

Astrid Schenka

Performative Perspektiven auf Objekte. Eine theaterwissenschaftliche Annäherung an Requisiten

Zum Begriff

In einer Theateraufführung vorkommende Objekte¹ werden oft unter dem Oberbegriff ›Requisit‹ subsumiert. Eine Ausnahme bilden Aufführungen aus dem Bereich des Objekt-, Figuren- oder Puppentheaters. Der Theaterwissenschaftler Manfred Brauneck zum Beispiel definiert Requisiten als »[a]lle beweglichen Gegenstände (einschließlich Speisen und Getränke), die die Darsteller für ihr Spiel auf der Bühne brauchen«.² Diese Definition ist bereits Resultat einer spezifischen Auffassung von Theater – und von inszenierten Objekten und ihrer Wahrnehmung. In einer Aufführung wahrnehmbare Objekte als Requisiten zu bezeichnen, ordnet sie unter, reduziert sie zu Hilfsmitteln und definiert sie funktional. Damit einher geht eine Reduktion ihrer ästhetischen Qualitäten, ihrer spezifischen Materialitäten: Beschaffenheit der Oberflächen, Gerüche, Farben, Klänge, eigentümliche Bewegungsweisen oder Reflexionen, um nur einige zu nennen, werden vernachlässigt; über den konkreten Kontext ihres Auftretens hinausgehende Assoziationen werden erschwert. Andere Disziplinen, unter anderen die Kunstgeschichte, haben den Begriff ›Requisit‹ für die Besprechung von Artefakten übernommen und auch im umgangssprachlichen Gebrauch findet sich das Wort. Was genau also bezeichnet der Begriff ›Requisit‹? In

-
- 1 Objekt, Ding, Artefakt, Gegenstand – mit der Wortwahl verbinden sich bereits viele Vorannahmen. Ich verwende wo immer möglich Objekt, schließe damit aber weder automatisch Dimensionen des Dinghaften aus noch eine strenge Subjekt-Objekt-Dichotomie ein.
 - 2 Manfred Brauneck, Requisiten, in: ders. und Gérard Schneilin (Hg.), *Theaterlexikon*, Bd. 1: *Begriffe und Epochen, Bühnen und Ensembles*, Hamburg 2001, S. 839. Die zitierte Publikation verwendet das generische Maskulinum.

welchen Kontexten wird er verwendet und welche kann er generieren? Wann und wie werden Objekte zu Requisiten? Wann kann sich der Blick auf ein Objekt über seine Wahrnehmung als Requisit hinaus öffnen? Und welche Aspekte eines Objekts übersieht die Bezeichnung als Requisit vielleicht? Im Folgenden soll sich diesen Fragen aus theaterwissenschaftlicher Perspektive genähert werden.

Als Untersuchungsgegenstand ist der Begriff ›Requisit‹ bisher unzureichend in den Fokus genommen worden. Die theaterwissenschaftlichen Lexika erwähnen ihn nur nebenbei als Fachterminus.³ Eine der wenigen Studien, die sich ausschließlich und auch namentlich dem Requisit widmet, ist Andrew Sofers *The Stage Life of Props* (2003). In den vergangenen Jahren haben die Begriffe ›Objekt‹ und ›Ding‹ allerdings eine Konjunktur erfahren, die zu neuen Publikationen führte. Diese beschränken sich nicht auf das Requisit, aber Aussagen zum Kunstkontext lassen sich übertragen. Für den Bereich des Theaters ist beispielsweise Kathi Lochs Publikation *Dinge auf der Bühne* (2009) zu nennen, und die neue Einführung in die *Aufführungsanalyse* (2017) von Christel Weiler und Jens Roselt beinhaltet einen ausführlichen Abschnitt zu Requisiten und Objekten auf der Bühne. Die Konjunktur des *New Materialism* in den vergangenen Jahren bezeugt das verstärkte Interesse an Objekten. Über die Diskussion der Dichotomie von Ding und Objekt hinausgehend versuchen Ansätze wie etwa die *Object-Oriented Ontology* (OOO) die unbestimmbaren und eigentümlichen Dimensionen von Objekten begrifflich einzufangen und methodisch produktiv zu machen. Interessanterweise zeichnen sich diese Ansätze trotz ihres posthumanistischen, anti-anthropozentrischen Zugriffs durch eine besondere Betonung der performativen Dimension von Objekten aus, gleichwohl sie mit anderen Begrifflichkeiten operieren. Wie passen also OOO und performativitätstheoretische Perspektiven und Ansätze zusammen? Aus den genannten Abhandlungen sollen in Folge einige Punkte zum Requisit und zur Wahrnehmung von Objekten vorgestellt werden.

