird die Reproduktion von Bühnenwirklichkeit immer nur punktuell und in Grenzen gelingen, doch sie kann ein neues, eigenständiges Erlebnis schaffen. Darin fungieren die Puppen gleichzeitig als Zeuginnen von Vergangenheiten und als hier und jetzt präsente Individuen, die Bedürfnisse haben (nach spezieller Lagerung), die angeschaut werden wollen, die inspirieren (zum Selber-Bauen und -Spielen). So verstanden, wird die Ausstellung zur Reinszenierung, in der die Puppe als ›Ding mit Geschichte‹ auf einer neuen ›Bühne‹ steht.

Bildnachweis

1 Sammlungsdatenbank der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden, Foto: Alexandra Löser, Dresden, © Staatliche Kunstsammlungen Dresden; 2 Sammlungsdatenbank der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden, Foto: Eva Göttke, Dresden, © Staatliche Kunstsammlungen Dresden; 3 Sammlungsdatenbank der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden, Foto: Paula Kiesewetter, Dresden, © Staatliche Kunstsammlungen Dresden

Sascha Förster

»Match the Prop to the Play«: Locating a Theory of the Fundus in the National Theatre London's Hire Department

This contribution will visit a theater space that theater-goers are usually not allowed to visit. I am not concerned, however, with the excitement of the backstage area before a performance begins, nor am I interested in the creative nervousness of the rehearsal room. Fly towers or theater machines are also not part of the tour. Frankly, the tour will not even take us to a space within the theater itself, it will rather ask us to take the Underground to a building a couple of miles away from the actual theater. In the south of London, in Lambeth, we will browse the Costume and Props Hire Department of London's National Theatre (NT). The objects we will encounter here have done their duty, their show is over. Yet is their show really over? Or does their exciting afterlife only begin once the original show has closed?

In the following text I will discuss the NT's Props and Costumes Hire Department to propose a theory of the ›Fundus.‹ In German-speaking theater, the Fundus is the space where props, parts of set designs or costumes are stored.¹ It is also an essential feature of the repertoire system. A theory of the Fundus will therefore serve to locate theories of repertoire² and, additionally, help to broaden perspectives on costumes and stage properties.³ Theatrical objects have largely been underrepresented in thea-

1 I visited the NT Props and Costume Hire Department on 7th July 2015. All my observations are based on photographs and memory notes of that visit.

2 Cf. Diana Taylor, *The Archive and the Repertoire. Performing Cultural Memory in the Americas*, Durham, NC / London 2003; Tracy C. Davis, Nineteenth-Century Repertoire, in: *Nineteenth Century Theatre & Film* 36 (2009), pp. 6–28; ead., Introduction: Repertoire, in: ead. (ed.), *The Broadview Anthology of Nineteenth Century British Performance*, Peterborough 2012, pp. 13–26.

3 Cf. Andrew Sofer, *The Stage Life of Props*, Ann Arbor, MI 2003; Frances Teague, *Shakespeare's Speaking Properties*, Lewisburg, PA 1991; Aoife Monks, *The Actor in Costume*, Basingstoke / New York 2010; Ali MacLaurin and Aoife Monks, *Costume. Readings in Theatre Practice*, London / New York 2015; Eleanor Margolies, *Props. Readings in Theatre Practice*, London / New York 2016.

ter and performance studies.⁴ If scholars have investigated them, they often studied either props or costumes on their own. Taking my cues from Alice Rayner's general observations of the prop room and Aiofe Monks' investigation into the »After Effects«⁵ of costumes, I will regard the Fundus as an invitation to shed light on both props and costumes as objects of the theater which come alive on stage, but, crucially, do not simply ›die‹ after having served their purpose in performance. Alice Rayner writes that »[s]tored in a prop room, the objects constitute both an archive of past productions and a promise of possible ones.«⁶ She accounts for props' special state in the prop room, yet even this special state seems always to be lacking. In their »readiness,«⁷ props' do not have a quality in and for themselves, they only exist in representation. However, Monks makes us see an essential quality of a theatrical object post-performance: »The fact that costumes remain, and may be put to use in subsequent productions, sometimes in new forms, suggests that costumes act as a literally material memory of performance, permeated and formed by the work of the performer.«⁸ A theatrical object carries the memories of its past performances even when being used again in a different production. Through the lens of the Fundus, I argue that it is not only the performer animating the object which constitutes the theatrical quality of a prop or a costume. It is also the audience's perception and memories of these objects that contribute to their theatrical quality.

The OED traces the Fundus' etymological roots to the Latin word *fundus* meaning bottom. In the English language it knows two meanings; the first one is anatomical: »The base or bottom of an organ; the part remote from the external aperture.«⁹ The second one, »[f]oundation, groundwork,«¹⁰ is only rare. The German word, too, goes back to the Latin and has the same meaning as the English one, yet, somehow throughout theater history the word has put on another meaning describing the place in a theater where props, costumes, furniture, and parts of set designs are stocked

4 In her volume on *Props* in the *Readings in Theatre Practice* series, Eleanor Margolies makes important distinctions between props, objects, things, and puppets. As the arguments behind these distinctions are, in my eyes, focused on the objects in performance, they do not seem relevant for my perspective. I will use the term ›theatrical object‹ (or the shorter ›object‹) as a joint term for props and costume pieces. Cf. *ibid.*, pp. 2–9.

5 Cf. Monks 2010 (note 3), pp. 139–143.

6 Alice Rayner, *Ghosts. Death's Double and the Performance of Theatre*, Minneapolis, MN / London 2006, p. 75.

7 *Ibid.*, p. 76.

8 Monks 2010 (note 3), p. 140.

9 N. N., »fundus, n.«, in: *Oxford English Dictionary*, 2021, URL: <https://www.oed.com/view/Entry/75515?redirectedFrom=Fundus#eid> [last accessed: 27th February 2022].

10 *Ibid.*

and stored to be re-used in another production. For my argument, the meaning of *fundus* as a foundation or basis that must be somehow spatially remote is essential because both meanings apply to the Fundus: the objects stored here may serve as the foundation of a theater's repertoire¹¹ and the location of this storage is in some form or the other remote from theater-goers; or in the NT's case, it is literally remote from the actual theater.

The NT proves an excellent starting point for a theory of the Fundus because, not only does it produce props, sets and costume pieces on-site and stores them in respective shops, it also, over the last couple of years, has increasingly promoted its Props and Costumes Hire Department and re-used theatrical objects in merchandising products or as part of the interior design of its bars and cafés. As I will argue for linking the Fundus with repertoire, the NT's reliance on the repertory system will add a further perspective to this text. Already in Harley Granville-Barker and William Archer's »Scheme and Estimates for a National Theatre,« the repertory system played an essential role in conceptualizing this institution.¹²

In the first part of this contribution, I will discuss my observations of the NT Hire Department in Lambeth. Especially the praxis of categorization will play a crucial role in my overall analysis. In the next step, I will argue for the importance of repertoire for the theory of Fundus by taking into account the NT as institution. Throughout these subchapters, I will connect my theoretical observations with analyses of the NT Hire Department and other manifestations of theatrical objects at the NT – in the form of merchandising products, the pop-up bar *Propstore* or the restaurant *The Green Room*. Crucially, my text is grounded in a material diversity ranging from props to merchandise from the NT bookshop. Such a diversity calls for an analytical open-mindedness to objects theater-goers and theater-makers encounter within a theater institution. Following a praxeological perspective, my interest does not lie with the aesthetic quality of the material objects but with the objects' potential to, on the one hand, bring about memories and echoes of past performances and, on the other hand, make the craft and labor of the backstage and their workshops visible.

11 Tracy C. Davis writes about the change from playhouse to touring house in the 19th century British theater which resulted in the need for stock scenery and stock costumes and, consequentially, the need for the space to store these stock objects. Cf. Tracy C. Davis, *The Economics of the British Stage 1800–1914*, Cambridge / New York 2000, pp. 322, 345.

12 Cf. Daniel Rosenthal, *The National Theatre Story*, London 2013, pp. 7–10.

Categorizing Objects: The National Theatre Hire Department

When visiting the National Theatre, audiences might spend their time before the curtain goes up strolling through the vast and extensive foyers of the NT's South Bank home, which was designed by Denys Lasdun and opened to the public in 1976. They might look through the different flyers offering information on the current season and upcoming productions until they encounter a turquoise flyer showing white silhouettes of an old-fashioned bicycle, a gramophone and a diver wearing a tutu (fig. 1). The flyer's promotional text reads: »National Theatre Hire. Discover our unique collection of beautifully crafted costumes and props available for hire.«¹³ Turning over the flyer, they will read that »[a]t the end of each run the costumes and props used to bring productions to life on the National's stages, make their way to the Hires Department«, where they are »made available to the public, schools, theatre groups, the film and television industry.«¹⁴

In London Lambeth, the NT Hire Department occupies two ground-level spaces in Kennington Business Park Centre. The bigger space is solely storing costumes and costume props like hats, jewelry, underwear, wigs, or ties. The second space's focus is on props ranging from telephones to furniture such as chairs and sofas. Although the Hire Department is open to the public, »customers«¹⁵ – as an NT brochure on Costumes labels people making use of the Hire Department – will have to contact the department prior to a visit and schedule an appointment. Upon entering either of the shops, customers will have to sign in. Yet, after signing in, customers are free to browse the shops independently and freely. NT staff can use the Hire Department without any restrictions.

The Costume shop consists of two large rooms where costume pieces are hung on rails. All the pieces are stored in assigned categories: firstly, they are categorized by gender (1), secondly, by period (2), thirdly, by the kind of piece or dress (3). Within female costumes (1), there are, for example, sections under the headlines ›1920's/30's (2) Dress Coats & Capes (3)‹ or ›1930's (2) Day Dresses (3)‹. Signs at the top of every aisle help staff and customers alike to orient themselves and to locate the different categories in this big and packed space. Browsing the Costume shop also reveals Western theater's difficult relationship with the depiction of ›other‹ cultures. One section is dedicated to everything »Ethnic / Global« including »Oriental Robes« or »African

¹³ Flyer National Theatre Hire Department, 2017.

¹⁴ Ibid.

¹⁵ Sarah Holmes, *National Theatre Costume*, London 2014, p. 20. I will continue using the term ›customer‹ for external persons using the Hire Department and hiring objects from it.



1. Royal National Theatre, Flyer National Theatre Hire Department, 2017

Print Heavy Weight Male Kaftans.« Whilst the categories of the European period costumes are precise and detailed, categories of these culturally othered costumes are rather generic and stereotypical. It shows how every imagination is rooted in cliché and perpetuates such cliché further when putting it on stage again and again. Thus, a Fundus not only stores material objects but also traces of knowledge, assumptions, and appropriations.

As the above-mentioned categories have already shown, pragmatism is more important than original design approaches to costumes. Costumes are therefore separated into pieces of different types of clothing: trousers are hung with other trousers from the same period, a jacket will go into the jackets section etc. Consequently, costumes turn into individual costume pieces which will be arranged by the structural logic of the NT Hire Department. Monks describes the »logic employed to order the myriad materials« as »an unexpected poetry. The stock coordinator's work relies on mysterious systems of classification [...]. The costume supervisors are heavily dependent on this system, as are the staff of Running Wardrobe teams, who must source belts, bras, or buttons with a minute's notice.«¹⁶ As the functionality for other departments, such as Wardrobe, is a priority, mere practical reasons determine the ordering of objects rather than dramaturgical approaches to an embodiment of a

¹⁶ Aoife Monks, *Costume at the National Theatre*, London 2019, p. 186.

character. In the Costume shop's armor section, knight helmets are next to construction, motorcycle and police helmets. In the Fundus, the practical use of an object as a helmet is the essential feature, not its potential dramaturgical use as, say, the headgear of Joan of Arc in Friedrich Schiller's *The Maid of Orleans*.

An advertisement displayed in the Costume shop asks customers: »Do you need props or furniture for your production? Ask staff for details for our Props Store – situated less than a minute away!« This Props shop, housed in the building opposite to the Costume shop, is set up differently: specific types of objects or their material condition determine categorization. For example, all kinds of metal boxes, chairs or picture frames are piled together, but also all kinds of metal things are put on the same shelf: enamel pots, tubs, buckets etc. Unlike in the Costume shop, there are no signs indicating the categories; only by identifying the objects categories become apparent. Due to different sizes and volumes of props, storing them is much more difficult, giving the Props shop quite a messy appearance. Baskets are stuck under the ceiling, flagpoles are lying on the floor in front of a desk and other ›stuff‹ just hangs on walls or is put into a place that had not been occupied before. Shelves store actual books in sections such as ›Albums/Menus‹ or ›Law/Science and Maths.‹ Like in a book store, the books are arranged by topic, thereby allowing some form of dramaturgical categorization as specific kinds of books could be used to represent a character's trait when being used by them or occupying the book shelves of that character's set design.

Frances Teague, in *Shakespeare's Speaking Properties*, writes about a prop's changing functions: on stage, it has a »dislocated function; the property has a function, but it is not the same function it has offstage (though it may imitate that ordinary function). The ordinary function of the object does not disappear.«¹⁷ Back in the Fundus, that ›ordinary function‹ is the primary reason for categorizing the object. Pragmatic reasoning of the backstage operations foregoes dramaturgical thinking of the rehearsal stage. Thus, the NT Hire Department is not an archive for a specific production's history, but a place for objects produced at this institution waiting to be used again to serve a practical role which will then serve a production aesthetically. Distinguishing between these functions is a fine line better understood as a spectrum. Eleanor Margolies, referring to Jiří Veltruský, calls the »range of possible interactions« with a prop a »spectrum of animation.«¹⁸ The term ›spectrum‹ proves valuable for the manifold roles props and costume pieces play between praxis, practice and aesthetics. A theory

¹⁷ Teague 1991 (note 3), pp. 17–18, original emphasis.

¹⁸ Margolies 2016 (note 3), p. 23.

of the Fundus allows theater studies to see even more components of such a spectrum that go beyond actors' and directors' interactions.

Institution and Repertoire: National Theatre London

The above-mentioned flyer promoting the NT Hire Department continues: »Relive memories of our most popular productions such as *Oh What a Lovely War!*, *Our Country's God*, *Coram Boy*, *His Dark Materials* [...].«¹⁹ The NT invites audiences to remember past productions by encountering graphic representations of props and costume pieces that are kept in the NT Hire Department. Furthermore, the flyer inspires audience members to also think of props or costumes they might remember from other performances. Ever since Granville-Barker and Archer's foundational thoughts for a British National Theatre, one central feature was the repertory system. The theater's new building in the South Bank was built specifically with the repertory system in mind and therefore includes workshops as well as space to store sets and objects from the productions that run in a season's repertory. Thus, the flyer's prompt is not calling for a singular memory, it rather invites audience members to relive a network of memories of past performances that itself includes multiple theatrical objects.

A few years ago, when the National Theatre, in cooperation with Mini Moderns,²⁰ launched its merchandising line »NT Props,« the props' mnemonic potential was turned into a design idea for a range of products, which were themselves offered as material souvenirs of the NT (fig. 2). Graphic representations of several props from the theater's past productions, such as an angel's wing from *Angels in America* (1992/1993), a goose from *War Horse* (2007) or a trumpet from *Guys and Dolls* (1982), were printed onto mugs, tea towels or tote bags. In the packaging of a set of coasters, a note asked customers to »Match the Prop to the Play.« The NT's loyal theater-goers might have accepted the challenge, rummaged through their memories and linked the prop's illustration with performances they had seen at the NT (further connecting the props with personal memories of these nights).

¹⁹ Flyer National Theatre Hire Department, 2017.

²⁰ »Mini Moderns is an interiors brand specialising in applied pattern across a range of products including wallpapers, fabrics, cushions, rugs and ceramics.« (N. N., About Us, in: *Mini Moderns*, URL: <http://www.minimoderns.com/about-us>, [last accessed: 13th February 2022]).



2. Mini Modern and Royal National Theatre,
»Props« merchandising products, mug and coaster

Like the productions the NT Props merchandise seems to run in repertoire. In her 2009 article »Nineteenth-Century Repertoire«, Tracy C. Davis defines repertoires as

»multiple circulating recombinative discourses of intelligibility that create a means by which audiences are habituated to understand one or more kinds or combinations of performative tropes and then recognise and interpret others that are unfamiliar, so that the new may be incorporated into repertoire. Thus repertoire – as a semiotic of showing and a phenomenology of experiencing – involves processes of reiteration, revision, citation and incorporation. It accounts for durable meanings, not as memory per se but in the improvisation of naming which sustains intelligibility.«²¹

Although Davis examines repertoires in a broader sense than concrete repertoires within a singular theater institution, her definition of repertoire as a more conceptual

21 Davis 2009 (note 2), p. 7. Davis has published an edited version of this article as the introduction to *The Broadview Anthology of Nineteenth Century British Performance*. Cf. ead. 2012 (note 2), pp. 13–26.

approach is integral to understanding the special relationship audiences have with the NT – and how epistemology and memory affect this relationship with its traces in theatrical objects. Most of the above-mentioned productions from the flyer were, at the time of their first nights, innovative stagings made intelligible because of the NT's repertoire. An integral component of the repertoire, they in turn made subsequent innovations intelligible.

The relationship between repertoire and audiences also affects the perception of the diverse objects from the productions that were – and, because of the Fundus, still are – part of the repertoire. When audiences can take a NT prop home and own a part of the repertoire – even if that part is just a stand-in for a concrete object – the Props merchandise products combine in their graphic representation a ›semiotic of showing‹ with a ›phenomenology of experiencing.‹ Davis continues to describe the repertoire as »associational, polytextual, intertheatrically citational, recombinant patterns.«²² A theory of the Fundus takes its cue from this observation. It will therefore not only ask for concrete links – as explained with the NT Props coasters –, but be open to more associational combinations between object, altered object, personal memory, institutional history, and media (re)presentation. Furthermore, Davis draws attention to the everyday, not only to the innovative and unique events in theater history: the Fundus, too, draws attention to all kinds of theatrical objects, not only to *Hamlet's* iconic skull or *Hedda Gabler's* pistols. My interest here also includes every ordinary and random metal box, chair, trousers or leather belt that have been used in a theater's past. An exhibition, designed by Vicki Mortimer as part of the NT's Sherling Backstage Walkway, informs about the workshop's labor and craft that must take place to produce a play and that goes into every theatrical object, no matter how iconic or not it ends up being. In this way, the theater also emphasizes the singularity of the objects produced on-site. Thanks to this exhibition, the NT makes visible what it advertised on an envelope that came with every ticket (fig. 3): »A unique *theatre factory*, the building also houses everything required to bring a show to the stage, including rehearsal rooms and experts who make costumes, wigs, scenery and props.«²³

In *The Archive and the Repertoire*, Diana Taylor calls for a new understanding of transfers of knowledge for which she examines the term repertoire. In addition to »patterns of cultural expression in terms of texts and narratives,«²⁴ she regards

22 Ead. 2009 (note 2), p. 24. With her theory of repertoire, Tracy C. Davis is developing Jacky Bratton's concept of intertheatricality further, cf. Jacky Bratton, *New Readings in Theatre History*, Cambridge 2003, p. 37.

