

Leseprobe

Astrid Schenka

Aufführung des offen Sichtlichen

Zur Poesie des Mechanischen
im zeitgenössischen Theater

AISTHESIS VERLAG

Bielefeld 2020

Umschlagabbildung:

Bearbeitung eines Fotos von Albrecht Grüß

Gedruckt mit freundlicher Unterstützung des Internationalen Forschungskollegs „Verflechtungen von Theaterkulturen“ an der Freien Universität Berlin.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

© Aisthesis Verlag Bielefeld 2020

Postfach 10 04 27, D-33504 Bielefeld

Satz: Germano Wallmann, www.geisterwort.de

Druck: MAJUSKEL MEDIENPRODUKTION GMBH, Wetzlar

Alle Rechte vorbehalten

ISBN 978-3-8498-1394-9

www.aisthesis.de

Inhaltsverzeichnis

A. Einleitung	9
B. Anbindung Mensch Objekt – Das Mechanische	37
I. <i>Das Wiedersehen von Berlin</i> Royal de Luxe	37
1. Die Szene (Berlin 2009, Tag 2, Réveil de la Petite Géante)	37
2. Der Rahmen	44
3. Die Compagnie	47
a) Theater <i>bors les murs</i> – Die französische Straßentheatercompagnie Royal de Luxe	47
b) „Der Riese, der vom Himmel fiel“ – Der Beginn der Riesensaga	57
4. Die Marionette	70
a) Der Schritt der Kleinen Riesin	70
b) Die Marionette als Theaterkörper – Eine Definition	71
c) Offene Manipulation	79
d) Marionette und Mensch	84
5. Das Mechanische	95
a) Ein mechanischer Schritt?	95
b) Was meint Mechanik?	96
c) Kausalität/Ursächlichkeit/Entscheidung	100
6. Zusammenfassung	107
<i>Exkurs: Der doppelte Tanz – „Y Danse“</i>	109
II. <i>Le Grand Eléphant</i> La Machine	113
1. „Ein Elefant geht spazieren.“	113
2. Der Rahmen	113
3. Die Szene (Nantes, 2014, Außenansicht)	115
4. Die Compagnie La Machine	118
5. Anbindung Mensch Objekt	121
6. Proportionen/Erhabenheit	124
7. Der Große Elefant als Automat	127
8. Zwischenfazit	129

III. <i>Stifters Dinge</i> Heiner Goebbels	131
1. „Ce n'est pas reçu du ciel.“	131
2. Der Rahmen	133
3. Über die Person	136
4. Die Szene (Klaipėda 2017, Einlass und Beginn)	137
5. Die Präsenz des absenten Menschen	141
a) Techniker	142
b) Sprache: Die menschliche Stimme und Schrift	145
c) Die Zuschauerin	160
d) Stifter	161
6. Das Mechanische und Offene Manipulation	162
<i>Exkurs:</i> Geräusche	163
a) Mechanik der Objekte	167
Die Röhren; Die Wasserschläuche; Die Bodenplatten	
b) Mechanik der Wahrnehmung	175
Die Wasserreflexionen; Die Eisgeschichte; Leinwand als Lupe auf dem Bild	
c) Das Klavier als Rampensau	186
<i>Exkurs:</i> Die Hand der Spielerin	189
7. Zusammenfassung	194
C. Die Varianz des Mechanischen	196
<i>Exkurs:</i> <i>Mécaniques remontées</i> Zimoun (Paris 2017)	198
I. Materialität	203
1. Material der Objekte	204
2. Kollaboration	209
II. Anordnung: Sampling/Montage	211
III. Unvorhergesehenes	216
IV. Rhythmus	223

V.	Leere Zentren	228
1.	Projektionsflächen – Leere Leinwände	230
2.	Anordnungen mit Leerstellen	234
D.	Eine Poesie des Mechanischen – Aufführung des offenen Sichtlichen	236
	<i>Exkurs:</i> „Von der Entdeckung des offenen Sichtlichen“ Alfred Bast	236
I.	„Das ist so poetisch.“	239
1.	Was wird poetisch genannt?	239
2.	Poesie – Poetik – Poiesis	244
3.	Konkretheit/Unkonkretheit – Konturen um leere Zentren	246
4.	Das Poetische und das Mechanische	249
II.	Aufführung des offenen Sichtlichen	251
E.	Ausklang	254
F.	Anhang	257
I.	Literaturverzeichnis	257
II.	Dank	269

A. Einleitung

*Macht Karten,
keine Photos
oder Zeichnungen!*¹

Ausgangsbeobachtung

Am frühen Morgen in der französischen Stadt Nantes. Ein kleiner Platz, viele Absperrgitter, Menschen tummeln sich bei dem Versuch, einen Blick auf das kleine Mädchen in der Mitte zu erhaschen. Sie sitzt in einem Liegestuhl, mit einem rosa Schlafkleidchen bekleidet, mit einer blauen leichten Decke zugedeckt, einem Stoffhasen in der Hand, die Augen geschlossen, tief atmend; ihr Brustkorb hebt und senkt sich, und man hört das Auspusten der Luft. Sie schläft. Sie ist komplett aus Holz und eine überdimensional große Marionette; mit ausgestreckten Armen reicht man im Stehen kaum an ihre Knie. Um die Marionette herum herrscht Gewusel und Betriebsamkeit. Ein Generator läuft, zwei laute Motoren von Lastkraftwagen springen an, Kinder schreien „Aufwachen“, in der Ecke stehen ein Kran und ein Gabelstapler. Auf einem der LKW nehmen Musikerinnen² die Instrumente in die Hand. Musik beginnt. Das kleine Mädchen schläft. Ein weiterer LKW mit dröhnendem Motor fährt auf den Platz; auf der Ladefläche steht ein Team aus 27 Frauen und Männern, gekleidet in rote Livrees, mit ernstem stolzen Blick. Eine von ihnen gibt Kommandos per Megafon, und alle springen in Formation von der Ladefläche und begeben sich an verschiedene Positionen um die Marionette herum, halten Seile in den Händen. Menschen rufen, Maschinen knarren und setzen sich in Bewegung, Generatoren lärmen, durch das Megafon schallen Anweisungen, ein Kran steht etwas abseits – fast lässt sich nicht mehr erkennen, wo das Zentrum der Geschäftigkeit eigentlich liegt. Und dann schlägt das kleine Mädchen die Augen auf und schaut in die Welt.

Die Rede ist vom Beginn einer Aufführung der französischen Straßentheatercompagnie Royal de Luxe, die seit 1979 verschiedene Projekte realisiert. Die Aufführungen arbeiten abwechselnd mit menschlichen Darstellerinnen,

1 Deleuze, Gilles/Guattari, Félix: *Rhizom*, Berlin 1977.

2 Die vorliegende Arbeit verwendet das generische Femininum.

Maschinen oder Puppen. Das kleine, fünfeinhalb Meter hohe und komplett aus Holz bestehende Mädchen ist als Figur der Kleinen Riesin Teil einer Reihe *La Saga des Géants* genannten Aufführungen. Es handelt sich dabei um einen Zyklus mit mehreren überdimensional großen Marionetten. Die Marionetten sind von der Compagnie selbst gefertigt und werden mit einem teilweise improvisiert wirkenden System aus Seilzügen und Triebmaschinen bedient und bewegt. Alle Marionetten können laufen, sitzen, ihre Arme, den Kopf und die Augen bewegen und individuell noch weitere Aktionen ausführen, beispielsweise Frühsporn machen, tanzen, pinkeln, Boot fahren, fliegen, Eis essen. Die größten Marionetten, der Große Riese oder die Großmutter-Riesin, messen bis zu elf Metern, sind allein drei Tonnen schwer und werden von bis zu 44 Personen bewegt.