Der Begriff ›Requisit‹ stammt vom lateinischen *requisitar / requisitum* und kann übersetzt werden als »Bedürfnis, Notdurft, Erfordernisse, Notwendigkeiten«. Diese Übersetzungen werfen neue Fragen auf: notwendig und erforderlich wozu und für wen? Der englische Begriff *prop* hingegen verweist als Kurzform von *stage property* (Besitz, Eigentum) auf eine andere Art Abhängigkeitsverhältnis. *Props* und Requisiten scheinen ›nicht einfach so‹ auf der Bühne sein zu können – sie müssen (zu) jemandem oder etwas gehören und / oder notwendig oder erforderlich für jemanden

3 Auch Kathi Loch weist in ihrer umfangreichen Studie zu Dingen auf der Bühne darauf hin, wie sehr die Dingforschung insbesondere für Objekte auf der Bühne ein Desiderat darstellt. In den vergangenen Jahren hat sich das freilich verändert, eine konkrete Besprechung des Requisits steht aber noch aus. Vgl. Kathi Loch, *Dinge auf der Bühne. Entwurf und Anwendung einer Ästhetik der unbelebten Objekte im theatralen Raum*, Aachen 2009.

sein. Diese etymologischen Wurzeln verweisen auf eine wichtige Funktion (Notwendigkeit, Erfordernis) des Requisites, während im alltäglichen Sprachgebrauch und vielen Analysen dem Requisite maximal die Rolle eines Beiwerks oder Zusatzes als Teil der Ausstattung zugewiesen wird; Requisiten sind dann Nebensachen.⁴ Als *terminus technicus* sind mit Requisiten diejenigen Ausstattungsgegenstände für das Theater gemeint, welche »kleiner als ein Möbelstück [sind], Kostüme oder Schmuck nur dann, wenn sie nicht am Körper getragen werden«. ⁵ Zu Requisiten gehören beispielsweise oft auch Waffen und Pyroeffekte, ebenso wie Nebel und Schnee bis hin zu kleinen Fahrzeugen und Tieren. Im klassischen Stadttheaterbetrieb führt das übrigens immer mal wieder zu Auseinandersetzungen in der Frage, welches Objekt in welchen Zuständigkeitsbereich fällt. Hier geht es nicht darum zu bestimmen, was genau die Funktion eines Gegenstands ist, sondern vor allem um die Frage, wer sich um dessen Beschaffung, Bereitstellung und Pflege kümmert.

Andrew Sofer folgt in seiner Publikation *The Stage Life of Props* (2003) einer ähnlichen Ausgangsdefinition. Dem *Oxford English Dictionary* folgend ist ein *prop* zunächst: »(a)ny portable article, as an article of costume or furniture, used in acting a play: a stage requisite, appurtenance, or accessory.«⁶ Auch wenn diese Definition sich dezidiert auf eine Aufführung bezieht (»acting a play«), so ist die Verwendung des Begriffs *prop* in der Literaturwissenschaft ebenso üblich für die Bezeichnung von Objekten und deren Analyse in Texten für das Theater. Darin offenbart sich eine spezifische und immer noch weit verbreitete Auffassung von Theater und Aufführungen, nämlich eine, die den Theatertext mit der Aufführung desselben gleichsetzt. ›Theater‹ oder ›Performance‹ wird dann meist als Sammelbegriff verwendet für sowohl den Text als auch seine ›Verkörperung‹ auf der Bühne. Der Schädel in Shakespeares Text *Hamlet* wird demnach in seiner Funktion und Wirkung gleichgesetzt mit einem verwendeten Schädel in einer Aufführung von Shakespeares Text *Hamlet*. Es wird implizit unterstellt, die Wirkung auf Lesende und Zuschauende sei dieselbe, mehr noch: Die Wirkung auf den*die Rezipient*in gerät meist gar nicht in den Fokus. Auch die Aufführung wird als Text behandelt und die darin vorkommenden Objekte werden einer semiotischen Analyse unterzogen. Die Möglichkeit einer Differenz zwischen beiden Bereichen – Text und Bühne –, die Möglichkeit sowohl der Analyse spezifischer literarischer Aspekte in der Beschreibung wie vor allem der besonderen aufführungsbezogenen Qualitäten wird somit negiert. Das spezifische

4 Auf diesen Widerspruch verweisen auch: Christel Weiler und Jens Roselt, *Aufführungsanalyse. Eine Einführung*, Tübingen 2017, S. 154. Den Begriff der Nebensache entlehne ich bei ihnen.

5 Hier zitiert nach <https://de.wikipedia.org/wiki/Requisite> [letzter Zugriff: 02.10.2021].

6 Andrew Sofer, *The Stage Life of Props*, Ann Arbor, MI 2003, S. 1.

Potential von Aufführungen, ihre Performativität, ebenso. Hier zeigt sich wiederum, wie eng die Art des Sprechens über Objekte auf der Bühne mit einem bestimmten Verständnis von Theater und den performativen Künsten zusammenhängt. Das Wissen darum ist wichtig für die Einordnung von Sofers Untersuchung, aus der ich zwei zentrale Aspekte herausgreifen möchte.⁷ Zum einen ist Sofers Text vor allem und zuerst ein Plädoyer für die performativen Dimensionen des Requisites, auch wenn er dafür andere Begrifflichkeiten verwendet. Er fragt in seiner Einleitung nach den Eigenschaften von *props*, die diese nicht schon in den dramatischen Texten haben, sondern erst in einer Aufführung annehmen. Es geht um:

»[...] the power of stage objects to take on a life of their own in performance. Text-based scholars, who tend to dismiss objects as at best embodied symbols or at worst as plot devices, have largely neglected this phenomenon – that is, when objects penetrate the critical radar at all. Invisible on the page except as textual signifiers, props seduce our attention in the playhouse as they become drawn into the stage action and absorb complex and sometimes conflicting meanings. By definition, a prop is an object that goes on a journey; hence props trace spatial trajectories and create temporal narratives as they track through a given performance. My first aim in this study is to restore to the prop those performance dimensions that literary critics are trained not to see.«⁸