23 N. N., Welcome, in: Envelope for tickets booked in advance, National Theatre, 2017, emphasis mine.

24 Taylor 2003 (note 2), p. 16.



3. Royal National Theatre, Envelope for tickets booked in advance, 2017

embodied practices as acts which transfer knowledge. These acts form what Taylor labels as repertoire. This repertoire is less stable than the archive because the archive consists of fixed patterns and fixed knowledge. This is represented by the objects that are kept in the archive to conserve their fixed and assigned meaning. Yet, the repertoire's lack of stability is not a disadvantage, rather, it encourages thinking about history differently and being open to constant transformations of knowledge. The synchrony of transfer and transformation is, I argue, an important notion for the knowledge that is inscribed into the objects stored in the Fundus: these objects will be re-used and thereby transformed. A theatrical object is never really fixed, rather, it is always open to becoming something else while still staying the same. In calling its Fundus a Hire Department, the NT is emphasizing the objects' potential to be re-used either within a repertoire or outside of it.

»Hire« as Horizon of Re-Usage

Whereas the Royal Shakespeare Company (RSC) is calling its Fundus space Prop Shop, RSC costumes are stored in Costume Hire in a »brand new Costume Store in The Other Place.«²⁵ London's Royal Opera House locates all costumes, props and furniture in their Production Workshop in Thurrock where they also build sets. The Birmingham Rep has also installed a Prop & Costume Hire. Looking into the diverse ways a Fundus is called in anglophone theater proves effective. Often the verb ›hire‹ is included in the department's name, thereby already indicating and inviting the re-use of the objects. In German, the Fundus is often a place without access to the public, ›hire‹ however implies openness. It refers both to the active use of that object and to the potential of an object to be (re-)used.²⁶ I want to characterize such a potential as a ›horizon of (re-)usage.‹ In his 2013 book *Audience Participation in Theatre*, Gareth White, referring to reception theory's notion of »horizon of expectation,«²⁷ proposes a ›horizon of participation:‹ »The horizon of participation, like the horizon of expectation, is a limit and range of potentials within that limit, both gaps to be filled and choices to be made.«²⁸ Props and costume pieces know such limits and ranges of potentials as well. In contrast to everyday objects, theatrical objects' horizon of usage entails both practical use (a book as a book) and narrative / dramaturgical use (a book as a means to represent the intellectual character of a Chekhov play). Thus, limits and potentials are intersecting differently and in more complex ways. In *The Haunted Stage*, Marvin Carlson describes his idea of »recycling«²⁹ in the theater where tropes, narratives or objects are used again. This shows that the horizon of usage is actually a horizon of (re-)usage. This horizon opens the limits of an object's potential within the Fundus to be re-used – as it can also always be altered to fit the new function.

This horizon of (re-)usage also asks us to consider the actual re-usages of an object in performances or in other projects like the interior design of a theater bar. In the summer months of 2012 and 2013, the NT installed a pop-up bar in front of its building: *Propstore*. The bar's name points to the foundational design idea behind

25 N. N., Costume Hire, in: *Royal Shakespeare Company*, URL: <https://www.rsc.org.uk/costume-hire> [last accessed: 13th February 2022].

26 Says Monks: »Costume is a constant reminder that the theatre's illusions are made of materials and things that need to be organized, ordered, and then re-used.« Monks 2019 (note 16), p. 186.

27 On the ›horizon of expectation‹ in theater semiotics see for example: Susan Bennett, *Theatre Audiences. A Theory of Production and Perception*, London / New York 1990, pp. 52–54.

28 Gareth White, *Audience Participation in Theatre. Aesthetics of the Invitation*, Basingstoke / New York 2013, p. 59.

29 Marvin Carlson, *The Haunted Stage. The Theatre as Memory Machine*, Ann Arbor, MI 2003, p. 165.

it: props, pieces of scenery and technical plans from previous productions were re-used to create a design that mirrored the Props shop while turning it into a hip London chic interior. In its 2013 installment, coordinated by Emma Morris and Mark Simpson, the façade was decorated with wooden illustrations of London sights and landmark buildings, which were originally used in the set design for *The Magistrate* (2012). On top of the outside walls, display cabinets presented different props from various productions of the NT's history. Upon entering *Propstore*, visitors could walk on the stage floor covering from *The Curious Incident of the Dog in the Night-Time* (2012). Under the ceiling they could not only see the model railway used in the same production but also light bulbs from *Frankenstein's* (2011) enormous cloud of light bulbs, which hung between the Olivier's stage and auditorium. Furniture came from various productions, tables were decorated with copies of stage plans and the inside walls too were decorated with diverse scenic elements and props.

The objects in *Propstore* were mostly categorized in the same way they are categorized in the Props shop in Lambeth – radios, tableware etc. were grouped together by their everyday function or by their material condition. In its review of *Propstore*, the *Time Out* London blog wrote: »How many plays have you been to see at the National Theatre this year? For any seasoned theatre-goer, playing ›spot the prop‹ at the National Theatre's new pop-up riverside bar should be a piece of cake.«³⁰ According to this blog post, anyone familiar with the NT's repertoire should have been able to identify the productions the objects had been used in. Without the knowledge of the repertoire, the objects would have seemed like funny gimmicks without further meaning. A blackboard in front of the bar informed everyone passing by that *Propstore* was »[t]he NT café bar built from sets and props of our productions.« Consequently, tourists, who were just walking along the Queen's Walk³¹ and who were not familiar with the performances at the NT, were informed to perceive the objects in the bar as special stuff. They might have even tried to guess which play could have inspired which prop despite not knowing the actual productions.

In *Propstore*, the objects were re-used in a different way than in a new production at the NT or in a school play. The objects lacked dramaturgical context, their new meaning was more akin to souvenirs. Even though, in combination with the design of the bar, they hinted at their original use, the way they functioned in *Propstore* was different. In addition to their scenographic meaning within their original performance,

³⁰ N. N., Prop up the bar at the National Theatre's riverfront pop-up, in: *Now. Here This*, 3rd March 2015, URL: <http://now-here-this.timeout.com/2013/05/03/propstore> [last accessed: 28th July 2015].

³¹ Cf. Susan Bennett, *Universal Experience: The City as Tourist Stage*, in: Tracy C. Davis (ed.), *The Cambridge Companion to Performance Studies*, Cambridge / New York 2008, pp. 76–90.

they were ›recycled‹ and gained meaning as objects of a trendy pop-up bar's interior design.

With the publication of his seminal study *The Stage Life of Props*, Andrew Sofer prompted theater studies to have a fundamental new perspective on props.³² Though props have been mostly marginalized in theater and performance studies, Sofer brought his readers' attention to props' relevance for a play's narrative and dramaturgy. Yet, even though he argues for the importance of props and theatrical objects for the stage, he does not investigate concrete material objects. Informed by Judith Milhous' and Robert D. Hume's approaches to production and performance analysis, Sofer rather analyses a prop's role within a playtext and follows the routes specific props have taken throughout dramatic history.³³ The Fundus however directs scholarly attention to the material perspectives that must be added to the study of props and other theatrical objects. It also prompts theater studies to connect the work of playwrights, directors and actors with the labor of the workshops. Sofer instead emphasizes the importance of the prop's animation by an actor: »A prop can be more rigorously defined as a *discrete, material, inanimate object that is visibly manipulated by an actor in the course of performance*.«³⁴ The play in performance bestows upon the prop dramaturgical meaning and thus makes the prop a prop. But the notion of Fundus proves that even without an actor animating the object a prop is a prop – especially by bearing memories, yet also by being located in a designated space of the theater. Furthermore, I argue for including the praxis of production into the study of props: workshops make or buy a prop. From the moment of its production – especially in a ›theater factory‹ like the NT –, an object is a prop because it is made or purchased to fulfill the theatrical function of a prop. Stored in a Fundus, the prop stays a prop whose integral quality of being re-used remains within the object, especially because of its location.

In his study, Sofer also states that »[p]rops are haunted mediums.«³⁵ Within a play's narrative a prop stands in for »voices of the past.«³⁶ They become mediums that »ventriloquize an absent, offstage subject.«³⁷ But props might also be haunted by their own past and former histories as I have shown in my analysis of *Propstore*. In June 2015, British-German performance arts collective Gob Squad premiered *My Square Lady* at Komische Oper Berlin. In the performance, Gob Squad was using

³² Cf. Sofer 2003 (note 3).

³³ Cf. *ibid.*, p. 4–5.

³⁴ *Ibid.*, p. 11, original emphasis.

³⁵ *Ibid.*, p. 27, original emphasis.

³⁶ *Ibid.*

³⁷ *Ibid.*

costumes, scenery and props from previous or current productions from the opera house's repertoire. The re-used objects triggered the audience's memories of those shows. Props and costumes are a thing of a ghostly universe, they are haunted and haunt simultaneously. Thus, the knowledge of theatrical objects' pasts influences the interplay of the horizon of (re-)usage on stage and in the workshops with the corresponding, and oftentimes associational, perception in the auditorium.

Labelling and Epistemology

In the NT's Costume shop, especially British period costumes are categorized with an eye to detail. The categories, in tandem with the objects, can be read as historiographies of British fashion. The shop's customers will be able to refer to laminated sheets informing them about the specifics of a 1940s suit or several other fashion items from the Victorian period. Using contemporary newspaper illustrations as references, the information sheets explain various types of clothing. Thus, customers learn about historic fashion and ways to put together different costume pieces with historical accuracy. Browsing the Costume shop therefore means browsing through material witnesses of historical appropriations by costume designers of past clothing. As such witnesses, costume pieces inform about a point of view on a period at a specific point in time. These points of view are themselves based on research which, in the Costume shop, is interlinked with the research and knowledge of the Hire Department's staff. Hence, multiple traces of past knowledge are also stored in the Fundus, writes Alice Rayner: »The things collected in a prop room thus offer a model for materialist history.«³⁸

Most costume pieces in the NT Hire Department display labels naming the original production they were created or bought for. The labels, in some form or the other, state, firstly, the theater (at the NT's Costume shop, mostly the National Theatre, but sometimes others as well), secondly, the production's title, thirdly, the name of the character, fourthly, the name of the actor and, fifthly, a stock number, sometimes, sixthly, even the period. Yet, the labels are not some forms of archival filing, they are traces of a costume's practical use in production, they follow the logic of the backstage: »As characters will often wear more than one costume, and actors sometimes play more than one character, this frequently translates into many items of clothing. Each costume item therefore needs to be labelled with the name of the show, actor

³⁸ Rayner 2006 (note 6), p. 85.

and character.«³⁹ Not originally meant as an archival tool, the labels may however turn into one. As a theater historian, the information on the label allows me to research the costume's original production and find photos of it being worn on stage. They will also give me clues of other actors being cast in the same role or of other productions the costume piece was re-used for; and maybe even put together with a piece from a different costume. For a customer of the NT Hire Department, the label might trigger memories of past performances and that costume's appearance on stage and might therefore spark their interest in wearing exactly this costume together with the ghosts of its predecessors.

While browsing the NT's Costume shop, I came across a green jacket which carried two labels. One identified the costume as that of Long John Silver, played by Glyn Kerslake in a Derby Playhouse production of *Treasure Island* from 2007. The second label referred to Tom Peters' embodiment of Third Watchman in a 1998 production of *The London Cuckolds* at the National Theatre. After nine years in storage, the jacket was re-used, slightly altered to fit the new actor in a different production in another city. This theatrical object travelled to be used differently on a new stage; and then travelled back to the Fundus waiting to be re-used again. In this example, the jacket does not sustain intelligibility within the NT repertoire because its re-use took place at another venue. Yet it proves the observation of theatrical objects being re-used and of traces of previous use being inscribed into the object, here by literally sewing new labels into the piece. These nine years between the jacket's two appearances on stage demonstrate that being on pause is part of a prop's and costume piece's characteristics. Therefore, Alice Rayner compares props to »items in a lost and found« because they, the »props backstage[,] implicate a history without an obvious order.«⁴⁰ In the Fundus, props can feel left behind, yet because of the above-mentioned ›promise of possible‹ re-uses, their hiatus is a productive and essential state of theatrical objects.

In the Props shop however, there are no labels accounting for the production the prop was made or bought for. Nevertheless, some objects carried little stickers stating a name and a date, but nothing else. The stickers bear traces of a prop having been hired. They are witnesses of the props' manifold usages without offering any concrete information about it or the original use. At the same time, they are ephemeral traces and can easily be stripped off. Exploring their different appearances becomes a quasi-archaeological task: by looking through the administrative files of hiring, historians might start digging through the layers of the manifold re-uses. For the NT Props

³⁹ Holmes 2014 (note 15), p. 10.

⁴⁰ Rayner 2006 (note 6), p. 75.

merchandise products, the storing logics of the Costume and Props shops had been combined: on most products, the props' illustrations carried labels that stated the title of the production they had been used in. Thanks to these labels, audiences were able to complete the missing information on the names of a character or the actor who used the prop in that production.

In her study *The Actor in Costume*, theater and costume scholar Aoife Monks investigates the interconnection between the representation of bodies on stage and the costumes those bodies are wearing. She points to the ambiguity theatrical objects, like costumes, have on stage: »By thinking about costuming we can imagine theatre as a contradictory place of illusion where audiences can look at real clothes.«⁴¹ Such an ambiguity is part of most theatrical objects, be it a prop, a costume or furniture. Props may even further complicate the ambiguity when they are not made of real material but, say, of styrofoam which is treated in ways to make it look like another material, such as wood or stone. Margolies writes: »Prop-making deploys techniques that make cheap materials look expensive and new materials look old – and so the craft has always been associated with illusion, reproduction and imitation.«⁴² Theatrical objects, therefore, have a peculiar relationship with mimesis. Theaters need expert propmakers to implement the mimetic demands of a production. Hence, the NT calls these members of staff proudly »experts« who contribute to the before-mentioned ›theater factory.«

Concluding *Actors in Costume*, Monks is debating costumes' ›After Effects‹ that also contain re-use. Here, she understands costumes as mnemonic devices: »The fact that costumes remain, and may be put to use in subsequent productions, sometimes in new forms, suggests that costumes act as a literally material memory of performance, permeated and formed by the work of the performer.«⁴³ Because of her interest in the actors' bodies wearing the costume, Monks points out their traces within a costume:

»The work may appear to disappear, but the imprint of that work, as if in a faulty wax mould, continues in the textures, smells and shapes of the fabric left behind. [...] These traces [sweat marks, frayed edges, etc.] are clues to the past performance, and invoke the presence of something that has gone, but tell us very little about how the costume was used, and how the audience might have felt about it in the production. The costume in the archive stands as a testament

⁴¹ Monks 2010 (note 3), p. 3.

⁴² Margolies 2016 (note 3), p. 99.

⁴³ Monks 2010 (note 3), p. 140.

to a performance that has gone but is stubbornly mute in its unwillingness to tell us ›what really happened.«⁴⁴

Monks, here, argues for including concrete traces of a performer's body – sweat and smell – into the discussion of costumes as signs of their previous use in performance. The Fundus complicates such a notion because in hiring a costume more and more people, be it actors or amateurs, will leave their bodily traces behind. Monks emphasizes the potential re-use of costumes post-performance, yet the only location she names is an archive.⁴⁵ In a theater archive however, the costume becomes an object that stands in for one production, it bears one meaning and should tell one story. In the Fundus, however, the costume can stand in for one production, but, as highlighted in the case of the *Treasure Island / The London Cuckolds* jacket, it might also stand in for two or more productions, might tell multiple stories and might even experience new uses, might become part of another production, might be worn by another actor and thus be meaningfully transformed through transfer. In the Fundus, theatrical objects are witnesses of manifold pasts while they still manage material encounters in the present and are open to diverse futures. What Taylor calls transformation in repertoire, a brochure on the costumes at the NT calls adaptation: »Costumes from previous productions, covering all historical time periods, are also re-used and need a skilled maker to adapt costumes to fit.«⁴⁶

Theatrical Objects Up Close: The Green Room

Following the success of *Propstore*, the NT opened the restaurant *The Green Room* in 2015 and, yet again, included props and other theatrical objects in the design. It is located not on-site, but at the back of the NT, thus inviting primarily the neighborhood, and not the theater-goers, to visit the restaurant. At the same time, the restaurant's name clearly proves its relationship to theater. The theater's green room, as the place where actors can rest before or during a show, is here linked with the notion of the color ›green‹ highlighting a sustainable and ecological approach to materials used in the design and to the menu. In *The Green Room*, the interior design is defined by simple and bright wooden tables and chairs which include theatrical interventions, such as posters, programs and props. For instance, menus are

⁴⁴ Ibid.

⁴⁵ Cf. *ibid.*, pp. 139, 142.

⁴⁶ Holmes 2014 (note 15), p. 10, emphasis mine.

presented within covers of programs from past NT productions and selected tables featuring inlaid glass cases to exhibit props. In exhibiting such a variety of objects previously in use on and off stage, *The Green Room* reflects museums' approaches to open their collections to the public in the form of open depots. Visiting these becomes a social experience that allows for more direct encounters with museum artifacts which can result in more personal connections with objects from the cultural institutions, be it a museum or a theater.⁴⁷

In his review for *The Guardian*, restaurant critic Jay Rayner enjoyed the opportunity of taking a closer look at props because »For anybody who's seen, say, *War Horse*, it is genuinely intriguing to witness the care that has gone into props – documents, paper-wrapped packages of tea, carrots for the horses – the details of which will pass the vast majority of the audience by.«⁴⁸ Jay Rayner's satisfaction with the interior design is grounded in the quality of the craft that goes into the production of props at the NT. *The Green Room's* exhibition of props turns the audience's distance to the objects upside-down. As Margolies points out, in producing a prop propmakers work for the »distance senses:«⁴⁹ the look and feel of the prop are made with spectators in mind who will sit far away from the object. Props only need to display their illusion in the auditorium, not really on the stage itself. Regarding the mimetic quality of a theatrical object, it is therefore more important how the audience perceives the object than how it looks like to the actors. What can seem too rough or simplistic up close, might have the perfect visual impact from afar. The cabinet table including props at *The Green Room*, then, allows audiences to take a closer look at this specific craft in turning its appearance from ›distance senses‹ to a close-up. Jay Rayner's reference to *War Horse* also confirms the fact that the knowledge of the NT's repertoire will haunt the theatrical object.

47 Cf. Martina Griesser-Stermscheg, *Tabu Depot. Das Museumsdepot in Geschichte und Gegenwart*, Vienna / Cologne / Weimar 2012, p. 108.

48 Jay Rayner, *The Green Room: restaurant review*, in: *The Guardian*, 18th January 2015, URL: <http://www.theguardian.com/lifeandstyle/2015/jan/18/green-room-restaurant-review-jay-rayner> [last accessed: 13th February 2022].

49 Margolies 2016 (note 3), p. 20.

Conclusion

Concluding this contribution, I must acknowledge that the economic dimension of the Fundus has not been fully discussed. When the NT Hire Department calls its users customers, ›hiring‹ objects is also understood as a transaction. On the one hand, the metaphor of the ›theater factory‹ is one of the multiple ways the NT is communicating its brand which furthermore motivated the creation of the merchandising products. On the other hand, the NT as a brand reveals a further dimension to the ways audiences perceive objects at this theater. The ways the props and costumes at the NT are created is articulated as special and high-quality, thereby, in a way, devaluating other theater workshops' excellent crafts and efforts.