Was passiert bei der eben beschriebenen Szene? Es herrscht Chaos, wenn auch ein geordnetes. Es ist laut, und die sichtbaren technischen Hilfsmittel wie Traktor, Kran, Generatoren, Seile, Menschen, Absperrzäune, Lastkraftwagen und vieles mehr lenken die Aufmerksamkeit auf sich und scheinen jede Konzentration auf einen ruhigen und berührenden Theatermoment unmöglich zu machen. Und dennoch: Trotz dieser Übermacht an scheinbaren Störfaktoren – Lärm, Maschinen, Menschen – und parallelen Vorgängen – Bewegungen der Marionettenspielerinnen in unzähligen aufeinander abgestimmten Vorgängen, Bewegungen der Fahrzeuge, Bewegungen der Marionette – fühlt man sich eben nicht abgelenkt und erlebt einen verzaubernden, *poetischen Moment*. Der Wahrnehmungsvorgang wird nicht gestört; die Faszination geht über das einfache Staunen hinaus, dass eine so große Holzmarionette fast lebensecht bewegt werden kann. Anders formuliert, und so lautet die Ausgangsthese meines Projekts: Nicht *trotz*, sondern *wegen* des vermeintlichen Störfaktors Technik, wie er hier in Erscheinung tritt, ist ein *poetischer Moment* möglich. Was passiert hier? Wie ist das möglich? Und auf welche Weise ist das Staunen der Zuschauerinnen verbunden mit dieser besonderen technischen Dimension der Inszenierung?

Anhand der kurz beschriebenen Szene zeigen sich zwei Merkmale der Riesensaga von Royal de Luxe, die die technische Dimension betreffen: Erstaunlich an den Marionetten ist zum einen ihre handwerkliche Raffinesse bei gleichzeitiger, scheinbar technischer Rückständigkeit, das heißt die bewusste Wahl einer Bedienung der Marionetten, die nicht den technischen Möglichkeiten der Zeit entspricht (1). Des Weiteren gibt es – im Vergleich zu anderen Theaterinszenierungen – ein starkes Übergewicht des Ausstellens der Gemachtheit (2). Erstes besonderes Merkmal ist also der beinahe archaisch anmutende technische Stand. Was heißt das genau? Natürlich verlangt die

Bewegung von so großen Marionetten auf so grazile Weise ein hohes Maß an technischem Fachwissen und Perfektion. Beides zeichnet die französische Compagnie aus. Gleichzeitig stünden viel avanciertere technische Möglichkeiten zur Verfügung als jene, die verwendet werden. Die Compagnie verzichtet bewusst darauf – einige Mitglieder haben die Gruppe sogar verlassen, um mit anderen, ‚modernerer‘ Maschinen andere Arten von Inszenierungen zu entwickeln. Die Marionetten von Royal de Luxe muten wie ein Mammut in der Gegenwart an. Sie funktionieren über eine mechanische Hydraulik. Inzwischen aber wäre es bis zu einer bestimmten Marionettengröße möglich, diese elektronisch zu steuern. Dann würde die Bedienung eines Joysticks per Fernsteuerung genügen, um den schweren Arm der Marionette zu bewegen, im Grunde sogar nur ein Knopfdruck auf dem Computer, um das entsprechende Programm zu starten. Stattdessen müssen zwei Personen mit Unterstützung von Seilwinden all ihre Muskelkraft aufwenden. Die Konstruktion der Puppen von Royal de Luxe und damit verbunden ihre Bedienung erlauben im Gegenzug jedoch – und das betrifft den zweiten Punkt – das Nachvollziehen (fast) jeder Bewegung: vom Auslöser über die Ausführung bis hin zum jeweiligen Ergebnis. Die Kleine Riesin erscheint uns vollkommen lebendig und kann uns sogar ‚verzaubern‘, und zwar genau *wegen* (und nicht *trotz*) der Tatsache, dass wir scheinbar die Ursache dafür genau mitverfolgen können und diese kontrollierbar scheint. In der Terminologie des Puppentheaters gesprochen handelt es sich um eine *offene Manipulation*, das heißt, die Zuschauerin kann sehen – und nachvollziehen –, wer die Puppe wie bewegt. Ihre Funktionsweise ist *anschaulich* inszeniert.

Diese Beobachtung ist, reduziert auf eine einfache Formel, gewissermaßen jedem Theatermoment eigen: Wir wissen um die Gemachtheit des Moments. Sie ist Teil der Vereinbarung zwischen Zuschauerin und Akteurin. *La Saga des Géants* von Royal de Luxe jedoch inszeniert diese Gemachtheit auf eine spezifische Weise und rückt sie damit in den Fokus. Und nicht nur das: Zudem scheint sich die Faszination und das ästhetische Vergnügen über eine in diesem Falle sehr simple Narration und ihre sympathische Hauptakteurin – *die Kleine Riesin* – hinaus zu erstrecken auf das in Bewegung gesetzte Material: Die bewegten Objekte und ihre Relation zum Menschen, die technische Vermittlung zwischen beiden, wird thematisiert.

Dies trifft auch auf die anderen, in dieser Arbeit untersuchten Inszenierungen zu, welche auf ähnliche Weise mit bewegten Objekten umgehen, beispielweise auf die performative Installation *Stiffers Dinge* von Heiner Goebbels. Hier befindet sich kein Mensch auf der Bühne, und mit einfachen Materialien konstruierte Klangapparaturen – in ihren Bewegungen offen

sichtbar und bewusst in Szene gesetzt – sind Hauptakteure der Inszenierung. Jede einzelne Apparatur erzeugt einen spezifischen Klang oder ein Geräusch. Gleichzeitig sind die Apparaturen so konstruiert und inszeniert, dass offen sichtlich ist, wie sie funktionieren und wie der jeweilige Klang produziert wird. Die Bewegungen der einzelnen Glieder der Apparatur sind nachvollziehbar, ganz wie bei der Gliederpuppe, der Marionette. Sie sind nicht verdeckt und haben großen visuellen (und akustischen) Anteil an der Wahrnehmung der Aufführung. Das andere die Inszenierung von Royal de Luxe bestimmende Merkmal – eine scheinbar rückschrittliche Technik – ist für *Stifters Dinge* ebenfalls zu großen Teilen relevant. Die verwendeten Materialien sind schlicht, für die Zuschauerin wiedererkennbar und soweit wie möglich als mechanischer Mechanismus angeordnet. Sie erwecken den Anschein einer Bastelei.³

Eine kontrastierende Beobachtung findet sich in der Arbeit der ebenfalls im französischen Nantes ansässigen Compagnie La Machine, die aus ehemaligen Mitgliedern von Royal de Luxe hervorgegangen ist. In einem beeindruckenden Areal aus frei zugänglichen Werkstätten und Ausstellungsflächen kann man ihre verschiedenen, beweglichen Apparaturen besichtigen; das Areal vermittelt den Anschein eines von Jules Verne inspirierten Kuriositätenkabinetts. Die in meiner Arbeit im Zentrum stehende Inszenierung *Le Grand Éléphant* zeigt eine lebensgroße, sich im Gegensatz zur Kleinen Riesin jedoch automatisch bewegende Tierpuppe: eine zwölf Meter hohe Konstruktion in Gestalt eines Elefanten, die in ihrer Machart auf den ersten Blick den Marionetten von Royal de Luxe ähnelt. In den Sommermonaten kann man den Großen Elefanten mehrmals täglich in Aktion erleben. Ein einziger Mitarbeiter schiebt die Tierpuppe auf einer Konstruktion aus dem Hangar ins Freie. Per Knopfdruck senken sich die Beine auf den Boden und der Große Elefant beginnt zu laufen. Die Aktion ist maximal fünf Sekunden spannend, nach wenigen Minuten verliert sich die Faszination. Worin liegt der Unterschied?

Fragestellung

Dieser Arbeit zugrunde liegt die Beobachtung einer Faszination an bewegten Objekten in Inszenierungen des zeitgenössischen Theaters in Deutschland und Frankreich und einem Staunen über deren sichtbare Mechanismen.

3 Claude Lévi-Strauss spricht von der *bricolage*. Lévi-Strauss, Claude: *Das wilde Denken*, 3. Auflage, Frankfurt am Main 1979, S. 29ff. Hierzu das Kapitel zur *Varianz des Mechanischen*.