Auffällig ist, dass Sofer, sobald er die »performance dimensions« erwähnt, von »stage objects« spricht und nicht mehr von *props*. Ihm geht es darum, dass Objekte, neben ihren möglichen Funktionen als Metapher, Symbol oder anderem in dramatischen Texten noch eine zusätzliche Kraft, noch zusätzliche Eigenschaften im Rahmen von Aufführungen besitzen und erlangen. Zu diesen Eigenschaften gehören

»[...] not only the three-dimensionality of objects as material participants in the stage action, but the *spatial* dimension (how props move in concrete stage space) and the *temporal* dimension (how props move through linear stage time). Although these are the dimensions that allow the object to mean in performance, they are precisely those liable to drop out of sight when the prop is treated as a textual rather than as a theatrical phenomenon.«⁹

7 Hinzuweisen ist an dieser Stelle auf Sofers scharfe begriffliche Trennung zwischen »theater« und »drama« (»theater« hier in der deutschen Verwendung des Begriffs »Theater«, der jede Art von Aufführung meint, und »drama«, das sich ausschließlich auf den Text bezieht). Ebd., S. 204, Anm. 1.

8 Ebd., S. 2.

9 Ebd., Kursivierung im Original.

Was genau meint er aber damit? Sofer zielt nicht nur darauf ab zu betonen, dass *props* in Aufführungssituationen eben dreidimensional und real vor unseren Augen stehen, anstatt nur als Wort im Text wahrgenommen zu werden, was eine (größere?) Imaginationsleistung von uns erfordern mag. Sofer verweist zudem auf ihre »*spatial performance*«¹⁰ und »*temporal dimensions*«¹¹. Ihm geht es nicht allein darum, auf eine Art »phänomenales Bühnendasein«¹² von Objekten hinzuweisen. Er interessiert sich besonders für ihre spezifischen dramaturgischen Funktionen und bezeichnet sie als eine Art von Zeitmaschinen: »As material ghosts, stage props become a concrete means for playwrights to animate stage action, interrogate theatrical practice, and revitalize dramatic form.«¹³ Requisiten spricht Sofer die Möglichkeit und Funktion zu, konstitutiver Teil von Handlungen zu sein. Kurz: Er plädiert dafür, dass in der Beschäftigung mit Requisiten nicht nur deren semiotische, sondern auch ihre performative und materielle Dimension Beachtung finden müssen.

Der zweite zentrale Aspekt in Sofers Untersuchung ist die Frage nach der Konsequenz dieser Forderung für seine Arbeit. Im weiteren Verlauf seiner Studie scheint er trotz der Betonung der performativen Dimensionen eines Requisits auf den ersten Blick dann doch nur wieder eine textzentrierte Analyse vorzunehmen.¹⁴ Hier sieht sich Sofer einem Grundproblem der Theaterwissenschaft gegenüber – ihrem ephemeren Gegenstand und der Schwierigkeit der Analyse historischer Aufführungen. Sofer übernimmt die Methode der »production analysis« von Judith Milhous und Robert D. Hume, eine kritische Methode, genannt »*producible interpretation*«,¹⁵ die es erlauben soll, die (historischen) Aufführungsgeschichte(n) dramatischer Texte zu analysieren.¹⁶ Dabei werden neben einer Textanalyse auch die Details der Aufführungen, wie Besetzung, Bühnenbild, zeitgeschichtlicher Kontext und die Rezeption in den Blick genommen. Sofers Studie erprobt diese Methode nach einer kurzen theoretischen Kontextualisierung in der Einleitung anhand mehrerer Beispiele. Während sein Buchtitel Auskunft über das Bühnenleben von Requisiten verspricht, nimmt Sofer also vor allem erweiterte Textanalysen vor, die einen Schwerpunkt auf Requisiten legen. Sofer interessiert sich für »*performance as an aid to textual*

¹⁰ Ebd., Kursivierung im Original.

¹¹ Ebd., Kursivierung im Original.

¹² Weiler / Roselt 2017 (Anm. 4), S. 155.

¹³ Sofer 2003 (Anm. 6), S. 3.

¹⁴ So konstatiert es beispielsweise auch Loch 2009 (Anm. 3), S. 51.

¹⁵ Sofer 2003 (Anm. 6), S. 6. Vgl. Judith Milhous und Robert D. Hume, *Producible Interpretation: Eight English Plays, 1675–1707*, Carbondale, IL 1985, S. 10.

¹⁶ Zur Performativität von literarischen Texten siehe: Erika Fischer-Lichte, *Performativität. Eine Einführung*, Bielefeld 2012, S. 135–145.

interpretation«.¹⁷ Für die Analyse einer Begegnung mit tatsächlichen Objekten, auf der Bühne, im Archiv oder im Museum, ist diese Herangehensweise nur wenig hilfreich. Für eine Aufwertung des Requisites leistet er aber sicherlich einen wichtigen Beitrag.

