

in: David Reuter (Hg): *"emballage - die Sprache des Objekts"* (Publikation zum gleichnamigen Festival).
Verlag Wilfried Nold, Frankfurt/Main, 2003

Otmar Wagner

Objekt und Theater / "Objekt-Theater"

1.

Der Begriff "Objekt" ist im Kontext "Theater" kein üblicher Terminus. Gewöhnlich spricht man von Objekten auf der Bühne als "Requisiten" und begreift sie als Teil der "Ausstattung". Abseits dieser Konvention haben sich in der Tat jedoch - verstärkt seit den 80er Jahren des letzten Jahrhunderts - theatrale Formen herausgebildet, deren Macher auf die Begriffe "Objekt" und "Objekttheater" rekurrieren und insistieren.

Diese Tendenzen lassen sich (ich beziehe mich nachfolgend vorwiegend auf Westeuropa und Amerika) einerseits durch die stilgeschichtlichen Expansionen vor allem der Bildenden Kunst des 20. Jahrhunderts, andererseits durch die Explosion experimenteller, teils performativer Darstellungsformen in den Zwischenbereichen von Bildender Kunst, Musik, Theater (einschließlich Puppen- und Figurentheater) und Tanz erklären. Diese Strömungen durchzieht ein scheinbar gemeinsames Grundmotiv: der Angriff auf ein aus dem 19. Jahrhundert (übrigens bis in die Gegenwart) herübergeretetes bürgerliches Kunstverständnis. Vor dem

Panorama und der Erfahrung gigantischer gesellschaftlicher und politischer Umwälzungsprozesse (Industrialisierung, Faschismus, Kapitalismus, Globalisierung usw.) wurden nicht nur Stile und Genres aufs Spiel gesetzt und neue "Ismen" provoziert, sondern auch die Frage nach "neuen" oder zumindest "anderen" künstlerischen Arbeitsweisen gestellt.

Um genauer zu sein: seit etwa Duchamps zu Kunst erklärten "ready-mades", also industriell gefertigten Gebrauchsobjekten, wie der legendäre "Flaschentrockner" von 1914 (der übrigens niemals selbst, sondern lediglich als Photo ausgestellt wurde), oder "Fountain" (Das Pissoir) von 1917, wurde das klassische Klischee vom "schöpferisch-kreativen" Künstler unterwandert, als Folgeerscheinung aber konzeptuelle Arbeit als künstlerische Qualität, sowie das Finden, Entdecken, Archivieren als künstlerische Verfahrensweisen etabliert. Das "Objekt" tritt an die Stelle der "Skulptur" - und mit dieser Emanzipation neue Spielarten: die Objekt-Collage bzw. Material-Montage, das gefundene Objekt (*objet trouvé*), kinetische Objekte: mechanische / pneumatische / elektrische / (Maschinen-)Objekte, Klangobjekte.

2.

Jean Tinguely realisierte seit Mitte der 50er Jahre Maschinenobjekte, die sich in den folgenden Jahren zu raumgreifenden Installationen auswuchsen. 1960 montierte er im Skulpturengarten des Museums of Modern Art New

York vorwiegend aus Schrott-Materialien eine gigantische Maschine, die sich als "Hommage to New York" in einer angekündigten Veranstaltung selbst zerstörte. Das Objekt wird zum Hauptakteur einer Aktion, die Tinguely als theatrales Destruktions-Spektakel inszeniert. Zur gleichen Zeit, aber im Gegensatz zu Tinguely filigran und modellhaft, arbeitet der ehemalige Tänzer und Schauspieler Harry Kramer an der Inszenierung einer Synthese von ferngesteuerten Automaten, beweglichen, anthropomorphen Objekten, Beleuchtungs- und Tonelementen - einem "Mechanischen Theater".

Historisch gesehen knüpft er damit nicht nur (sehr eigenwillig) an die Tradition des Marionetten- und Figurentheaters, sondern auch an bestimmte Experimente der Bauhaus-Bühnenwerkstatt an: Andor Weininger konzipierte 1926/1933 eine Mechanische Bühne für eine "Abstrakte Revue" aus bewegten Flächen, Drehkulissen, Marionetten, drehenden Kreisen usw. - einschließlich Lichtschaltungen und Geräuschemusik. Ein Theater vorwiegend abstrakter kinetischer Objekte, das allerdings von Weininger selbst nie realisiert wurde.