Den Inszenierungen ist gemein, dass ihre jeweiligen Hauptakteure keine Menschen, sondern bewegte Objekte sind: Die Art und Weise ihrer materiellen Beschaffenheit sowie die Ausgestelltheit ihrer technischen Dimension bedingen zu großem Teil die besondere ästhetische Wirkung auf ihr Publikum. Meine Arbeit fokussiert jedoch weder auf das Anthropomorphe im Sinne des Menschenähnlichen noch auf das Posthumanistische. Die von mir untersuchten Beispiele verwenden nicht einfach außergewöhnliche Objekte, aufwendige Bühnentechniken oder Maschinen; sie zeigen den Vorgang der Bewegung als gleichwertigen Teil der Aufführung. Die spezifische Anbindung des Menschen an das bewegte Objekt erfolgt in den betrachteten Fallbeispielen vermittelt durch Technik – je größer die physische Distanz zwischen menschlichem Körper und dem von ihm bewegten Objekt ist, desto mehr muss diese durch Technik überbrückt werden.⁴ Diese technische Vermittlung charakterisiere ich in den von mir analysierten Fallbeispielen als mechanisch, sowohl das Material und seine Bewegungen als auch die Anordnungen innerhalb der Inszenierungen betreffend.

Das Mechanische ist durch zwei Merkmale charakterisiert: seine deterministische Seite und seine Varianz. Das erste Merkmal der Ursächlichkeit verweist auf eine sichtbare wenn/dann-Wirkungskette – *wenn* eine Darstellerin an einem Seil zieht, *dann* bewegt es über eine Seilwinde den Arm der Marionette. Das Mechanische in meinen Fallbeispielen ist immer anschaulich inszeniert, das heißt in seiner Wirkungskette nachvollziehbar. Diese Sichtbarkeit bezeichnet die Arbeit mit dem aus dem Puppentheater abgeleiteten und auf das Objekttheater erweiterten Begriff der *offenen Manipulation*. Zweites Merkmal des Mechanischen – neben seiner deterministischen Seite – ist seine Varianz, die sich in der Materialität und der Anordnung der Inszenierungen zeigt. Dieses Merkmal verweist darauf, dass eben nicht immer das Gleiche passiert; die Anordnung der wenn/dann-Wirkungskette erlaubt einen Spielraum für Varianzen – sie richtet sie erst ein – und befördert die Wahrnehmung von Wiederholung und Differenz.

Dem Mechanischen als Inszenierungsstrategie eignet also – so wird die vorliegende Arbeit zeigen – seine deterministische Seite, seine Varianz sowie Anschaulichkeit. In den Inszenierungen werden auf diese Weise alle Elemente zu gleichberechtigten Akteuren und bewahren sich eine gewisse

4 Hier folge ich den Ausführungen Stephen Kaplins, auf die ich im Abschnitt *Marionette und Mensch* ausführlicher eingehe. Kaplin, Stephen: „A Puppet Tree: A Model for the Field of Puppet Theatre“, in: *TDR*, Vol. 43, No. 3, Cambridge 1999, S. 28-35.

Eigensinnigkeit. In Konsequenz zeichnen sich die Anordnungen der Inszenierungen – in je verschiedenem Maße – durch *leere Zentren*⁵ aus. Sie balancieren zwischen Konturiertheit und Unbestimmtheit; die Struktur der Inszenierungen erlaubt die Zuweisung von Bedeutung – das aktive *Befüllen von Leerstellen* – durch die Zuschauerin. Diese Struktur (er)fordert die Aufmerksamkeit und das Spiel der Einbildungskraft auf eine spezifische Weise. Hier fällt das Mechanische und seine Wirkung auf die Wahrnehmung mit der Wahrnehmung des Poetischen zusammen, das ich als spezifische Korrelation aus Konkretetheit und Unkonkretetheit definiere. Die Poesie des Mechanischen ist somit fest in der materialen Ebene der Inszenierungen verankert.

Forschungsstand

Die Inszenierungsbeispiele meiner Arbeit sind in komplett verschiedenen Theater- und Forschungstraditionen zu verorten. *Das Wiedersehen von Berlin* von Royal de Luxe wirft Fragen des Puppentheaters im Allgemeinen und metaphorologische Gesichtspunkte der Marionette auf; hinzu kommen die verschiedenen daran anschließenden Diskussionen zu den Kategorien von Körper, Straßentheater, Spektakel, Kitsch. *Le Grand Eléphant* von La Machine und *Stifters Dinge* von Heiner Goebbels knüpfen unter anderem an Überlegungen zum Maschinentheater, zu Automaten und zum Maschine-Mensch-Diskurs an. Hinzu kommen Fragen den Bereich der Objekttheorien betreffend. Die vorliegende Arbeit ist sich dieser Kontexte bewusst, sieht jedoch ihren Fokus begrenzt auf ihre Fragestellung: die materielle Anbindung des Menschen an die bewegten Objekte auf der Bühne und deren Definition als mechanisch. Zudem zeigt sich, dass die bestehenden Diskussionen in vielen Fällen keine ausreichend brauchbaren Modelle zur Erklärung meiner Beobachtungen liefern; innerhalb der Analysen werde ich darauf detaillierter eingehen. Im Folgenden sollen die Kontexte meiner Inszenierungsbeispiele zunächst kurz anhand des jeweiligen Forschungsstands skizziert werden.

Mithilfe der bereits existierenden Arbeiten und Theorien zum Puppen- und Objekttheater lassen sich meine Beobachtungen nicht ausreichend erklären. In Deutschland ist das Gebiet des Puppentheaters theatertheoretisch erschreckend wenig bearbeitet.⁶ Über die französische Compagnie

5 Den Begriff entlehne ich unter anderem bei Heiner Goebbels; eine Erläuterung erfolgt im Abschnitt *Leere Zentren*.

6 Stephen Kaplin diagnostiziert im Jahr 1999 Ähnliches für die USA: „And yet despite decades of popular success and technical advances, scholarly interest in

Royal de Luxe finden sich bisher keine detaillierten wissenschaftlichen Auseinandersetzungen.⁷ Die vorliegenden Puppentheorietheorien fokussieren vor allem auf zwei Aspekte: die Belebung von unbelebtem Material (Animation) und der Entwurf von Figuren und Charakteren (Rolle). Die verfügbaren deutsch-, englisch- und französischsprachigen Studien lassen sich drei Bereichen zuordnen: Es sind zum Ersten Texte von Akteurinnen der Praxis selbst (Werner Knoedgen, Silvia Brendenal, Annette Dabs) und zum Zweiten von Wissenschaftlerinnen anderer Fachbereiche, die im Puppentheater ein Steckenpferd gefunden haben oder die sich für besondere Grenzbereiche oder Künstlerinnen interessieren (Lothar Buschmeyer, Fritz Eichler, Petr Bogatyrev, Harold B. Segel). Eine dritte Gruppe von Texten beschäftigt sich mit der Betrachtung von Puppen als metaphorischem Instrument und als Denkfigur (unter anderem Kenneth Gross, Steve Tillis, Rudolf Drux). Eine systematische, theoretische Einordnung und Untersuchung ist mit Ausnahme der Texte von Meike Wagner, Henryk Jurkowski und einiger Äußerungen von Hans Richard Purschke bisher nicht erfolgt.⁸ Charles Magnin liefert mit seiner 1862 erschienenen historischen Abhandlung *Histoires des marionnettes en Europe* eine der bis heute fundiertesten und inhaltsreichsten historischen Untersuchungen. Henryk Jurkowskis Projekt einer europäischen Puppentheatergeschichte ist ebenfalls eine historische Arbeit, die in Umfang und Kontinuität beispiellos ist. Mittlerweile assoziiert mit dem „Institut International de la Marionnette (IIM)“ im französischen Charleville-Mézières führt er dort die dringend notwendige Arbeit weiter, gibt es doch abseits zahlreicher, wertvoller Einzelstudien keine umfassenden

the field has been scant. Repeated trips to the Drama Book Shop in New York City confirm the depressing fact that more books get published yearly on soap operas than on puppetry. There are few puppet scholars in this country and no puppet critics [...] Nor have there been many attempts by non-puppet-minded theater scholars to write about puppetry in a way that relates it to human theater, dance, opera, vaudeville, or performance art.“ Kaplin, „A Puppet Tree“, S. 28.

7 So ziert beispielsweise ein Foto der Kleinen Riesin während der Aufführung in Berlin das Cover der *double 18* (Heft 3/2009), im Heft selbst findet sich aber nicht ein einziges Wort dazu.