Objekte, Aufführung, Performativität

Aus der Perspektive der heutigen Theaterwissenschaft erscheint Sofers Forderung, die performative Dimension von Objekten anzuerkennen, als Selbstverständlichkeit. Sofers Untersuchung (2003) fällt in eine Periode, in der seit den 1990er Jahren mehrere verschiedene Studien¹⁸ aus verschiedenen Perspektiven versuchten, aufführungsbezogene Kriterien zu formulieren, die über die semiotischen und hermeneutischen Ästhetiken hinausgingen. Neben einer klaren Definition von ›Aufführung‹ entwickelte Erika Fischer-Lichte 2004 in Anlehnung an John L. Austins Sprechakttheorie ihre Ästhetik des Performativen und definierte den Begriff wie folgt: »Der Begriff des Performativen bezeichnet die Eigenschaft kultureller Handlungen, selbstreferenziell und wirklichkeitskonstituierend zu sein.«¹⁹ Als Aufführung bezeichnet sie ein Ereignis, bei dem zwei verschiedene Gruppen (Agierende und Zuschauende, wobei die Rollen innerhalb einer Aufführung wechseln können) in zeitlicher und leiblicher Ko-Präsenz gemeinsam eine Situation erleben. Hierbei wird nicht eine bereits gegebene Bedeutung einfach nur übermittelt, sondern die Aufführung bringt »die Bedeutungen, die sich in ihrem Verlauf von den einzelnen Teilnehmern konstituieren lassen, allererst hervor«.²⁰ Aufführungen zeichnen sich zudem aus durch ihre Unvorhersehbarkeit und ihre Ambivalenzen.

17 So lautet Sofers Angabe auf seiner personalisierten Website des Morrissey College of Arts and Sciences am Boston College: <https://www.bc.edu/bc-web/schools/mcas/departments/english/people/faculty-directory/andrew--sofer.html> [letzter Zugriff: 15.01.2022].

18 Neben Andrew Sofer sind hier für den Bereich der Theaterwissenschaft beispielhaft zu nennen: Hans-Thies Lehmann, *Postdramatisches Theater*, Frankfurt am Main 1999; Loch 2009 (Anm. 3); Meike Wagner, *Nächte am Puppenkörper. Der mediale Blick und die Körperentwürfe des Theaters*, Bielefeld 2003; Erika Fischer-Lichte und Christian Wulf (Hg.), *Theorien des Performativen*, Berlin 2001; Laurie Beth Clarke, Richard Gough und Daniel Watt (Hg.), *On Objects, Themenheft von Performance Research 12* (2007), Nr. 4; Marlis Schweitzer und Joanne Zerdy (Hg.), *Performing Objects and Theatrical Things*, Basingstoke 2014.

19 Erika Fischer-Lichte, Performativität/performativ, in: dies., Dorisch Kolesch und Matthias Warstat (Hg.), *Metzler Lexikon Theatertheorie*, Stuttgart 2014, S. 251–258, hier S. 251. Vgl. hierzu auch: dies., *Ästhetik des Performativen*, Frankfurt am Main 2004; dies. 2012 (Anm. 16).

20 Erika Fischer-Lichte, Aufführung, in: dies. / Kolesch / Warstat (Anm. 19), S. 15–26, hier S. 16. Die zitierte Publikation verwendet das generische Maskulinum.

»Die Performativität einer Aufführung besteht gerade darin, dass sie die Aufmerksamkeit des Wahrnehmenden nicht auf die Zeichenhaftigkeit der auftretenden Person und auftauchenden Objekte lenkt, sondern auf ihre je spezifische Phänomenalität.«²¹

Eine Theorie des Performativen vermag die aufführungsbezogenen Aspekte, auf die Sofer hinweist, zu fassen und etabliert zudem eine produktive Methode zu deren Analyse. Mit dieser Definition von Performativität im Blick tragen die Theaterwissenschaftler*innen Christel Weiler und Jens Roselt eine Reihe an Funktionen von Requisiten zusammen, die für eine Analyse in den Blick geraten können. Sie verweisen auf die (1) semiotische Dimension von Requisiten und Objekten als Träger von Bedeutungen, wobei Letztere im Laufe einer Inszenierung variieren könnten. So kann dann ein Tisch zum Bett oder ein Gurkenglas zu Hamlet werden. Des Weiteren könnten Objekte (2) Figuren charakterisieren und zu »Identitätsmarkern«²² werden. Dieser Aspekt der Wissensgenerierung gilt im Übrigen nicht nur für Zuschauende, sondern auch für die Darsteller*innen:

»Requisiten spielen nicht nur bei der Wahrnehmung einer Figur durch das Publikum eine wichtige Rolle, sondern auch bei deren Entwicklung durch die Schauspielerinnen und Schauspieler bei den Proben. Die Auswahl von Requisiten sowie die Einübung ihres Gebrauchs und ihrer Handhabung tragen dazu bei, die Körperlichkeit und die Bewegungsweisen einer Figur zu ermitteln. Dabei wird herausgefunden, wie sich jemand den Dingen nähert, sie selbstverständlich benutzt oder befremdet anfasst.«²³

Requisiten und Objekte könnten weiterhin (3) durch ihre Auswahl und Anordnung Handlungen lokalisieren und (4) als Symbole verwendet werden. Zudem schreiben Weiler und Roselt Objekten im Theater zu, eine dramaturgische Funktion übernehmen (5), bestimmte Erwartungen wecken (6) oder Irritationen auslösen (7) zu können.²⁴

Eine zusätzliche ›Funktion‹ gewinnen Objekte, wenn sie als den auftretenden Menschen gleichgestellte Akteur*innen in Erscheinung treten. Das betrifft nicht nur

²¹ Fischer-Lichte 2014 (Anm. 19), S. 257. Die zitierte Publikation verwendet das generische Maskulinum.

²² Loch 2009 (Anm. 3), S. 148.

²³ Weiler / Roselt 2017 (Anm. 4), S. 156.

²⁴ Vgl. ebd., S. 161–169.