Yet in discussing the NT Hire Department, I proposed a theory of the Fundus and located theories of repertoire to shed new light on props and theatrical objects. The Fundus proves how theatrical objects remain theatrical objects outside the time-frame of a performance and are thus not solely dependent on actors animating or wearing them. Within repertoire, they also carry a special meaning for personal memories as well as institutional stories. In categorizing the objects by function, the Fundus opens props and costume pieces to horizons of re-usage in different and unexpected ways. Waiting to be re-used is not a default, but an essential feature of theatrical objects. Moreover, the Fundus highlights the craft of the workshop staff, whose labor and creative work are often overlooked all too easily. Therefore, it also demonstrates how art is reliant on backstage practices – and that studying theatrical objects should include praxeological and institutional knowledge. In understanding these specific characteristics, it will become clear that a theatrical object's show is never really over, or, to echo Aoife Monks, it will »return to the spotlight.«⁵⁰

Credits

1–3 Anne Blankenberg

⁵⁰ Cf. Monks 2019 (note 16), p. 186.

Birgit Wiens

Wie Dinge ›zum Auftritt‹ kommen: Inszenierte Objekte im Spannungsfeld zwischen Bühne, Theaterfundus, Ausstellung und Alltagswelt

Dinge als Gegenstand interdisziplinärer Szenografie-Forschung: Einleitung

Gemäß theaterwissenschaftlichem Verständnis ist der Terminus »Dinge« ein »Sammelbegriff für alle in einer Inszenierung vom Publikum wahrnehmbaren unbelebten Objekte wie Teile der Dekoration, Requisiten, Kostüme, Masken, Perücken oder Puppen«. ¹ Als Artefakte, die für Aufführungen entworfen, ausgewählt oder hergestellt werden, fallen sie wiederum in den Gestaltungsbereich der Szenografie. Dieser Begriff steht laut Definition des Szenografen-Bunds, dem Verband dieser Berufsgruppe, heute für ein breites, genreübergreifendes Spektrum, ² namentlich Bühnen-, Kostüm- und Maskenbild für Theater, Szenenbild für Film, Fernsehen, Video und andere Medien sowie Raumkonzeption, Objektgestaltung, Video- und Lichtdesign für szenische Ereignisse auf (oder auch jenseits von) Bühnen, etwa in Ausstellungen, Museen oder den diversen Feldern kommerzieller Events. Szenografische Gestaltung ist, so gesehen, inhärenter Teil vielerlei Ereignisse. Als Gegenstand wissenschaftlicher Auseinandersetzung fällt sie gleichwohl in ein ›Dazwischen‹ unterschiedlicher Kompetenzbereiche (namentlich der Theater-, aber auch Kunst-, Medien- und Designwissenschaft), und entsprechende Perspektiven auf Szenografie und die Dinge blieben lange verstellt. Im Fach Theaterwissenschaft erfolgte eine wichtige Weichenstellung, als man bei seiner Gründung vor rund hundert Jahren das Hauptaugenmerk nicht auf das Drama, sondern auf die Aufführung legte, später gefolgt von der Entwicklung methodischer Ansätze, die nahelegten, Aufführungen als ›Texte‹ heterogener Zeichen

¹ Erika Fischer-Lichte, Dinge, in: dies., Doris Kolesch und Matthias Warstat (Hg.), *Metzler Lexikon Theatertheorie*, Stuttgart / Weimar 2014, S. 73–76, hier S. 73.

² Vgl. die Website des Szenografen-Bunds: www.szenografen-bund.de [letzter Zugriff: 16.01.2022].

zu analysieren, sodann ergänzt durch Methoden, die den Fokus auf ihren Ereignischarakter legen, das heißt auf die Performativität und Materialität der Theaterelemente, auf das Verhältnis von Akteur*innen und Publikum und die je eröffneten ästhetischen Erfahrungen. Zudem wird, mit Ansätzen einer »Dingforschung«³ sowie der Akteur-Netzwerk-Theorie,⁴ zunehmend anerkannt, dass Aufführungsereignisse, bisher vornehmlich als Begegnungen zwischen (menschlichen) Akteur*innen und Publikum untersucht, auch unter Berücksichtigung der materiellen und medialen Faktoren zu begreifen sind, die in ihnen mitwirken; damit stellt sich basal auch die Frage nach den Relationen zwischen Menschen und Dingen⁵ und nach den »Präsenzformen«,⁶ Aggregatzuständen, Eigenqualitäten und der »vitalen Materialität«,⁷ die mit Dingen respektive Dingkonstellationen jeweils potenziell mit ins Spiel kommen.

Was die Dinge in den szenischen Künsten der Gegenwart aber im Besonderen kennzeichnet, ist, so die Ausgangsthese dieses Beitrags, ihre Mobilität zwischen unterschiedlichen Feldern. Ob ein Ding – im Spannungsfeld zwischen Bühne, Fundus, (Theater-)Archiv, Ausstellung und Alltagswelt – als Requisit, szenografisches Objekt, Exponat oder schlichtweg als Sache und Alltagsgegenstand behandelt, gestaltet und wahrzunehmen ist, erscheint heute nicht immer eindeutig. Vielmehr, so die These, macht Szenografie – produktions-, ereignis- und rezeptionsästhetisch besehen – die uneindeutige ›Dinghaftigkeit‹ der Dinge und die damit verbundenen, wechselnden Zuschreibungen mithin selbst zum Thema. Mein Vorschlag ist daher, bei der Frage nach Dingen auf (oder auch jenseits von) Bühnen vom Moment des Auftritts auszugehen, das heißt von jenen Vorgängen, die als »Akt des In-Erscheinung-Tretens« beschreibbar sind.⁸ In ihnen wird jene Schwelle übertreten, die die Phase des Entwerfens, Probens, Vorbereitens (also des Inszenierens) vom Aufführungsereignis und dessen Rezeption durch ein Publikum trennt, mit anderen Worten: Es sind transformatorische Momente. Auftritte kommen als Vorgang in vielerlei kulturellen Feldern vor – sei es in Inszenierungen der Künste, Medien oder auch des Alltags; als solche sind sie beobachtbar als »fragile Zwischenzustände zwischen Auftauchen

3 Vgl. Andrew Sofer, *The Stage Life of Props*, Ann Arbor, MI 2003; Kathi Loch, *Dinge auf der Bühne: Entwurf und Anwendung einer Ästhetik der unbelebten Objekte im theatralen Raum*, Aachen 2009.

4 Vgl. Wolf-Dieter Ernst, *Scenography and Actor-Network-Theory: Analytical Approaches*, in: Birgit Wiens (Hg.), *Contemporary Scenography. Practices and Aesthetics in German Theatre, Arts and Design* [2019], London / New York 2021, S. 183–197.

5 Heiner Goebbels, *Ästhetik der Abwesenheit: Texte zum Theater*, Berlin 2012, S. 12.

6 Gernot Böhme, *Das Ding und seine Ekstasen: Ontologie und Ästhetik der Dinghaftigkeit*, in: ders., *Atmosphäre. Essays zur neuen Ästhetik*, 2. Aufl., Berlin 2014, S. 225–246, hier S. 241.

7 Jane Bennett, *Vibrant Matter. A Political Ecology of Things*, Durham, NC / London 2010, S. 112–113.

8 Vgl. Annemarie Matzke, Ulf Otto und Jens Roselt (Hg.), *Auftritte. Strategien des In-Erscheinung-Tretens in Künsten und Medien*, Bielefeld 2015, darin dies., *K(l)eine Theorie des Auftritts*, S. 7–16.

und Verschwinden, zwischen Räuspern und Stolpern«,⁹ die Akteur*innen durchleben, während sich ein (tatsächlich vorhandener oder als ästhetische Grenze nur gedachter) Vorhang für sie hebt und eine besondere, öffentliche Sichtbarkeit entsteht. Gegenüber jener Perspektive, die sich allein auf Auftritte von Schauspieler*innen / Tänzer*innen / Sänger*innen konzentriert, soll die Frage danach im Folgenden versuchsweise erweitert werden im Hinblick auf jene beweglichen Dinge, die als Requisiten, szenografische Objekte oder in Szene gesetzte Alltagsgegenstände ›auftreten‹ und temporär, für gewisse Zeit, ins Licht rücken. Wie also kommen Dinge ins Spiel?

1. Les Sortilèges. Erinnerungen an Christian Marclays »Zauberdinge«

Beginnen möchte ich die weiteren Überlegungen mit einer Erinnerung an ein eigenes, zunächst irritierendes Erlebnis, das für mich einige der oben angesprochenen Fragen als Theater- und auch Kunstwissenschaftlerin erstmals aufwarf. In den 1990er Jahren, während der Studienzeit, arbeitete ich als Projektassistentin am Marstall des Bayerischen Staatsschauspiel in München, damals ein künstlerisches Labor für genreübergreifende Experimente. Christian Marclay, US-amerikanischer bildender Künstler und Komponist mit Schweizer Wurzeln, realisierte dort seine (bis heute einzige) Theaterarbeit *Les Sortilèges*, oder wie er sagte: »Musik-Theater-Skulptur«, als künstlerische Recherche und gattungsmäßigen Mix. Nur bedingt, wie sich in der Konzeptions- und Probenphase bald zeigte, hielt er sich an theaterübliche Abläufe. Der erste Weg führte in den Requisitenfundus, wo er exakt 1000 Gegenstände auswählte, die er offenkundig als bildender Künstler (und nicht als Theatermacher) betrachtete und entsprechend auch vom Produktionsteam, in der Probenarbeit mit insgesamt sechs Performer*innen, Tänzer*innen und drei Musikern, nicht als Requisiten, sondern als *Ready Mades* und *Found Objects* verstanden wissen wollte. Zu den Dingen, die der Künstler im Fundus ausgewählt hatte, zählten unter anderem Stühle, ein Sarg, Bügelbrett, Fahrrad, Schallplattenspieler, eine Uhr, ein Dildo, ein Vogelkäfig und auch mehrere Gemälde im Bilderrahmen, also ganz unterschiedliche Artefakte (Abb. 1). In der Blackbox der Bühne – platziert in einer Art Archivregal im Hintergrund und in den diversen Szenen herausgenommen, wieder hineingelegt und wie von Geisterhand bewegt von den schwarz gekleideten Performer*innen – wurden die Gegenstände quasi zu Hauptdarstellern. In der Aufführung boten sich diese »Zauberdinge« (*sortilèges*) dem Publikum in einem Fluss von Bildern (und Klängen) dar und in einer mit Theatermitteln in Gang gesetzten *écriture automatique* – mit Referenzen an

⁹ Matzke / Otto / Roselt 2015 (Anm. 8).



1. Christian Marclay, *Les Sortilèges – Im Bann des Zaubers*, 1996,
München, Marstall (Bayerisches Staatsschauspiel)

die Kunst der Moderne, an Lautréamont, René Magritte oder an Marcel Duchamps Erotizismus, die nahegelegt wurden durch die Art des Umgangs damit, etwa ihre Behandlung als Fetisch oder ›Junggesellenmaschinen‹. Auch untereinander begegneten sich die anthropomorphisierten und mit Gender Codes aufgeladenen Dinge in immer neuen Konstellationen oder Mini-Dramen: hochenergetisch, expressiv und immer anders.¹⁰ Der Titel des Projekts verwies auf Maurice Ravels Oper *L'Enfant et les Sortilèges*, die hier nicht aufgeführt wurde, aber eine Inspiration war: Erzählt wird darin die Geschichte eines kleinen Jungen, der den Alptraum hat, dass nachts alle Gegenstände in seinem Zimmer zum Leben erwachen. Bei Marclay sollte das Publikum träumen (die Figur des Jungen war gestrichen): Provoziert wurde so, aufgespannt im beschriebenen Referenzrahmen, ein Vexierspiel mit der Wahrnehmung und der Gewohnheit der Theaterbesucher*innen, die visuellen Eigenschaften von

¹⁰ Vgl. Birgit Wiens, Vom Eros der Dinge. Zu Marclays ›Musik-Theater-Skulptur‹ *Les Sortilèges*, in: Kunsthaus Zürich (Hg.), *Arranged and Conducted by Christian Marclay*, Zürich 1997, S. 42–46.

Dingen im Kontext einer Handlung (die hier gleichwohl absichtsvoll kaum gegeben war) zu deuten. Erweitert wurde dieses Spiel noch um den Aspekt einer ›kulturellen Memoria‹, die mit Dingen auch klangliche Eigenschaften assoziiert:

»Einen Gegenstand mit Musik zu umgeben kann so humorvoll und so bizarr sein, wie einen Schnurrbart auf das Bildnis der Mona Lisa zu malen. [...] Angeregt von Maurice Ravels *L'Enfant et les Sortilèges* und Walt Disneys anthropomorpher Animation toter Gegenstände erweckt Marclay seine Objekte in einer von Live-Musik begleiteten Choreographie zum Leben.«¹¹

Zum Einsatz kamen dabei diverse Theatertechniken, Bühnentricks und Verfahren der Animation, beispielsweise wurden Stühle aus dem Fundus mit Merkmalen unterschiedlicher Epochen und Stile – solo oder als Paare – ›zum Auftritt‹ gebracht: In hellen Lichtkegeln und umgeben von Live-Musik erschienen sie wie ›Persönlichkeiten‹, situativ, im rasch wechselnden Licht und der Musik. Als Publikum meinte man die Dinge beziehungsweise Dingkonstellationen als belebte Objekte wahrzunehmen, spannungsreich aufgeladen mit Stimmungen, Emotionen, Geschichten und im schnellen Fluss wechselnder Eindrücke.

Marclays »Musik-Theater-Skulptur« ist, wenn man so will, ein Stück über den multimodalen Status von Dingen auf den Bühnen der Kunst. Wie beschrieben, verhielt es sich transgressiv gegenüber Genres und institutionellen Rahmen (Theater, Konzert, Museumsausstellung, Galerie): Auf einer ausgewiesenen Theaterbühne (Marstall) experimentierte Marclays Projekt mit einer Re-Inszenierung und Re-Interpretation von Dingen und Dingbehandlungen in der Moderne und operierte im explorierenden Spiel mit Präsenzformen und ›Ding-Ekstasen‹¹² an den Grenzen zwischen bildender und darstellender Kunst. Der liminale Aspekt des Auftretens der Dinge wurde dabei geradezu thematisch, und anders als etwa im Puppenspiel, Figuren- und Objekttheater wurden sie so in Szene gesetzt, dass sie in ihrem Status zwischen Requisit, Exponat, Archivale und Alltagsgegenstand oszillierten. Indem diese Vorgänge dezidiert als ästhetische Operationen markiert wurden, warf das Projekt Fragen über das Kunstmachen, Kuratieren, Szenografieren und auch das Handhaben, Bewegen, Choreografieren und Wahrnehmen von Dingen auf; auf erhellende Weise gespielt wurde so mit der Mobilität von kulturellen Artefakten im Spannungsfeld zwischen Theaterfundus, Kunstdepot, Ausstellungsraum und Bühne. Tempo-

¹¹ Programmheft, Christian Marclay: *Les Sortilèges*, Marstall, Bayerisches Staatsschauspiel München, 1996, Zitat aus der vom Künstler verfassten Projektbeschreibung (Übersetzung: Birgit Wiens).

¹² Vgl. Böhme 2014 (Anm. 6).

rär auf den Kopf gestellt werden sollte hier offenbar jedwede Ordnung (bezüglich Gattungsgrenzen, Kunst oder Nichtkunst und den kulturell eingeübten Relationen zwischen dem Menschen und den ihn umgebenden Artefakten): Obwohl man als Zuschauer*in alle Theatermittel und Bühnentricks erkennen konnte, stellten sich im Verlauf der Performance Irritationen und eine Art Wahrnehmungsdelirium ein – und potenziell ein Erkenntnisgewinn beim Zuschauen und Nachdenken über die Dinge. Die Entscheidung, welcher Status und welche Bedeutungen einem Objekt an der Schwelle zwischen unterschiedlichen künstlerischen und kulturellen Feldern (Archiv / Depot, Alltagswelt, Ausstellungsraum, Bühne) zugeschrieben wird, geschieht demnach immer neu – situativ, kontextbezogen, im ›Hier und Jetzt‹. Und als am Ende alle ›Zauberdinge‹ auf Marclays Bühne plötzlich nach dem Kriterium ihrer Farbe sortiert wurden, wurde dem Publikum abermals signalisiert: Die Kategorien, nach denen wir die Dinge ordnen, gebrauchen und jeweils wahrnehmen, basieren auf Verabredung, Gewohnheit, Konvention und sind demnach wandelbar.

Aus Sicht der aktuellen Diskussion über die Dinge, über ihre Behandlung und ihren Stellenwert als ästhetische und epistemische Objekte, die auch die vorliegende Buchpublikation weiter anregen will, sind dies freilich keine neuen Gedanken.¹³ Marclays Projekt ist seinerseits fast historisch: Aus theaterwissenschaftlicher Sicht ist es im Spektrum des Performancetheaters sowie des seit den 1990er Jahren viel diskutierten ›postdramatischen‹ Theaters zu verorten, welches, oft mit experimentell-genreübergreifendem Gestus, die Inszenierungsverfahren und -elemente sowie die Materialität und Medialität von Aufführungen mitreflektiert. Auch die Ästhetiken und Merkmale der Szenografie als Kunst und Gestaltungspraxis zeigen seither Veränderungen. In der Theoriebildung zur Szenografie (die, hierzulande bisher eher marginal geblieben, vor allem in den angloamerikanischen *Theatre and Performance Studies* erarbeitet wird) hat man sich, verkürzt gesagt, darüber verständigt, Szenografie nicht mehr traditionell als ›Ausstattung‹ zu verstehen, deren Aufgabe es sei, Dekorationen, Kulissen, Kostüme und Requisiten bereitzustellen und sich einem Drama und der Regie zu subordinieren. Vielmehr wird Szenografie zunehmend als Kunst eigenen Rechts aufgefasst, die für Inszenierungen spatio-temporale Strukturen, visuelle Dramaturgien und Abläufe entwirft, indem sie Raum, Medien und Theaterdinge gestaltet, arrangiert und im Spiel »orchestriert«.¹⁴ Zudem tritt szeno-

¹³ Zu vergleichbaren künstlerischen Reflexionen über Archive im Theaterkontext siehe auch Gerald Siegmund, *Mögliche Welten, oder: Das Archiv im Futur*, in: Hermann Parzinger, Stefan Aue und Günter Stock (Hg.), *ArteFakte: Wissen ist Kunst, Kunst ist Wissen*, Bielefeld 2014, S. 496–508.