8 Eine Auswahl der wichtigsten Publikationen aller genannten Autorinnen zum Thema ist im Literaturverzeichnis aufgeführt (Stand 2018). Für eine bessere Lesbarkeit sei auf die vollständige bibliografische Nennung an dieser Stelle verzichtet. Publikationen, auf die ich mich im Detail beziehe, sind davon ausgenommen.

und systematischen Arbeiten zur Historie dieser besonderen Theaterform.⁹ Eine äußerst umfangreiche und anschaulich aufgearbeitete, historische Studie zum sächsischen Marionettentheater legten 2007 Olaf Bernstengel und Lars Rebehn vor. In den vergangenen Jahren ist ein verstärktes Interesse an der Puppe als Akteurin des Theaters sowohl in der Praxis als auch der Theorie zu verzeichnen. Bei den aktuellsten Publikationen (Joss/Lehmann 2016, Dabs/Sandweg 2018) handelt es sich jedoch mehr um eine Zusammenstellung und Aktualisierung bekannter Theorien oder Besprechungen einzelner Inszenierungen; eine Systematisierung oder Theoretisierung sowohl gegenwärtiger ästhetischer Erscheinungsformen wie auch historischer Beispiele fehlt darin.

Hervorzuheben ist die medienphilosophische Studie der Theaterwissenschaftlerin Meike Wagner, die mit *Nähte am Puppenkörper* (2003) den im deutschsprachigen Raum bisher umfangreichsten und klar artikuliertesten Überblick relevanter Beiträge vorlegt und um eine eigene Systematisierung erweitert.¹⁰ Sie arbeitet eine dreiteilige Kategorisierung der vorhandenen Puppentheatertheorien heraus – 1) das Puppenspezifische, 2) semiotische

9 Neben den genannten Autorinnen seien hier genannt die einzelnen Fallstudien in: Wegner, Manfred (Hg.): *Die Spiele der Puppe. Beiträge zur Kunst- und Sozialgeschichte des Figurentheaters im 19. und 20. Jahrhundert*, Köln 1989. Hervorheben möchte ich die Publikationen von Konstanza Kavrakova-Lorenz (1989), Hans Richard Purschke (1983 und 1986), J. G. T. Gräße (1977) und Axel Bruns (1999).

10 Vgl. Wagner, Meike: *Nähte am Puppenkörper. Der mediale Blick und die Körperentwürfe des Theaters*, Bielefeld 2003. Wagner verwendet die Puppe als metaphorische Figur, um für den Bereich der Körper-Medien-Debatte Aussagen über das theatrale Spiel von Körperlichkeit und Fragmentierung treffen zu können und den Blick auf den „demedialisierten Körper und seine Wirkungen“ (S. 10) zu richten. Ihr Ziel besteht in der Erarbeitung von „Grundlagen für eine performance- und körperzentrierte Perspektive“ (S. 10). Wie der Titel ihrer Studie verrät, liegt ihr Fokus auf den Nähten als „produktive Struktur, die den Figurenkörper herstellt“ (S. 15): „Das hier angelegte Konzept von Medialität differenziert sich aus als Verhältnis von Diskurs, Betrachter und Materialität und grenzt sich ab von einer Materialität verstanden als ‚Code‘ eines technischen Mediums.“ (S. 15) Das Puppentheater stellt für Wagner einen besonderen Fall dar, in dem Störfälle und Körperstörungen besonders bewusst werden, da die Animation des Puppenkörpers immer auch seinen Konstruktionscharakter zeige. Das „Hereinbrechen der Unvollkommenheit, der Fabrikation des Körpers, der Unbeholfenheit, des Mechanischen in die Figurenanimation ist gewollt-ungewollte Beigabe des Puppenspiels.“ Ebd., S. 19.

Konzepte und 3) rezeptionsästhetische Ansätze – und zeigt darin anschaulich die kontinuierliche Fortführung der Diskussionen um Animation und Rolle. Wagners Fokus liegt darauf, Körperentwürfe und das „Verhältnis von künstlichem Theaterkörper und Betrachterkörper“¹¹ unter einer medialen Perspektive zu befragen. Mit Blick auf ausgewählte Körperdiskurse versucht sie ein Analyse-Modell zu entwickeln, das „den Betrachter mit der Materialität der Figurenkörper in Beziehung setzt, und dieses Verhältnis als produktive Medialität, als Matrix der Hervorbringung dieser Theaterkörper markiert“¹²; im Anschluss erprobt sie ihr Modell an konkreten Fallbeispielen aus dem Objekttheater. Zu bedenken ist, dass Wagners phänomenologische und medientheoretische Studie im Jahr 2003 erschienen ist und somit kurz vor den publizierten Studien zur Performativität und Medialität in der Theaterwissenschaft, wie beispielsweise Erika Fischer-Lichtes *Performativität. Eine Einführung* (2004), fertiggestellt wurde. Wagners Betonung des „körperlichen Wahrnehmungsvorgangs als Wechselspiel zwischen *Wahrnehmen* und *Wahrgenommen werden*“¹³ ist in diesem Kontext zu bewerten und leistet mit ähnlichen Begriffen wie die späteren Studien hier bereits wichtige Grundlagenarbeit, nicht nur für den Bereich des Puppentheaters. Ihre Verschiebung des Fokus auf den Aspekt der Wahrnehmung entspricht der grundsätzlichen Richtung meiner Studie. Es gelingt mir jedoch nicht, produktive Anknüpfungspunkte für meine Fragestellung zu finden, da in meiner Untersuchung nicht der de/medialisierte Körper im Zentrum steht, sondern die Bewegung von Objekten, unabhängig davon, ob unter ihnen lebende Körper sind.

Der Körper ist, wie bei Wagner, zentraler Punkt zahlreicher weiterer Studien zum Puppentheater.¹⁴ Insbesondere der postmoderne Körperdiskurs verknüpft sich in der Diskussion um den künstlichen Menschen dabei eng mit Bereichen der Neurowissenschaft, den Biotechnologien, der Digitalisierung und immer wieder auch Prothetik, die im 21. Jahrhundert in Fragen um künstliche Intelligenzen, Cyborgs und hochmoderner Robotik aufgehen.

11 Wagner, *Nächte am Puppenkörper*, S. 15f.

12 Ebd., S. 16.

13 Ebd., S. 17 Hervorhebung im Original.

14 Vgl. hierzu: Bammé, Arno/Feuerstein, Günter/Genth, Renate/Holling, Eggert/Kahle, Renate/Kempin, Peter (Hgg.): *Maschinen-Menschen, Mensch-Maschinen. Grundrisse einer sozialen Beziehung*, Reinbek bei Hamburg 1983. | Müller-Thamm, Pia/Sykora, Katharina (Hgg.): *Puppen Körper Automaten – Phantasmen der Moderne*, Köln 1999.

Meine Beobachtung, dass die besondere Ausstellung der Gemachtheit der Inszenierungen zwingender und prägender Teil ihrer Wahrnehmung ist, findet sich zwar in semiotischen Ansätzen der Puppentheatertheorie wieder, sie bleiben in ihren Ausführungen aber ebenso der Kategorie der Rolle verhaftet.¹⁵ Die Riesenmarionetten von Royal de Luxe funktionieren nur deshalb als Theater, weil die Zuschauerinnen wissen, *dass* es ‚gemacht‘ ist. Präziser formuliert ist aber ein weiterer Punkt ebenso zentral: Das Wissen darum, *wie* es gemacht ist. Es handelt sich um ein *selbst erworbenes*, sich erst im Prozess der Wahrnehmung der Inszenierungselemente herstellendes Wissen.

Es finden sich unter den Texten der Puppentheatertheorie kaum hilfreiche Studien, die ihre Systematiken auf spezifische Techniken des Puppenspiels gründen und darin, abseits der Fragen zu Animation und Rolle, auf den Bewegungsaspekt von Material und dessen Wirkung auf die Wahrnehmung eingehen. Die Beschreibung und Analyse von bewegten Objekten als mechanisch stellt eine Leerstelle dar. Meine Untersuchung stellt die Frage nach der materiellen Seite des Theaters und danach, welche Wirkung es hat, dass die Zuschauerinnen Materialien und Objekten *in Bewegung* zuschauen. Ein Teil der Terminologie für meine Aufführungsanalysen entwickle ich aus Stephen Kaplins, Dirk Baeckers und Gilbert Simondons Begriffen zur Beschreibung und Einrichtung von ‚Techniken‘, bei mir definiert als das Mechanische.