Inszenierungen aus dem Bereich des Objekt- und Figurentheaters,²⁵ sondern auch jene Theateraufführungen, die Objekte auf besondere Weise in die Zentren der Wahrnehmung stellen. Hier haben die verwendeten Objekte keine augenscheinliche oder eindeutige ›Funktion‹; es bleibt unklar, was sie und ihr Einsatz ›bedeuten‹. Die Zuschauenden sind auf sich selbst zurückgeworfen in ihrer Begegnung mit den jeweiligen Objekten und deren Bewegungen; deren spezifische Materialität kommt zum Tragen. Materialität ist hierbei nicht mit Material gleichgesetzt. Der Begriff bezieht sich nicht auf die »allgemeine Charakteristik der für eine Inszenierung ausgewählten Theatermittel, sondern auf ihre spezifische Verwendung und Wahrnehmung im Prozess der Aufführung«.²⁶ Die Materialität eines wahrgenommenen Gegenstands, eines Körpers, eines Geräuschs usw. steht dabei immer in einem Spannungsverhältnis zu seiner Referentialität. Beides ist gleichzeitig möglich. Der Begriff Materialität bezieht sich klar auf die performative Dimension: »Die spezifische Materialität lässt den Gegenstand für die Dauer seiner Wahrnehmung in seinem phänomenalen, selbstreferenziellen So-Sein hervortreten.«²⁷ Die entsprechenden Aufführungen erlauben es, dass die sinnlichen Qualitäten eines Objekts in den Vordergrund treten, nicht allein dessen Zweck oder Zeichenhaftigkeit. Wir richten unseren Fokus auf die Beschaffenheit, die Struktur, Farbigkeit, Art des Bewegens, auf seinen Klang oder mögliche Opazität und vieles mehr. Auch ein Objekt, das wir bereits aus unserem Alltag zu kennen meinen, kann so abseits seiner Funktionalität und vertrauten Eigenschaften völlig unerwartet und neu erscheinen.

Und es geschieht noch etwas Anderes. Diese Objekte agieren nicht innerhalb einer starren Subjekt-Objekt-Hierarchie. Es ist nicht deutlich, dass sie einem handelnden Subjekt zugeordnet beziehungsweise untergeordnet sind. Das bewirkt, dass unsere Aufmerksamkeit nicht eindeutig gelenkt wird, auf ein Zentrum, eine Figur, eine Aktion oder auf eine bestimmte Funktion des Objekts. Diese Objekte erhalten sich eine gewisse Autonomie. Das ›Potential‹, die Möglichkeit, auf diese Weise wahrgenommen zu werden, wohnt jedem Objekt inne. Ermöglicht, unterstützt, als Option eröffnet, wird dies aber durch die spezifische Anordnung aller Elemente einer Aufführung. Die vorschnelle Einordnung und Bezeichnung eines Objekts als Requisit im bisherigen Verständnis können den Blick auf dieses Potential verstellen.

²⁵ Zur begrifflichen Differenz von Objekt-, Figuren- und Puppentheater siehe: Astrid Schenka, *Aufführung des offenen Sichtlichen. Eine Poesie des Mechanischen im zeitgenössischen Theater*, Bielefeld 2020, S. 32–36.

²⁶ Sabine Schouten, Materialität, in: Fischer-Lichte / Kolesch / Warstat 2014 (Anm. 19), S. 205–207, hier S. 205.

²⁷ Ebd.

Für das Theater erscheint das einleuchtend. Wie kann das auf Objekte außerhalb des Theaters bezogen werden? Wie verhält es sich beispielsweise mit Objekten in Museen, Archiven, in Ritualen oder mit Alltagsobjekten? Auch im Museum, in einer Sammlung, in Ausstellungen, in der Begegnung mit Exponaten eines Archivs handelt es sich um meist inszenierte oder strukturierte Anordnungen zur Wahrnehmung und Aufmerksamkeitslenkung. Sie alle stellen eine Anordnung von Objekten in einem spezifischen Kontext dar. Und dieser Kontext bestimmt, auf welche Weise wir einem Objekt begegnen, und er lenkt unseren Wahrnehmungsvorgang gleichermaßen mit. Verschiedene Kontexte – auch kulturelle und historische – lassen uns ein Objekt je verschieden wahrnehmen. Hier kann man ebenso von einer performativen Dimension der Wahrnehmung von Objekten sprechen. Ein Akt oder ein Prozess gilt dann als performativ, wenn er »selbstreferenziell und wirklichkeitskonstituierend« ist.²⁸ Akteur*innen und Objekte können »in ihrer Präsenz«²⁹ erfahren werden. Die Wahrnehmung dieser sinnlichen Qualitäten von Objekten ist dabei nicht in Opposition zu Prozessen von Bedeutungserzeugung zu sehen – beides kann ineinander übergehen oder sich gegenseitig auslösen.³⁰ Dann lesen wir beispielsweise eine im Museum ausgestellte Krone nicht zuerst als Zeichen für Status und Wohlstand seiner Trägerin oder seines Trägers, sondern sind vielleicht zuerst überwältigt von den Lichtreflexionen der verwendeten Edelsteine oder eingeschüchtert von der Härte des Materials (wie zum Beispiel bei der *Stählernen Krone*). Die Art der Präsentation ist dabei nicht nebensächlich. Betreten wir einen Ausstellungsraum, in dem eine solche Krone auf einem Podest, hinter Glas, besonders ausgeleuchtet, vielleicht zentral im Raum oder hinter einer Absperrung positioniert ist, wird das unsere Wahrnehmung beeinflussen. Auch der Grad unseres Vorwissens über das entsprechende Objekt oder die Situation, in der wir diesem begegnen, spielt eine Rolle. Letztlich haben alle Situationen das Potential, eine performative Dimension in der Wahrnehmung von Objekten zu ermöglichen, zu verstärken oder zu verringern.