3.

Seit den 60er Jahren etablierten sich Begriffe wie "Environment", "Environmental Theatre" und "Installation Art" - raumgreifende Installationen und Inszenierungen unter anderem auch von Objekten und Maschinen. In der Nachfolge der Destruktions-Spektakel von Tinguely und

der anthropomorphen kinetischen Gestalten von Kramer stehen die in den 80er und 90er Jahren realisierten, vom menschlichen Darsteller befreiten Objekt-Installationen und -Inszenierungen von Jim Whiting und Chico MacMurtrie. Dabei handelt es sich um computergesteuerte und luftdruckanimierte Hybride, zappelnde, kriechende, zuckende, lärmende Gestalten eines High-Tech-Puppenspiels als -etwas spät gekommene - düstere Endzeitvision einer technoid-animistischen Industriegesellschaft. Weit anthropofugaler arbeitet zur gleichen Zeit die kalifornische Objekt- und Maschinenperformancegruppe "SRL. - Survival Research Laboratories". Auf öffentlichen Plätzen und riesigen Hallen hetzen sie ferngesteuerte Kampfobjekte und -maschinen in gigantischen Schlachtszenarien aufeinander. Die Schrott-Maschinen werden teilweise mit Tierkadavern bestückt - ansonsten bleiben sie abstrakt-surreale, zu scheinbarem Eigenleben animierte Zerstörungs-Objekte.

4.

Menschliche Akteure werden in diesen eben skizzierten Szenarien ausgeblendet, als Erbauer und Animatoren bzw. Steuerungstechniker bleiben sie unsichtbar im Hintergrund. Ähnlich verhält es sich - um auf die Bauhaus-Bühne zurückzukommen - mit Oskar Schlemmers "Stäbetanz" von 1927. Das bekannte Dokumentationsphoto, das die Tänzerin Manda

von Kreibitz mit insgesamt zehn an ihrem Körper befestigten weißen Stangen zeigt, trägt. In der Aufführung blieb sie, schwarzgekleidet vor schwarzem Bühnenhintergrund, unsichtbar - damit wurde sie zum verborgenen menschlichen Antriebssystem für einen scheinbar freien, schwebenden Tanz der Stäbe.

Interessant jedoch erscheint hier die direkte Kopplung von Mensch und Objekt - die Stäbe werden zu Extensionen bzw. Prothesen des menschlichen Körpers. Dabei bedingen nicht nur die menschlichen Bewegungen die der Stäbe, letztere determinieren auch die Bewegungen des menschlichen Körpers. Damit zeichnet sich ein wichtiger Aspekt von "Körper-Objekt-Kunst", "Objekt-Theater" und "Objekt-Performance" ab. Auf diesbezügliche Arbeiten von Rebecca Horn (z.B. "Arm-Extensionen", 1968, "Mechanischer Körperfächer", 1972) und Franz Erhard Walter (z.B. "Instrumentarium, I. Werksatz", Objekte zum Benutzen, seit 1962) sei hier jedoch nur am Rande verwiesen.

Die wechselseitige Determinierung von Körper und Objekt wird explizit vorgeführt im ansonsten schauspieler- und puppenorientierten Erinnerungstheater des polnischen Objektkünstlers, Performers und Regisseurs Tadeusz Kantor. Zu seiner Inszenierung "Die tote Klasse", 1975, erläutert er, "(...) dass in diesem Theater alle psychischen und biologischen Vorgänge meistens auf eine skandalöse Weise 'ver-

gegenständlicht' werden. Dazu verwendet man gewöhnlich verschiedene 'Maschinen', eher kindisch-primitiv, kaum von technischer Raffinesse, dafür aber beflügeln sie um so mehr die Phantasie. (...)". Die Darsteller bei Kantor werden an diese Vergegenständlichungen gleichsam "angeschlossen": etwa an die "Mechanische Wiege" oder die "Familienmaschine". Letztere wird durch Handgriffe bedient, "(...) die bei der Delinquentin ein mechanisches Öffnen und Schließen der Beine bewirken(...)".