15 Vgl. Veltruský, Jiří: „Puppetry and Acting“, in: *Semiotica*, Vol. 47–1/4, Amsterdam/Berlin/New York 1983, S. 69–122. Die semiotische Studie von Jurij Lotman betont die Dopplung, ist aber ebenso der Idee der Rolle verhaftet: „Die Spezifik der Puppe als Kunstwerk (innerhalb des uns vertrauten kulturellen Systems) besteht darin, dass sie in Bezug auf den lebendigen Menschen wahrgenommen wird, und das Puppentheater – vor der Folie des Theaters lebendiger Schauspieler. Wenn also der lebendige Schauspieler einen Menschen spielt, so spielt die Puppe auf der Bühne einen Schauspieler. Sie wird zur Darstellung einer Darstellung. Diese Poetik der Dopplung legt die Bedingtheit bloß, macht auch die Sprache der Kunst zum Gegenstand der Darstellung. Deshalb ist die Puppe auf der Bühne einerseits ironisch und parodistisch, und gerät andererseits leicht zur Stilisierung und tendiert zum Experiment. Das Puppentheater legt das Theatralische im Theater bloß.“ Jurij Lotman: „Kukly v sisteme kul'tury“ (1978, Artikel in russischer Sprache: „Puppen im System der Kultur“), Übersetzung aus: Raev, Ada: „Über Marionetten“, in: Müller-Thamm, Pia/Sykora, Katharina (Hgg.): *Puppen Körper Automaten – Phantasmen der Moderne*, Köln 1999, S. 364–365, hier S. 364. Auch Lisa Wolfson verweist auf Lotman: Wolfson, Lisa: *Das Mysterium der Puppe. Semantik und Funktion eines Zwischenwesens*, Berlin 2018.

Mit Blick auf die Objekttheorie beziehungsweise die Vertreter der *Object Oriented Ontology* (Graham Harman, Timothy Morton) lässt sich Gleiches für den Versuch einer Beschreibung der mechanischen Struktur sagen. Sie erlauben zwar einen Diskurs über die verwendeten Objekte und Materialien in den entsprechenden Inszenierungen¹⁶, lassen sich aber nicht für meine Analysen produktiv machen. Was passiert in ästhetischer Hinsicht, wenn Objekte in Bewegung versetzt und in eine ursächliche Beziehung zueinander gebracht werden? Die Kategorien von Animation, Lebendigkeit oder Rolle sowie jene der Dinghaftigkeit, wie sie in Puppen- und Objekttheorien diskutiert werden, überspringen den Punkt, der mich interessiert: die Bewegung des Materials, das Beobachten der Bewegung und das In-Beziehung-Setzen. Diese Vorgänge allein haben bereits eine spezifische Wirkung, und sie setzen früher an. Bevor ich beispielsweise ein bewegtes Objekt als *lebendig*, inklusive aller damit einhergehenden Ambiguitäten, wahrnehme – und dieser Vorgang hat sicher maßgeblich mit dem Aspekt der Bewegung zu tun –, nehme ich zunächst das Material in Bewegung wahr und beobachte die anschauliche Funktionsweise einer Apparatur. Das allein hat bereits, so meine These, eine spezifische ästhetische Wirkung oder Wirkkraft. Die Inszenierung und Wahrnehmung eines Objekts als animiert oder als figuralisierte Rolle erfolgt erst danach beziehungsweise dadurch. Meine Beschreibung des Mechanischen schließt die anderen Kategorien nicht notwendigerweise aus. Das zeigt sich in der Heterogenität meiner Fallbeispiele, in denen sich das Mechanische in jeweils verschiedenen Gewichtungen beobachten, erfahren und beschreiben lässt.

Die Ausgangsfragen meiner Untersuchung weisen Überschneidungspunkte mit der Forschungstradition des *Theatrum machinarum* auf, wie sie u. a. in Berlin durch Helmar Schramms Forschungsprojekt *Theatrum Scientiarum* vorangetrieben wurde.¹⁷ Die Gegenstände der Untersuchungen – beispielsweise die Namen gebende technische Enzyklopädie *Theatrum machinarum* (1724-1727) von Jacob Leupold, die mechanischen Automaten und Maschinenmenschen der Frühen Neuzeit sowie die Kunstexperimente der historischen Avantgarden – sind jedoch durch prägnante

16 Eine Definition des Objektbegriffs erfolgt an späterer Stelle dieses Kapitels.

17 Siehe hierzu die Informationen auf der Website des Projekts <http://ubu.theater.fu-berlin.de/~theatrum/> sowie die Publikation der *Theatrum Scientiarum*-Reihe bei de Gruyter, insbesondere: Schramm, Helmar/Schwarte, Ludger/Lazardzig, Jan (Hgg.): *Spuren der Avantgarde. Theatrum machinarum. Frühe Neuzeit und Moderne im Kulturvergleich*, Berlin 2008.

Unterschiede untereinander wie auch in Bezug zu meinen Fallbeispielen gekennzeichnet. Die Kategorie der *Anschaulichkeit* ist hierbei entscheidend. So rückt beispielsweise Jan Lazardzig Automaten und Maschinen als „eine auf Publikum zielende Inszenierung“¹⁸ in den Fokus seiner Untersuchungen. Das Prinzip der Illusion – das Verdecken der Funktionsweise – gehe mit der Offenlegung der technischen Mechanismen in den entsprechenden Maschinenbüchern einher.¹⁹ Die Analysebeispiele meiner Arbeit hingegen verbergen ihre Funktionsweise nicht; sie rücken sie in den Vordergrund und bewirken erst deswegen ein Staunen. Mit Blick auf die Diskussionen zum *Theatrum machinarum* scheinen mir weiterhin zwei Punkte auffällig: Zum einen wird das Mechanische implizit mit dem Maschinellen gleichgesetzt. Zum anderen fokussieren die existierenden Untersuchungen in vielen Beispielen auf Störfälle des Mechanischen; es geht um Momente des Nicht-Funktionierens, des Ausfallens, des Zufalls.²⁰ Ihnen wird eine besondere Qualität attestiert, die über das Mechanische – hier scheinbar im Sinne des Automatischen und Maschinellen, des immer Gleichen – hinausgeht. Von beiden Punkten setzt sich meine Studie ab. Das Potential meiner Bestimmung des Mechanischen für Inszenierungsbeispiele des gegenwärtigen Theaters liegt in der Abgrenzung zum Maschinellen. Schramms Gestus, auch das Mechanische als Denkstil zu lesen, wird darin weitergedacht und über eine Präzision des Begriffs erleichtert. Nur ein Begriff vom Mechanischen, der beide Merkmale – Ursächlichkeit und Varianz – in eine produktive Korrelation bringt, erlaubt es, „die Gangarten des eigenen Denkens, Sprechens und

18 Lazardzig, Jan: „Die Maschine als Spektakel. Funktion und Admiration im Maschinendenken des 17. Jahrhunderts“, in: Schramm, Helmar/Schwarte, Ludger/Lazardzig, Jan (Hgg.): *Instrumente in Kunst und Wissenschaft. Zur Architektonik kultureller Grenzen im 17. Jahrhundert*, Berlin/New York 2006, S. 167-193, hier S. 168.

19 Ebd., S. 174f.

20 So betont beispielweise Helmar Schramm die vielfältigen Bezüge des *Theatrum machinarum* zu menschlichen Gangarten und deren produktive Momente der Verhinderung: „Erst im Moment der Störung wird die Wichtigkeit des Gehens überhaupt wirklich erahnbar.“ Schramm, Helmar: „Einleitung. Gangarten im *Theatrum machinarum*“, in: Schramm, Helmar/Schwarte, Ludger/Lazardzig, Jan (Hgg.): *Spuren der Avantgarde. Theatrum machinarum. Frühe Neuzeit und Moderne im Kulturvergleich*, Berlin 2008, S. xi-xxxii, hier S. xiv. Weitere Beispiele finden sich unter anderem bei Hans-Christian von Herrmann, Stefan Rieger und Andreas Wolfsteiner, alle in: Schramm/Schwarte/Lazardzig, *Instrumente in Kunst und Wissenschaft*.