¹⁴ Vgl. Joslin McKinney und Philip Butterworth, die Szenografie definieren als »manipulation and orchestration of the performance environment« und als Kunstpraxis, die in dem Sinne Raum, Kostüme, Maske, Objekte, Video und Licht gestaltet (dies., *The Cambridge Introduction to Scenography*,

grafische Kunst- und Gestaltungspraxis, über die Theaterbühne hinaus, heute auch in angrenzenden Kunst- und Kulturfeldern auf: Man denke nur an das (ebenfalls seit den 1990er Jahren zu beobachtende) Aufkommen erlebnis- und erfahrungsorientierter Ansätze im Museumsbereich (Stichwort: inszenierte Ausstellung),¹⁵ an szenografische Interventionen in den öffentlichen, urbanen Raum oder auch an Inszenierungen von Dingen, kulturellen Artefakten sowie Konsumgütern in der Alltagswelt; entsprechend widmen sich, benachbart zur Theaterwissenschaft, auch die Kunst- und Designwissenschaften und die Curatorial Studies heute verstärkt der Szenografie.¹⁶ Die Arbeitsfelder der Szenografie-Forschung haben sich somit inter- und transdisziplinär erheblich erweitert und bergen Herausforderungen; namentlich eine vergleichende Dingforschung auf den verschiedenen Feldern wäre ein Desiderat. Welche ästhetischen und epistemischen Dimensionen haben Dinge, und wie gehen wir mit ihnen um? Was macht ein Ding etwa zu einem Kult- und Ritualgegenstand (zum ›heiligen Ding‹) oder zu einem (in der Regel materiell wertlosen) Theaterrequisit, zum bewunderten Exponat in einer Galerie oder Ausstellung, zum begehrten Objekt oder Fetisch oder aber zum alltäglichen Gebrauchsgegenstand? Wie fließend sind die Grenzen, und welche Objekte (als bewahrenswerte kulturelle Artefakte) gelangen in die Depots und Archive? Welche ›Objektgeschichten‹ werden reflektiert, erinnert und erforscht?¹⁷ Wie verhandeln wir auf verschiedenen Kunst- und Kulturfeldern heute überhaupt unser Wissen über die Dinge?

2. Auf der Schwelle: (Theater-)Dinge auf und jenseits von Bühnen

Theaterdinge sind gemäß traditionellem Verständnis *Requisiten*, das heißt per Definition alle mobilen Teile eines Bühnenbilds und »beweglichen Gegenstände [...],

Cambridge, MA 2009, S. xiii); zur weiteren Forschungsdiskussion siehe auch Joslin McKinney und Scott Palmer (Hg.), *Scenography Expanded: An Introduction to Performance Design*, London / New York 2017; Arnold Aronson (Hg.), *The Routledge Companion to Scenography*, London / New York 2018; Rachel Hann, *Beyond Scenography*, London / New York 2019.

¹⁵ Vgl. Kai-Uwe Hemken (Hg.), *Kritische Szenografie. Die Kunstaussstellung im 21. Jahrhundert*, Bielefeld 2015.

¹⁶ Nebojsa Tabacki, *Consuming Scenography. The Shopping Mall as a Theatrical Experience*, London / New York 2020. Siehe auch Petra Kiedaisch, Sabine Marinescu und Janina Poesch (Hg.), *Szenografie: Das Kompendium zur vernetzten Gestaltungsdisziplin*, Stuttgart 2020.

¹⁷ Siehe auch Nina Hennig, Objektbiografien, in: Stefanie Samida, Manfred K. H. Eggert und Hans Peter Hahn (Hg.), *Materielle Kultur. Bedeutungen, Konzepte, Disziplinen*, Stuttgart 2014, S. 234–237.



2. Requisiten auf der Hinterbühne der Komischen Oper Berlin

die die Darsteller für ihr Spiel auf der Bühne brauchen«.¹⁸ Ähnlich definiert Sofer Requisiten als mobile materielle Elemente, die auf Bühnen in absichts- und bedeutungsvolle, repräsentative Handlungen eingebunden werden.¹⁹ Ein Theaterfundus, wie man ihn vor allem aus großen Theaterhäusern kennt, ist auf den ersten Blick Ort eines bunten Sammelsuriums von Dingen und auf den zweiten Blick ein besonderes, jeweils mit der Geschichte des Hauses verbundenes Ding-Archiv und Heterotop mit eigenen Regeln. Ähnliches gilt auch für die Hinterbühne, die im Theater jene Zone ist, wo eigentlich tote Dinge auf ihren Auftritt ›warten‹ und potenziell gleich auf die Bühne, ins Licht treten (Abb. 2). Dort werden sie gezeigt, benutzt, stehen meist nicht für sich, sondern sind visuelle und materielle Teile eines Gesamtkonzepts und szenischen Gefüges und tragen als solche dazu bei, ein Stück zu erzählen. Manche von ihnen ›spielen‹ in mehreren Stücken mit, nutzen sich ab, werden mithin repariert oder für neue Theaterproduktionen umgestaltet. Andere wiederum, die vielleicht Teil besonders erfolgreicher Inszenierungen waren, bekommen eine ›eigene Biogra-

¹⁸ Manfred Brauneck, *Requisiten*, in: ders. und Gérard Schneilin (Hg.), *Theaterlexikon* [1986], Bd. 1: *Begriffe und Epochen, Bühnen und Ensembles*, 5. überarb. Ausg., Reinbek 2007, S. 844–845.

¹⁹ Vgl. Sofer 2003 (Anm. 3), S. 2.

fiel, die sich in ihnen sedimentiert, und manche haben fast etwas Reliquienhaftes; im Theaterfundus spürt man daher meist eine besondere Atmosphäre.

Die Auswahl oder auch Anschaffung von Dingen für eine Produktion besorgen üblicherweise die Requisiteur*innen, in Absprache mit dem künstlerischen Team (namentlich Regie und Bühnenbild), oder aber die*der Bühnenbildner*in entwirft Dinge, die in den Werkstätten während der Probenzeit eigens gebaut werden. Da die Anforderungen, etwa bei historischen Stücken, mithin recht speziell sind, sind Theaterwerkstätten – sofern sie nicht weggespart werden – heute oft Inseln von großem, auch traditionellem (und mithin anderswo schon verloren gegangenem) handwerklichen Wissen. Vertragsgemäß gehört das Bühnenbild (mit allen seinen Bestandteilen und einschließlich Entwurfsmodell) dem Theater. Ist ein Stück abgespielt, bringt man sie als Requisiten (zurück) in den Fundus; manche werden, weil defekt oder aus Platzgründen, entsorgt, andere Dinge wiederum verschwinden stillschweigend als Erinnerungsstücke in Haushalten von Ensemblemitgliedern und nur wenige finden sich, erhoben zum Exponat oder gar Kunstobjekt, in einer Ausstellung, Galerie oder im Theatermuseum wieder. Welchen Weg Theaterdinge jeweils gehen, ist unterschiedlich; oft entscheiden pragmatische Gründe oder auch der Zufall darüber, was ›überlebt‹.

Was Theaterdinge sind und was sie leisten, muss theater-, kunst- und kulturwissenschaftlich und auch im interkulturellen Vergleich betrachtet werden. Auf der Bühne werden Dinge Teil einer fiktiven Welt und Vehikel für Bedeutungen, und zur Zeichenebene tritt zudem der Aspekt ihres Gebrauchs: Zum Beispiel kann man mit Theaterrevolvern üblicherweise nicht schießen, und Theatermesser und Dolche sind stumpf – eine Regel, die, nach dem Vorbild der Performancekunst (Marina Abramović oder Chris Burden), im zeitgenössischen Performativtheater allerdings nicht notwendig greift. Ein weiterer Aspekt ist, dass, vor allem im außereuropäischen Theater, mit Dingen (zum Beispiel Masken) mithin kultische oder rituelle Funktionen verbunden werden – als Zuschreibung von Kräften, die den Dingen einwohnen oder von denen sie, als Relikte ritueller Handlungen, zeugen. Eine theater-, bild- und medienanthropologische informierte Dingforschung legt daher den Blick auf die semantische Dimension von Dingen (auf ihre Doppelstruktur auf der Bühne als Gegenstand und Zeichen), zudem auch auf die Materialität und Performativität von Dingen,²⁰ und darüber hinaus auf ihre Medialität und auf die Art ihres Auftretens in Aufführungen und szenografischen Konstellationen. Wie bereits angemerkt, ist zu konstatieren, dass Theaterdinge heute nicht mehr notwendig als Requisiten im Rahmen einer Bühnenhandlung verstanden werden, sondern (oft gegenläufig zu

²⁰ Vgl. dazu Erika Fischer-Lichte, Performativität der Dinge, in: Parzinger / Aue / Stock 2014 (Anm. 13), S. 469–478.

ihrer Semantik und zu Seherwartungen) vielmehr als Kunstobjekte respektive als Co-Akteure und Counterparts der Spieler*innen auf einer Bühne: »Die Bühne [mit allen ihren Elementen] ist nicht illustratives Dekor, sondern selbst Kunstwerk, und der Darsteller muss akzeptieren, dass er die Präsenz mit allen beteiligten Elementen teilt, die zur Realität der Bühne gehören [...],« formulierte vor einiger Zeit beispielsweise Heiner Goebbels.²¹ Einige Beobachtungen dazu, wie Dinge im Gegenwartstheater auftreten, sollen im Folgenden weiter diskutiert werden.

3. Szenografie als bildende Kunst in der darstellenden Kunst: Ding-Ästhetiken

Ich verstehe mich als bildender Künstler, der am Theater arbeitet [...].
Bert Neumann²²

Schon theatergeschichtlich betrachtet, zeigt sich die Grenze zwischen Theater und bildender Kunst als fließend. Bühnenbildner*innen gehören, gemeinsam mit Regie und Dramaturgie, üblicherweise zum künstlerischen Produktionsteam und bringen, lange vor dem eigentlichen Probenbeginn, ihre Ideen, Skizzen und Modelle in die Inszenierungsarbeit ein. Wenn in den 1910er und 1920er Jahren mit Picasso oder Matisse oder heute, unter anderen Vorzeichen, namhafte Vertreter*innen aus der angrenzenden bildenden Kunst wie etwa Anselm Kiefer, Hermann Nitsch oder Shirin Neshat gastweise Bühnen gestalten, lässt sich dies auch als Hinweis deuten, dass Szenografie, wie ausgeführt, nach neuem Verständnis keine ›dienende‹, der Regie subordinierte Kunst ist (im Sinne von Ausstattung, Dekoration). Auch das Selbstverständnis von Theaterszenograf*innen ihrerseits hat sich verändert, und daher wurde die Frage nach der ›Autonomie‹,²³ dem künstlerischen Wissen und einer sich merklich ausweitenden Bandbreite szenografischer Ästhetiken in den letzten Jahrzehnten zunehmend virulent.²⁴ Um die Frage nach den Dingen und Requisiten auf den Bühnen wieder aufzunehmen: Was lässt sich also sagen über die Dingbehandlungen und -ästhetiken, die sich im gegenwärtigen Spektrum (theater-)szenografischer Gestaltungen abzeichnen?

²¹ Goebbels 2012 (Anm. 5), S. 12.

²² Der Bühnenbildner Bert Neumann, im Gespräch mit Ute Müller-Tischler, Setting of a Drama. Der Raum muss ein Geheimnis haben, in: *Theater der Zeit* 11 (2011), S. 7–11, hier S. 9.

²³ Patrice Pavis, Szenografie, in: Brauneck / Schneilin 2007 (Anm. 18), S. 969–971, hier S. 970.

²⁴ Vgl. Anm. 14, siehe auch Robert Kraatz, Über die (Neu-)Betrachtung von Szenografie, Interview mit Birgit Wiens, in: *PlotMag, Magazin für Kommunikation im Raum* (2020), www.plotmag.com/blog/2020/02/birgit-wiens-ueber-die-neubetrachtung-von-szenografie/ [letzter Zugriff: 16.01.2022].



3. *Radetzkmarsch*, nach dem Roman von Joseph Roth, 2017, Szenenfoto,
Bühne: Katrin Brack, Regie: Johan Simons, Wiener Burgtheater

Im Rahmen dieses Beitrags kann es freilich nur um das Aufzeigen einiger Tendenzen gehen. Prägnant in dem Zusammenhang sind sicherlich die Arbeiten der Bühnenbildnerin Katrin Brack. Ihre Bühnenbilder sind in der Tat ungewöhnlich: Üblicherweise entwirft sie keine gebauten Bühnen; vielmehr sucht die mit zahlreichen Preisen ausgezeichnete Künstlerin, die auch als Minimalistin, Designerin von Naturkunstlandschaften oder Atmosphärikerin beschrieben wurde,²⁵ für jedes Stück eine Art Abkürzung, ein bestimmtes Ding oder Element (wie zum Beispiel Konfetti, Luftballons oder auch Theaterschnee oder Bühnennebel, der die gesamte Aufführung lang über die Bühne wabert), welches quasi das Thema, die Grundstimmung transportiert und dessen je spezifische Materialeigenschaften sie nutzt (Abb. 3). »Kein Gegenstand soll etwas anderes darstellen als das, was er ist,«²⁶ ist ein weiteres künstlerisches Prinzip von Katrin Brack: Die Dinge sollen »konkret« bleiben, nicht Zeichen

²⁵ Stefanie Carp, *Welten jenseits der Geschichte*, in: Anja Nioduschewski (Hg.), *Katrin Brack. Bühnenbild / Stages*, Berlin 2010, S. 11–13. Brack erhielt zuletzt u. a. 2017 einen Goldenen Löwen der Biennale Venedig sowie 2020 einen Nestroy-Preis.

²⁶ Katrin Brack im Gespräch mit Frank M. Raddatz, *Das serielle Bühnenbild*, in: *Lettre Internationale* 118 (2017), S. 74–78, hier S. 75.

oder Symbol sein, vielmehr weisen sie über das Semiotische hinaus und triggern Assoziationen. Eine weitere dieser Regeln ist, dass sie nichts Außergewöhnliches verwendet, sondern stets nur »ganz profane einfache Dinge«.²⁷

Brack arbeitet mit kulturellen Artefakten, die sie aber anders behandelt als habituell üblich. Mithin arbeitet sie mit dem Theaterapparat selbst (dann entwickeln Beleuchtungsbrücken oder Scheinwerfer ein ›Eigenleben‹), meist aber mit Verbrauchsartikeln (Luftschlangen, Konfetti und dergleichen) oder mit Alltagsdingen – und dies in großen Mengen: So boten sich zum Beispiel die unzähligen bunten Schlafsäcke, in denen sich das Ensemble als ›Volk‹ auf schrägem Bühnenboden in der von Brack mit dem Regisseur Dimiter Gotscheff erarbeiteten *Leonce und Lena*-Inszenierung (Thalia Theater Hamburg 2008) hin und her wand, als lebendes Bühnenbild dar und wies zugleich ins Serielle und Abstrakte. Ein wichtiger Aspekt ist, dass diese Bühnen sicherlich als autarke, künstlerisch kompromisslose Setzungen zu betrachten sind. Gleichwohl, wie Brack selbst betont, »funktionieren [sie] erst zusammen mit den Darstellern und einem Publikum«.²⁸ Der wohl wichtigste Aspekt aber ist jene symmetrische Relation zwischen den Spieler*innen und den Dingen, die diese Bühnen nahelegen und in denen die darin auftretenden Dinge, in der Art ihrer Behandlung und mit der ihnen eigenen ›vitalen Materialität‹, in gewisser Weise zu Protagonisten werden.²⁹ Oder anders gesagt: Hier spielen die Schauspieler*innen nicht vor, sondern in und mit einem Bühnenbild respektive einer (weitgehend offen gehaltenen) ›Dingchoreografie‹, deren Elemente sich (eigen-)dynamisch und responsiv verhalten, und auf Seiten des Publikums wird zugleich stets eine gewisse »Unschärfe der Rezeption« provoziert.³⁰ »Bei mir ist die Bedeutung von Anfang an im Fluss und erzeugt einen Strudel unvorhersehbarer Möglichkeiten [...],« so Brack, ein Ergebnis dieser – quasi sympoietischen – Anordnungen ist, dass sie »irgendwann von selbst Gefühle, Bedeutungen und Halluzinationen erzeugen.«³¹

Ein weiterer, aktuell für die Frage nach Theaterdingen relevanter Ansatz ist der von Annette Kurz, die bekannt ist für ihre monumentalen Bühnenkonstruktionen, welche von dichten Bedeutungsnetzen durchzogen und von großer stofflicher Präsenz sind. Die Künstlerin nennt sie »Objets scéniques«;³² meist ragen diese szeni-

27 Ebd.

28 In dem Sinne sagt sie auch: »Meine Bühnenbilder denken nicht darüber nach, ob sie Kunst sind oder nicht,« ihre Bedeutungen entstünden stets erst im Zusammenspiel aller; Brack / Raddatz 2017 (Anm. 26), S. 77.

29 Vgl. Anm. 7, siehe auch Joslin McKinney, *Scenographic Materiality*, in: Wiens 2021 (Anm. 4), S. 57–72.

30 Brack / Raddatz 2017 (Anm. 26), S. 75.

31 Ebd., S. 76–77.

32 Siehe auch Ute Müller-Tischler (Hg.), *Annette Kurz: Szenische Objekte / Objets Scéniques*, Berlin 2017.



4. *Jeder stirbt für sich allein* nach Hans Fallada, Bühne / szenisches Objekt (14 m hoch, 10 m breit) von Annette Kurz, Regie: Luc Perceval, Thalia Theater Hamburg 2012

schen Objekte in die Vertikale, wie zum Beispiel die erratische Ansammlung von Tischen, befestigt an Eisenstangen und Stahlseilen und über 15 Meter in die Höhe wachsend, und die unzähligen Militärstiefel, mit denen sie auf den Königsmord und den zerstörten Hausfrieden in Shakespeares *Macbeth* verwies: Es sind Materialtürme, die Kräfte, Gefühle, Geschichte verdichten.³³ Ein großformatig auf ein Holzbrett geplotteter Stadtplan von Berlin, darauf 4000 Gegenstände aus den 1930er und 1940er Jahren (vom Produktionsteam in den eigenen Kellern, auf Dachböden oder Flohmärkten gefunden) bildete Kontext und mnemonisches Depot für Kurz' und Percevals Theaterversion von Hans Falladas *Jeder stirbt für sich allein* (2012). »Ich wollte ein Modell von Berlin bauen [...] aus den vielen Gegenständen, die durch den Bombenangriff auf die Straße geschleudert worden waren,« so Kurz (Abb. 4).³⁴ Wie lassen sich die erzählerischen Kräfte solcher Dinge in den Bühnenraum übertragen? »Es passiert etwas, wenn man z. B. eine Klarinette neben eine Küchenpfanne legt [...]. Was wurde aus diesem Musiker, warum ist er nicht mehr in seiner Wohnung? Diese Objekte sind [...] Medien und stecken voller Narrationen.«³⁵ Bewegung kam in diese Konstellationen etwa durch das Licht oder wenn während der Aufführung ab und zu Gegenstände herunterfielen und sich Ansammlungen (buchstäblich deplatzierte) Dinge auf dem Boden bildeten. Kurz, deren Arbeiten auch mit der Kunst Christian Boltanskis verglichen wurden und die sich selbst unter anderem auf André Malraux und das Konzept des *Musée imaginaire* bezieht, bringt mit Geschichte aufgeladene Dinge auf die Bühne, die sie nicht aus dem Requisitenfundus holt oder in den Werkstätten herstellen lässt, sondern außerhalb des Theaters sucht.