An im Gegensatz dazu aggressiv-zukunftsoptimistischen Visionen hochtechnoider Objekt-Körper-Synthesen arbeitet der australische Performancekünstler Stelarc. Mit einer an den Körper applizierten elektronischen "Third hand", die durch EMG-Signale der Bauch- und Beinmuskeln aktiviert wird, mit von Muskelstimulatoren gesteuerten Körperteilen, getriggerten Bewegungen, dem Zusammenspiel von physiologischer Kontrolle und elektronischer Modulation von menschlichen Funktionen usw. schafft Stelarc Performances, in der sich die Differenz zwischen Subjekt und Objekt aufzulösen scheint. Der menschliche Körper wird längerfristig, so die Vision des Künstlers, zur Hülle, zu einem Wirtsraum für die Invasion und Implantation technischer Objekte (z.B. "Stomach sculpture") und Apparaturen.

"Die Zeit ist jetzt angebrochen", sagt Stelarc, "die Menschen neu zu gestalten, um sie bes-

ser mit ihren Maschinen kompatibel zu machen."

5.

Stelarc's fragwürdige künstlerische Konzepte lehnen sich weit über das Territorium hinaus, innerhalb dessen das Verhältnis von "Objekt und Theater" relevant bleibt. Andererseits schlagen in ihnen grundsätzliche gesellschaftliche Umwälzungen an, die uns gegenwärtig zwingen, unser Menschenbild und unsere Lebenswelt - dazu gehört auch die außerordentliche wechselseitige Bedingtheit von Mensch und einer sich rasant verändernden Objekt- bzw. Apparaturenwelt - permanent zu diskutieren. Althergebrachte anthropozentrische oder humanistische Konzepte und Maximen reichen dafür jedenfalls nicht mehr aus.

Angesichts dieser Tatsache sind künstlerische Strategien, an dieser Stelle vor allem aber die Strukturen und Mittel des Theaters zu hinterfragen. Denn abseits all jener bisher angesprochenen künstlerischen Strömungen und Versuche restaurierte sich das städtisch und staatlich subventionierte Theater, explizit im Deutschland nach 1945, durch seine Wiedergeburt als moralische Bedürfnisbefriedigungsanstalt: Menschelnde Aufklärungs-Operetten aus dem Guckkasten für Postfaschisten. Dem war (und ist bis heute) allerdings die Kehrseite eingeschrieben - eine stark ausgeprägte Hierarchie auf dreifacher Ebene: strukturelle Hier-

archie (z.B. Diktat der Intendanz, Verwaltungshierarchie), künstlerische Hierarchie (z.B. Regiediktat, Rollenhierarchie: Haupt- und Nebenrollen), Hierarchie der Mittel (z.B. Fokussierung auf den Theatertext, der Schauspieler als Zentrum, um den sich Bühnenbild als Ausstattung und Requisiten als Dekor gruppieren). Diese Faktoren bedingen strenge Arbeitsteilung und begünstigen restriktive Arbeitsprozesse. Daneben zimmern sie die "Bretter, die die Welt bedeuten", anstatt Welt auf Brettern ins Spiel zu bringen.

Experimentelles Theater entsteht aus einer permanenten Erfassung einer sich permanent verändernden Welt - und damit nicht zuletzt aus einem tiefen Misstrauen gegenüber der Herrschaft des Textes, der schauspielerischen Ego-Zentrik, dem Paradigma der psychologischen Einfühlung im Kontext starrer Strukturen.

Vor diesem Hintergrund sind auch die unterschiedlichsten Formen eines "Objekt-Theaters" zu verstehen, die sich vor allem in den 80er Jahren herausgebildet hatten - seien es die Objekt-Performances von Peter Zeqveld, die Objekt-Klang-Spiele von Peter Ketturkat, die eigenwilligen Inszenierungen der französischen Gruppe "Theatre Manarf", oder "Sirkel" aus den Niederlanden. Studiengänge und Ausbildungen wie z.B. "Opleiding Objekttheater" (von 1989 bis 1995 an der Hogeschool voor de Kunsten, Amsterdam) bot mit interdiszi-

plinären Anforderungen die Grundlage für ein anderes Nachdenken und Machen von Theater: Objektbau und Objekterforschung standen neben der Arbeit an Stimme und Bewegung. Raum, Klang und selbst Text wurden versuchsweise in ihrer plastischen Dimension oder als plastische Phänomene wahrgenommen. Methodisch und unhierarchisch wurden die verschiedensten Bezugsfelder zwischen Körper, Objekt und Raum untersucht. Und Begriffe wie "Ausstattung" und "Requisiten" kamen einfach nicht mehr vor...