Wahrnehmens zu begreifen²¹. Schramm betont die Wichtigkeit dieser Haltung zum Bestehen in „institutionelle[n] und staatliche[n] Maschinerien“²². Meine Bestimmung des Mechanischen holt den Menschen aus der „deutlich konventionalisierte[n] admirative[n] Stillstellung“²³ angesichts dieser Maschinerien heraus und zeigt, dass die Einrichtung von mechanischen Sequenzen immer durch menschliche *Entscheidung* (Baecker) erfolgt. Somit findet in der vorliegenden Studie eine Neubestimmung des Mechanischen statt.

Auswahl der Fallbeispiele

Im Fokus der vorliegenden Arbeit stehen drei zeitgenössische Inszenierungen aus dem Bereich des Objekttheaters.²⁴ Mein erstes Fallbeispiel liefert die bereits eingangs kurz beschriebene Szene und kommt aus dem Bereich des Puppentheaters: *Das Wiedersehen von Berlin – Le rendez-vous de Berlin* (2009) der französischen Straßentheatercompagnie Royal de Luxe. Die besondere Dimension der verwendeten Marionetten erlaubt die Analyse wie durch ein Vergrößerungsglas; viele Beobachtungen treffen auch auf ausgewählte andere Marionettentheaterinszenierungen zu. Hinzu kommt die eigenwillige technische Umsetzung. In der Konstruktionsweise ihrer Marionetten, in ihrer Bedienung und ihrer Inszenierung besitzt Royal de Luxe ein Alleinstellungsmerkmal.

Da für meine Analyse der ausgewählten Puppentheaterinszenierungen nicht vorrangig das Menschenähnliche relevant ist, sondern die Anbindung von bewegten Objekten an den Menschen, soll als weiteres Fallbeispiel die Inszenierung *Stifters Dinge* (2007) von Heiner Goebbels dienen. Nur auf den ersten Blick scheinen die Marionetten nicht zu den Klangapparaturen zu passen, gleichwohl sind die Parallelen enorm. Die beiden Inszenierungen sind sich vielleicht nicht besonders ähnlich, aber sie weisen viele wichtige Gemeinsamkeiten auf. *Stifters Dinge* verzichtet komplett auf Menschen auf der Bühne, doch ist dieser in seiner Abwesenheit zu aller Zeit präsent. Die am Beispiel von Royal de Luxe analysierten Merkmale werden hier zusätzlich

21 Schramm, „Gangarten im Theatrum machinarum“, S. xxxi.

22 Ebd., S. xxxii.

23 Lazardig, „Die Maschine als Spektakel“, S. 169.

24 Eine Definition der Kategorien Objekt- und Puppentheater erfolgt an späterer Stelle dieses Kapitels.

auf der Ebene der Anordnung und Wahrnehmung verortet: Ich werde von einer Mechanik der Objekte und einer Mechanik der Wahrnehmung sprechen. Zudem soll die Kombination dieser beiden Beispiele zeigen, dass das Menschliche, die Anbindung an den Menschen, weder darin liegt, dass uns ein Gesicht anschaut, noch darin, dass ein menschlicher Körper auf der Bühne die Strippen lenkt, sondern in der Wahrnehmung des anschaulich inszenierten Mechanischen selbst. Für den Eindruck des Mechanischen ist es nicht notwendig, einen Menschen gleichzeitig mit dem bewegten Objekt auf der Bühne zu sehen.

Um den beiden Inszenierungen, die mir die Beschreibung des Mechanischen erlauben, ein kontrastierendes Beispiel gegenüberzustellen, nehme ich eine Aufführung von *Le Grand Eléphant* (2008) von La Machine in den Blick. Zunächst scheint sich die Inszenierung nicht maßgeblich von Royal de Luxe zu unterscheiden. Es fällt lediglich auf, dass kaum noch Menschen in die Bewegung der Tierpuppe involviert sind. Die Analyse des Beispiels erlaubt mir zu zeigen, dass eine mechanische Funktionsweise von bewegten Objekten allein nicht genügt, um einen Eindruck des Mechanischen herzustellen. Sie muss auch *anschaulich* – für die Zuschauerin sichtbar und nachvollziehbar – inszeniert sein. Der Große Elefant lässt sich eher in eine Tradition von Automaten einreihen oder als Gegenstand des *Theatrum Machinarum*, die ihre Funktionsweise zwar immer im Nachhinein vermitteln, also nicht verbergen, sie im Moment der Bewegung aber nicht *anschaulich* machen. Das Beispiel zeigt, welche Konsequenzen der Wegfall der *offenen Manipulation* hat.

Die Verwendung von Puppen und Objekten in Prozessionen, Ritualen und Alltagssituationen wird an dieser Stelle nicht berücksichtigt. Außerdem finden nur Beispiele aus Deutschland und Frankreich sowie der Schweiz Eingang in diese Arbeit. Das ist zum einen in der Zugänglichkeit der Inszenierungen begründet. Die zeitliche wie finanzielle Möglichkeit wiederholter Aufführungsbesuche der jeweiligen Inszenierung war für mich notwendige Bedingung für eine Analyse im Rahmen dieser Arbeit. Zum anderen ist die Wahrnehmung des Mechanischen und seiner Poesie historisch und kulturell veränderbar²⁵, sodass es für eine erste Beschreibung sinnvoll ist, Beispiele aus einem gleichen Zeitraum und einer Region heranzuziehen. Allein die Bewertung des Puppentheaters in Deutschland und Frankreich

25 So wie es Walter Benjamin in „Das Kunstwerk im Zeitalter der technischen Reproduzierbarkeit“ (3. Fassung, 1936-1939) für den Vorgang der Wahrnehmung grundsätzlich bestimmt.

ist so verschieden, dass ich auf eine darüber hinausgehende Erweiterung des engen Kreises der Inszenierungsbeispiele verzichtet habe. Alle Inszenierungen sind zeitgenössisch. Ihre Uraufführungen fanden bereits vor einigen Jahren statt, sie sind aber zum Zeitpunkt des Abschlusses dieser Arbeit noch auf internationalen Tourneen oder an ihren Ursprungsorten zu sehen.²⁶ Sie stehen exemplarisch für Inszenierungen nach der Postmoderne seit Mitte der 1990er Jahre. Die zentralen Fallbeispiele sind sehr verschieden und nicht beschränkt auf eine spezifische Art von Inszenierung. Ergänzt werden sie, wo produktiv, mit Hinweisen auf und Beschreibungen von weiteren Inszenierungen. Auffällig ist zudem, dass die von mir besprochenen Inszenierungen sich in einem weiteren Punkt unterscheiden: Während *Stifters Dinge* mühelos als ‚ernstzunehmende‘ Kunst besprochen wird²⁷, kommen die Beispiele von Royal de Luxe und La Machine aus dem Bereich der Populärkultur.²⁸

Zum Titel

Ein Wort zum Titel der vorliegenden Arbeit: „Aufführung des offen Sichtlichen. Zur Poesie des Mechanischen im zeitgenössischen Theater“. An ausgewählten Fallbeispielen, die alle aus dem Bereich zeitgenössischen Theaters beziehungsweise der Kunst stammen, wird das Charakteristische des Mechanischen herausgearbeitet. Das Mechanische, wie ich es für die

26 Ich selbst habe alle drei Inszenierungen mehrfach an verschiedenen Aufführungsorten gesehen, zuletzt innerhalb der vergangenen drei Jahre (Stand 2018). Die exakten Daten der von mir besuchten Aufführungen sind den einzelnen Analysen beigelegt.

27 In einem von Claus Leggewie moderierten Gespräch zwischen Holger Noltze und Heiner Goebbels ist vom Arbeiten in der „Premiumwelt“ die Rede. Leggewie, Claus: „Gespräch zwischen Holger Noltze und Heiner Goebbels“, in: *Deutschlandfunk Kultur*, Beitrag vom 16.12.2012, Köln 2012.