»Mich machen Dinge glücklich, wenn sie, wie afrikanische Masken, aufgeladen sind mit Geschehenem. [...] Je länger sie benutzt werden [...], desto wertvoller werden sie [...],« sagt Kurz.³⁶ Die Dinge, die sie auf die Bühne bringt, können mit (biografischen) Geschichten ›aufgeladene‹ Alltagsdinge sein oder, anders, auch Kult- und Ritualgegenstände, die spirituelle, ›magische‹ Qualitäten oder, wenn man so will, die Aura ihres früheren Gebrauchs mit sich tragen. Für die Inszenierung von *Die Brüder Karamasow* nach Dostojewski (mit Perceval in Hamburg 2013) sollte, neben 100 Rohrglocken, das zentrale szenische Objekt eine echte, aus Gusseisen oder Bronze gegossene Kirchenglocke sein. Allerdings ergab sich damit das Problem, dass Glocken (die traditionell geweiht werden) nicht für profane Zwecke gebraucht wer-

33 *Macbeth*, Regie: Luc Perceval, Bühne: Annette Kurz, Ruhrtriennale / Thalia Theater Hamburg 2011.

34 Annette Kurz im Gespräch mit Ute Müller-Tischler, in: Müller-Tischler 2017 (Anm. 32), S. 8–19, hier S. 16.

35 Ebd., S. 17.

36 Zit. nach: Fragebogen an eine Bühnenbildnerin, in: Müller-Tischler 2017 (Anm. 32), S. 210–213, hier S. 212.

den dürfen. Eine Glocke käuflich erwerben zu wollen erschien daher aussichtslos – bis sich per Internetrecherche doch noch eine fand, die, in einem ostdeutschen Bundesland und nach aufgehobener Weihe, zum Verkauf stand. In der ihr eigenen Imposanz, mit ihren 600 Kilogramm Gewicht jedoch nicht in den Bühnenhimmel gehängt, sondern auf dem Boden stehend und mit auf ihrer rötlichen Oberfläche lesbaren Bibelworten (»[Seid] geduldig in Trübsal«, Röm 12,12), wurde sie Teil der *Karamasow*-Aufführungen.³⁷ Damit erfuhr diese Glocke eine Transformation vom Kultgegenstand zum ›szenischen Objekt‹ (im Sinne Annette Kurz') – bevor sie im konventionellen Sinne gar zum Theaterrequisit wurde ab jenem Moment, als sie, in grauer Farbe umlackiert, drei Jahre später noch in einem anderen Stück auftrat.³⁸ Ihren Status als Objekt und kulturelles Artefakt haben all jene Verschiebungen zwischen den verschiedenen Kontexten mehrfach (und teils unumkehrbar) verändert.

Als drittes Beispiel angeführt seien schließlich die Objektskulpturen des langjährigen Chefbühnenbildners der Berliner Volksbühne und 2015 überraschend verstorbenen Künstlers Bert Neumann. Neumann, der ausdrücklich darauf bestand, am Theater »wie ein bildender Künstler funktionieren zu können«,³⁹ machte in vielen seiner Arbeiten die Spannung zwischen unabhängiger szenografischer Entwurfsarbeit und geltenden Konventionen, das heißt institutionsspezifische Regeln und Abläufe sowie die (potenziell konfliktreiche) Eingebundenheit in Prozesse kollektiver Kreativität (Regie, Dramaturgie, Ensemble), mit kritischer Geste zum Thema. Zugleich betonte er aber auch, dass seine Bühnen nicht zum bloßen Anschauen gemacht seien, sondern sich erst einlösten, wenn sie »benutzt« oder gar »bewohnt« würden.⁴⁰ Eine Prämisse war, dass es auf seinen Bühnen keine Kulissen oder Ding-Attrappen geben durfte (falls doch, sollte man auch deren Rückseite sehen können); vielmehr sollten die Dinge tatsächlich zu gebrauchen und aus realistischem und qualitativ wertigem Material sein, sodass man sie als Schauspieler*in gern berührte und damit umging. Wie dies eingelöst wurde (und mit welchen ästhetischen und epistemischen Konsequenzen), zeigt insbesondere seine Serie von Theaterobjekten, die in den 2010er

³⁷ Siehe auch die Bilddokumentation in Müller-Tischler 2017 (Anm. 32), S. 60–65.

³⁸ Vgl. *Der Schimmelreiter* nach Theodor Storm, Regie: Johan Simons, Bühne: Bettina Pommer, Thalia Theater Hamburg 2016. Eine solche Mobilität von Dingen wirft auch die Frage auf, welche Art des Umgangs diesen jeweils ›gerecht‹ wird, etwa mit rezenten Ansätzen der Kulturkomparatistik und *Postcolonial Theory*, auch im Hinblick auf (vor allem außereuropäische) Ritual- bzw. Theatermasken. Ob sich jene Glocke heute im Theaterfundus befindet, was mit ihr geschah, oder ob sie inzwischen entsorgt wurde, konnte zum Zeitpunkt des Schreibens an diesem Beitrag nicht eruiert werden.

³⁹ Zit. nach Peter Kümmel, Das Notglück. Ein Gespräch mit dem Bühnenbildner Bert Neumann, in: *Die Zeit* 18 (20.04.2010), Feuilleton. Siehe auch Neumann / Müller-Tischler 2011 (Anm. 22).

⁴⁰ Ebd.



5. Bert Neumann, Bühnenobjekt, temporär genutzt als Bar,
Volksbühne Berlin, Sternfoyer 2016

Jahren entstand, darunter eines für eine René Pollesch-Produktion an den Münchner Kammerspielen (2012).

Der Titel der Produktion lautete: *Eure ganz großen Themen sind weg!*, und wie bei Pollesch üblich, entstand der Stücktext erst während der Proben. Zunächst gab es nur diesen Titel; davon ausgehend, recherchierte Neumann zum ›großen Thema‹ Sterben und dazu, »wie verschiedene Kulturen mit Tod umgehen«. ⁴¹ Im Theaterkontext kennt man Totenschädel, allerdings meist als Bildklischee (etwa in älteren *Hamlet*-Inszenierungen). Auch Neumann entwarf einen Schädel, doch sein Referenzfeld

⁴¹ Zit. nach: Kunstproduktion ist permanenter Ausnahmezustand, Gespräch mit Bert Neumann, Reihe *Theatre Talks*, Moderation: Birgit Wiens, 28.10.2013, Ludwig-Maximilians-Universität München, Studiobühne (Audiomitschnitt, unveröffentlicht).

war nach eigenem Bekunden ein anderes,⁴² nämlich das mexikanische Brauchtum um den *Día de Muertos*. Zudem spielte er mit Größenverhältnissen (»Ich wusste, ich will einen zweigeschossigen Totenkopf haben; relativ klar war auch, dass man die Zunge rauskurbeln können soll [...]«)⁴³, und mit einigem Aufwand wurde der Entwurf aus Holz, vollplastisch und äußerlich in einer Art ›Schindelbauweise‹, in den Kammerspiele-Werkstätten realisiert. Die Objektskulptur war mobil, konnte verschoben, bewegt werden. Während der Stückentwicklung und der Proben waren die Schauspieler*innen und alle Beteiligten eingeladen, das Objekt zu erkunden: Man konnte es »besteigen, [darin] herumkrabbeln, mit [ihm] kämpfen«.⁴⁴ Indem es wie ein Haus ›bewohnt‹ und Spielideen, Gesten und Bewegungen improvisiert wurden, wurden Assoziationen an Sterben und Tod thematisch durchkreuzt und es entstand Neues; gleichwohl bildete es einen wichtigen Ausgangspunkt und Impulsgeber der gesamten Theaterproduktion. Später ließ Neumann das Objekt nach Berlin bringen. Etwas umgebaut, wurde es im Sternfoyer der Volksbühne temporär als Bar genutzt und dort für das Publikum von Theater- und Konzertabenden in den Pausen zu einem Treffpunkt (Abb. 5).⁴⁵

Neumann galt seit den 1990er Jahren in der deutschen Theaterlandschaft (und darüber hinaus) als einer der einflussreichsten Bühnenbildner*innen.⁴⁶ Eine eigenartige Osmose zwischen Innen und Außen, zwischen Bühne und Stadt zeigte sich in vielen seiner Arbeiten an der (ehemals Ostberliner) Volksbühne und in der Art, wie bestimmte Dinge, Materialien und Gestaltungsformen aus dem Nach-Wende-Alltag darin auftraten: Er entwarf nichtstatische, in fast allen ihren Elementen bewegliche Räume mit Zitaten aus Popkultur, Trash, Jahrmarktästhetik, Gebrauchsdesign, Film sowie Typografie, Schriftbildlichkeit und der schrillen Sprache der Werbung. Kritisch-spielerisch, aber auch assoziativ und weitgehend bedeutungsoffen behandelte er diese Elemente als ›Vokabular‹ und Mittel, die »man mischen, erweitern kann,

⁴² Vgl. ebd.

⁴³ Ebd.

⁴⁴ Ebd.

⁴⁵ Dort stand das Objekt bis Spielzeitende 2016/2017; heute befindet es sich, dem Vernehmen nach, gelagert in einer Scheune nahe Berlin, auf Initiative der 2018 von seiner Witwe gegründeten Bert Neumann Association gUG, die (anders als Theaterdepots sowie die platzmäßig ähnlich limitierten Theatersammlungen und -archive) nicht nur seine Bühnentrümpfe und -modelle, sondern auch Bühnen- und Leuchtobjekte, Plakate, Fotos, Videos und Kostüme als Theatererbe erhalten will und den Nachlass verwaltet (www.bert-neumann-association.de [letzter Zugriff: 16.01.2022]).

⁴⁶ Dies drückt sich u. a. darin aus, dass der deutsche Beitrag zur Prager Quadriennale (dem größten internationalen Szenografie-Forum), sich 2019 seinem Schaffen widmete und dort den Jury-Preis erhielt. Siehe auch Lenore Blievernicht und Christiane Kues (Hg.), *Service / No Service. Bert Neumann*, Berlin 2019.

um wieder neue Zusammenhänge herzustellen«.47 Oft benutzte er szenografische Elemente mehrfach, in verschiedenen Stücken. Sofern Dinge, gemäß der Definition Sofers, auf Neumanns Bühnen überhaupt als ›Requisiten‹ auftraten, wurde dies – obwohl (oder gerade weil) er meist mit Alltagsdingen arbeitete – in ihrer Behandlung gleich wieder unterlaufen, indem sie anders eingesetzt wurden als erwartet. Neumann »sampelte« seine Bühnenbilder (und die Dinge darin) und gab ihnen »ein Eigenleben über ihre eigentliche Bestimmung hinaus«;48 mit dieser aus Musik und bildender Kunst übernommenen Praxis gelang ihm die Konturierung eines kohärenten Werks innerhalb der vergänglichen Disziplin der darstellenden Kunst.49 Ein Aspekt dessen ist seine grenzgängerische künstlerische Dingbehandlung, die er mit seiner Serie hölzerner, begeh- und bespielbarer, mobiler Objektskulpturen (darunter ein Schiff, ein Flugzeug und der beschriebene Totenkopf) besonders eindrücklich demonstriert hat.

Schlussbemerkung

Die Arbeitshypothese der dem vorliegenden Band zugrunde liegenden Tagung, wonach »[n]icht jeder Gegenstand, der auf einer Bühne zum Einsatz kommt, ein Requisit ist«,50 hat sich – wenngleich anders als im Sinne Andrew Sofers – mit den hier angeführten Beispielen bestätigt. Seit den Theaterexperimenten der historischen Avantgarden (die damals der bildenden Kunst neue Zugänge zur Bühne eröffneten), später dem Regietheater (mit seinen auch szenografisch eigenwilligen Drameninterpretationen) bis hin zum breiten Spektrum heutiger Theaterformen und -formate (einschließlich Performance-, postdramatischem und intermedialem Theater) ist der Umgang mit den einzelnen Theatermitteln, -elementen und den Dingen auf (und auch jenseits von) Bühnen vielschichtig, komplex geworden, und eine Aufmerksamkeit und (Meta-)Reflexion darüber ist heute den szenischen Künsten sowohl auf der Produktions- wie auch der Rezeptionsseite inhärent.

Jenes ›Dazwischen‹, in dem Szenografie operiert und das in diesem Beitrag ein Stück weit erkundet wurde, sowie namentlich die Frage nach den ästhetischen, gat-

47 Neumann 2013 (Anm. 41), o. S.

48 Bliervernicht / Kues 2019 (Anm. 46), S. 238.

49 2010 widmete ihm die Österreichische Galerie Belvedere / Augarten Contemporary eine monografische Ausstellung, *Bert Neumann. Setting of a Drama*, www.belvedere.at/bert-neumann [letzter Zugriff: 16.01.2022].

50 Vgl. den Call for Papers der beiden Herausgeberinnen zur Tagung »Requisiten – Die Inszenierung von Objekten auf der ›Bühne der Kunst‹«, 15. Januar 2020 (www.hsozkult.de/event/id/event-91961) [letzter Zugriff: 16.01.2022].

tungs- und auch institutionsspezifischen Parametern und überhaupt nach dem Status dieser Kunst wird im Theaterfeld gegenwärtig unter mehreren Aspekten diskutiert. Traditionell, gemäß der (im deutschsprachigen respektive europäischen Raum) gewachsenen Formation von Theaterapparat und -institution sind Szenograf*innen üblicherweise der Regie bei- (oder, teils bis heute, hierarchisch unter-)geordnet; zugleich sind sie diejenigen Mitglieder der künstlerischen Teams, die – quasi an der Schwelle zwischen Bühne und Hinterbühne – am engsten mit Fundus, Bühnentechnik und den Werkstätten zusammenarbeiten. Auf künstlerischer Ebene beanspruchen viele Bühnenbildner*innen inzwischen Autarkie und die Freiheit, eigene Setzungen vorzunehmen (die dann den Apparat und alle Beteiligten entsprechend herausfordern);⁵¹ geschätzt wird zugleich aber auch das Zusammenspiel mit den anderen Künsten, Technikabteilungen und Gewerken an den Theatern sowie auch das Flüchtige, Vergängliche ihrer Kunst, die sich – anders als die bildende Kunst – damit den Mechanismen des Kunstmarkts entzieht.⁵² Was Theaterdinge angeht, die unter beschriebenen Bedingungen gestaltet werden, ›zum Auftritt‹ kommen (und sich gleichsam verbrauchen), kommt indes vor, dass einzelne Objekte den Theaterahmen verlassen und in anderen Institutionen (Sammlung, Museum, Galerie) bewahrt werden, um dort archiviert, ausgestellt oder, in selteneren Fällen, mithin auch zum Verkauf angeboten zu werden.⁵³ Hieran zeigt sich, wie dargelegt, dass der Status der Dinge, der ihnen als Requisit, Kunstobjekt, Archivale oder aber wertloser Gegenstand je zugeschrieben wird, sich heute erkennbar als kontextabhängig erweist. (Theater-)Dinge und szenografische Objekte sind auf besondere Weise Teil unserer materiellen Kultur und trotz (oder gerade eingedenk) ihres prekären Status' gehören sie, mit ihren jeweiligen Merkmalen und ›Objektbiografien‹, durchaus zu den ›Erinnerungsdingen‹, in denen sich Kunst- und Gestaltungswissen der performativen Künste ebenso manifestiert wie die künstlerischen Auseinandersetzungen der Szenografie mit Dingphänomenen, Dingkulturen, Normen, Werten und Beziehungs- und Bedeutungsgefügen von Dingen. Zudem gerät, im Zuge von Ökologie- und Nach-

51 Vgl. zum Beispiel Janina Audick: »Als Bühnenbildnerin habe ich den Wunsch, [...] Objekte zu schaffen, mit denen Leute noch nicht vertraut sind, die ihnen fremd und merkwürdig erscheinen. Die aber keiner Begründung bedürfen [...].« Zit. nach Patrick Frey (Hg.), *Janina Audick. Talent*, Zürich 2018, S. 157.

52 Vgl. Audick: »Ich glaube, dass wir – jenseits des Kunstmarkts – als Künstler am Theater aktuell mehr Autonomie und Freiheiten genießen als Künstler anderer Sparten [...].« Zit. nach Frey 2018 (Anm. 51), S. 158.

53 So konnte man zum Beispiel unlängst einen Stuhl, entworfen von Robert Wilson für seine Inszenierung, *The Life and Times of Sigmund Freud* (Premiere: New York 1969), aus einer Edition von 1976, über ein Schweizer Online-Auktionshaus käuflich erwerben (www.kornfeld.ch [letzter Zugriff: 16.01.2022]).

haltigkeitsdiskussionen sowie rezenten Ansätzen von Ecoscenography und Cyclic Design, einmal mehr in den Blick, wie (Theater-)Dinge gemacht, gebraucht, gesammelt, recycelt werden und wie sie, als materielle Artefakte, kulturell zirkulieren und in Bewegung sind. Darüber zu reflektieren, ist eine Aufgabe der Szenografie und wäre auch Aufgabe einer (erst noch weiter zu etablierenden) theater- und kunstwissenschaftlichen Szenografie-Forschung; ihre aktuelle Relevanz mag unter anderem darin liegen, dass sie – auf einer wie immer angelegten Bühne – erlaubt, unsere Ordnung der Dinge, im veränderten Blick auf diese, zu beforschen und zu befragen.

Bildnachweis

1 Erika Fernschild © C. Marclay; 2 © Komische Oper Berlin / Jan Windszus; 3 © Marcella Ruiz Cruz; 4 © Annette Kurz (Ausschnitt); 5 © Christian Werner

Methodischer Ausblick
Methodological Prospects

Astrid Schenka

Performative Perspektiven auf Objekte. Eine theaterwissenschaftliche Annäherung an Requisiten

Zum Begriff

In einer Theateraufführung vorkommende Objekte¹ werden oft unter dem Oberbegriff ›Requisit‹ subsumiert. Eine Ausnahme bilden Aufführungen aus dem Bereich des Objekt-, Figuren- oder Puppentheaters. Der Theaterwissenschaftler Manfred Brauneck zum Beispiel definiert Requisiten als »[a]lle beweglichen Gegenstände (einschließlich Speisen und Getränke), die die Darsteller für ihr Spiel auf der Bühne brauchen«.² Diese Definition ist bereits Resultat einer spezifischen Auffassung von Theater – und von inszenierten Objekten und ihrer Wahrnehmung. In einer Aufführung wahrnehmbare Objekte als Requisiten zu bezeichnen, ordnet sie unter, reduziert sie zu Hilfsmitteln und definiert sie funktional. Damit einher geht eine Reduktion ihrer ästhetischen Qualitäten, ihrer spezifischen Materialitäten: Beschaffenheit der Oberflächen, Gerüche, Farben, Klänge, eigentümliche Bewegungsweisen oder Reflexionen, um nur einige zu nennen, werden vernachlässigt; über den konkreten Kontext ihres Auftretens hinausgehende Assoziationen werden erschwert. Andere Disziplinen, unter anderen die Kunstgeschichte, haben den Begriff ›Requisit‹ für die Besprechung von Artefakten übernommen und auch im umgangssprachlichen Gebrauch findet sich das Wort. Was genau also bezeichnet der Begriff ›Requisit‹? In

-
- 1 Objekt, Ding, Artefakt, Gegenstand – mit der Wortwahl verbinden sich bereits viele Vorannahmen. Ich verwende wo immer möglich Objekt, schließe damit aber weder automatisch Dimensionen des Dinghaften aus noch eine strenge Subjekt-Objekt-Dichotomie ein.
 - 2 Manfred Brauneck, Requisiten, in: ders. und Gérard Schneilin (Hg.), *Theaterlexikon*, Bd. 1: *Begriffe und Epochen, Bühnen und Ensembles*, Hamburg 2001, S. 839. Die zitierte Publikation verwendet das generische Maskulinum.

welchen Kontexten wird er verwendet und welche kann er generieren? Wann und wie werden Objekte zu Requisiten? Wann kann sich der Blick auf ein Objekt über seine Wahrnehmung als Requisit hinaus öffnen? Und welche Aspekte eines Objekts übersieht die Bezeichnung als Requisit vielleicht? Im Folgenden soll sich diesen Fragen aus theaterwissenschaftlicher Perspektive genähert werden.