Objekte und die Object-Oriented Ontology (OOO)

Eine andere Perspektive für die Erklärung der spezifischen Wahrnehmung und Wirkung von Objekten soll kurz vorgestellt und auf ihre Praktikabilität für die Analyse

²⁸ Fischer-Lichte 2012 (Anm. 16), S. 134. Vgl. hierzu auch: dies. 2004 (Anm. 19); dies. 2014 (Anm. 19), S. 251–258.

²⁹ Fischer-Lichte 2014 (Anm. 19), S. 257.

³⁰ Vgl. ebd.

von Objekten und Objektbegegnungen befragt werden. Das seit einigen Jahren vermehrte Interesse an Objekten und die Häufung neuer Herangehensweisen ist auch als Interesse an der Materialität von Objekten zu interpretieren; eine Fokussierung auf ihre Wahrnehmung. Neben dem *New Materialism* (etwa Donna Haraway, Karan Barad, Jane Bennett) mit einem Fokus auf Materialität sowie den erneuten Debatten zur Intermaterialität (Thomas Strässle)³¹ schaut die Theaterwissenschaft in den vergangenen Jahren vor allem in Richtung der *Object-Oriented Ontology*, kurz: OOO.³² Diese Vertreter*innen,³³ allen voran Graham Harman, sehen sich teilweise nicht dem *New Materialism* zugehörig, sondern verstehen sich vielmehr als Teil des *Spekulativen Realismus*.³⁴ Sie arbeiten an einer »non-human phenomenology«. Innerhalb dieser ist alles *object*. Objekt ist nicht limitiert auf Materielles, sondern wird eher verstanden als im philosophischen Sinne des deutschen Begriffs ›Gegenstand‹. Dazu gehören auch Pflanzen, Tiere, Menschen, ein Sachverhalt oder Ereignis. Ganz typisch für Ontologien – denn so steht es im Namen – geht es um Entitäten.

Diese Setzung scheint den Sachverhalt zunächst zu verkomplizieren. Ihre Produktivität liegt aber in mindestens zwei Punkten: (1) Die Objekt-Subjekt-Spaltung scheint dabei zunächst aufgehoben und damit auch jede wertende Subjekt-Objekt-Hierarchie. Das erlaubt aus theoretischer Perspektive einen Blick auf Objekte ohne eine von vornherein hierarchisierende Verbindung zum Menschen. Allerdings fällt Harman in der Diskussion um Leben und Sterben von Objekten gleichwohl zurück in diese Dichotomie, noch dazu, ohne Kriterien für die beiden Kategorien zu benennen.³⁶ Der zweite Punkt (2) betrifft die Frage nach ›Realität‹ und die Aufhebung der damit einhergehenden Kategorisierungen. Mit der damit verbundenen Frage: ›Was gibt es wirklich, was nicht?‹ werden insbesondere ›Gegenstände‹ aus dem Bereich der

31 Thomas Strässle, Christoph Kleinschmidt und Johanne Mohs, *Das Zusammenspiel der Materialien in den Künsten. Theorien – Praktiken – Perspektiven*, Bielefeld 2013.

32 Vgl. Katharina Hoppe und Thomas Lemke, *Neue Materialismen zur Einführung*, Hamburg 2021, S. 25.

33 Zu den wichtigsten Vertreter*innen der OOO zählen Graham Harman, Levi Bryant, Timothy Morton und Ian Bogots.

34 Vgl. u. a. Graham Harman, *Object-Oriented Ontology. A New Theory of Everything*, Ann Arbor, MI 2018, S. 258. Übersichtsarbeiten wie beispielsweise Hoppe / Lemke 2021 (Anm. 32) ordnen die OOO dennoch dem *New Materialism* zu. Der Begriff *Spekulativer Realismus* geht zurück auf einen Workshop am Londoner Goldsmith College im Jahr 2007 und versammelt seitdem eine heterogene Gruppe von Texten und Autor*innen, die aus verschiedenen Perspektiven gegen das Konzept des Korrelationismus, den »Todfeind«, wie Harman ihn in einem Essay bezeichnet. Graham Harman, *The Well-Wrought Broken Hammer: Object-Oriented Literary Criticism*, in: *New Literary History* 43 (2012), Nr. 2, S. 183–203.

