

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 Ausweitungsversionen 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 ›Requits‹ nicht fremd, auch wenn er bisher eher beiläufig fiel. Kunstvoll in Stillleben 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 Requisites 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 Konnotationsfelder 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 Früchtel (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.