Als Untersuchungsgegenstand ist der Begriff ›Requisit‹ bisher unzureichend in den Fokus genommen worden. Die theaterwissenschaftlichen Lexika erwähnen ihn nur nebenbei als Fachterminus.³ Eine der wenigen Studien, die sich ausschließlich und auch namentlich dem Requisit widmet, ist Andrew Sofers *The Stage Life of Props* (2003). In den vergangenen Jahren haben die Begriffe ›Objekt‹ und ›Ding‹ allerdings eine Konjunktur erfahren, die zu neuen Publikationen führte. Diese beschränken sich nicht auf das Requisit, aber Aussagen zum Kunstkontext lassen sich übertragen. Für den Bereich des Theaters ist beispielsweise Kathi Lochs Publikation *Dinge auf der Bühne* (2009) zu nennen, und die neue Einführung in die *Aufführungsanalyse* (2017) von Christel Weiler und Jens Roselt beinhaltet einen ausführlichen Abschnitt zu Requisiten und Objekten auf der Bühne. Die Konjunktur des *New Materialism* in den vergangenen Jahren bezeugt das verstärkte Interesse an Objekten. Über die Diskussion der Dichotomie von Ding und Objekt hinausgehend versuchen Ansätze wie etwa die *Object-Oriented Ontology* (OOO) die unbestimmbaren und eigentümlichen Dimensionen von Objekten begrifflich einzufangen und methodisch produktiv zu machen. Interessanterweise zeichnen sich diese Ansätze trotz ihres posthumanistischen, anti-anthropozentrischen Zugriffs durch eine besondere Betonung der performativen Dimension von Objekten aus, gleichwohl sie mit anderen Begrifflichkeiten operieren. Wie passen also OOO und performativitätstheoretische Perspektiven und Ansätze zusammen? Aus den genannten Abhandlungen sollen in Folge einige Punkte zum Requisit und zur Wahrnehmung von Objekten vorgestellt werden.

Der Begriff ›Requisit‹ stammt vom lateinischen *requisitar / requisitum* und kann übersetzt werden als »Bedürfnis, Notdurft, Erfordernisse, Notwendigkeiten«. Diese Übersetzungen werfen neue Fragen auf: notwendig und erforderlich wozu und für wen? Der englische Begriff *prop* hingegen verweist als Kurzform von *stage property* (Besitz, Eigentum) auf eine andere Art Abhängigkeitsverhältnis. *Props* und Requisiten scheinen ›nicht einfach so‹ auf der Bühne sein zu können – sie müssen (zu) jemandem oder etwas gehören und / oder notwendig oder erforderlich für jemanden

3 Auch Kathi Loch weist in ihrer umfangreichen Studie zu Dingen auf der Bühne darauf hin, wie sehr die Dingforschung insbesondere für Objekte auf der Bühne ein Desiderat darstellt. In den vergangenen Jahren hat sich das freilich verändert, eine konkrete Besprechung des Requisits steht aber noch aus. Vgl. Kathi Loch, *Dinge auf der Bühne. Entwurf und Anwendung einer Ästhetik der unbelebten Objekte im theatralen Raum*, Aachen 2009.

sein. Diese etymologischen Wurzeln verweisen auf eine wichtige Funktion (Notwendigkeit, Erfordernis) des Requisites, während im alltäglichen Sprachgebrauch und vielen Analysen dem Requisite maximal die Rolle eines Beiwerks oder Zusatzes als Teil der Ausstattung zugewiesen wird; Requisiten sind dann Nebensachen.⁴ Als *terminus technicus* sind mit Requisiten diejenigen Ausstattungsgegenstände für das Theater gemeint, welche »kleiner als ein Möbelstück [sind], Kostüme oder Schmuck nur dann, wenn sie nicht am Körper getragen werden«. ⁵ Zu Requisiten gehören beispielsweise oft auch Waffen und Pyroeffekte, ebenso wie Nebel und Schnee bis hin zu kleinen Fahrzeugen und Tieren. Im klassischen Stadttheaterbetrieb führt das übrigens immer mal wieder zu Auseinandersetzungen in der Frage, welches Objekt in welchen Zuständigkeitsbereich fällt. Hier geht es nicht darum zu bestimmen, was genau die Funktion eines Gegenstands ist, sondern vor allem um die Frage, wer sich um dessen Beschaffung, Bereitstellung und Pflege kümmert.

Andrew Sofer folgt in seiner Publikation *The Stage Life of Props* (2003) einer ähnlichen Ausgangsdefinition. Dem *Oxford English Dictionary* folgend ist ein *prop* zunächst: »(a)ny portable article, as an article of costume or furniture, used in acting a play: a stage requisite, appurtenance, or accessory.«⁶ Auch wenn diese Definition sich dezidiert auf eine Aufführung bezieht (»acting a play«), so ist die Verwendung des Begriffs *prop* in der Literaturwissenschaft ebenso üblich für die Bezeichnung von Objekten und deren Analyse in Texten für das Theater. Darin offenbart sich eine spezifische und immer noch weit verbreitete Auffassung von Theater und Aufführungen, nämlich eine, die den Theatertext mit der Aufführung desselben gleichsetzt. ›Theater‹ oder ›Performance‹ wird dann meist als Sammelbegriff verwendet für sowohl den Text als auch seine ›Verkörperung‹ auf der Bühne. Der Schädel in Shakespeares Text *Hamlet* wird demnach in seiner Funktion und Wirkung gleichgesetzt mit einem verwendeten Schädel in einer Aufführung von Shakespeares Text *Hamlet*. Es wird implizit unterstellt, die Wirkung auf Lesende und Zuschauende sei dieselbe, mehr noch: Die Wirkung auf den*die Rezipient*in gerät meist gar nicht in den Fokus. Auch die Aufführung wird als Text behandelt und die darin vorkommenden Objekte werden einer semiotischen Analyse unterzogen. Die Möglichkeit einer Differenz zwischen beiden Bereichen – Text und Bühne –, die Möglichkeit sowohl der Analyse spezifischer literarischer Aspekte in der Beschreibung wie vor allem der besonderen aufführungsbezogenen Qualitäten wird somit negiert. Das spezifische

4 Auf diesen Widerspruch verweisen auch: Christel Weiler und Jens Roselt, *Aufführungsanalyse. Eine Einführung*, Tübingen 2017, S. 154. Den Begriff der Nebensache entlehne ich bei ihnen.

5 Hier zitiert nach <https://de.wikipedia.org/wiki/Requisite> [letzter Zugriff: 02.10.2021].

6 Andrew Sofer, *The Stage Life of Props*, Ann Arbor, MI 2003, S. 1.

Potential von Aufführungen, ihre Performativität, ebenso. Hier zeigt sich wiederum, wie eng die Art des Sprechens über Objekte auf der Bühne mit einem bestimmten Verständnis von Theater und den performativen Künsten zusammenhängt. Das Wissen darum ist wichtig für die Einordnung von Sofers Untersuchung, aus der ich zwei zentrale Aspekte herausgreifen möchte.⁷ Zum einen ist Sofers Text vor allem und zuerst ein Plädoyer für die performativen Dimensionen des Requisites, auch wenn er dafür andere Begrifflichkeiten verwendet. Er fragt in seiner Einleitung nach den Eigenschaften von *props*, die diese nicht schon in den dramatischen Texten haben, sondern erst in einer Aufführung annehmen. Es geht um:

»[...] the power of stage objects to take on a life of their own in performance. Text-based scholars, who tend to dismiss objects as at best embodied symbols or at worst as plot devices, have largely neglected this phenomenon – that is, when objects penetrate the critical radar at all. Invisible on the page except as textual signifiers, props seduce our attention in the playhouse as they become drawn into the stage action and absorb complex and sometimes conflicting meanings. By definition, a prop is an object that goes on a journey; hence props trace spatial trajectories and create temporal narratives as they track through a given performance. My first aim in this study is to restore to the prop those performance dimensions that literary critics are trained not to see.«⁸

Auffällig ist, dass Sofer, sobald er die »performance dimensions« erwähnt, von »stage objects« spricht und nicht mehr von *props*. Ihm geht es darum, dass Objekte, neben ihren möglichen Funktionen als Metapher, Symbol oder anderem in dramatischen Texten noch eine zusätzliche Kraft, noch zusätzliche Eigenschaften im Rahmen von Aufführungen besitzen und erlangen. Zu diesen Eigenschaften gehören

»[...] not only the three-dimensionality of objects as material participants in the stage action, but the *spatial* dimension (how props move in concrete stage space) and the *temporal* dimension (how props move through linear stage time). Although these are the dimensions that allow the object to mean in performance, they are precisely those liable to drop out of sight when the prop is treated as a textual rather than as a theatrical phenomenon.«⁹

7 Hinzuweisen ist an dieser Stelle auf Sofers scharfe begriffliche Trennung zwischen »theater« und »drama« (»theater« hier in der deutschen Verwendung des Begriffs »Theater«, der jede Art von Aufführung meint, und »drama«, das sich ausschließlich auf den Text bezieht). Ebd., S. 204, Anm. 1.

8 Ebd., S. 2.

9 Ebd., Kursivierung im Original.

Was genau meint er aber damit? Sofer zielt nicht nur darauf ab zu betonen, dass *props* in Aufführungssituationen eben dreidimensional und real vor unseren Augen stehen, anstatt nur als Wort im Text wahrgenommen zu werden, was eine (größere?) Imaginationsleistung von uns erfordern mag. Sofer verweist zudem auf ihre »*spatial performance*«¹⁰ und »*temporal dimensions*«¹¹. Ihm geht es nicht allein darum, auf eine Art »phänomenales Bühnendasein«¹² von Objekten hinzuweisen. Er interessiert sich besonders für ihre spezifischen dramaturgischen Funktionen und bezeichnet sie als eine Art von Zeitmaschinen: »As material ghosts, stage props become a concrete means for playwrights to animate stage action, interrogate theatrical practice, and revitalize dramatic form.«¹³ Requisiten spricht Sofer die Möglichkeit und Funktion zu, konstitutiver Teil von Handlungen zu sein. Kurz: Er plädiert dafür, dass in der Beschäftigung mit Requisiten nicht nur deren semiotische, sondern auch ihre performative und materielle Dimension Beachtung finden müssen.

Der zweite zentrale Aspekt in Sofers Untersuchung ist die Frage nach der Konsequenz dieser Forderung für seine Arbeit. Im weiteren Verlauf seiner Studie scheint er trotz der Betonung der performativen Dimensionen eines Requisits auf den ersten Blick dann doch nur wieder eine textzentrierte Analyse vorzunehmen.¹⁴ Hier sieht sich Sofer einem Grundproblem der Theaterwissenschaft gegenüber – ihrem ephemeren Gegenstand und der Schwierigkeit der Analyse historischer Aufführungen. Sofer übernimmt die Methode der »production analysis« von Judith Milhous und Robert D. Hume, eine kritische Methode, genannt »*producible interpretation*«,¹⁵ die es erlauben soll, die (historischen) Aufführungsgeschichte(n) dramatischer Texte zu analysieren.¹⁶ Dabei werden neben einer Textanalyse auch die Details der Aufführungen, wie Besetzung, Bühnenbild, zeitgeschichtlicher Kontext und die Rezeption in den Blick genommen. Sofers Studie erprobt diese Methode nach einer kurzen theoretischen Kontextualisierung in der Einleitung anhand mehrerer Beispiele. Während sein Buchtitel Auskunft über das Bühnenleben von Requisiten verspricht, nimmt Sofer also vor allem erweiterte Textanalysen vor, die einen Schwerpunkt auf Requisiten legen. Sofer interessiert sich für »performance as an aid to textual

10 Ebd., Kursivierung im Original.

11 Ebd., Kursivierung im Original.

12 Weiler / Roselt 2017 (Anm. 4), S. 155.

13 Sofer 2003 (Anm. 6), S. 3.

14 So konstatiert es beispielsweise auch Loch 2009 (Anm. 3), S. 51.

15 Sofer 2003 (Anm. 6), S. 6. Vgl. Judith Milhous und Robert D. Hume, *Producible Interpretation: Eight English Plays, 1675–1707*, Carbondale, IL 1985, S. 10.

16 Zur Performativität von literarischen Texten siehe: Erika Fischer-Lichte, *Performativität. Eine Einführung*, Bielefeld 2012, S. 135–145.

interpretation«.¹⁷ Für die Analyse einer Begegnung mit tatsächlichen Objekten, auf der Bühne, im Archiv oder im Museum, ist diese Herangehensweise nur wenig hilfreich. Für eine Aufwertung des Requisites leistet er aber sicherlich einen wichtigen Beitrag.

Objekte, Aufführung, Performativität

Aus der Perspektive der heutigen Theaterwissenschaft erscheint Sofers Forderung, die performative Dimension von Objekten anzuerkennen, als Selbstverständlichkeit. Sofers Untersuchung (2003) fällt in eine Periode, in der seit den 1990er Jahren mehrere verschiedene Studien¹⁸ aus verschiedenen Perspektiven versuchten, aufführungsbezogene Kriterien zu formulieren, die über die semiotischen und hermeneutischen Ästhetiken hinausgingen. Neben einer klaren Definition von ›Aufführung‹ entwickelte Erika Fischer-Lichte 2004 in Anlehnung an John L. Austins Sprechakttheorie ihre Ästhetik des Performativen und definierte den Begriff wie folgt: »Der Begriff des Performativen bezeichnet die Eigenschaft kultureller Handlungen, selbstreferenziell und wirklichkeitskonstituierend zu sein.«¹⁹ Als Aufführung bezeichnet sie ein Ereignis, bei dem zwei verschiedene Gruppen (Agierende und Zuschauende, wobei die Rollen innerhalb einer Aufführung wechseln können) in zeitlicher und leiblicher Ko-Präsenz gemeinsam eine Situation erleben. Hierbei wird nicht eine bereits gegebene Bedeutung einfach nur übermittelt, sondern die Aufführung bringt »die Bedeutungen, die sich in ihrem Verlauf von den einzelnen Teilnehmern konstituieren lassen, allererst hervor«.²⁰ Aufführungen zeichnen sich zudem aus durch ihre Unvorhersehbarkeit und ihre Ambivalenzen.

17 So lautet Sofers Angabe auf seiner personalisierten Website des Morrissey College of Arts and Sciences am Boston College: <https://www.bc.edu/bc-web/schools/mcas/departments/english/people/faculty-directory/andrew--sofer.html> [letzter Zugriff: 15.01.2022].

18 Neben Andrew Sofer sind hier für den Bereich der Theaterwissenschaft beispielhaft zu nennen: Hans-Thies Lehmann, *Postdramatisches Theater*, Frankfurt am Main 1999; Loch 2009 (Anm. 3); Meike Wagner, *Nähte am Puppenkörper. Der mediale Blick und die Körperentwürfe des Theaters*, Bielefeld 2003; Erika Fischer-Lichte und Christian Wulf (Hg.), *Theorien des Performativen*, Berlin 2001; Laurie Beth Clarke, Richard Gough und Daniel Watt (Hg.), *On Objects, Themenheft von Performance Research 12* (2007), Nr. 4; Marlis Schweitzer und Joanne Zerdy (Hg.), *Performing Objects and Theatrical Things*, Basingstoke 2014.

19 Erika Fischer-Lichte, Performativität/performativ, in: dies., Dorisch Kolesch und Matthias Warstat (Hg.), *Metzler Lexikon Theatertheorie*, Stuttgart 2014, S. 251–258, hier S. 251. Vgl. hierzu auch: dies., *Ästhetik des Performativen*, Frankfurt am Main 2004; dies. 2012 (Anm. 16).

20 Erika Fischer-Lichte, Aufführung, in: dies. / Kolesch / Warstat (Anm. 19), S. 15–26, hier S. 16. Die zitierte Publikation verwendet das generische Maskulinum.

»Die Performativität einer Aufführung besteht gerade darin, dass sie die Aufmerksamkeit des Wahrnehmenden nicht auf die Zeichenhaftigkeit der auftretenden Person und auftauchenden Objekte lenkt, sondern auf ihre je spezifische Phänomenalität.«²¹

Eine Theorie des Performativen vermag die aufführungsbezogenen Aspekte, auf die Sofer hinweist, zu fassen und etabliert zudem eine produktive Methode zu deren Analyse. Mit dieser Definition von Performativität im Blick tragen die Theaterwissenschaftler*innen Christel Weiler und Jens Roselt eine Reihe an Funktionen von Requisiten zusammen, die für eine Analyse in den Blick geraten können. Sie verweisen auf die (1) semiotische Dimension von Requisiten und Objekten als Träger von Bedeutungen, wobei Letztere im Laufe einer Inszenierung variieren könnten. So kann dann ein Tisch zum Bett oder ein Gurkenglas zu Hamlet werden. Des Weiteren könnten Objekte (2) Figuren charakterisieren und zu »Identitätsmarkern«²² werden. Dieser Aspekt der Wissensgenerierung gilt im Übrigen nicht nur für Zuschauende, sondern auch für die Darsteller*innen:

»Requisiten spielen nicht nur bei der Wahrnehmung einer Figur durch das Publikum eine wichtige Rolle, sondern auch bei deren Entwicklung durch die Schauspielerinnen und Schauspieler bei den Proben. Die Auswahl von Requisiten sowie die Einübung ihres Gebrauchs und ihrer Handhabung tragen dazu bei, die Körperlichkeit und die Bewegungsweisen einer Figur zu ermitteln. Dabei wird herausgefunden, wie sich jemand den Dingen nähert, sie selbstverständlich benutzt oder befremdet anfasst.«²³

Requisiten und Objekte könnten weiterhin (3) durch ihre Auswahl und Anordnung Handlungen lokalisieren und (4) als Symbole verwendet werden. Zudem schreiben Weiler und Roselt Objekten im Theater zu, eine dramaturgische Funktion übernehmen (5), bestimmte Erwartungen wecken (6) oder Irritationen auslösen (7) zu können.²⁴

Eine zusätzliche ›Funktion‹ gewinnen Objekte, wenn sie als den auftretenden Menschen gleichgestellte Akteur*innen in Erscheinung treten. Das betrifft nicht nur

²¹ Fischer-Lichte 2014 (Anm. 19), S. 257. Die zitierte Publikation verwendet das generische Maskulinum.

²² Loch 2009 (Anm. 3), S. 148.

²³ Weiler / Roselt 2017 (Anm. 4), S. 156.

²⁴ Vgl. ebd., S. 161–169.