35 Timothy Morton, *Realist Magic: Objects, Ontology, Causality*, Ann Arbor, MI 2013, S. 37.

36 Vgl. Hoppe / Lemke 2021 (Anm. 32), S. 36–38.

Kunst auf- oder abgewertet. Etwas, das nicht ›real‹ ist, wird dann als weniger wertig kategorisiert. Analysen der OOO sehen das anders:

»The difference between a horse, an imaginary horse, and a unicorn is not that the former ›inheres‹ in matter and the latter two do not. Instead, the difference is that the real horse has a different form from the imaginary horse, and certainly a different one from the unicorn.«³⁷

Wichtigster Grundsatz der OOO ist, dass jedes Objekt autonom ist und sich einer vollständigen Beschreibung oder Zugänglichkeit entzieht. Objekte sind demnach nicht vollständig ›lesbar‹ oder zu entziffern, weder über eine Zerlegung in ihre kleinsten Teile, in ihre Stofflichkeit, noch über ihre Wirkung und Effekte. Schon diese kurzen Eckpunkte der OOO geben Raum für Kritik. Eine betrifft den Aspekt der Ontologie. Der Untertitel eines von Harmans Büchern – »A New Theory of Everything« – offenbart es: Hier geht es um nichts Anderes als »Alles«. Darin formuliert die OOO dann auch einen gewissen Anspruch auf Allgemeingültigkeit. Zugegeben: Als methodischer Kniff, der es schafft, sehr viele existierende Ausführungen und Theorien zu Objekten – und seien sie noch so verschieden – mit einer Theorie darstellbar zu machen und zu vergleichen, ist die OOO unschlagbar. Und sie erlaubt auf diese Weise und mithilfe ihrer Kategorien vielleicht neues Licht auf diese Texte zu werfen und neue Perspektiven zu erörtern. In der Anwendung der Theorie auf tatsächliche Aufführungen, auf Objekte, insbesondere jene aus dem Kunstkontext, bleiben die Ausführungen aber sehr unklar. Dabei pflegt die OOO eine enge Verbindung zu ästhetischen Fragen. So sei ein ästhetisches Verständnis von Objekten und Kommunikation zwischen Objekten überhaupt der einzige Weg, die »erste Philosophie«,³⁸ um sich ihnen zu nähern und um die Grenzen der eigenen Erkenntnis aufzuziehen. Die dabei erstellten Beschreibungen erinnern stark an Begriffe aus der Theaterwissenschaft, ohne dass diese aber verwendet werden. Harman verwendet und konnotiert beispielsweise – in Opposition zu Michael Fried – den Begriff Theatralität positiv. Ein klassisches Beispiel für einen theatralen Effekt ist für ihn die Metapher. Er führt die Aussage »Ein Lehrer ist wie eine Kerze« an. Hieraus entstünde durch die spezielle Anordnung – Inszenierung der Worte als Sprachbild – ein neues Objekt, das erst in der Wahrnehmung entsteht. Diesen Prozess nennt Harman »ästhetische

³⁷ Harman 2018 (Anm. 34), S. 258.

³⁸ Graham Harman, *Aesthetics as First Philosophy: Levinas and the Non-Human*, in: *Naked Punch* 9 (2007), S. 21–30. Oder ders. 2018 (Anm. 34), S. 260.

Erfahrung«.³⁹ Diese ist für die OOO ein wichtiger »non-literal access to the object«.⁴⁰ Es scheint Harman um eine ›Übersetzungs-«, oder ›Transferleistung‹ zu gehen, die imaginative (kreative?) Aktivität erfordert. Ein Kunstwerk existiere folglich ausschließlich als Hybrid von »work und beholder«,⁴¹ Objekt und Mensch: »without the participation of the beholder, the arts would consist of nothing but literal-looking statements and objects.«⁴² Hier wird ganz klar auf eine performative Dimension, beispielsweise im Rahmen einer Aufführung oder bei der Lektüre eines Textes, verwiesen.

»It occurs when sensual qualities no longer belong to their usual sensual object, but are transferred instead to a real object, which necessarily withdraws from all access. For this reason, the vanished real object is replaced by the aesthetic beholder herself or himself as the new real object that supports the sensual qualities. Thus we can speak of the necessary *theatricality* of aesthetic experience [...].«⁴³

Timothy Morton verwendet hierfür den Begriff »rhetoric«.⁴⁴ Insbesondere Harmans Aussagen eignen eine seltsame Aufbruchsstimmung und ein ausgeprägtes Selbstbewusstsein, Momente der Kunstrezeption endlich zu erklären. Es bleibt unklar, wie vertraut er mit Erklärungsmodellen anderer Disziplinen ist. Zu vermuten ist, dass er diese vor dem Hintergrund seiner starken Abneigung gegenüber jeder Art von Relationismus und Korrelationismus als subjektivistisch abwertet. Hoppe und Lemke sprechen sogar von »vorsätzliche[r] theoretische[r] Isolierung«⁴⁵ und einem »eklatanten Mangel an konzeptioneller Präzision«.⁴⁶ Auffällig ist, dass den Erklärungsversuchen von Harman jede methodische Produktivität fehlt und sich die entsprechenden Fallbeispiele mit den Begriffen der Theaterwissenschaft viel produktiver angehen lassen und nützlicher sind für Analyse der performativen, semiotischen oder materiellen

³⁹ Ebd., S. 260.

⁴⁰ Ebd.

⁴¹ Ebd., S. 71.

⁴² Ebd.

⁴³ Ebd., S. 260.

⁴⁴ Timothy Morton, *Sublime Objects*, in: Michael Austin u. a. (Hg.), *Speculations II*, New York 2020, S. 207–227, hier S. 209.

⁴⁵ Hoppe / Lemke 2021 (Anm. 32), S. 37.