28 Während der Aufführung von *Das Wiedersehen von Berlin – Le rendez-vous de Berlin* im Jahr 2009 in Berlin gab es trotz der Zuschauerinnenzahl von 2 Millionen nicht einen einzigen Bericht im Feuilleton der großen Tageszeitungen. Die Verantwortlichen wiesen Einladungen mit dem Hinweis zurück, das gehöre eher auf die Boulevard-Seite. Der *Tagespiegel* berichtete im Berlin-Teil. Die auf Puppen- und Objekttheater spezialisierte Zeitschrift *double* nahm mit Ausnahme eines unkommentierten Covers keine Notiz in Form von Berichten oder Besprechungen.

Inszenierungen beschreibe, ist offen sichtlich. Die jeweiligen Funktionsweisen sind anschaulich und somit nachvollziehbar. Die Gründe für die Bewegung eines Objekts oder die Erzeugung eines Klangs sind damit nicht nur offengelegt, sondern mit eigenen Sinnen unmittelbar verständlich und scheinbar zwingend sowie eindeutig zuzuordnen. Die Hervorhebung der Aufführungssituation im Titel unterstreicht, dass sich das Mechanische nur in der Bewegung, in der Zeit, zeigt, beziehungsweise sich der Eindruck des Mechanischen erst während der Aufführung in der Präsenz der Zuschauerin herstellt. Die Betonung des *offen Sichtlichen* bedeutet dabei keine Hierarchisierung der Sinne, im Besonderen des Sehsinns, weder für die Aufführungen noch für die Analyse. Das Akustische ist gleichermaßen wichtig und präsent, wie die Untersuchung zeigen wird. Im Spiel mit dem Offensichtlichen und dem offen Sichtbaren erfolgt aber die Setzung des *offen Sichtlichen*.

Die *Kategorie des Poetischen*, wie ich sie für die Inszenierungsbeispiele kurz beschrieben habe, verknüpfe ich eng mit dem Mechanischen. Das Mechanische, wie ich es für die repräsentativen Fallbeispiele beschreibe, ist immer poetisch. Für die Poesie lassen sich unter den vielfältigen Bedeutungsebenen zwei Hauptstränge hervorheben. Zum einen ist das Poetische stets in Abgrenzung zum Prosaischen verwendet worden.²⁹ In diesem Zusammenhang ist die starke Relation zur Kategorie der Einbildungskraft auffällig. Karlheinz Barck hat in seiner 1993 erscheinenden Studie dazu Pionierarbeit geleistet, die es anhand weiterer historischer Fallstudien fortzusetzen gilt.³⁰ Der Aspekt der Einbildungskraft scheint auch für meine Untersuchung von Bedeutung.

Der zweite Weg sich dem Poetischen zu nähern, verweist auf seine etymologische Wurzel: *poiesis*. Aus dem altgriechischen Wort gingen die Begriffe Poesie und Poetik hervor. Auch wenn über diese Herleitung in keiner Weise die Etymologie als Legitimationsanspruch für die Verwendung des Begriffs genügen kann – dafür liegt besonders die frühe Begriffsgeschichte zu sehr im Dunkeln –, soll sie doch zur Anregung und als Abstoßpunkt für eine weitere Überlegung dienen. *Poiesis* verweist auf die Herstellungsebene, die Produktion – diese Dimension hat sich auch im Begriff der Poetik niedergeschlagen. Die Dimension des *creatio*, der Hervorbringung, als eine der lateinischen

29 Vgl. Barck, Karlheinz: „Prosaisch – Poetisch“, in: ders./Fontius, Martin/Schlenstedt, Dieter/Steinwachs, Burkhard/Wolfzettel, Friedrich (Hgg.): *Ästhetische Grundbegriffe*, Studienausgabe, Band 5, Stuttgart 2010, S. 87-112.

30 Vgl. Barck, Karlheinz: *Poesie und Imagination. Studien zu ihrer Reflexionsgeschichte zwischen Aufklärung und Moderne*, Stuttgart/Weimar 1993.

Übersetzungen ist darin ebenso enthalten.³¹ Folgt man der Spur, ergibt sich folgendes Szenario: Das Mechanische verweist auf eine spezifische Strategie der Inszenierung und bezieht sich, vermeintlich zunächst insbesondere, auf die Produktionsebene der Inszenierungen. Meine Studie fragt, wie die einzelnen Elemente einer Inszenierung angeordnet sind, um in Aufführungen den Eindruck des Mechanischen zu ergeben, der als poetisch bezeichnet wird. Ist das Poetische selbst auch schwer einzugrenzen und fassbar, bleibt doch der methodische Zwischenschritt, seine auslösenden Situationen detailliert zu beschreiben und Gemeinsamkeiten herauszuarbeiten. Selbstverständlich möchte ich damit nicht implizieren, dass die Wirkung der Aufführung bereits durch ihre Anordnung, ihre Produktionsebene, festgelegt ist. Es geht nicht um ein bloßes Entziffern festgelegter Bedeutungsebenen, sondern um das Zusammenspiel aus Struktur und Aufführungsmoment, das ohne die Zuschauerin nicht denkbar ist. Ich werde beschreiben, dass, insbesondere für die Mechanik der Wahrnehmung, der Eindruck des Mechanischen als Zuschreibung durch die Zuschauerin geschieht. Erst in ihrer Wahrnehmung wird die mechanische Struktur *hervorgebracht*. An diesem Punkt wird die Einbildungskraft relevant für die Argumentation. Die spezifischen (mechanischen) Anordnungen der von mir untersuchten Inszenierungen haben einen besonderen Effekt auf die Einbildungskraft der Zuschauerin. Sie evozieren ein spezifisches Spiel der Einbildungskraft. Das artikuliert die Zuschauerin – so meine These – als poetisch.

Das Poetische – ebenso wie die Poesie des Mechanischen – soll hierbei aber nicht als allgemeine, universelle, ontologisch gleichbleibende Kategorie behauptet werden. Das Poetische ist immer historisch bedingt. Eine Arbeit, die sich ausschließlich mit dem Begriff der Poesie beschäftigt, muss eine historische sein und danach fragen, zur welcher Zeit welcher Begriff von Poesie auf welchen Gegenstand angewendet wurde. Meine Arbeit konzentriert sich daher zunächst auf Beispiele aus dem zeitgenössischen Theater und auf eine Analyse und Theorie des Mechanischen, um im Anschluss dessen Relation zur Poesie zu umreißen. Über die Frage, warum gerade diese Art von Inszenierungen in unserer Zeit als poetisch bezeichnet werden, können daher

31 Die Begriffe gehen hervor aus den lateinischen Übersetzungen von *poiesis* als *poesis* (als Fremdwort für Dichtung), *productio* und *creatio*. Vgl. Zill, Rüdiger: „Produktion/Poesis“, in: Barck, Karlheinz/Fontius, Martin/Schlenstedt, Dieter/Steinwachs, Burkhardt/Wolfzettel, Friedrich (Hgg.): *Ästhetische Grundbegriffe*, Studienausgabe, Band 5, Stuttgart 2010, S. 40-86.

zunächst nur Vermutungen angestellt werden, die es in weiterführenden historischen Studien zu belegen gilt.