Inszenierungen aus dem Bereich des Objekt- und Figurentheaters,²⁵ sondern auch jene Theateraufführungen, die Objekte auf besondere Weise in die Zentren der Wahrnehmung stellen. Hier haben die verwendeten Objekte keine augenscheinliche oder eindeutige ›Funktion‹; es bleibt unklar, was sie und ihr Einsatz ›bedeuten‹. Die Zuschauenden sind auf sich selbst zurückgeworfen in ihrer Begegnung mit den jeweiligen Objekten und deren Bewegungen; deren spezifische Materialität kommt zum Tragen. Materialität ist hierbei nicht mit Material gleichgesetzt. Der Begriff bezieht sich nicht auf die »allgemeine Charakteristik der für eine Inszenierung ausgewählten Theatermittel, sondern auf ihre spezifische Verwendung und Wahrnehmung im Prozess der Aufführung«.²⁶ Die Materialität eines wahrgenommenen Gegenstands, eines Körpers, eines Geräuschs usw. steht dabei immer in einem Spannungsverhältnis zu seiner Referentialität. Beides ist gleichzeitig möglich. Der Begriff Materialität bezieht sich klar auf die performative Dimension: »Die spezifische Materialität lässt den Gegenstand für die Dauer seiner Wahrnehmung in seinem phänomenalen, selbstreferenziellen So-Sein hervortreten.«²⁷ Die entsprechenden Aufführungen erlauben es, dass die sinnlichen Qualitäten eines Objekts in den Vordergrund treten, nicht allein dessen Zweck oder Zeichenhaftigkeit. Wir richten unseren Fokus auf die Beschaffenheit, die Struktur, Farbigkeit, Art des Bewegens, auf seinen Klang oder mögliche Opazität und vieles mehr. Auch ein Objekt, das wir bereits aus unserem Alltag zu kennen meinen, kann so abseits seiner Funktionalität und vertrauten Eigenschaften völlig unerwartet und neu erscheinen.

Und es geschieht noch etwas Anderes. Diese Objekte agieren nicht innerhalb einer starren Subjekt-Objekt-Hierarchie. Es ist nicht deutlich, dass sie einem handelnden Subjekt zugeordnet beziehungsweise untergeordnet sind. Das bewirkt, dass unsere Aufmerksamkeit nicht eindeutig gelenkt wird, auf ein Zentrum, eine Figur, eine Aktion oder auf eine bestimmte Funktion des Objekts. Diese Objekte erhalten sich eine gewisse Autonomie. Das ›Potential‹, die Möglichkeit, auf diese Weise wahrgenommen zu werden, wohnt jedem Objekt inne. Ermöglicht, unterstützt, als Option eröffnet, wird dies aber durch die spezifische Anordnung aller Elemente einer Aufführung. Die vorschnelle Einordnung und Bezeichnung eines Objekts als Requisit im bisherigen Verständnis können den Blick auf dieses Potential verstellen.

²⁵ Zur begrifflichen Differenz von Objekt-, Figuren- und Puppentheater siehe: Astrid Schenka, *Aufführung des offenen Sichtlichen. Eine Poesie des Mechanischen im zeitgenössischen Theater*, Bielefeld 2020, S. 32–36.

²⁶ Sabine Schouten, Materialität, in: Fischer-Lichte / Kolesch / Warstat 2014 (Anm. 19), S. 205–207, hier S. 205.

²⁷ Ebd.

Für das Theater erscheint das einleuchtend. Wie kann das auf Objekte außerhalb des Theaters bezogen werden? Wie verhält es sich beispielsweise mit Objekten in Museen, Archiven, in Ritualen oder mit Alltagsobjekten? Auch im Museum, in einer Sammlung, in Ausstellungen, in der Begegnung mit Exponaten eines Archivs handelt es sich um meist inszenierte oder strukturierte Anordnungen zur Wahrnehmung und Aufmerksamkeitslenkung. Sie alle stellen eine Anordnung von Objekten in einem spezifischen Kontext dar. Und dieser Kontext bestimmt, auf welche Weise wir einem Objekt begegnen, und er lenkt unseren Wahrnehmungsvorgang gleichermaßen mit. Verschiedene Kontexte – auch kulturelle und historische – lassen uns ein Objekt je verschieden wahrnehmen. Hier kann man ebenso von einer performativen Dimension der Wahrnehmung von Objekten sprechen. Ein Akt oder ein Prozess gilt dann als performativ, wenn er »selbstreferenziell und wirklichkeitskonstituierend« ist.²⁸ Akteur*innen und Objekte können »in ihrer Präsenz«²⁹ erfahren werden. Die Wahrnehmung dieser sinnlichen Qualitäten von Objekten ist dabei nicht in Opposition zu Prozessen von Bedeutungserzeugung zu sehen – beides kann ineinander übergehen oder sich gegenseitig auslösen.³⁰ Dann lesen wir beispielsweise eine im Museum ausgestellte Krone nicht zuerst als Zeichen für Status und Wohlstand seiner Trägerin oder seines Trägers, sondern sind vielleicht zuerst überwältigt von den Lichtreflexionen der verwendeten Edelsteine oder eingeschüchtert von der Härte des Materials (wie zum Beispiel bei der *Stählernen Krone*). Die Art der Präsentation ist dabei nicht nebensächlich. Betreten wir einen Ausstellungsraum, in dem eine solche Krone auf einem Podest, hinter Glas, besonders ausgeleuchtet, vielleicht zentral im Raum oder hinter einer Absperrung positioniert ist, wird das unsere Wahrnehmung beeinflussen. Auch der Grad unseres Vorwissens über das entsprechende Objekt oder die Situation, in der wir diesem begegnen, spielt eine Rolle. Letztlich haben alle Situationen das Potential, eine performative Dimension in der Wahrnehmung von Objekten zu ermöglichen, zu verstärken oder zu verringern.

Objekte und die Object-Oriented Ontology (OOO)

Eine andere Perspektive für die Erklärung der spezifischen Wahrnehmung und Wirkung von Objekten soll kurz vorgestellt und auf ihre Praktikabilität für die Analyse

²⁸ Fischer-Lichte 2012 (Anm. 16), S. 134. Vgl. hierzu auch: dies. 2004 (Anm. 19); dies. 2014 (Anm. 19), S. 251–258.

²⁹ Fischer-Lichte 2014 (Anm. 19), S. 257.

³⁰ Vgl. ebd.

von Objekten und Objektbegegnungen befragt werden. Das seit einigen Jahren vermehrte Interesse an Objekten und die Häufung neuer Herangehensweisen ist auch als Interesse an der Materialität von Objekten zu interpretieren; eine Fokussierung auf ihre Wahrnehmung. Neben dem *New Materialism* (etwa Donna Haraway, Karan Barad, Jane Bennett) mit einem Fokus auf Materialität sowie den erneuten Debatten zur Intermaterialität (Thomas Strässle)³¹ schaut die Theaterwissenschaft in den vergangenen Jahren vor allem in Richtung der *Object-Oriented Ontology*, kurz: OOO.³² Diese Vertreter*innen,³³ allen voran Graham Harman, sehen sich teilweise nicht dem *New Materialism* zugehörig, sondern verstehen sich vielmehr als Teil des *Spekulativen Realismus*.³⁴ Sie arbeiten an einer »non-human phenomenology«. Innerhalb dieser ist alles *object*. Objekt ist nicht limitiert auf Materielles, sondern wird eher verstanden als im philosophischen Sinne des deutschen Begriffs ›Gegenstand‹. Dazu gehören auch Pflanzen, Tiere, Menschen, ein Sachverhalt oder Ereignis. Ganz typisch für Ontologien – denn so steht es im Namen – geht es um Entitäten.

Diese Setzung scheint den Sachverhalt zunächst zu verkomplizieren. Ihre Produktivität liegt aber in mindestens zwei Punkten: (1) Die Objekt-Subjekt-Spaltung scheint dabei zunächst aufgehoben und damit auch jede wertende Subjekt-Objekt-Hierarchie. Das erlaubt aus theoretischer Perspektive einen Blick auf Objekte ohne eine von vornherein hierarchisierende Verbindung zum Menschen. Allerdings fällt Harman in der Diskussion um Leben und Sterben von Objekten gleichwohl zurück in diese Dichotomie, noch dazu, ohne Kriterien für die beiden Kategorien zu benennen.³⁶ Der zweite Punkt (2) betrifft die Frage nach ›Realität‹ und die Aufhebung der damit einhergehenden Kategorisierungen. Mit der damit verbundenen Frage: ›Was gibt es wirklich, was nicht?‹ werden insbesondere ›Gegenstände‹ aus dem Bereich der

31 Thomas Strässle, Christoph Kleinschmidt und Johanne Mohs, *Das Zusammenspiel der Materialien in den Künsten. Theorien – Praktiken – Perspektiven*, Bielefeld 2013.

32 Vgl. Katharina Hoppe und Thomas Lemke, *Neue Materialismen zur Einführung*, Hamburg 2021, S. 25.

33 Zu den wichtigsten Vertreter*innen der OOO zählen Graham Harman, Levi Bryant, Timothy Morton und Ian Bogots.

34 Vgl. u. a. Graham Harman, *Object-Oriented Ontology. A New Theory of Everything*, Ann Arbor, MI 2018, S. 258. Übersichtsarbeiten wie beispielsweise Hoppe / Lemke 2021 (Anm. 32) ordnen die OOO dennoch dem *New Materialism* zu. Der Begriff *Spekulativer Realismus* geht zurück auf einen Workshop am Londoner Goldsmith College im Jahr 2007 und versammelt seitdem eine heterogene Gruppe von Texten und Autor*innen, die aus verschiedenen Perspektiven gegen das Konzept des Korrelationismus, den »Todfeind«, wie Harman ihn in einem Essay bezeichnet. Graham Harman, *The Well-Wrought Broken Hammer: Object-Oriented Literary Criticism*, in: *New Literary History* 43 (2012), Nr. 2, S. 183–203.

35 Timothy Morton, *Realist Magic: Objects, Ontology, Causality*, Ann Arbor, MI 2013, S. 37.

36 Vgl. Hoppe / Lemke 2021 (Anm. 32), S. 36–38.

Kunst auf- oder abgewertet. Etwas, das nicht ›real‹ ist, wird dann als weniger wertig kategorisiert. Analysen der OOO sehen das anders:

»The difference between a horse, an imaginary horse, and a unicorn is not that the former ›inheres‹ in matter and the latter two do not. Instead, the difference is that the real horse has a different form from the imaginary horse, and certainly a different one from the unicorn.«³⁷

Wichtigster Grundsatz der OOO ist, dass jedes Objekt autonom ist und sich einer vollständigen Beschreibung oder Zugänglichkeit entzieht. Objekte sind demnach nicht vollständig ›lesbar‹ oder zu entziffern, weder über eine Zerlegung in ihre kleinsten Teile, in ihre Stofflichkeit, noch über ihre Wirkung und Effekte. Schon diese kurzen Eckpunkte der OOO geben Raum für Kritik. Eine betrifft den Aspekt der Ontologie. Der Untertitel eines von Harmans Büchern – »A New Theory of Everything« – offenbart es: Hier geht es um nichts Anderes als »Alles«. Darin formuliert die OOO dann auch einen gewissen Anspruch auf Allgemeingültigkeit. Zugegeben: Als methodischer Kniff, der es schafft, sehr viele existierende Ausführungen und Theorien zu Objekten – und seien sie noch so verschieden – mit einer Theorie darstellbar zu machen und zu vergleichen, ist die OOO unschlagbar. Und sie erlaubt auf diese Weise und mithilfe ihrer Kategorien vielleicht neues Licht auf diese Texte zu werfen und neue Perspektiven zu erörtern. In der Anwendung der Theorie auf tatsächliche Aufführungen, auf Objekte, insbesondere jene aus dem Kunstkontext, bleiben die Ausführungen aber sehr unklar. Dabei pflegt die OOO eine enge Verbindung zu ästhetischen Fragen. So sei ein ästhetisches Verständnis von Objekten und Kommunikation zwischen Objekten überhaupt der einzige Weg, die »erste Philosophie«,³⁸ um sich ihnen zu nähern und um die Grenzen der eigenen Erkenntnis aufzuziehen. Die dabei erstellten Beschreibungen erinnern stark an Begriffe aus der Theaterwissenschaft, ohne dass diese aber verwendet werden. Harman verwendet und konnotiert beispielsweise – in Opposition zu Michael Fried – den Begriff Theatralität positiv. Ein klassisches Beispiel für einen theatralen Effekt ist für ihn die Metapher. Er führt die Aussage »Ein Lehrer ist wie eine Kerze« an. Hieraus entstünde durch die spezielle Anordnung – Inszenierung der Worte als Sprachbild – ein neues Objekt, das erst in der Wahrnehmung entsteht. Diesen Prozess nennt Harman »ästhetische

³⁷ Harman 2018 (Anm. 34), S. 258.

³⁸ Graham Harman, *Aesthetics as First Philosophy: Levinas and the Non-Human*, in: *Naked Punch* 9 (2007), S. 21–30. Oder ders. 2018 (Anm. 34), S. 260.

Erfahrung«.³⁹ Diese ist für die OOO ein wichtiger »non-literal access to the object«.⁴⁰ Es scheint Harman um eine ›Übersetzungs-«, oder ›Transferleistung‹ zu gehen, die imaginative (kreative?) Aktivität erfordert. Ein Kunstwerk existiere folglich ausschließlich als Hybrid von »work und beholder«,⁴¹ Objekt und Mensch: »without the participation of the beholder, the arts would consist of nothing but literal-looking statements and objects.«⁴² Hier wird ganz klar auf eine performative Dimension, beispielsweise im Rahmen einer Aufführung oder bei der Lektüre eines Textes, verwiesen.

»It occurs when sensual qualities no longer belong to their usual sensual object, but are transferred instead to a real object, which necessarily withdraws from all access. For this reason, the vanished real object is replaced by the aesthetic beholder herself or himself as the new real object that supports the sensual qualities. Thus we can speak of the necessary *theatricality* of aesthetic experience [...].«⁴³

Timothy Morton verwendet hierfür den Begriff »rhetoric«.⁴⁴ Insbesondere Harmans Aussagen eignen eine seltsame Aufbruchsstimmung und ein ausgeprägtes Selbstbewusstsein, Momente der Kunstrezeption endlich zu erklären. Es bleibt unklar, wie vertraut er mit Erklärungsmodellen anderer Disziplinen ist. Zu vermuten ist, dass er diese vor dem Hintergrund seiner starken Abneigung gegenüber jeder Art von Relationismus und Korrelationismus als subjektivistisch abwertet. Hoppe und Lemke sprechen sogar von »vorsätzliche[r] theoretische[r] Isolierung«⁴⁵ und einem »eklatanten Mangel an konzeptioneller Präzision«.⁴⁶ Auffällig ist, dass den Erklärungsversuchen von Harman jede methodische Produktivität fehlt und sich die entsprechenden Fallbeispiele mit den Begriffen der Theaterwissenschaft viel produktiver angehen lassen und nützlicher sind für Analyse der performativen, semiotischen oder materiellen

³⁹ Ebd., S. 260.

⁴⁰ Ebd.

⁴¹ Ebd., S. 71.

⁴² Ebd.

⁴³ Ebd., S. 260.

⁴⁴ Timothy Morton, *Sublime Objects*, in: Michael Austin u. a. (Hg.), *Speculations II*, New York 2020, S. 207–227, hier S. 209.

⁴⁵ Hoppe / Lemke 2021 (Anm. 32), S. 37.

⁴⁶ Ebd., S. 35. Hinzuzufügen ist der wichtige Hinweis der beiden Autor*innen, in Anschluss an Rebekah Sheldon, dazu, wie sehr der »Männerclub« OOO »andere wichtige, besonders feministische Traditionen neomaterialistischen Denkens« ignorieren und marginalisieren würde (ebd., S. 37). Zur Kritik der OOO siehe auch: Dieter Mersch, *Objektorientierte Ontologien und andere spekulative Realismen: Eine kritische Durchsicht*, in: ders. und Magdalena Marszałek (Hg.), *Seien wir realistisch: Neue Realismen und Dokumentarismen in Philosophie und Kunst*, Zürich / Berlin 2016, S. 109–159.

Dimensionen von Objekten. Dass Harman und seine Mitstreiter begrifflich nicht mit dem Konzept der Performativität arbeiten, hat einen Grund. Die Texte der OOO artikulieren eine starke Abneigung gegen Konzepte der Performativität, Prozessphilosophie und gegen praxeologische Ansätze.⁴⁷ Zu fragen ist, welche Definition von Performativität hier zugrunde liegt. Harman beispielsweise setzt sich ausschließlich mit der *Actor-Network-Theory* (ANT) und den Ausführungen Karan Barads auseinander. Spätere Konzeptionen von Performativität, wie beispielsweise die der Theaterwissenschaft werden nicht erwähnt.

Requisit oder Objekt?

Wann und warum bezeichnet man außerhalb des Theaterkontexts ein Objekt als Requisit? Soll der Begriff auf eine der zuvor beschriebenen möglichen Funktionen des Requisites im Theaterkontext verweisen? Charakterisiert beispielsweise die Verzierung eines Dolchs die Person, die ihn trug? Fungieren bestimmte Gravierungen auf einer Vase als spezifische Symbole? In diesen Fällen wird das entsprechende Objekt als Hilfsmittel definiert, mit konkreter Funktion oder eindeutigem Zweck: Es ist Requisit. Oder verweist die Verwendung des Begriffs – auch – auf eine begrifflich unbestimmte ›Theatralität‹ der Objekte? Geht es um die Markierung von Theatralität, schließt sich die Frage an: Was für eine Theatralität ist gemeint? Wird sie als theoretische Kategorie angesetzt⁴⁸ oder soll vielmehr eine Art Nähe zum Theaterhaften markiert werden? Was ist jeweils das Charakteristische an diesem Theaterhaften? Verweist es auf etwas Bildliches, auf eine Metapher? Oder zielt es vielmehr auf eine spezifische Wirkung des Objekts auf die betrachtende Person ab und somit in Richtung des Performativen? Beide Möglichkeiten schließen sich übrigens nicht aus, sondern können sich gegenseitig ergänzen und verstärken. Eine Begriffsschärfung zu Objekt und Requisit kann produktiv sein, um die performativen Dimensionen von Objekten nicht zu übersehen. Diese verweist nicht nur auf verschiedene Bedeutungsebenen eines materialisierten oder abgebildeten Objekts. Sie nimmt gleichzeitig auch die jeweilige Wahrnehmungssituation in den Blick. Der jeweilige Kontext beeinflusst unseren Blick und die sinnlichen Qualitäten eines Objekts geraten in den Fokus. Das gilt für eine*n Zuschauer*in oder eine*n Besucher*in ebenso wie für eine*n Wissenschaftler*in. In der Perspektive der*des Letzteren ist es wichtig, sich bewusst

⁴⁷ Vgl. Harman 2018 (Anm. 34), S. 106–113. Und: Hoppe / Lempke 2021 (Anm. 32), S. 33.