⁴⁶ Ebd., S. 35. Hinzuzufügen ist der wichtige Hinweis der beiden Autor*innen, in Anschluss an Rebekah Sheldon, dazu, wie sehr der »Männerclub« OOO »andere wichtige, besonders feministische Traditionen neomaterialistischen Denkens« ignorieren und marginalisieren würde (ebd., S. 37). Zur Kritik der OOO siehe auch: Dieter Mersch, *Objektorientierte Ontologien und andere spekulative Realismen: Eine kritische Durchsicht*, in: ders. und Magdalena Marszałek (Hg.), *Seien wir realistisch: Neue Realismen und Dokumentarismen in Philosophie und Kunst*, Zürich / Berlin 2016, S. 109–159.

Dimensionen von Objekten. Dass Harman und seine Mitstreiter begrifflich nicht mit dem Konzept der Performativität arbeiten, hat einen Grund. Die Texte der OOO artikulieren eine starke Abneigung gegen Konzepte der Performativität, Prozessphilosophie und gegen praxeologische Ansätze.⁴⁷ Zu fragen ist, welche Definition von Performativität hier zugrunde liegt. Harman beispielsweise setzt sich ausschließlich mit der *Actor-Network-Theory* (ANT) und den Ausführungen Karan Barads auseinander. Spätere Konzeptionen von Performativität, wie beispielsweise die der Theaterwissenschaft werden nicht erwähnt.

Requisit oder Objekt?

Wann und warum bezeichnet man außerhalb des Theaterkontexts ein Objekt als Requisit? Soll der Begriff auf eine der zuvor beschriebenen möglichen Funktionen des Requisites im Theaterkontext verweisen? Charakterisiert beispielsweise die Verzierung eines Dolchs die Person, die ihn trug? Fungieren bestimmte Gravierungen auf einer Vase als spezifische Symbole? In diesen Fällen wird das entsprechende Objekt als Hilfsmittel definiert, mit konkreter Funktion oder eindeutigem Zweck: Es ist Requisit. Oder verweist die Verwendung des Begriffs – auch – auf eine begrifflich unbestimmte ›Theatralität‹ der Objekte? Geht es um die Markierung von Theatralität, schließt sich die Frage an: Was für eine Theatralität ist gemeint? Wird sie als theoretische Kategorie angesetzt⁴⁸ oder soll vielmehr eine Art Nähe zum Theaterhaften markiert werden? Was ist jeweils das Charakteristische an diesem Theaterhaften? Verweist es auf etwas Bildliches, auf eine Metapher? Oder zielt es vielmehr auf eine spezifische Wirkung des Objekts auf die betrachtende Person ab und somit in Richtung des Performativen? Beide Möglichkeiten schließen sich übrigens nicht aus, sondern können sich gegenseitig ergänzen und verstärken. Eine Begriffsschärfung zu Objekt und Requisit kann produktiv sein, um die performativen Dimensionen von Objekten nicht zu übersehen. Diese verweist nicht nur auf verschiedene Bedeutungsebenen eines materialisierten oder abgebildeten Objekts. Sie nimmt gleichzeitig auch die jeweilige Wahrnehmungssituation in den Blick. Der jeweilige Kontext beeinflusst unseren Blick und die sinnlichen Qualitäten eines Objekts geraten in den Fokus. Das gilt für eine*n Zuschauer*in oder eine*n Besucher*in ebenso wie für eine*n Wissenschaftler*in. In der Perspektive der*des Letzteren ist es wichtig, sich bewusst

⁴⁷ Vgl. Harman 2018 (Anm. 34), S. 106–113. Und: Hoppe / Lempke 2021 (Anm. 32), S. 33.

⁴⁸ Zur Einführung siehe: Matthias Warstat, Theatralität, in: Fischer-Lichte / Kolesch / Warstat 2014 (Anm. 19), S. 382–388.

zu machen, welche Merkmale des Objekts vielleicht dadurch mehr in den Fokus oder Vordergrund geraten oder welche Assoziationen auf welche Weise besonders gefördert werden. Dies beeinflusst nicht nur unsere Bewertung, Einschätzung, Interpretation oder Analyse eines Objekts, es kann auch Auskunft geben über historische Rezeptionsvorgänge. Die bisherige Verwendung des Begriffs ›Requisit‹ erscheint oft zu eng und kann dann den eigenen Blick verstellen: beim Inszenieren, beim Kuratieren und Anordnen, beim Schauen, beim Analysieren. Wichtig ist, unsere Wahrnehmung von Objekten und ihre spezifische Wirkung insbesondere in Analysevorgängen nicht zu ignorieren, sondern sie als gleichwertigen Input anzuerkennen. Die entsprechenden Objekte – ob in Archiven, Sammlungen oder Ausstellungen – entfalten, weil sie ihrem Ursprungsraum und ihrer Ursprungszeit enthoben wurden, ein ganz eigenes und anderes Wirkungspotential als in ihren Ursprungskontexten.⁴⁹

»Was sich in diesem liminalen Raum zwischen dem Blick des Betrachters und dem angeblickten Ding ereignet, ist unvorhersehbar. Was geschieht, wenn das Ding zurückzublicken scheint und es zu einer Interaktion der Blicke kommt, bleibt das Geheimnis der Blickenden.«⁵⁰

Vielleicht kann dieses »Geheimnis« ja auch produktiv in das Sprechen oder Schreiben über Objekte hineinwirken.

Astrid Schenka, Performative Perspektiven auf Objekte. Eine theaterwissenschaftliche Annäherung an Requisiten, 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.c16893>

⁴⁹ Fischer-Lichte 2012 (Anm. 16), S. 176.

⁵⁰ Ebd. Die zitierte Publikation verwendet das generische Maskulinum.