

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 Performancetheater 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 neuerem 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 Perceval's 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 Theaterelementen, -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 Bliedernicht / 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 Theaterrahmen 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

Birgit Wiens, *Wie Dinge ›zum Auftritt‹ kommen: Inszenierte Objekte im Spannungsfeld zwischen Bühne, Theaterfundus, Ausstellung und Alltagswelt*, in: *Requisiten. Die Inszenierung von Objekten auf der ›Bühne der Kunst‹*, hg. von Joanna Olchawa und Julia Saviello, Merzhausen: ad picturam 2023, <https://doi.org/10.11588/arthistoricum.1186.c16891>