Im Gegenwartstheater sind Inszenierungen wie *Das Wiedersehen von Berlin* oder *Stiffers Dinge* eher selten. Der dem Postdramatischen folgende Trend beantwortet die Frage nach der Anbindung des Theaters an die Zuschauerin – und die damit verbundene Frage: „Was hat das mit mir zu tun?“ – häufig mit einer Bewegung hin zum vermeintlich *Authentischen*. Die Inszenierungen gehen dabei über die Strategie der ‚Experten des Alltags‘, wie unter anderem bei Rimini Protokoll, She She Pop oder auch matthaei & konsorten, hinaus und versuchen, ‚echte‘ Menschen mit ihren ‚echten‘ Biografien auf die Bühne zu bringen. Die vermeintliche Leerstelle des sich nicht Wiederfindens auf der Bühne wird auffällig oft repräsentativ gelöst – nicht eine *wie wir* steht auf der Bühne, sondern eine *von uns*. Das Postulat, den Zuschauerinnen wieder nah und für sie relevant zu sein, erfüllen sie mit Strategien wie etwa einer dokumentarischen Arbeitsweise, der Arbeit mit Laien, autobiografischen Stoffen, mit einer Durchmischung des Ensembles, alltagssprachlichen und improvisierten Texten sowie einem starken Medieneinsatz. Der Trend zum Authentischen wird aber auch gebrochen, beispielsweise durch posthumanistische Entwürfe wie die einer Susanne Kennedy. Ein anderer Trend in den darstellenden Künsten, das Immersive, versucht, über die physische Involvierung der Zuschauerin, „die Erfahrung oder das Gefühl einer vollumfänglichen Einbettung in die eigene Umwelt“³² zu erreichen. Vielen dieser Versuche geht dabei jedoch ein für mich wichtiges Potential des Theaters ab: Es bleiben oft keine Räume mehr für das eigene Denken, für unsere Einbildungskraft, für Projektionen oder für Stille. Die Inszenierungen meiner Studie fallen aus dieser Entwicklung heraus und wenden sich – über verschiedene Strategien – diesem Potential von Theater zu. Gegenüber einer an Zeichen – Informationen wie sinnlichen Impulsen – überfrachteten Inszenierung wie beispielsweise Falk Richters *FEAR*³³ bestimme ich sie als um ein Vielfaches politischer. Statt populistischer Parolen, Überladung und Befeurung mit akustischen und visuellen Eindrücken, obliegt es der Zuschauerin, Sinn oder Unsinn zu stiften, zu ordnen und zu un/ordnen, Haltung zu beziehen oder auch fehlende Orientierung auszuhalten. Die Zuschauerin wird nicht bevormundet – in ihrer notwendigen Aktivität verorte ich

32 Vgl. Branca, Shantala Sina: „Thomas Oberender im Gespräch“, in *Monopol*, 31.10.2016.

33 Die Uraufführung fand am 25. Oktober 2015 an der Schaubühne Berlin statt.

das Politische –; es entstehen Atempausen innerhalb der Aufführung und Reibungspunkte ebenso wie starke Irritationen – und es besteht eine große Sinnlichkeit. Darin liegt das wichtige und große Potential von Inszenierungen wie den in meiner Arbeit besprochenen. So ist meine Studie auch ein Plädoyer für diese Art von Inszenierungen.

Das Mechanische, wie ich es beschreibe, verweist zudem noch auf einen zweiten Aspekt. Als technisches Element gibt es Auskunft über unser Verhältnis zu den Technisierungsschüben unserer Zeit. Die Theorie des 20. Jahrhunderts hat Technik oft als Verlusterfahrung beschrieben, als „Kontaktverlust zur Lebenswelt“³⁴, der einhergeht mit (kulturellen) Entwertungsschüben, Nicht-Beherrschbarkeit, Abstraktheit.³⁵ Dazu gehört auch die Zunahme von technischen Geräten und Apparaturen im Alltag, deren Funktionsweise teilweise nicht mehr einsichtig ist und – dieser Aspekt ist vielleicht noch entscheidender – nicht mehr beherrschbar oder kontrollierbar scheint. „Der Kontaktverlust negiert Zusammenhänge“³⁶, statuiert Dirk Baecker und macht die Frage nach der Technik zu einer nach Spielräumen und Entscheidungen. Inszenierungen wie *Stifters Dinge*, *Das Wiedersehen von Berlin* oder auch die Arbeiten Zimouns versetzen das Publikum in Situationen, die an das Vermögen appellieren, Zusammenhänge herzustellen, die eigene Wahrnehmung zu hinterfragen, Kontakt zu stiften. Gleichzeitig zeigen sie, dass diese Vorgänge eine starke sinnliche Komponente beinhalten, durch

34 Baecker, Dirk: „Technik und Entscheidung“, in: Hörl, Erich (Hg.): *Die technologische Bedingung. Beiträge zur Beschreibung der technischen Welt*, Frankfurt am Main 2011, S. 179-192, hier S. 182. Ähnliche Diagnosen und Beschreibungen finden sich auch bei: Husserl, Edmund: *Die Krisis der europäischen Wissenschaften und die transzendente Phänomenologie. Eine Einleitung in die phänomenologische Philosophie*, Hamburg 1982. | Blumenberg, Hans: „Lebenswelt und Technisierung unter Aspekten der Phänomenologie“, in: ders.: *Wirklichkeiten, in denen wir leben. Aufsätze und eine Rede*, Stuttgart 1981, S. 7-54. | Gehlen, Arnold: *Die Seele im technischen Zeitalter. Sozialpsychologische Probleme in der industriellen Gesellschaft*, Hamburg 1957. | Heidegger, Martin: „Die Frage nach der Technik“, in: ders.: *Vorträge und Aufsätze*, Pfullingen 1954, S. 9-40.

35 Wie unter anderem auch durch Lyotard und der These vom Ende der ‚großen Erzählungen‘ beschrieben, an deren Stelle eine Vielfalt von Diskursen rücke. Lyotard, Jean-François: *Das postmoderne Wissen*, Köln/Graz/Wien 1986. Zur weiteren Lektüre: Gamm, Gerhard/Hetzel, Andreas (Hgg.): *Unbestimmtheits-signaturen der Technik. Eine neue Deutung der technisierten Welt*, Bielefeld 2005.

36 Baecker, „Technik und Entscheidung“, S. 183.

die eine spezifische ästhetische Erfahrung, eine andere Art von Erkenntnisgewinn erst möglich ist. Vor dem Hintergrund unseres digitalen Zeitalters erscheinen die untersuchten Fallbeispiele mit Blick auf die Wahl ihrer Mittel und den Umgang mit ihnen einerseits anachronistisch. Andererseits – so wird zu zeigen sein – ermöglicht erst dieser Schein des „Aus-der-Zeit-gefallen-Seins“ eine den gegenwärtigen Verhältnissen angepasste künstlerische Auseinandersetzung.

Es sind Dinge möglich, die wir uns vorher nicht vorgestellt haben, und sie klären im Medium ihrer Möglichkeiten über eine Welt auf, die uns dadurch zugleich bekannter und unbekannter, zugleich vertrauter und unvertrauter wird. Denn mit jeder neuen Technik ahnen wir aufs Neue, dass wir nicht wissen, was noch auf uns zukommt.³⁷

Die Qualität der von mir analysierten Inszenierungen liegt somit nicht in einem nostalgischen Zug, einem Technik-Pessimismus, der daran erinnern will, wie vermeintlich einfach und überschaubar die durch simple Mechanik bestimmte Welt einmal war. Sie liegt vielmehr darin, unseren Umgang in der Welt, die Begegnung mit dem Neuen zu üben, und einen Raum für unsere Einbildungskraft zu schaffen. In einem Alltag, der sich meist mehr durch eine Flut an Bildern, Informationen und Passivität³⁸ auszeichnet, gibt es kaum noch Raum für unsere Imagination. Das mag angesichts der zunehmenden *Virtualisierung* unserer Gesellschaft zunächst widersprüchlich erscheinen. Die Anbindung an eine konkrete Struktur, wie ich sie für das Mechanische beschreibe, die Konturen gleichermaßen wie Leerstellen vorsieht, ist das Spezifische der Inszenierungen. Zudem begreifen sie den Wahrnehmungsprozess als sinnlichen Vorgang. Man könnte mit gewisser Vorsicht von einer kompensatorischen Leistung sprechen.³⁹

37 Ebd., S. 191.

38 Eher im Sinne von Robert Pfallers Interpassivität als Martin Seels aktive Passivität.

39 Gilbert Simondon schreibt dem ästhetischen Denken, das sich auch in Kunstwerken niederschlägt, eine Ganzheitsfunktion zu: „Das Kunstwerk als Teil einer Zivilisation bedient sich der ästhetischen Impression und befriedigt, bisweilen in artifizierter und illusorischer Weise, die Tendenz des Menschen, der einen bestimmten Typ des Denkens ausübt, nach dessen Ergänzung im Bezug auf die Ganzheit zu suchen.“ Simondon, Gilbert: *Die Existenzweise technischer Objekte*, Zürich 2012, hier S. 167. Das Kunstwerk lasse für die Wahrnehmung ein „netzförmiges Universum wiedererstehen“ (S. 168). Dem Verdacht der