⁴⁸ Zur Einführung siehe: Matthias Warstat, Theatralität, in: Fischer-Lichte / Kolesch / Warstat 2014 (Anm. 19), S. 382–388.

zu machen, welche Merkmale des Objekts vielleicht dadurch mehr in den Fokus oder Vordergrund geraten oder welche Assoziationen auf welche Weise besonders gefördert werden. Dies beeinflusst nicht nur unsere Bewertung, Einschätzung, Interpretation oder Analyse eines Objekts, es kann auch Auskunft geben über historische Rezeptionsvorgänge. Die bisherige Verwendung des Begriffs ›Requisit‹ erscheint oft zu eng und kann dann den eigenen Blick verstellen: beim Inszenieren, beim Kuratieren und Anordnen, beim Schauen, beim Analysieren. Wichtig ist, unsere Wahrnehmung von Objekten und ihre spezifische Wirkung insbesondere in Analysevorgängen nicht zu ignorieren, sondern sie als gleichwertigen Input anzuerkennen. Die entsprechenden Objekte – ob in Archiven, Sammlungen oder Ausstellungen – entfalten, weil sie ihrem Ursprungsraum und ihrer Ursprungszeit enthoben wurden, ein ganz eigenes und anderes Wirkungspotential als in ihren Ursprungskontexten.⁴⁹

»Was sich in diesem liminalen Raum zwischen dem Blick des Betrachters und dem angeblickten Ding ereignet, ist unvorhersehbar. Was geschieht, wenn das Ding zurückzublicken scheint und es zu einer Interaktion der Blicke kommt, bleibt das Geheimnis der Blickenden.«⁵⁰

Vielleicht kann dieses »Geheimnis« ja auch produktiv in das Sprechen oder Schreiben über Objekte hineinwirken.

⁴⁹ Fischer-Lichte 2012 (Anm. 16), S. 176.

⁵⁰ Ebd. Die zitierte Publikation verwendet das generische Maskulinum.

Andrew Sofer

Epilogue: The Prop as a Stage of Art

I placed a jar in Tennessee,
And round it was, upon a hill.
It made the slovenly wilderness
Surround that hill.

The wilderness rose up to it,
And sprawled around, no longer wild.
The jar was round upon the ground
And tall and of a port in air.

It took dominion everywhere.
The jar was gray and bare.
It did not give of bird or bush,
Like nothing else in Tennessee.

Wallace Stevens, *Anecdote of the Jar* (1918)¹

Art is the setting-into-work of truth.

Martin Heidegger, *The Origin of the Work of Art*²

¹ Wallace Stevens, Anecdote of the Jar, in: Richard Ellmann and Robert O'Clair (eds.), *The Norton Anthology of Modern Poetry*, 2nd ed., New York / London 1988, pp. 288–289.

² Martin Heidegger, The Origin of the Work of Art, in: id., *Poetry, Language, Thought*, trans. Albert Hofstadter, New York 2013, p. 74.

A stage prop, I have argued, is an object that goes on a journey: »*Irrespective of its signifying function(s)*, a prop is something an object becomes, rather than something an object is.«³ For an item of stage dressing or costume to achieve prop-ness, it must be visibly triggered by an actor before an audience. But to be manipulated is not necessarily to become animated. Stage objects take on a life of their own when they transcend their usual, »transparent« function and draw the spectator's attention in their own right.⁴ In performance props may even come to rival the actor as a locus of stage movement and meaning.⁵ The jester's skull mocks Hamlet by holding a mirror up to mortality, even as the prince feebly conscripts it in service of his own wit. Ophelia's barbed flowers and Desdemona's magic handkerchief seem to doom everyone who touches them.⁶ As the essays in this volume demonstrate, a staged object can quickly move from basic life equipment to performative property to symbol to relic or fetish – even in the course of a single performance.⁷

By way of epilogue, I wish to ask: what might it mean to imagine a prop not just *on* the stage of art but *as* a stage of (and for) art? Consider the notorious jar placed by American modernist poet Wallace Stevens not ready-to-hand in a pantry, where we might expect it, but in a more propitious state: the state of Tennessee. What is a jar? A man-made object whose function, Heidegger says of an imaginary jug, is its holding and whose essence is a void.⁸ In Stevens's poem, the jar – likely a Dominion Wide Mouth Jar, a commonplace artefact in 1918 when the poem was written – becomes a solo act. It clears a stage for its masterful, site-specific performance art upon its hill,

3 Andrew Sofer, *The Stage Life of Props*, Ann Arbor, MI 2003, p. 12. For more recent scholarship on stage props, see my review essay: Getting on with Things: The Currency of Objects in Theatre and Performance Studies, in: *Theatre Journal* 68 (2016), pp. 673–684.

4 Frances Teague emphasizes this dislocated function in *Shakespeare's Speaking Properties*, Lewisburg, PA 1991. For the quasi-Eucharistic debate within theater semiotics on whether material objects are derealized on stage so as to become signs, see, for example, Freddie Rokem, A chair is a Chair is a CHAIR: The Object as Sign in Theatrical Performance, in: Yishai Tobin (ed.), *The Prague School and Its Legacy in Linguistics, Literature, Semiotics, Folklore, and the Arts*, Amsterdam 1988, pp. 275–288.

5 See, for example, Margreta de Grazia, Maureen Quilligan, and Peter Stallybrass (eds.), *Subject and Object in Renaissance Culture*, Cambridge 1996 and Jonathan Gil Harris and Natasha Korda (eds.), *Staged Properties in Early Modern English Drama*, Cambridge 2003.

6 Andrew Sofer, Felt Absences: The Stage Properties of *Othello's* Handkerchief, in: *Comparative Drama* 31 (1997), pp. 367–393; id., The Skull on the Renaissance Stage: Imagination and the Erotic Life of Props, in: *English Literary Renaissance* 28 (1998), pp. 47–74.

7 See also Igor Kopytoff, The Cultural Biography of Things: Commoditization as Process, in: Arjun Appadurai (ed.), *The Social Life of Things: Commodities in Cultural Perspective*, Cambridge 1986, pp. 64–94, and Bill Brown (ed.), *Thing Theory*, Chicago, IL 2004.

8 Martin Heidegger, The Thing (*Das Ding*), in: id. 2013 (note 2), pp. 161–184. For the jug as a trigger for Proustian memory, see Kate Bush, A Coral Room, *Aerial* 2005.

with the »slovenly« wilderness conscripted as its audience. The ringed jar is in turn encircled by its wild, in-the-round audience. Yet the pun in »made« (line 3) suggests performative magic: the surroundings are *made* slovenly, are *made* wilderness, by the jar's intrusion into the landscape, its insistence on being staged and seen. The jar is a stage as well as occupying one (the hill), and like any stage moveable, in transit from one signification to another.

As the poem continues, the jar tames its wild audience. The wilderness rises to the occasion; it sprawls, like a carefree spectator, around the jar, »no longer wild.« But what is a wilderness once it is no longer wild? Perhaps an un-bewildered audience, arrested by the expectation of something about to happen; to sprawl, after all, is to spread or stretch in a careless manner. This sprawling attention continues even as wilderness settles down to watch the performance. As the hypnotic iambic tetrameter lines foreground chiming internal rhyme (»The jar was round upon the ground«), Stevens places us in the realm not just of nursery ditty but of the Russian formalists' *ostranenie* (defamiliarization).⁹ For from what perspective is a jar »tall«? Certainly not ours. But then scale itself is a trick of phenomenology; without a perceiver, nothing can be tall, or small, or large. Perhaps we, the bewildered reader, are inside the artful jar (thrust onstage?) looking out through its transparent curvature at the scene.

Enter metaphor: the jar is »of a port in air.« A port is a place where things load and unload – an etymological cargo of meanings – while Latin *portus*, which literally means a port or harbor, figuratively suggests a place of refuge or asylum. This »port of air« is a haven as well as a potential portal to somewhere beyond the poem's relentless circularity. In Late Latin, a port is also a warehouse – a *fundus*.¹⁰ But the poem does not explain *for whom* the jar is of a port of air – poet, wilderness, or reader. Unmoored from familiar coordinates, we may dock at this air-port in any way we wish. Stevens, in other words, keeps this port(al) ajar.

Stevens's now grandiose jar colonizes whatever it sees: »It took dominion everywhere.« Dominion is the right of uncontrolled possession, use and disposal. We ourselves are now the prop's property (Latin *dominium* »property, ownership,« from *dominus* »lord, master,« from *domus* »house«).¹¹ No longer merely the cynosure of the wilderness's gaze, the jar arrogates all it surveys – but from whose perspective?

9 Viktor Shklovsky, *Art as Technique* [1917], in: Lee T. Lemon and Marion J. Reiss (eds.), *Russian Formalist Criticism: Four Essays*, Lincoln, NE 1965, pp. 3–24.

10 For a theoretical account of the theatrical *Fundus* as opening up a »horizon of (re-)usage« see Sascha Förster's essay in the present volume.

11 The English word »dominion« is ghosted by the King James Version's rendition of Romans 6:9: »Knowing that Christ being raised from the dead dieth no more; death hath no more dominion over him« – famously echoed by Dylan Thomas's rapturous 1933 poem »And Death Shall Have No Dominion.«

Thanks to the rhetorical figure of prosopopoeia (or perhaps *prosopopoeia*), does the jar itself lord it over us, its subjects? Surely not. Rather, it is the poet's imaginative act of *placing* the jar »onstage« that appropriates Tennessee. In Heideggerian terms, the jar »stays« – detains and gathers – the world, binding earth and sky, mortal and divine. Heidegger's poetic image for this four-in-one manifold is that of *ringing*. As the jug jugs, or the jar jars, an entire phenomenological world rings into being.¹² Each thing does its own thing, dancing in the round. And since anecdotes are etymologically secret or private stories, it seems apposite to import Robert Frost's two-line riddle poem »The Secret Sits« into our Tennessean scene:

»We dance round in a ring and suppose,
But the Secret sits in the middle and knows.«¹³

At the center of a scene of art – a ring, a jug, a jar, an urn – lies the mystery of the void.

Abruptly Stevens brings us back to the titular jar's properties: »The jar was gray and bare.« Stevens, I think, conscripts an early meaning of »bare« as sheer, absolute – complete in itself. But as a phenomenological object of the gaze the jar cannot be complete in itself; nor both gray and bare, since in order for color to register someone or something must be looking at it. The poem's last two lines complete Stevens's vertiginous anecdote with something akin to Frost:

»It did not give of bird or bush,
Like nothing else in Tennessee.«

Having achieved thingness, the jar has (in Heidegger's own phrase) come into its own, manifesting itself as a stage of art.¹⁴ The jar tethers Tennessee, a United State of mind. Is the jar-thing, then, still the hand-prop originally placed in the landscape by the poem's speaker? Certainly the displaced or re-placed jar has undergone the staged journey with which I began. It is portable, handled, observed by a spectator.¹⁵

12 »The mirror-play of the worlding world, as the ringing of the ring, wrests free the united four [earth and sky, divinities and mortals] into their own compliancy, the circling compliancy of their presence. Out of the ringing mirror-play the thinging of the thing takes place.« Heidegger 2013 (note 8), p. 178.

13 Cited in Jonathan Culler, *Literary Theory: A Very Short Introduction*, Oxford 2011, p. 56.

14 Heidegger 2013 (note 8), p. 175.

15 »A prop can be more rigorously defined as a *discrete, material, inanimate object that is visibly manipulated by an actor in the course of performance*« (Sofer 2003 [note 3], p. 11). My definition has been much contested in subsequent prop studies; see, for instance, the essays in: Jane K. Curry (ed.), *The Prop's the Thing: Stage Properties Reconsidered*, Tuscaloosa, AL 2010; Eleanor Margolies, *Props*, London 2016; and Sophie Duncan, *Shakespeare's Props: Memory and Cognition*, New York / London 2019.

Moreover, its function has been displaced in Teague's sense. Instead of fulfilling its mundane function of containing jam or some other comestible, the jar is *a void that stays the world of the poem*.¹⁶ Like Van Gogh's painting of peasant shoes in Heidegger's famous account, the personified, wide-mouthed jar discloses a truth rather than standing for something else.¹⁷

Conceiving Stevens's anecdotal jar as a stage of art conjures to mind one undoubted inspiration for »Anecdote of the Jar:« John Keats's »Ode on a Grecian Urn« (1819), arguably the most famous ekphrastic poem in the English language. The first thing to notice is the wily preposition in the poem's title. Keats's encomium is not *to* the urn but *on* it (compare his »To a Nightingale,« »Ode to Psyche,« »To Autumn«). This sly substitution suggests an ode not only *about* a Grecian Urn but inscribed

upon that urn. And indeed the urn, which boasts painted pagan scenes of sacrifice and revelry, *is* a stage of and for art. Eschewing its practical function as a depository for human remains, the splendid urn is now a museum piece to be admired for its aesthetic properties. For the duration of the poetic event, urn and poem are artistic rivals in an ekphrastic *agon* – a theatrical scene of struggle (fig. 1).

As a theatricalized series of scene-paintings, Keats's urn incites the poet's erotic and metaphysical fantasies as he muses on the ancient Greek figures frozen in mid-action. Circling the urn, presumably on foot, the poet discovers the erotic pursuit of a shepherdess by a shepherd to the accompaniment of a second shepherd's pan-pipes. He also describes a stately procession to a temple by the inhabitants of a deserted town, lowng sacrificial heifer in tow. The poet idealizes the figures on the urn caught *in medias res*, especially the Arcadian lovers »[f]or ever panting, and forever young; /



1. Keats's drawing of the Sosibios vase (c. 1819)

¹⁶ »Poetry is the saying of the unconcealedness of what is.« Heidegger 2013 (note 2), p. 71.

¹⁷ »The art work lets us know what shoes are in truth.« Ibid., p. 35.

All breathing human passion far above.«¹⁸ The denizens on the urn have transcended the mortal world of human passion, which the poem characterizes as ceaseless thirst. On the urn's immortal stage, by contrast, passionate sexuality is all anticipation, no disappointment:

»Bold Lover, never, never canst thou kiss,
Though winning near the goal, yet do not grieve;
She cannot fade though thou hast not thy bliss,
For ever will thou love, and she be fair!«

And yet the poet's admiring but paradoxical epithet for the urn – »Cold Pastoral!« – recognizes that the art work cannot have it both ways. To achieve immortal perfection in art is to deny or asymptotically defer human warmth, feeling and erotic satisfaction, just as to plunge into the messy world of human passion is to forsake the dream of perfect transcendence. Keats, who never married his fiancée Fanny Brawne and died tragically young, never resolved this paradox in his own life.

Yet the poem insists on the urn's transcendent truth, leaving Keats's own psychosexual biography as penitence. Viewed from yet another angle, we can see the urn using the poet to animate its scenes, turning absorption into theatricality, tacitly conjuring both poet and reader into being for the duration of the poetic *event*. That is, this particular »stage« of art is temporal as well as spatial (Keats is, we might say, going through a stage). For the duration of the poem's recitation or silent reading, we enter Keats's imaginary museum, not unlike Tennessee, *from* somewhere else and on our way *to* somewhere else. By contrast, the speaker-poet remains contained inside his timeless poem, wedded to (im)mortality in the shape of the circular urn itself. »Thou, silent form, dost tease us out of thought / As doth eternity,« he concedes; the sibylline urn is the Secret that sits in the middle and knows. A »friend to man,« the urn counsels: »Beauty is truth, truth beauty« – a good persuasion, as Shakespeare's Lysander might say. Yet in a dramatic irony, the speaking urn's codicil suggests that some Frostian Secret is held back still: »that is all / Ye know on earth, *and all ye need to know*« (my italics). The poet imagines these words of consolation spoken in some future age, when Keats and his generation are long dead. But for the now of the poem, he is content to be the urn's medium and mouthpiece – unlike Stevens, who seems to have vacated the stage of art at the end of his poem (»Anecdote of the Jar« begins with an »I« that is never seen again), leaving his metaphysical jar »barely« there.

18 John Keats, Ode on a Grecian Urn, in: Susan J. Wolfson (ed.), *John Keats: A Longman Cultural Edition*, New York 2007, pp. 358–360.

Given the importance of being urns, or jars, or jugs, or hammers, or any of the other magnificent props considered in this collection, it seems fitting to close with Samuel Beckett's conflation of speaking subject and theatrical object. Beckett's grotesquely comic *Play* (1963) takes place in a Purgatorial space in which a man, his wife and his mistress have surrealistically fused with the gray urns that contain their posthumous remains. The three stage figures line up in a row facing the audience, urns touching, but because their heads are fixed none can hear nor even seems aware of the presence of the others. The trio are compelled by a harsh spotlight to recount the story of their sordid love triangle in torrents of words. Acting as inquisitor and master of ceremonies, the spotlight flicks from urn to urn, compelling involuntary speech from the protruding heads. Beckett blurs the boundary between objects and people: these characters are not figures in urns, but urn-figures. Stranded onstage with their necks held fast in their urn's mouth, these hackneyed characters must perform to the point of exhaustion – the final stage direction reads »Repeat play« – until the curtain. Beckett's omission of the definite article reminds us that theater is also playing, and we may take the title as an invitation to play along ourselves if we wish. Banal in content yet fascinating in execution, *Play* sculpts an unforgettable stage of art out of the stalest boulevard material. To circle back to our beginning: on and as a stage of art, the enigmatic prop seizes our collective imagination. And it is we who must complete its journey (at least for now) by choosing to end play.

Credits

1 [Wikimedia Commons](#)

Das Gewehr an der Wand in Tschechows Theaterstücken, der Hammer in mittelalterlichen Passionsspielen, der Schild im frühneuzeitlichen Turnier: Objekte begleiten und ermöglichen Handlungen, vor allem innerhalb einer Inszenierung durch Akteur*innen auf einer ›Bühne‹ und vor einem Publikum. Dieser Zusammenhang wurde bisher vornehmlich von der Requisitenforschung in den Theater- und Filmwissenschaften erkannt und hinterfragt. Stand dabei zunächst der semiotische Charakter von Requisiten im Vordergrund, so wurden in den letzten Jahren zunehmend auch ihre Materialität und ihre Bedeutung als eigenständige Akteure thematisiert. Der Band setzt hier an und versucht, das Potential der Kunstgeschichte und des kunsthistorischen Instrumentariums aufzuzeigen sowie eine Perspektivenerweiterung im Dialog mit den anderen wissenschaftlichen Disziplinen mitzutragen.

Die Beiträge des Bandes kreisen um die Materialität und Medialität der Requisiten, ihre Produktionsästhetik, ihre räumliche Inszenierung und die Bühnen, auf denen diese stattfindet, aber auch – ausgehend von der Rezeptionsästhetik – um ihr Verhältnis zu den Betrachter*innen. Es werden sowohl Objekte, die in theatralen Kontexten Verwendung fanden, untersucht als auch Darstellungen ihrer performativen Nutzung; neben realen Orten geraten imaginative Bühnen, etwa solche in Gemälden und Texten, in den Blick; und darüber hinaus finden Aufbewahrungsorte wie der Fundus und das Museum Berücksichtigung, in denen Requisiten auf ganz eigene Art inszeniert und als Protagonisten ihrer eigenen Geschichte in Erscheinung treten.

Mit Beiträgen von Max Böhner, Sascha Förster, Stefan Heinz, Michael Kleine, Antje Krause-Wahl, Roman Lemberg, Kathi Loch, Joanna Olchawa, Thomas Pöpper, Julia Saviello, Astrid Schenka, Andrew Sofer, Miriam Volmert und Birgit Wiens

ISBN 978-3-942919-14-2